UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR

OS SETE ESTUDOS PARA PIANO DE GILBERTO MENDES

SÃO PAULO
2008

BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR

OS SETE ESTUDOS PARA PIANO DE GILBERTO MENDES

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Musicologia – área de concentração Práticas Interpretativas – do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR JOSÉ EDUARDO GANDRA DA SILVA MARTINS.

SÃO PAULO

2008

BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR

OS SETE ESTUDOS PARA PIANO DE GILBERTO MENDES

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Musicologia – área de concentração Práticas Interpretativas – junto ao Departamento de Musica da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Professor
Instituição

Professor
Instituição

Professor
Instituição

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a Gilberto Mendes e à sua esposa Eliane.

AGRADECIMENTOS

Ao compositor Gilberto Mendes e a sua esposa, Eliane, pela paciência e gentileza,

Ao professor Edelton Gloeden, por sua competência, desprendimento e generosidade

Ao meu orientador Prof. Dr. José Eduardo Martins, por não me deixar desistir deste trabalho, e por seu empenho na divulgação e incentivo à criação da música contemporânea brasileira.

Ao professor Miguel Angel Scebba, por sua dedicação em momentos decisivos da minha formação musical e pessoal,

A Henrique Villas Bôas, pela edição dos exemplos musicais e a Wagner Christmann, pela boa vontade e ajuda oportuna com as vicissitudes cibernéticas,

A toda a minha família, por tudo, mas especialmente a minha mãe, Edna Maria Alessio, pela cuidadosa revisão. E a meu pai, Virgílio Aguiar, por seu apoio e suas sugestões.

E aos extraordinários Juliana Damião Christmann e Luciano César Morais. A essas fantásticas pessoas, em diferentes termos, dedico imenso amor e gratidão. Sem sua ajuda, incentivo, orientação e carinho, este trabalho não teria a menor possibilidade de ser realizado.

Ponho no pick-up teu mar de música
Nele me afogo acima das estrelas

Carlos Drummond de Andrade*,* em *Beethoven.*

RESUMO

O presente trabalho aborda os *7 Estudos* para piano de Gilberto Mendes, utilizando a análise voltada para questões interpretativas. Ao conjugar esse objetivo com o de registrar as técnicas composicionais utilizadas, procuramos relacioná-los com algumas obras anteriores buscando, assim, um maior entendimento da linguagem deste que é considerado um dos maiores compositores brasileiros da atualidade.

Reunido esse grupo de obras, e observando-as segundo esses critérios, procuramos elaborar um trabalho que possa servir de incentivo a posteriores pesquisas sobre Mendes e o repertório brasileiro contemporâneo para piano. Acrescentamos também a este trabalho a edição digitalizada dos quatro estudos do autor que permaneciam inéditos, a fim de facilitar o acesso a essas obras ainda pouco divulgadas, bem como a transcrição de uma entrevista com o compositor acerca de seu processo criativo.

Acompanha este trabalho um disco compacto contendo gravações de alguns estudos pelo pianista e professor José Eduardo Martins, além de uma conversa entre os dois músicos.

Palavras-Chave: estudos, piano; Gilberto Mendes; música contemporânea brasileira; análise; pós-modernismo.

ABSTRACT

This work approaches the seven piano Études by Gilberto Mendes in an analysis focusing interpretation issues. In combining this objective to that of registering the compositional techniques applied, we tried to compare these pieces to earlier works, looking for a better understanding of the language of this composer who is considered one of the best in Brazil today.

Having gathered this group of works and observed them according to these criteria, our aim was to write a study that could encourage further research on Mendes and the contemporary Brazilian piano repertoire. To facilitate access to these less publicized pieces, a digital edition of the four previously unreleased Mendes études has also been added to this work, as well as a transcript of an interview with the composer about his creative process.

A compact disc featuring some of the études, interpreted by pianist and professor José Eduardo Martins and followed by a recorded conversation between the two musicians is also enclosed in this work.

Keywords: Piano Études; Gilberto Mendes; brazilian contemporary music, analysis; musical post-modernism.

SUMÁRIO

VOLUME I

Introdução.....12

Capítulo 1 – Breves considerações sobre a obra de Gilberto Mendes.....16
1.2 – Sobre os *Estudos* para Piano.....28
1.3 – Terminologia e método de análise.....34

Capítulo 2 – *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul*.....36

Capítulo 3 – *Estudo sobre Ulysses em Copacabana*.....44

Capítulo 4 – *Estudo sobre A Lenda do Caboclo*.....49

Capítulo 5 – *Estudo Magno*.....53

Capítulo 6 – *Estudo sobre O Pente de Istambul*.....63

Capítulo 7 – *Estudo Ex-tudo eis tudo, pois!*.....70

Capítulo 8 – *Étude de Synthèse*.....74

Considerações Finais.....81

Referências Bibliográficas.....85

Anexo I - Entrevistas com Gilberto Mendes.....90

Conteúdo do disco compacto.....145

VOLUME II – OS SETE ESTUDOS PARA PIANO DE GILBERTO MENDES: PARTITURAS

Comentários sobre a edição dos quatro estudos inéditos 4

Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul.....6

Estudo sobre Ulysses em Copacabana.....9

Estudo sobre A Lenda do Caboclo – A outra.....23

Estudo Magno.....25

Estudo sobre O Pente de Istambul.....37

Estudo, Ex-tudo, Eis tudo, pois! 46

Étude de Synthèse.....55

INTRODUÇÃO

O interesse pela obra pianística de Gilberto Mendes, mais especificamente, por aquelas que receberam o nome de "Estudo", deveu-se à nossa condição de pianista e à facilidade de acesso pessoal ao compositor, o que nos possibilitaria um contato direto com seus processos composicionais e uma posterior compreensão musical que partisse das intenções originais descritas por ele próprio. Este tipo de contato com a obra, muito freqüente entre compositores e intérpretes contemporâneos, tem o privilégio de ser construído a partir do relato direto do compositor e não apenas das informações biográficas disponíveis e do texto musical publicado. Isto se revelou de fundamental importância no presente caso, já que estudamos um compositor cuja obra é permeada por uma espécie de mitologia pessoal, composta de elementos díspares como o cinema, a música americana comercial, o jazz, a vanguarda experimentalista, o dodecafonismo e a música serial[1]. Tais elementos são sintetizados e burilados em um processo que mistura intuição e técnicas tradicionais e resultam em um estilo característico. A natureza desse processo de síntese dificulta muito a localização das origens do material, tornando o relato do compositor extremamente útil, se não imprescindível para o tipo de compreensão das obras reunidas neste trabalho, que se propõe a transcender a mera descrição.

O método que julgamos ser mais adequado a essa aproximação nos pareceu ser o da análise consultada. Isto poderia justificar a apresentação deste trabalho na forma de análise acompanhada de entrevistas e uma edição das obras que permaneciam inéditas. Essa metodologia pretende cumprir as funções de registrar as peças, reuní-las em uma mesma pesquisa que possa ser útil para posteriores consultas, esclarecer aspectos específicos de sua constituição musical e, por fim, dentro do programa "Práticas Interpretativas", a de discutir processos e resultados musicais a partir de um ponto de vista orientado para a interpretação.

[1] BEZERRA, Márcio. *A Unique Brazilian Composer: a study of the Music o f Gilberto Mendes Through selected piano pieces.* Alain van Kerckhoven Éditeur, p. 66, Brussels, 2000.

Para o intérprete, a compreensão musical tem conseqüências diretas na atividade interpretativa. A informação reunida pela musicologia como um todo se relaciona com essa atividade[2], que se enriquece na medida em que a interpretação das informações disponíveis se articula com o trabalho do intérprete que prepara a execução da obra, dando a ela um sentido.

Tendo isso em mente, aproximamo-nos da obra de Gilberto Mendes em três etapas. Primeiramente, a audição e a seleção dos *Estudos* para piano (sete, no total). Parte deste material já havia sido abordada em nosso repertório[3] e nos pareceu conveniente reunir as obras destinadas a nosso instrumento que receberam a denominação de *Estudo*, inclusive para obter uma noção mais clara do sentido que o compositor atribui a essa palavra. Em seguida, a revisão da bibliografia, em que foram encontradas análises de algumas das obras, confrontando nosso objeto de estudo com outras versões das mesmas obras. Optamos por reportar-nos às análises apresentadas pelos pesquisadores revisados, ressaltando pontos específicos que julgamos convenientes devido à nossa experiência com as obras. E por último, reunir esse material e relacioná-lo com a entrevista em que Gilberto Mendes reflete sobre o próprio processo criativo e o explica. As conseqüências desse processo na execução foram registradas aqui, relacionando os aspectos mais importantes desta pesquisa para a construção de uma interpretação das obras, dentro dos limites de nossa vivência musical com essas mesmas obras.

Uma perspectiva especulativa deste trabalho é a de situar o compositor dentro de certos contextos relacionados à discutida pós-modernidade. Procuramos explicitar, por meio das análises e da entrevista, os aspectos mais fundamentais do processo composicional de Mendes: invenção; seleção do material não baseada em uma postura pré-determinada; utilização de fontes musicais diversas, oriundas tanto da tradição musical européia moderna quanto da música *pop*, da

[2] KERMANN, 1985.

[3] Ver o documentário "A Odisséia Musical de Gilberto Mendes", em que participamos em uma pequena amostra do Estudo Magno.

música de consumo e da música popular de vários países; submissão da técnica composicional ao critério de beleza, tomado de maneira pessoal e subjetiva; um peso dado à experiência pessoal, à especificidade da sua experiência musical, sua sensibilidade e espontaneidade. Evidentemente, para Mendes, a técnica dá suporte a tudo isso, embora seja tratada da maneira que, segundo os critérios de Buckinx (1994), indica uma ruptura estilística e histórica com o modernismo. Isto se evidenciaria como uma nova maneira de encarar a relação – tipicamente moderna – entre forma e conteúdo (em alguns casos invertendo o sentido tradicionalmente dado a ambos) e uma priorização do fenômeno musical tal como seria dado pela audição, e não pela análise. O efeito auditivo é considerado antes de ser verificada a sua coerência com uma teoria ou técnica de composição previamente dada[4].

Esses elementos de ruptura situam Mendes dentro de um possível relativismo pós-moderno. Esse momento histórico recente, em que estamos ainda implicados e que por isso mesmo é difícil de caracterizar, apresenta já as suas diferenças em relação à música do meio do século vinte. Mendes ligou-se fortemente a essa música, representada por compositores como Boulez[5] e Stockhausen, partindo dela para criar parte de sua própria obra. Se, por um lado, discute-se até que pondo a pós-modernidade seria uma atitude neo-conservadora reativa aos eventuais aspectos fracassados do projeto ultra-racionalista iniciado pela proposta iluminista[6], por outro, a abertura para discursos antes excluídos da corrente principal (*mainstream*) da composição musical e a renovação da fruição estética em bases que permitem questionar as ideologias de supremacia eurocêntrica são ganhos que consideramos ser bem representados na obra de Mendes.

Assim, registramos através das análises o modo como esta posição do compositor pode ser percebida. A análise foi tratada neste trabalho como uma

[4] BUCKINX, 1994, pp 57 e 94.

[5] "Para mim, o exemplo perfeito do que o pós-modernismo musical não é". BUCKINX, 1994, p 17.

[6] Ver HABERMAS, Jürgen. *Introdução para* o *Discurso Filosófico da Modernidade*.

possibilidade de aproximar a obra da compreensão do intérprete. Em um primeiro momento, como pode ser comprovado pela entrevista, procuramos encontrar os pontos formais de unidade em que se teria baseado o *Estudo Magno*. Após esse contato com o compositor, pareceu-nos evidente que, em Mendes, as regras - muitas vezes inventadas por ele mesmo - que asseguram a unidade da composição são submetidas a uma imaginação orientada pela experimentação[7], como se o compositor atribuísse à técnica um valor muito diferente daquele observado nos ícones do modernismo musical do qual, além de Boulez e Stockhausen, a segunda escola de Viena constituiria mais um exemplo. A análise do processo composicional por parte do intérprete, entretanto, não foi descartada por Mendes, que continua incentivando a pesquisa em busca de pontos de unidade no texto musical, mesmo que essa unidade não tenha sido conscientemente buscada no momento da composição.

Finalizamos o trabalho com uma edição crítica das obras não editadas, sempre em trabalho conjunto com Gilberto Mendes.

[7] Como o próprio Mendes coloca: “A invenção é a descoberta na experimentação”. Entrevista anexa, p. 102.

Capítulo 1: Breves considerações sobre a obra de Gilberto Mendes

O compositor Gilberto Mendes nasceu em Santos, no ano de 1922, e teve uma iniciação musical relativamente tardia, aos dezoito anos. Freqüentou o Conservatório Musical de Santos de 1940 a 1944. Esse foi o seu único período de estudos formais em música, quando teve aulas de piano com Antonieta Rudge e de teoria musical com Savino de Benedictis, que foi seu primeiro e talvez único professor regular de composição. A partir daí, Mendes considera-se um autodidata.

Normalmente, divide-se a produção de Mendes, até o momento, em três fases, baseadas na evolução de seu estilo:

Primeira fase: formação inicial.

Os anos de formação estendem-se de 1945 a 1959[8], quando pode ser sentida uma grande influência da música erudita clássico-romântica (Mozart, Schumann, Schubert, Debussy), quando Mendes, depois de receber as orientações "tonalizantes" de Benedictis, deu livre curso à sua natureza, que já tendia para o atonal, para o novo. Nas palavras de do compositor: "Savino corrigia meus trabalhos, limpava todas as *blue notes* que me eram tão caras, tentava desviar para o tonal minha natureza musical atonal. Decidi, então, estudar sozinho, assumir o meu autodidatismo" [9].

Depois, no que se convencionou chamar Momento Nacionalista, há uma maior influência das canções populares e do folclore brasileiro. Essa fase nacionalista apareceu ditada principalmente por questões ideológicas, em uma tentativa de

[8] SANTOS, Antonio Eduardo. *O Piano na obra de Gilberto Mendes.* 2004. Artigo disponível em: <HTTP://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult012b.htm>. Acesso em 10/01/2008.

[9] MENDES, *Uma Odisséia Musical. Dos Mares do Sul à Elegância pop/déco.* São Paulo: EDUSP, 1994.

seguir o manifesto Zdanov[10]. Mendes procurou, sem sucesso, receber a orientação de dois importantes compositores brasileiros ligados ao movimento de esquerda: Koellrreuter e Guarnieri. Tomar aulas com o primeiro era quase impossível porque Koellrreuter vivia no Rio de Janeiro e Mendes já trabalhava em Santos. Já Guarnieri não o aceitou como aluno, o que levou Gilberto Mendes a uma aproximação com o compositor Cláudio Santoro em 1954. Santoro também era membro do Partido Comunista e estava, na época, convicto de sua posição nacionalista anti-fascista. Embora Mendes o considere como um de seus mestres, seu contato reduziu-se a "*umas seis aulas antes de meus exílios políticos pela Europa Oriental" [11]*.

O conteúdo dessas aulas com Santoro foi muito mais ideológico que musical, pois o maior problema de Gilberto Mendes durante esse período era como conciliar sua ideologia comunista com sua música, que, desde então, havia sido completamente cosmopolita, de influência principalmente norte-americana e européia[12]. Esse problema era agravado pelo fato de que, quando criança, Mendes teve pouco ou nenhum contato com o folclore brasileiro, porque tais manifestações eram raras na Santos urbana e cheia do glamour *kitsch* dos anos 30. Seu conflito nesta primeira fase é expresso no seguinte trecho:

> Num dado momento, por força dessa discussão, achei que deveria ter algum contato com o nosso folclore, uma vez que até então minha fantasia

[10] Manifesto redigido por Andrei Zdanov, o braço direito de Stálin para a política cultural da então URSS, que pregava a aproximação da arte com o povo, excluindo as propostas vanguardistas consideradas excessivamente abstratas. Conforme a ideologia comunista, a arte deveria ser feita a partir do material produzido espontaneamente pelo povo. Esse manifesto serviu de inspiração para vários outros manifestos e propostas poéticas ao redor do mundo que se referenciaram nas ideologias socialistas e nacionalistas. No Brasil, há exemplos como o manifesto "Música Viva" e o "Ensaio sobre a Música Brasileira", de Mário de Andrade (1954). Um exemplo da influência desse manifesto é a trajetória de Cláudio Santoro, que foi professor de Mendes por um breve período (como citado acima). Santoro modificou radicalmente seu estilo a partir das idéias contidas nesse manifesto, abandonando por completo a escrita dodecafônica a que se entregara inicialmente.

[11] MENDES, op.cit.p 52.

[12] MENDES, Gilberto. *Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda.* **In**: Revista Música, vl. 2 n. 1. p. 37-42.

> musical vinha sendo absolutamente cosmopolita, vale dizer, politicamente incorreta, incorretíssima, na opinião predominante depois da 'Carta Aberta' de Camargo Guarnieri. A pianista Anna Stella Schic, primeira musicista a quem levei minha música para uma apreciação, um palpite encorajador, desaprovou solenemente (ela era comunista, por essa época) o meu decadentismo cosmopolita; saí de sua casa com a sensação de ter sido reprovado com nota zero. [13]

Apesar de não levar tão a sério tais opiniões, Mendes considerou ampliar suas informações sobre o folclore brasileiro e procurou Oneyda Alvarenga, que lhe forneceu livros e textos musicais. Do final dessa fase de formação resultaram algumas obras que, devido à fusão do espírito das melodias folclóricas brasileiras com o seu universo harmônico particular (basicamente Debussy, Bartók e o jazz norte-americano, que provocaram a acusação de "cosmopolitismo decadente" de Schic), antecipam o caráter da bossa nova e da música de Mancini para o cinema dos anos 60. Exemplos dessa safra são as canções: *Episódio, Lagoa, Lamento;* para o piano, uma parte da série de *Peças para piano (de números 1 a 13)*, compostas entre 1949 e 1952, A *Sonata,* de 1953 e os *Prelúdios* de 1 a 5, compostos entre 1945 e 1953; e uma seqüência de *Estudos* para instrumentos solistas: fagote, oboé, violino e clarineta (todos compostos em 1954).

Segunda fase: A Vanguarda

Também chamada de fase do experimentalismo, esse período vai de 1960 a 1982. As obras compostas durante esses anos refletem a consolidação do estilo de Mendes, uma vez definido o seu caminho na direção da vanguarda experimentalista, representada em seu inventário musical principalmente por Stockhausen, Schaeffer, Webern e Boulez. Há importantes obras da fase anterior nas quais ele esboça procedimentos composicionais que terão um papel importante em seus anos de maturidade. A *Peça para clarinete* n. 3 é sua obra

[13] MENDES, op. cit. p. 53.

mais atonal e a n. 5, a sua primeira obra dodecafônica. Ambas foram escritas em 1958, época em que Mendes ainda estava em pleno conflito entre as suas preferências estéticas e suas convicções sócio-políticas.

O ano de 1960 marca o início público propriamente dito de sua carreira musical, com a encomenda e apresentação do *Ricercare para Cordas e 2 Trompas.* Esta é uma obra serial não-dodecafônica, o que já antecipa o tratamento livre dado por Mendes às técnicas convencionais da vanguarda, e é resultado de um estudo feito sobre o *Ricercare II* da *Cantata* de Stravinsky[14].

Após o breve contato com Santoro no final dos anos cinqüenta, Mendes aprofunda seu envolvimento com o dodecafonismo por intermédio de George Olivier Toni[15], abandonando as preocupações ideológicas para dedicar-se à música de vanguarda. Toni tornou-se para ele uma espécie de orientador e mentor, tendo encomendado e apresentado o *Ricercare para Cordas e 2 Trompas* com a Orquestra de Câmara de São Paulo[16]. Em uma viagem política que fez à Europa (1959), Mendes tomou contato com a produção alemã, o que teria conseqüências definitivas em seus trabalhos posteriores. Adquiriu um disco com obras de Stockhausen (*Klavierstüke 1-4, Kontra-punkte*) e começou a pesquisar seriamente, ainda que sozinho, o serialismo integral e a música eletrônica através da audição e estudo profundo das partituras. O compositor conta que chegou a conhecer Webern por meio dos elementos da música desse compositor, os quais percebeu na obra de Stockhausen:

[14] Idem, p. 66.

[15] George Olivier Toni (1926), compositor, musicólogo, professor e regente brasileiro. Fundou a orquestra jovem de São Paulo, hoje Sinfônica Experimental de Repertório, a Escola Municipal de Música e o Departamento de Música da ECA-USP em 1970.

[16] MENDES, op. cit. p. 59.

> Hoje em dia reconheço que o que me impressionou – na música de Stockhausen – foi o Webern que havia nas primeiras obras de Stockhausen. Até então eu não conhecia Webern, realmente. [17]

Outra referência marcante com a qual teve contato nessa segunda fase foi a *Symphonie pour um Homme Seul,* de Pierre Schaeffer. Confirmando seu forte envolvimento com o cinema, seu conhecimento dessa obra se deu por meio de um documentário em que Maurice Béjart aparece dançando-a. E o próprio Mendes relata a profunda impressão que lhe causou o contato com essa música:

> E eu me lembrei dos 'objetos musicais', como preferia chamar Schaeffer, que tanto gostava de ouvir em criança, nas viagens de trem entre Santos e São Paulo, os sons provocados pelos carretéis enrolando o cabo que puxava os vagões na Serra do Mar, o crescendo e decrescendo quando passávamos junto a um carretel a mudança de timbre dentro dos túneis. Foi fácil amar a música concreta à primeira vista. Como reconhecer algo muito querido, desde a infância.[18]

Pierre Boulez constituiu também uma referência importante nesses anos de estudo da vanguarda européia. Mendes se declarou profundamente apaixonado por *Le Marteau sans Maître.*

De volta ao Brasil, depois da viagem de 59, continua a estudar a vanguarda representada por esse núcleo de compositores da tradição franco-germânica e norte americana "rachando em cima das partituras", já que não havia quem orientasse formalmente seus estudos nesse campo. Em 61 compõe a cantata *Fala Inicial do Romanceiro da Inconfidência,* sobre texto de Cecília Meireles, até hoje inédita. Também em 1961 compõe, em 16 dias, a *Música para 12 Instrumentos,* serial dodecafônica, também para a Orquestra de Câmara de São Paulo sob a regência de Olivier Toni. Segundo o compositor, esta obra é mais representativa

[17] Idem. p. 67.

[18] MENDES, op. cit. p. 57.

de sua adesão a *Neue Musik* do que a obra anterior. A obra foi apresentada em um concerto promovido pela VI Bienal de Arte moderna transmitida pela TV Excelsior no fim do mesmo ano, marcando o início público propriamente dito de sua carreira musical.

Entre julho e agosto de 1962 Mendes viaja com Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat para Darmstad. Nessa viagem, que teve profundo impacto na sua formação, Mendes estreita seus laços com a vanguarda da nova música alemã e amplia seus horizontes também na direção da música de John Cage que em sua visita dois anos antes "balançara o coreto da *Neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo 'zen', com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro 'santuário' de celebridades européias*"* [19].

Nesse momento, em meio à preocupação de sintetizar o aprendizado em Darmstad no contexto brasileiro, o grupo de Mendes se aproxima da poesia concreta, através da obra dos poetas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Na passagem de 62 para 63 surge a obra *Nascemorre,* para vozes, percussão e fita gravada *ad libitum*. O ano de 62 também marca a fundação do Festival Musica Nova, fruto de um esforço conjunto inicialmente realizado pelos compositores do grupo de mesmo nome[20] e que prossegue até hoje como uma das mais importantes contribuições de Gilberto Mendes à música contemporânea no Brasil.

Entre as obras representativas desse período que consolidou a presença do compositor na cena musical brasileira e internacional, destacamos algumas obras que o público hoje imediatamente reconhece como sendo de Gilberto Mendes: a *Música para Piano n. 1* (de 1962, última obra para esse instrumento solista até o início de sua terceira fase, por volta de 1981); o famoso *Motet em ré menor ou Beba Coca-cola,* para coro a *cappella* (1967); *Santos Football Music* (para

[19] IDEM, p. 69.

[20] Composto por parte dos signatários do Manifesto Música Nova, de 1963.

orquestra, estreada por Eleazar de Carvalho, obra de 1969 e uma das mais difundidas e bem recebidas obras de Mendes), *Omaggio a De Sica*, para trombone e trompa (1972), a série *Blirium,* das quais a A-9 é para 12 cordas, B-9 para 12 instrumentos diferentes, exceto cordas, e C-9 para várias possibilidades instrumentais. Esta última ficou bastante conhecida em uma versão para piano de Caio Pagano; e, por fim, *Asthmatour* (1971) que utiliza procedimentos novos no tratamento da voz como estalidos de língua entre os dentes, no céu da boca e outras sonoridades descobertas. "Somente alguns anos depois (1978-79) Stockhausen faria o mesmo em seus *Coros Invisíveis"* [21].

Entre outras obras mais radicalmente experimentais, mencionamos *Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven,* para fita magnética e ação teatral de uma violinista e um pianista (1970); *O Objeto musical – Homenagem a Marcel Duchamp,* para ventilador, barbeador elétrico e ação teatral (1972); *In Memoriam Klaus-Dieter Wolff,* para vozes e ação teatral (1975); *Der Kuss – Homenagem a Gustav Klimt,* para beijos amplificados entre um homem e uma mulher (que devem se postar no palco "seminus ou nus, se possível", segundo o compositor) com ação teatral (1976); *Ópera Aberta,* para ação teatral entre uma voz operística, um halterofilista e mais de três pessoas aplaudindo (também de 1976); e, finalmente, uma peça para coro que Gilberto Mendes considera uma de suas melhores obras: *Com Som Sem Som*, sobre texto de Augusto de Campos foi composta por encomenda da FUNARTE. Esta obra foi concluída em meio a um estado depressivo quando de seu ano de trabalho como professor convidado na Universidade de Wisconsin-Milwaukee (1978-1979).

Terceira fase, ou fase atual

Nas obras compostas em torno do início dos anos 80, ocorre uma mudança em seu processo criativo. O compositor chega a uma síntese de todos os elementos que o influenciaram desde sempre, revisa e aprofunda tanto esses elementos

[21]MENDES, Idem, ibidem p.84.

quanto as técnicas utilizadas anteriormente e se volta para a música instrumental, colocando o material sonoro tradicional novamente no centro de sua atenção musical, diferindo das experimentações radicais do teatro musical, da música concreta e da música eletrônica que são as marcas de sua fase anterior.

Uma das causas para desse retorno a um tratamento tradicional do som (mas não da estruturação das composições, como veremos adiante nas análises dos *Estudos para piano*) pode ter sido a aproximação de Mendes com o pianista Caio Pagano. Para esse músico Mendes escreveu o *Concerto para Piano* em 1981, reaproximando-se da tradição musical romântica na qual sua música tem raízes importantes.

O próprio Mendes, no entanto, considera como obra chave para sua fase atual o *Retrato II,* para duas flautas, de 1979. Essa obra foi encomendada por Jorge Antunes e foi publicada em um álbum da editora Sistrum, de Brasília. Na autobiografia de Mendes (pp. 183-185) há uma menção do tratamento da técnica serial nessa peça, que chamaremos neste trabalho de “melodia de intervalos”. Baseada nessa técnica, nasceu uma maneira serial de tratar elementos díspares que Mendes foi aperfeiçoando até chegar ao que chamaremos “técnica mendesiana”. Esta técnica será explicada adiante, quando da análise dos estudos. A criação de séries com mais de doze notas, a livre utilização de partes dessa série em inversões indeterminadas, e, principalmente, a liberdade a que o compositor se permite ao abandonar gradualmente os parâmetros criados por ele mesmo são elementos que se tornaram uma constante nos procedimentos técnicos das suas composições. Essa tendência pode ser percebida desde a primeira fase, quando Mendes já demonstrava preferência pela síntese.

Em maio de 79, Mendes começa a trabalhar em uma obra encomendada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido pelo compositor português Jorge Peixinho, a cuja memória está dedicado o *Estudo Magno,* de 1993. O conjunto de Peixinho era composto por flauta, clarineta em si bemol, trompa em fá, trompete, piano, harpa, violino, viola, violoncelo e violão. Mendes dividiu esses instrumentos em quatro grupos, em um trabalho que desenvolve a sua idéia de

"melodia de intervalos", cruzando textura, melodia e harmonia. Esta obra, serial, chamou-se *Qualquer Música*, inspirada por um poema de Fernando Pessoa.

Saudades do Parque Balneário Hotel foi escrita em homenagem ao hotel do mesmo nome, cuja derrubada o compositor considera "o maior crime arquitetônico perpetrado pelo capitalismo imobiliário selvagem" na cidade de Santos[22]. Composta para saxofone alto e piano, a parte final da obra é construída a partir de citações da música americana ouvida na sua juventude, uma obra em que suas reminiscências tonais se integram à sua técnica de composição típica da terceira e atual fase. Devido a esses antecedentes, sugerimos que O *Concerto para Piano*, marca uma mudança importante de seu estilo, mas não inaugura essa mudança, já que apresenta a técnica mendesiana já depurada nesta que é a quarta obra a utilizá-la[23]. *Vento Noroeste* seria a outra peça encomendada por Caio Pagano, em 1982.

A maioria das obras para piano analisadas neste trabalho pertence à fase atual, e tem um caráter minimalista, razão pela qual julgamos importante nos referir ao tratamento dado por Mendes a essa técnica. Ele assume a influência minimalista na música de sua fase atual, porém não só a do minimalismo norte-americano de Reich, mas também o minimalismo tal como foi entendido e explorado pelo espanhol Carles Santos. Essa abordagem será explicada com maiores detalhes no capítulo 5. É nesse sentido que propomos entender o minimalismo presente em obras como *Il Neige... de nouveau!, Viva Villa,* e também no *Estudo Magno*, todas escritas para o pianista José Eduardo Martins.

Outra característica citada no contexto da composição pós-moderna (BUCKINX, 1994) é o engajamento político que se reflete em algumas obras. Sobre esse aspecto, Mendes se considera uma pessoa politicamente comprometida. Sem negar a influência que esse comprometimento possa ter em

[22] MENDES op. cit. p. 187.

[23] Os comentários mais conhecidos dessa obra são de Rodolfo Coelho "De repente surge o Gilberto metafísico", referindo-se ao abandono do "brilho" em favor de um artesanato virtuoso onde "um intransigente rigor de escrita desafia o ouvido a mergulhar naquela atmosfera de expressão pura e contida". In: MARIZ, Vasco. *Historia da Música no Brasil,* p. 313.

seu trabalho, especialmente em obras como *O Último Tango em Vila Parisi* (1987)*, Mamãe eu quero votar* (1984), e *Vão Entregar as Estatais!...* (1985), Mendes continua se considerando um estruturalista, no sentido em que lhe interessa a estrutura da música e sua comunicabilidade a partir de um rigor formal (MENDES, op. cit. p. 209). O "tema pós-moderno" do engajamento político reaparece nos contatos que fez pelo mundo, nas posturas políticas dos compositores trazidos ao Festival Música Nova e na sua colaboração com os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea, para os quais jamais foram convidados compositores ligados ao *establishment* de seus países. Gilberto Mendes atendeu a quatro desses cursos, e compartilhou suas idéias com outros compositores reconhecidos pela posição política esquerdista e forte envolvimento com o ideal democrático.

Esses anos da terceira fase da obra de Gilberto Mendes também se caracterizam por um interesse renovado na música que o compositor escreveu no início de sua carreira, movido por diversos intérpretes que travaram contato com sua obra inicial. E, mais uma vez, notamos a afinidade de Mendes com aspectos atribuídos ao pós-modernismo musical, na medida em que ele olha para essas obras reconhecendo o potencial do novo contido no erro, aceitando que essas obras nascentes tenham vindo à tona sem uma revisão a qual, depois de muita relutância, acabou por não realizar, deixando as obras como estavam. Pertencem a esse grupo os *Prelúdios* e as 16 *Peças para piano,* e a *Sonatina Mozartiana* (1951) na qual há uma mistura entre um estilo mozartiano-rococó e o samba de breque, bem como várias de suas canções.

Atualmente, o compositor escreve quase exclusivamente sob encomenda. Das suas obras mais importantes, nas quais segue utilizando a sua técnica pessoal de maneira cada vez mais livre, destacamos *Rimsky (*para quarteto de cordas e piano*)*, *Étude de Synthèse*, (para piano solo), *Rastro Harmônico (*orquestra sinfônica*)* e, por fim, *Alegres Trópicos*, escrita para grande orquestra e coro misto sob encomenda da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e estreada em 2004.

Outra característica importante desta terceira fase do compositor é a utilização cada vez mais sistemática do que Lucien Dallembach chama de *intertextualité restreinte* (intertextualidade restrita) ou ainda, na definição de Martha Canfield, autointertextualidade: a presença em uma obra determinada, de elementos retirados de obras anteriores do mesmo autor. Observando suas obras mais recentes, percebemos que Mendes lança mão, muitas vezes, de citações de sua própria obra, às vezes de trechos melódicos, às vezes de uma maneira de organizar a disposição dos intervalos entre as vozes, às vezes na maneira de tratar o ritmo. O escritor Mario Vargas Llosa faz um comentário sobre o prêmio Nobel Gabriel García Márquez que poderia servir como ponto de partida para explicar essa dinâmica presente nas obras de Mendes: " Cada ficción de García Márquez se compone de fragmentos que, al desarrollarse, generan las ficciones siguientes, las que, a su vez, (...) sientan las bases de las ficciones futuras que las modificarán: esta dialéctica de fragmentación y proliferación estará em la esencia misma del arte narrativo de GGM."[24] No caso de Gilberto Mendes, cada obra sua é composta por elementos vindos de origens muito variadas que são combinados através de diferentes técnicas e, uma vez combinados, geram uma obra que será fornecedora, por sua vez, de novos elementos que serão usados nas próximas obras, podendo dar origem até mesmo a uma nova técnica, ou a empregos inovadores de uma mesma técnica. O compositor nos fala desta intertextualidade com relação a suas canções:

> Outra preocupação minha, quando compus estas últimas canções, foi aproveitar certas passagens que me pareciam muito boas de minhas peças para piano, dois ou três compassos no máximo, para com cada uma delas compor uma canção inteira. Achava uma pena que uma passagem musical especialmente interessante acontecesse somente uma vez. E tive a idéia de repeti-la, desenvolvê-la em uma nova peça. Não vou contar em quais canções adotei esse procedimento, para deixar a oportunidade de descobri-las aos

[24] VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez*: *historia de um deicidio*. Barcelona: Seix Barral Editores, 1971

> estudantes que gostam de quebra-cabeças musicológicos, como aquele de descobrir a série de uma música dodecafônica. Mas dei a pista para a pesquisa[25]

Dada essa breve contextualização da obra de Gilberto Mendes, situamos os seus Sete Estudos para piano dentro de sua terceira fase, que representa, portanto, a maturidade do compositor. Neles está presente a maioria das características de sua música que esboçamos nos comentários anteriores. As referências musicais que constituíram seu estilo; a técnica particular usada para desenvolver as estruturas absorvidas inconscientemente em materiais que não seriam fornecidos pela sua memória musical, composta por essas referências; os procedimentos de origem híbrida; o serialismo, o dodecafonismo, o minimalismo e a forte impressão que a vanguarda alemã lhe provocou; e por fim, suas raízes clássico-românticas, às quais ele retornou depois do *Concerto para Piano,* convencido de que o passado (dele mesmo e da história da música como um todo) pode ser material para obras atuais, sem preconceitos e sem limitações normativas impostas por um ponto de vista artificial da atividade de compor.

Esses estudos se apresentam como uma espécie de autobiografia musical, realizada por um compositor que atravessou com presença marcante um tempo cheio de impasses e turbulências políticas e estéticas. Na expressão de José Eduardo Martins, Gilberto Mendes continua compondo "para entender o mundo em que vive". Esta talvez seja a razão da natureza de síntese presente em sua obra, da qual os *Estudos* podem ser vistos como uma parte importante, conforme veremos nas análises a seguir.

[25] MENDES, *Gilberto Com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à Avenida Nievsky*. (título provisório) São Paulo: EDUSP. No prelo, 2008. p.18.

1. 2. ***Sobre os Estudos para Piano***

Depois de vinte anos sem compor uma única obra para piano, o compositor Gilberto Mendes volta sua atenção para o instrumento com seu *Concerto para Piano,* de 1981. Usa uma linguagem moderna, mas cheia de referências clássico - românticas e citações, muito diferente das radicais experiências de vanguarda, seriais e dodecafônicas que vinha fazendo até então. A obra foi muito bem recebida e deu origem a um comentário de Rodolfo Coelho de Souza, que testemunha a ruptura que a obra pareceu simbolizar: "De repente surgiu o Gilberto metafísico" (MENDES, p.192). Depois disso, o compositor, agora tendo a seu lado vários amigos e colegas pianistas que encomendavam e estreavam suas obras, escreve várias peças de maior e menor importância: *Vento Noroeste*, *Três Contos de Cortazar*, *Los Tres Padres*, *Viva Villa*, entre outras, e seu primeiro Estudo para piano, encomendado pelo professor e pianista José Eduardo Martins para ser tocado em um recital em Potsdam, antiga Alemanha Oriental, em 1989. O estudo recebeu o título *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul.*

A partir de então, o Estudo para piano tem sido uma forma explorada recorrentemente pelo compositor, que compôs, desde 1989, sete deles. São eles:

- *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul* (1989)
- *Estudo sobre Ulysses em Copacabana* (1991).
- *Estudo sobre A Lenda do Caboclo - A Outra* (1992)
- *Estudo Magno* (1993)
- *Estudo sobre o Pente de Istambul* (1995)
- *Estudo ex-tudo eis tudo pois! (in memoriam Jorge Peixinho)* (1997)
- *Étude de Synthèse* (2004)

É inegável a importância desses estudos dentro da obra de Mendes. São, em sua maioria, obras longas, muito trabalhadas, que apresentam grande diversidade de técnicas composicionais e abarcam quinze anos de produção do

artista. Muitos dos estudos são baseados em sua própria obra: além das adaptações de obras escritas originalmente para outras formações (*O Pente de Istambul* foi escrita para grupo de percussão, *A Lenda do Caboclo - A Outra* é uma obra coral, e *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* é uma das mais famosas obras do compositor para orquestra), o compositor utiliza elementos de uma obra para construir outra (como em *Estudo sobre o Pente de Istambul*, em que uma das séries utilizadas é a mesma série geradora de *Um Estudo?,* no qual, por sua vez, emprega a mesma série utilizada em *Ulysses em Copacabana*), e chega até mesmo resumir seus caminhos harmônicos gerais em um Estudo (*Étude de Synthèse,* por exemplo, é uma fantasia sobre os acordes mais utilizados em sua obra). Cremos que, por essa razão, a análise desses estudos seria muito esclarecedora sobre a obra de Gilberto Mendes em geral, porque, observando suas criações, notamos que, em suas últimas obras, o compositor tem se debruçado sobre todas as técnicas que já utilizou, sobre sua própria linguagem, cada vez mais seguro de possuir uma sonoridade própria e inconfundível.

Podemos dividir esses estudos em dois grupos: os escritos originalmente para o piano e aqueles que nasceram de transcrições e adaptações de obras anteriores do compositor. Ao primeiro grupo pertencem *Um Estudo?..., Estudo Magno, Estudo ex-tudo eis tudo, pois!* e *Étude de Synthèse.* Destes, somente o último não está ainda editado. O segundo grupo, ao qual pertencem os outros três estudos, está ainda praticamente inédito, tendo sido tocados apenas pelo pianista José Eduardo Martins em seus recitais, geralmente fora do Brasil. Este trabalho apresenta, em seu anexo, uma edição crítica dessas quatro obras inéditas.

Apesar de o compositor afirmar em sua entrevista que várias dessas peças poderiam ter outros títulos, que não necessariamente devessem chamar-se estudos, concordamos em mantê-las sob essa denominação, e analisá-las como tais. É inegável o caráter virtuosístico de obras como o *Estudo Magno*, ou *Estudo ex-tudo eis tudo, pois* outras, como *Um Estudo?,* por exemplo, são quase “anti-estudos”. É, porém, notório que nem sempre um estudo recebe este nome por ter

alguma qualidade pedagógica ou por ser obra de grande virtuosismo. Nas palavras de Mendes: *"*Porque estudo é aquilo que a gente chama de estudo, não é? Prelúdio é aquilo que a gente chama de prelúdio*" [26] .*

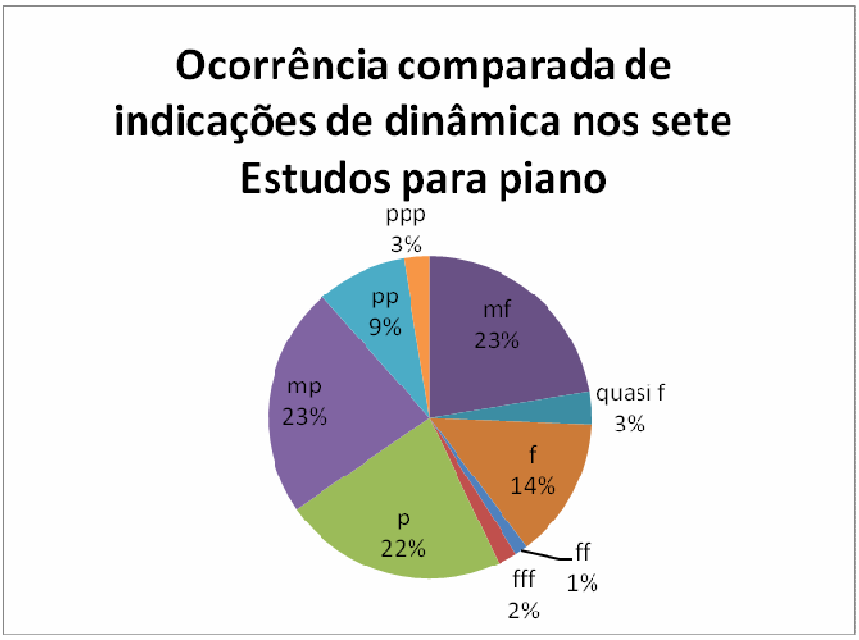
Cremos que a preocupação de Mendes ao escrever seus estudos não foi apenas com a mecânica ou a capacidade técnica do intérprete. Seus estudos são exercícios de criatividade para o pianista, pois suas indicações são raras e objetivas, inclusive para parâmetros importantíssimos como articulação e pedalização. A liberdade para o intérprete é enorme, e são muitas as decisões que lhe cabem. O caráter de cada estudo passa a ser escolha exclusiva do executante, e o próprio fato de este precisar forçosamente transitar entre o tonalismo, o serialismo e o minimalismo é um estudo de estilo. Alguns estudos, como o *Étude de Synthèse* e *Estudo sobre A Lenda do Caboclo* possuem uma ou duas indicações gerais, e trechos longos de *Estudo sobre o Pente de Istambul* decorrem sem indicação alguma de dinâmica ou articulação. Presume-se que a decisão dos rumos dados à interpretação, nesse aspecto, é do intérprete.

A seguir, incluímos três gráficos comparativos dos níveis de dinâmica indicados pelo compositor. É notória a majoritária presença de indicações do tipo *mezzo-piano crescendo*, ou *mezzo-forte diminuendo*, que dão muito mais liberdade ao intérprete que um rígido controle de níveis de dinâmica. Observando a tabela e os gráficos a seguir, temos uma idéia da quantidade e freqüência das indicações dinâmicas. A tabela mostra o total de indicações, contando entre elas as gradativas (*crescendo*, *decrescendo* e etc.) e não-gradativas (*forte*, *pianíssimo* etc).

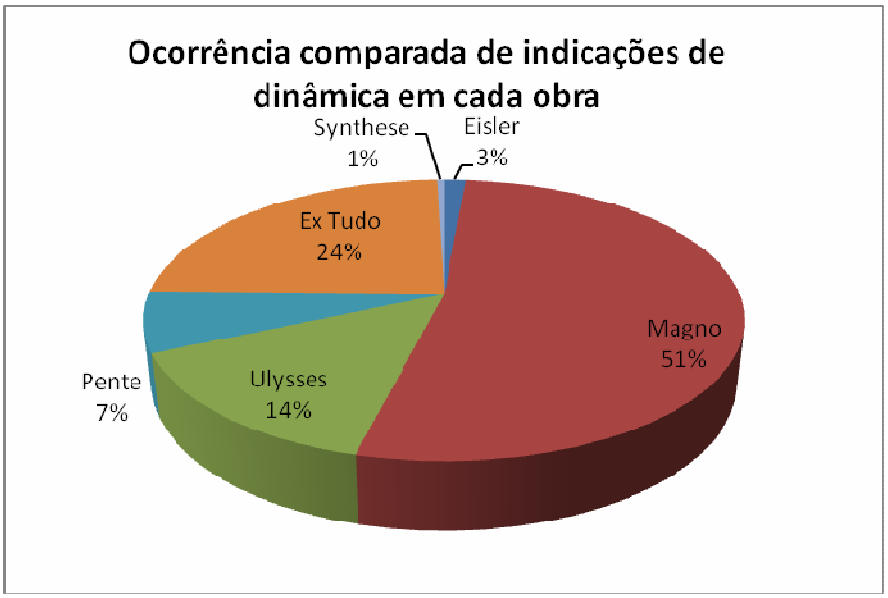
[26] MENDES, Gilberto: Entrevista anexa, p. 94.

TABELA DE INDICAÇÕES DINÂMICAS								
	OCORRÊNCIAS							
DINÂMICA	**Eisler**	**Magno**	**Ulysses**	**Lenda**	**Pente**	**Ex Tudo**	**Synthese**	**TOTAL**
Crescendo	0	21	7	0	0	5	0	**33**
Poco Crescendo	0	2	6	0	0	0	0	**8**
Decresc/Diminuendo	0	10	1	0	0	7	0	**18**
mf	0	21	5	0	3	6	0	**35**
quasi f	0	5	0	0	0	0	0	**5**
f	1	9	2	0	5	5	0	**22**
ff	0	2	0	0	0	0	0	**2**
fff	1	0	0	0	0	1	1	**3**
p	1	16	3	0	4	11	0	**35**
mp	0	14	5	0	3	14	0	**36**
pp	0	10	1	0	0	3	0	**14**
ppp	0	3	1	0	0	0	0	**4**
Total	**3**	**113**	**31**	**0**	**15**	**52**	**1**	**215**

Por meio do gráfico seguinte, teremos uma visão clara da porcentagem majoritária das indicações *mezzo-piano*, *mezzo-forte* e *quasi forte*. É curioso perceber que a, normalmente rara, indicação *fff* aparece mais vezes que o *ff*, mais comum. Isso pode sugerir que, quando o compositor realmente deseja um volume anormalmente grande de som, pede expressamente por isso na partitura.



No próximo gráfico, perceberemos a variação da freqüência de indicações, que é muito irregular. Há obras com nenhuma indicação dinâmica ou articulatória (caso de *Estudo sobre A Lenda do Caboclo - A Outra*) e obras que retêm nada menos que mais da metade da quantidade de indicações do total do grupo. Cremos que essa variação se deve à convicção do compositor de que cada obra se presta a uma determinada técnica, e tem diferentes necessidades, enquadrando-se no preceito de pós-modernidade segundo Buckinx: “o conteúdo determina quais as técnicas que serão empregadas”.



São poucas também as indicações de articulação, em comparação com outros compositores do século XX, limitando-se a indicações gráficas de ***marcato*** (>) nos estudos *Magno* e *Pente de Istambul* e às frases ***legato sempre*** (*Étude de Synthèse, Estudo Ex-tudo*), ***molto legato sempre*** (*Um Estudo?*), e ***non legato*** (*Pente de Istambul*), além de uma ou outra linha indicando **legato** nos estudos *Ulysses* e *Magno.*

Em se tratando das indicações de pedal, porém, Mendes é muito preciso. Há trechos de seus estudos que seriam arruinados por uma interpretação que abusasse do uso do pedal (como os efeitos do non-legato em *Estudo sobre o Pente de Istambul*, ou as mudanças de harmonia em *Étude de Synthèse*), e casos em que o efeito planejado depende do uso do pedal como está estritamente marcado na partitura (como em *Um Estudo?*, em que as ressonâncias arquitetadas por Mendes criam um novo plano sonoro além da linha melódica escrita).

Pode-se considerar os estudos como um exercício de adaptação da linguagem madura do compositor à tradição pianística, e, dentro disso, de flexibilidade dentro de sua própria linguagem, criando opções e versões de uma

obra, que, a princípio, estaria pronta, fechada e imutável. Em peças como *Estudo sobre Ulysses em Copacabana* e *Estudo sobre o Pente de Istambul*, o que vemos é uma nova obra, modificada, viva. Outra obra, uma possibilidade que, antes de ficar escondida e relegada ao espaço metafísico das coisas não realizadas, é mostrada ao mundo, dando ao intérprete a oportunidade de tomar contato com as outras opções do compositor, aquelas que não foram seguidas, aquelas que foram anotadas, relegadas, preteridas. Ou que simplesmente estavam ausentes.

1.3. *Terminologia e método de análise*

Foi utilizado o seguinte método para análise dos sete Estudos: primeiramente, através da audição e leitura das partituras, foram reconhecidos os elementos mais básicos de cada estudo, como forma, textura, presença explícita de citações, idiomático instrumental. Depois, a partir de uma análise do texto musical, com a ajuda de depoimentos do compositor e análises de outros autores, inventariamos as técnicas utilizadas para compor cada um dos Estudos, como também os materiais utilizados (temas, motivos, células rítmicas, citações). Para tais objetivos, buscamos referências nos métodos analíticos utilizados por Robert P. Morgan em seus livros *La Música Del Siglo XX* e *Antología de la Música del Siglo XX* e na Teoria dos Arquétipos exposta por Flo Menezes em *Apoteose de Schoenberg.*

Dividimos, então, a análise dos *Estudos* em duas partes: **Técnicas utilizadas** e **Forma e Procedimentos**. Na primeira, serão enumeradas as variadas técnicas das quais o compositor lança mão ao compor um estudo. Quando falamos, portanto, de técnica, falamos em termos como minimalismo, serialismo, dodecafonismo, colagem, citação. Na segunda parte, analisamos a peça formalmente de acordo com a organização de suas seções. Há casos nos quais a própria técnica utilizada fornece à peça um elemento unificador, dispensando o uso de reiteração de seções, como é o caso das peças minimalistas *Um Estudo?* e *Estudo sobre a Lenda do Caboclo – A Outra.*

À maneira como os diferentes materiais e técnicas foram manipulados demos, neste trabalho, o nome de **Procedimentos**, e a busca pela identificação desses procedimentos procura fazer um aporte ao estudo do idiomático composicional de Mendes.

Capítulo 2: Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul.

Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul foi a terceira das muitas obras encomendadas ou sugeridas pelo pianista e professor José Eduardo Martins - a primeira foi *Il neige...de nouveau!*, de 1985, e a segunda foi *Viva Villa*, de 1987 - e a primeira a receber o nome de Estudo. Composta no ano de 1989, a peça foi estreada em um recital na cidade de Potsdam, antiga Alemanha Oriental, em companhia de vários estudos para piano de outros compositores brasileiros. O início da composição dos *Estudos* de Mendes não foi, portanto, espontâneo: estava atendendo ao pedido de um amigo. E, segundo o próprio compositor, não sem alguma hesitação: *"*(...) Um estudo? Repeti, aborrecido... Eu não ia compor um estudo, coisa nenhuma! Mas José Eduardo não desiste fácil... E quando menos esperava, lá vinha ele a me pedir o tal estudo (...). Um dia contra-ataquei. Só se fosse um anti-estudo, algo bem fácil, com notas de valor igual, andante.."[27] O resultado foi um estudo escrito inteiramente sobre semínimas,o que poderia ser interpretado como um "estudo de igualdade". Cremos, porém, que na verdade Mendes estivesse mais preocupado com a busca de uma linguagem interessante e nova, um estudo de aprofundamento para sua maneira própria de escrever música. O minimalismo e as técnicas de repetição acrescentada que vinham aparecendo constantemente nas obras anteriores como *Três contos de Cortázar*, *Viva Villa*, *Il Neige...de nouveau!* e *Lenda do caboclo - a Outra* estão presentes neste estudo como um ritmo constante e imutável que transforma as melodias compostas e as citadas em uma grande linha melódica, unidas ininterruptamente, fluentes.

Neste estudo estão presentes, portanto, a influência do minimalismo, a ambigüidade entre o sistema tonal e a atonalidade, bem como as citações, no caso aqui exposto, de Hans Eisler, Anton Webern, música de cinema (como o

[27] MENDES, Gilberto. *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do Sul.*
In: Análise musical 3, São Paulo: Atravez, 1992. p 115.

tema *Blue Hawaii*, de Leo Robin) e do próprio Mendes (*Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*). Bezerra chama a atenção para o fato de que todos esses elementos – Eisler, Webern, a música de cinema, a influência da literatura – fazem parte de uma espécie de mitologia privada do compositor ("icons of his private mythology" [28]) que será cada vez mais aplicada a sua música, como uma espécie de marca registrada de suas obras da fase mais madura. Pode-se dizer que, neste Estudo, começamos a perceber o rumo que a música de Gilberto Mendes tomará: cada vez mais original, unindo as técnicas de escrita da música de vanguarda com um sentimento de reverência para com a música tonal, além de referências extra-musicais (literatura, cinema) e certo caráter autobiográfico.

De fato, essa técnica do minimalismo rítmico vem sendo cada vez mais empregada por Mendes em suas obras mais recentes, isoladamente ou misturada a outras técnicas como a de melodia de intervalos[29], em obras como *Slow dance of Love* (na qual o ritmo de bolero – semínima e duas colcheias – serve de base para uma monodia que passa por vários instrumentos, em intervalos sempre paralelos), *Rastro Harmônico, Alegres Trópicos,* entre outras.

Técnicas utilizadas

Na técnica desenvolvida para escrever este estudo, Mendes tomou materiais variados como uma melodia de Hans Eisler (*Vom Sprengen des Gartens*), trechos de um arranjo da canção *Blue Hawaii,* de Leo Robin e Ralph Rainger, trechos de sua obra *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, acordes derivados dos arquétipos de quartas usados por Webern e do acorde rotacional de Schoenberg. Compôs, além disso, uma série ao estilo weberniano. De posse desses materiais, organizou-os de maneira não

[28] BEZERRA, op. Cit., p. 69.

[29] Ver capítulo 6 "Estudo sobre o Pente de Istambul"

serial, em uma só linha melódica composta apenas por semínimas, desestruturando as melodias e fazendo desaparecer as características próprias de cada citação, integrando-as à composição por meio dessa desconstrução. Nenhum parâmetro foi deixado intacto: os intervalos sofreram inversões e as alturas, transposições. A duração das notas, sua intensidade e articulação são únicas para todo o estudo, camuflando ainda mais esses elementos externos e tornando quase impossível a tarefa de identificá-los corretamente. Optamos por rastrear alguns deles para demonstrar o uso dessa técnica. Características da escrita minimalista se percebem na estrutura baseada em uma única figura rítmica, que é o elemento unificador da obra, que também é o único dos Estudos a exigir efeitos de pedal. Neste caso, a pedalização ocupa um lugar muito importante, deixando uma espécie de "rastro" harmônico que teria, além de uma função estrutural, uma ligação com a metalinguagem, pois, segundo Mendes, é através da ressonância deixada pelo pedal que se percebem os ecos de *Ulysses em Copacabana*[30]*:*

> É uma peça melódica, só tem uma melodia. Eu seguro ora sete notas, ora dezesseis notas, ora três notas, se segurar... É por isso que ela deixa o rastro harmônico. Embora seja melódica, ela é muito harmônica. Deixa um 'senhor rastro', não é? E nesses rastros harmônicos você vai ver ali bem o *Ulisses em Copacabana*. É a mesma harmonia.

[30] Entrevista, p. 99.

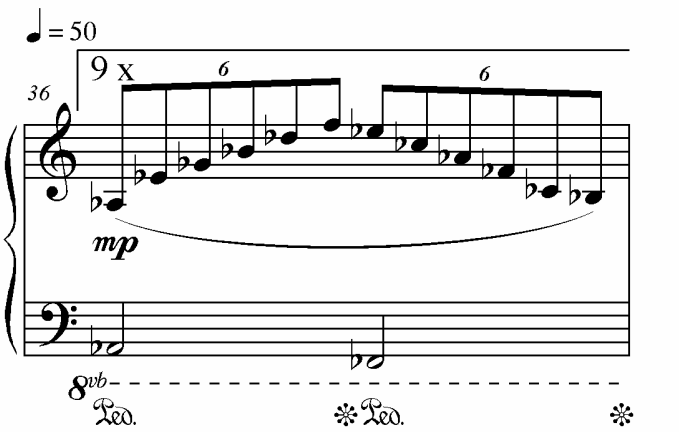
Forma e Procedimentos

Um Estudo? não possui fórmula nem barras de compasso. Para facilitar a análise, adotaremos a divisão segundo o editor belga Alain Van Kerckhoven, imaginando um compasso a cada quatro semínimas, como um 4/4.

Não se poderia falar, no caso deste estudo, de uma estrutura formal retórica do tipo forma sonata, ou por seções contrastantes do tipo ABA. Aqui, a função da estrutura formal organizada por temas ou motivos é substituída pelo ritmo sempre igual de semínimas, verdadeiro elemento unificador do estudo. Essa substituição não descarta, porém, a presença de outros elementos que ajudam o ouvinte a acompanhar o desenvolvimento do discurso como a repetição, por três vezes, da série exposta no início do estudo (compassos 1 a 9, na forma original e retrógrada; 47 – parcialmente- e 85 a 89 – com alterações) bem como os acordes que chamaremos A, B e C que aparecem, transpostos, ao longo de toda a peça. O acorde A (lá- si- ré fá sustenido) aparece nos compassos 18, 101 (aberto em três oitavas aproveitando a ressonância do si anterior) e 105 (um tom abaixo). O acorde B (acorde por quartas) aparece nos compassos 27 e 75. O acorde C, que é uma variação do acorde B, aparece nos compassos 30, 77 e, alterado, transforma-se no acorde da citação de Webern dos compassos finais 115 e 116. Esses elementos unificadores (série, acordes e suas ressonâncias), por suas vez, são extraídos de *Ulysses em Copacabana*, respectivamente do compasso 1 (acorde A, meio tom abaixo, mantendo o ré natural), compasso 36 (série inicial e compasso 47 e 48 de *Um Estudo?*); dos compasso 48 e 49 (ressonâncias do compasso 70 e 71); do compasso 51 (acorde B), compasso 58 (acorde C), como vemos nos exemplos a seguir:

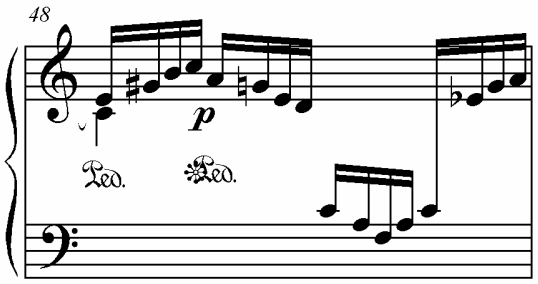
A) Série inicial de *Um Estudo?...*

Compasso 36 de *Estudo sobre Ulysses...*



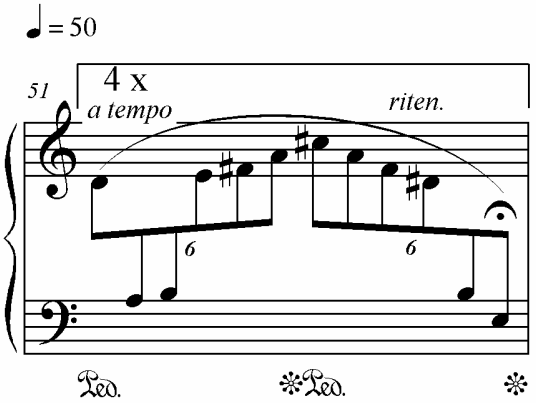
B) Compasso 70 de *Um Estudo?...*

Compasso 48 de *Estudo sobre Ulysses...*



C) Compasso 75 de *Um Estudo?...*

Compasso 51 de *Estudo sobre Ulysses...*



D) Compasso 77 de *Um Estudo?...*

Compasso 58 de *Estudo sobre Ulysses...*

É impossível determinar de maneira exata qual foi o critério usado pelo compositor para elaborar a linha melódica do Estudo, a passagem de uma citação para outra. Cremos que tenha sido um processo de invenção livre, não serial, com uma preocupação de fragmentar e tornar irreconhecíveis todas as citações. Pode-se pensar em uma metáfora do próprio processo inventivo de Mendes: certos elementos lhe são tão familiares, tão entranhados em seu universo musical particular, que se fundem com as idéias inventadas, imiscuindo-se nos recônditos de seu inconsciente e aparecendo mesmo quando a intenção é um improviso, fazendo do material musical externo uma extensão de seus próprios pensamentos. Sendo assim, limitaremo-nos a indicar as citações identificadas e a maneira como o compositor as utilizou.

Os oito primeiros compassos são ocupados por uma série de doze notas sem função serial: ela está presente somente como forma de lembrar Webern. A série é apresentada em sua forma original, retrógrada e forma original novamente. Outras doze notas nos separam da primeira citação, que é a do ostinato do compasso 16 de *Ulysses em Copacabana.* Mais quinze notas e chegamos à próxima citação (compasso 18), que é a do acorde inicial de *Ulysses*, cujas ressonâncias são mantidas pelo pedal indicado pelo compositor até o compasso 27, onde aparece o acorde B. Suas ressonâncias durarão 11 tempos mais, até o acorde C no compasso 30.

Poderíamos chamar coda à seção final, que tem início no compasso 85 com a reapresentação da série inicial no acorde e retrogradada e alterada (as quatro notas finais estão trocadas) a partir do compasso 87. No compasso 95, começam a aparecer as outras citações identificadas: as notas de 5 a 10 da melodia *Blue Hawaii*, de Leo Robin, como vemos abaixo:

Blue Hawaii, de Robin e Rainger:

No compasso 105, no terceiro tempo, aparece outra vez o acorde inicial de *Ulysses* meio tom abaixo do original, seguido pela citação de *Vom Sprengen des Gartens*, de Hans Eisler, segundo a identificação efetuada por Bezerra (p.67). Os compassos 115 e 116 são ocupados por mais uma citação de Webern, um acorde formado pelos intervalos 3ªm - 3ªM -4ª A - 4ªJ, arpejado a partir da segunda semínima do compasso 114 e repetido, na ordem 4ª A, 4ª J, 3ªm, 3ª m, segundo Menezes, mostrando o arquétipo weberniano da quarta aumentada somada à quarta justa, numa citação do Op. 27 do compositor austríaco (ver BEZERRA, p. 68).

O Estudo termina com os acordes finais do arranjo da canção de Robin, as únicas notas na peça que fogem à figuração de semínimas.

Capítulo 3: Estudo sobre Ulysses em Copacabana

No ano de 1988, Gilberto Mendes recebeu uma encomenda do Festival de Patras, na Grécia. Deveria compor uma obra orquestral, que seria estreada pelo grupo dirigido por Loukas Karytinos no ano seguinte. O tema do festival eram os grandes mitos europeus. Mendes, para homenagear o país que sediava o festival e também para fazer uma ligação com a literatura moderna e experimental, escolheu Ulysses. Diz o compositor que houve uma tentativa de forma joyceana (retomada no fluxo contínuo de seu primeiro estudo, como já visto anteriormente) e também uma busca por uma sonoridade moderna que misturasse o universo de Schoenberg com suas próprias referências de música de cinema. A obra (escrita originalmente para flauta, clarinete, saxofone alto, dois violinos, viola, violão, contrabaixo e piano) é hoje uma de suas composições mais conhecidas e tocadas pelo mundo, e reputada como uma das mais representativas de seu estilo.

A versão para piano foi elaborada no ano de 1991, a pedido do pianista José Eduardo Martins. Mendes não queria compor outro estudo para piano, e, segundo depoimento cedido, resolveu adaptar uma de suas obras já consagradas. Este foi, portanto, o primeiro dos Estudos compostos a partir de uma obra pré-existente.

Não se trata, porém, de uma adaptação como fez Stravinsky em "*Três Fragmentos de Pétroushka*" ou Prokofieff em sua suíte para piano "*Romeu e Julieta".* Nem mesmo de uma redução para piano, porque o que se ouve no estudo não é uma versão da obra original, reconhecível pelo ouvido. Não estão presentes as melodias do saxofone e do clarinete, e há trechos que foram suprimidos. Mendes elaborou uma nova peça, utilizando como material básico a parte de piano da obra original para orquestra, modificando-a e trazendo um novo significado para esse material dentro de um novo contexto, o da obra para instrumento solista. Este é um procedimento (recontextualização de um material pré-existente) a que podemos nos referir como pertencente aos conceitos pós-

modernistas, como vemos em Buckinx[31]: “a obra de arte não é um objeto fechado em si próprio, mas um processo que é interpretado pelo ouvinte em um determinado contexto”.

Técnicas utilizadas

Para este estudo, Mendes utiliza técnicas seriais, minimalistas, citações e um *happening* temático que tenta reunir todos os materiais usados durante a peça em um *Fox-trot* tonal-atonal. A intenção do compositor fica mais explícita quando ouvimos a versão original da peça, pois, nela, as partes tonais (executadas pelo violão e pelo piano) e atonais (violinos, sopros) aparecem mais claramente. Como verificaremos em outras peças de Mendes, os elementos tonais ou modais apresentados no início da peça foram, na obra original, serializados de forma não ortodoxa, por meio de transposições, retrogradações, recortes e montagens, dando origem a uma extensa *cadenza* para flauta e clarinete. No estudo, essa seção serial é quase inexistente, já que a seção que antecede a cadenza e os compassos posteriores, apesar de atonais, foram tratados por processos minimalistas, polarizando o sol bemol do baixo e impedindo a sensação de instabilidade.

Forma e Procedimentos

O *Estudo sobre Ulysses em Copacabana* tem sua forma definida pelos materiais usados e o caráter evocado em cada uma das partes, basicamente três grandes seções: a primeira (do compasso 1 ao 62), que chamaremos exposição de materiais, é de caráter rapsódico, com citações que imitam a música oriental (com o uso de uma escala simétrica exótica[32] também utilizada por Debussy em

[31] BUCKINX. Op. Cit, p. 76.

[32] MORGAN, Robert P. *Antología de la Música del Siglo XX.* Madrid: Ediciones Akal, 2000.p.15

La Soirrée das Grenade, compassos 7 a 16) e polirritmias que imitam o *gamelan* indonésio em um estilo improvisatório, expandida por procedimentos minimalistas de repetição e adição. A exposição propriamente dita se dá até o compasso 40, quando os materiais são expostos e manipulados individualmente. Do compasso 41 em diante, tem lugar uma espécie de reiteração, e em 20 compassos (41 a 62) reaparecem todos os materiais utilizados até o momento.

A segunda parte aparece muito enxuta na versão para piano, pois grande parte dessa seção (que na obra original é executada pela flauta, clarinete e trompete, num procedimento atonal *a la* Webern) foi cortada a partir do compasso 68. Perdeu-se, com isso, grande parte do próprio caráter atonal da passagem, porque o que restou da parte de piano segue uma linha minimalista, com muitas repetições que acabam dando um sentido temático ao que "deveria" ser serial. Esta parte "B" se inicia no compasso 63 e dura até o compasso 73, quando uma breve recapitulação da escala "oriental" do início da peça interrompe o discurso de intenção atonal com muitas repetições. Esta seção é curta, porém importante, pois irá apresentar um material novo (as tercinas do compasso 68) que reaparecerá, transformado em baixos, dez compassos adiante.

Embora a peça seja longa e complexa, os procedimentos utilizados são mais simples que em estudos como o *Magno* ou *Pente de Istambul.* Os materiais são facilmente identificáveis:

1) Melodia de caráter improvisatório (citação da Sagração da Primavera);
2) Escala simétrica exótica;
3) Polirritmia;
4) Arpejos descendentes por quartas em sextinas;
5) Uso expressivo das pausas.

A primeira parte é construída a partir do material 1 e evolui através de repetições feitas sobre o material 2. Variações rítmicas (quintinas, sextinas, septinas) e melódicas, como a transposição para uma 6ªm abaixo, no compasso 11, ou a variação que aparece na mão esquerda no compasso 10. Todas essas

repetições e variações são pontuadas por acordes de função colorística[33], não funcional.

A partir do compasso 16 aparece o material 3 que, na versão original, evoca as polirritmias típicas dos Gamelan da Indonésia. Aqui, um *ostinato* formado por quatro notas (la bemol - si bemol - re bemol - mi bemol) serve de base para uma linha melódica que termina no compasso 21, dando lugar a figurações em sextinas da escala inicial, transposta uma 3ªm acima até o compasso 25, e depois, no compasso 26, uma 3ªM acima, descendo um semitom no tempo seguinte.

A estrutura de melodias polirrítmicas continua: do compasso 27 ao 30 temos a mesma estrutura dos compassos 17 a 20: *ostinato* servindo de base para uma melodia. Logo depois, no compasso 31, já vão aparecer as notas que estão presentes também na série que inicia *Um Estudo?* (material 4). O arpejo aparece sempre em forma original e retrogradada. A esse arpejo é acrescentado um baixo, em movimento de terça menor descendente, em um compasso que deve ser repetido nove vezes. Seguindo o procedimento de adição de elementos, no compasso seguinte é acrescentada outra voz, em contraponto, em tons inteiros, abandonada no compasso seguinte para dar lugar a uma mudança textural, quando aparecem as vozes iguais paralelas, separadas por duas oitavas.

Do compasso 41 até o compasso 50, tem lugar uma *cadenza* que, na obra original, é escrita para piano solo. A *cadenza c*ontinua explorando os materiais expostos no início da peça: efeitos de polirritmia (compassos 41 e 42), repetições com pequenas alterações rítmicas ou melódicas (relação entre compassos 41 e 42, arpejos dos compassos 43, 44 e 45), uso expressivo das pausas (compassos 44, 45 e 46), variação da citação inicial (material 1). Esses materiais são reorganizados de modo que, em 21 compassos, temos uma recapitulação de todos os materiais usados, e estamos auditivamente prontos para os novos acontecimentos.

[33] Termo usado por André Boucourrechliev em: *Debussy-la révolution subtile*. Paris: Fayard, 1998. p. 47.

O próximo acontecimento, ainda dentro da parte B, é o aparecimento de um ritmo pontuado típico do “swing” americano, ou uma espécie de ragtime. A mão direita repete a melodia “oriental” do início, desdobrada em terças paralelas, enquanto a mão esquerda ocupa-se com a mesma seqüência de notas escrita para mão direita no compasso 68 criando uma mistura entre atonal e modal que vai chegar, repentinamente, a um ritmo de bossa - nova completamente tonal (compasso 83), que é o início da parte – digamos – C (que é montada com elementos das duas partes anteriores, acrescentados desse ritmo *pop*). Essa simultaneidade de acontecimentos nos prepara para a verdadeira surpresa (que é o *happening* temático), quando se ouve um ritmo de *fox-trot*, a partir do compasso 97 (citação da parte do acompanhamento do início de *Auf dem Flusse*, canção do ciclo *Winterreise,* de Schubert – mesmos intervalos e estrutura rítmica), com uma harmonia nada funcional, porém com um discurso perfeitamente reconhecível dentro do estilo, ditado pelo ritmo e pelo encaminhamento melódico, que, apesar de alterado, apresenta contornos reconhecíveis (compassos105 a 125). O final do estudo é a liquidação de todos esses acontecimentos através de arpejos ascendentes.

Gilberto diz haver tentado, nesta peça, uma espécie de forma joyceana, feita de múltiplos acontecimentos e unindo em uma mesma estrutura elementos provenientes de fontes tão distintas quanto Indonésia e Rio de Janeiro. Segundo um comentário de Mendes sobre esta obra, redigido para o encarte que acompanha o disco “Surf, bola na rede, um Pente de Istambul e a música de Gilberto Mendes”, de 1992:

> *Passa por muitos climas musicais e chega a um surf de três músicas simultâneas, o Fox-trot final que tanto pode estar sendo ouvido num ‘Coconut grove’ de Los Angeles como num café em Trieste ou num bar em Copacabana, Tentativa de uma forma joyceana e de um som schoenberguiano a partir do estilo de orquestração das velhas canções cantadas por Dorothy Lamour.*

Capítulo 4: Estudo sobre 'A lenda do Caboclo - a Outra`

Esta peça também faz parte do grupo de obras originalmente escritas para outras formações que foram adaptadas para piano pelo próprio compositor. Escrito em 1992, o *Estudo sobre A lenda do caboclo - a Outra* é uma versão para piano da peça coral *A lenda do caboclo - a* O*utra*, que, por sua vez, é baseada na peça para piano *A Lenda do Caboclo*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A versão coral foi escrita em 1987, ano do centenário de nascimento de Villa Lobos, e dedicada a Roberto Martins, regente do Coral Ars Viva, de Santos, o responsável pela primeira audição de muitas obras de Mendes. Foi, provavelmente, a primeira peça coral minimalista escrita no Brasil. Em comum, as duas obras (a de Mendes e a de Villa- Lobos) possuem estruturas baseadas na repetição, e a estrutura aditiva da primeira é baseada nas notas do primeiro acorde da segunda.

Técnicas utilizadas

Mendes utilizou dois processos minimalistas como técnica para escrever esta peça: o processo aditivo linear, ou seja, através da repetição, estabelece-se um padrão-base ao qual se adiciona um novo elemento, que passa a fazer parte do padrão e das repetições. Essas adições podem ser feitas de maneira regular ou irregular. Por exemplo, os compassos iniciais do Estudo:

O outro processo, de estrutura semelhante, é a subtração, aqui aplicada com relação ao número de repetições de cada compasso, sempre decrescente.

Nesta peça em especial, Mendes utiliza os processos aditivos e subtrativos para construir a quase totalidade do discurso. É o único estudo completamente minimalista do compositor, apesar de haver passagens que remetem a essa técnica em todos os outros. Por serem os Estudos obras da sua última fase, caracterizada pelo domínio completo de sua linguagem própria e de suas técnicas, é curioso observar a escolha justamente dessa peça coral totalmente minimalista para figurar neste grupo de peças. Cremos ser esse um indicativo de quanto a influência da música minimalista foi importante para a construção da linguagem pessoal de Gilberto Mendes. No mesmo ano de 1987 foi composta a sua pequena peça para piano *Viva Villa,* também minimalista, o que nos faz supor que, para o compositor, há uma espécie de identidade, um fio condutor entre a linguagem de Villa, a proposta minimalista e a sua própria linguagem.

Forma e Procedimentos

A peça tem 35 compassos, e aparentemente não possui seções bem determinadas. Podemos, contudo, dividi-la em três momentos, observando o material motívico predominante a cada trecho: A (1 a 23) B (24 a 29) C (30 *al fine*). Em peças minimalistas, é comum que os motivos geradores da obra tenham também função estrutural. Segundo Gubernikoff: “A idéia de motivo, ou de célula geradora, deixa de ser uma questão de reconhecimento configuracional para ser ampliada e incorporada à própria estrutura, passando do nível sensível da superfície para o nível profundo da estrutura” [34].

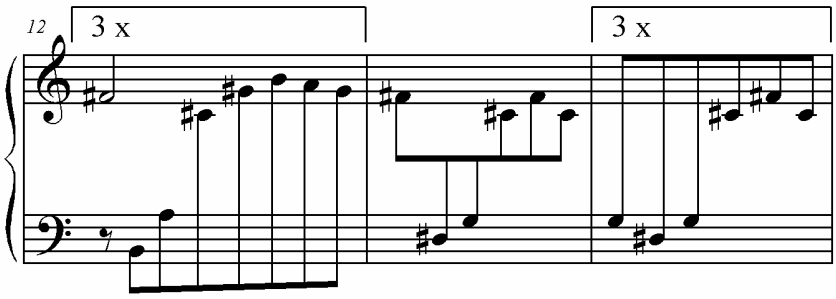
A maneira particular como Gilberto Mendes se serve da técnica minimalista resulta em uma obra bastante linear na qual não há propriamente uma reiteração

[34] GUBERNIKOFF, C. *Música e representação das durações aos tempos*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de janeiro, 1992.

ou repetição de seções. Por isso, descartamos uma análise formal tradicional, contentando-nos com a divisão de “seções” acima colocada.

A versão para piano se inicia com um acorde arpejado de mi menor com sétima maior. Na obra de Villa, a sétima funciona como *appoggiatura* para o acorde de mi menor. Aqui, o ré sustenido é a voz superior do acorde e última nota do arpejo a ser ouvida. Do compasso 1 ao 4, observamos um processo aditivo como o descrito anteriormente, absolutamente regular. No compasso seguinte, vemos que há, além da adição de mais uma colcheia ao grupo anterior, uma adição de textura, com as terças dos compassos 5, 6, 7 e 8, mais o acorde acrescentado à primeira colcheia do compasso 9, fechando a seção de adições sobre uma mesma base. Notamos também que o processo melódico é aditivo, mas as repetições diminuem à medida que a peça avança.

A partir do compasso 10, observamos que aparece um novo padrão de seis notas, começando sobre o mesmo acorde do compasso anterior, e pensamos que a peça tomará outro rumo. Porém, Mendes opta por utilizar o intervalo inicial do padrão anterior e a voz superior das três terças que o finalizavam, colocando entre esses dois elementos apenas três notas diferentes nos compassos 11 e 12 e encerrando todo o processo com a adição e repetição de quatro notas (desta vez em movimento espelhado), como vemos no exemplo abaixo:

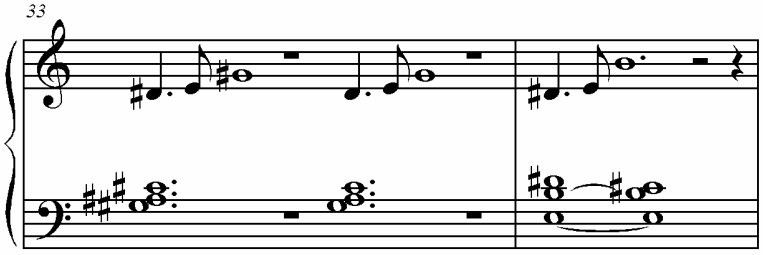


O compasso 16 nos recorda essas quatro últimas notas e no compasso seguinte é subtraída uma colcheia, embora o número de notas continue igual, pois a terceira colcheia ganha uma décima maior sobre si. O compasso 18 apresenta

um *rallentando* que prepara uma citação do primeiro padrão (compassos 20 e 22), alternado com outro padrão de sete colcheias (compassos 21 e 23).

Do compasso 24 em diante, os processos aditivos são abandonados, e são usadas notas longas, mínimas pontuadas, ao invés de colcheias, para criar uma sensação suspensiva, intensificada pelo *ostinato* que aparece no compasso 28.

No compasso 30, o compositor retorna à estrutura de colcheias, mas não aos processos aditivos. Alternando os compassos preenchidos por colcheias por outros entremeados de pausa, as notas ré# - mi citam o começo da obra de Villa Lobos, até o compasso 33, onde a mudança do ritmo torna a citação reconhecível.



Podemos observar que, mesmo quando está às voltas com uma linguagem tão específica e cheia de maneirismos típicos como o minimalismo, Mendes impõe seu estilo: estão presentes as citações (aqui, de Villa Lobos), as linhas melódicas ascendentes, a maneira não rigorosa de tratar a técnica escolhida para compor, a tendência para fazer opções ditadas pela experimentação e audição, além de certo humor, a demonstrada ligação com a música de vanguarda e teatro musical, ao pedir, na estréia deste estudo, que o pianista cantasse uma nota durante a execução. Como o compositor não anotou nem recorda com certeza qual seria essa nota, seguimos sua orientação de não incluí-la na edição elaborada para este trabalho.

Capítulo 5: Estudo Magno

Composto em 1993, o *Estudo Magno* foi o segundo dos estudos pedidos a Gilberto Mendes pelo pianista e professor José Eduardo Martins, quatro anos após *Um Estudo? Eisler e Webern caminham sobre os Mares do Sul*. Recebeu esse nome porque foi composto com o propósito de ser estreado na Aula Magna que o pianista apresentou na Universidade de São Paulo no mesmo ano, ao tornar-se professor titular desta instituição.

Trata-se de um estudo muito diferente, sob todos os aspectos, do primeiro estudo escrito por Mendes. Enquanto em *Um Estudo*?... são trabalhados um ritmo constante e lento; elementos do serialismo weberniano como técnica predominante, efeitos de pedal e somente uma linha melódico-harmônica interrompida em alguns momentos por acordes, no *Estudo Magno* Mendes escreve para o piano de maneira mais virtuosística como é próprio da tradição desse gênero específico, porém muito mais convencional: não há pedidos de efeitos, preparação do instrumento ou colagens, como em *Blirium C-9* ou outras obras anteriores. O instrumento é tratado dentro de um idiomático tradicional que nos remete a Chopin e Debussy, usando elementos de diversas técnicas como serialismo, repetições, citações, tonalismo, atonalismo, porém com menos preocupação em relação ao meio que à linguagem musical. Há uma só citação, e completamente integrada ao discurso da peça, como veremos em nossa análise. Não há exploração de extremos, nem dinâmicos e nem de alturas, porém tecnicamente exige-se muito mais do intérprete. Se *Um Estudo?* é um "anti-estudo", nas palavras do compositor[35], e apesar da sua insistência em afirmar que poderia haver chamado a obra em discussão de *toccata*, não sendo esta necessariamente um estudo, acreditamos que o *Estudo Magno* seria o estudo por excelência: a exploração constante de uma ou mais dificuldades específicas e suas exigências de virtuosismo o caracterizariam como tal.

[35] BEZERRA, Márcio. op. cit., p. 66.

Técnicas utilizadas

As técnicas usadas para a composição do *Estudo Magno* são combinações entre elementos do serialismo weberniano, citações e repetições ao estilo minimalista e a adaptação de uma técnica (melodia de intervalos) criada por Mendes em 1979 para compor sua peça *Retrato 2 para duas flautas*. Essa adaptação da técnica consiste basicamente em estabelecer uma série atonal não dodecafônica com número predeterminado de notas e manipulá-la através de modulações e transposições ditadas por uma segunda série dodecafônica (que chamaremos de técnica mendesiana). Nas palavras do compositor, "o material básico, feito de alturas diversas dispostas ao acaso (...) passa a adquirir força de informação pela ordenação das transposições." (MENDES, p.185).

No *Estudo Magno*, porém, esse processo de construção da série acontece em presença do ouvinte, no desenvolvimento da música. O estudo começa com uma série de idéias, tonais e atonais, que aos poucos vão sendo serializadas até chegar ao ponto culminante, a partir do qual todos os materiais são novamente reunidos em torno a uma estrutura repetitiva de motivos e harmonias que tenderá cada vez mais ao tonalismo. A serialização dessas idéias espontâneas é feita através da técnica mendesiana explicada anteriormente. A série longa nunca é exposta, mas pistas sobre a sua existência podem ser encontradas por toda a peça, como vamos demonstrar a seguir. Não é a intenção do compositor apresentar a série inteira, nem ao menos fazer-nos saber que esta existe. A serialização dos elementos iniciais e sua modificação por meio das transposições parciais servem apenas para modificar de maneira radical os caminhos que a música tomaria normalmente em sua cabeça. "A invenção - diz Mendes - é a descoberta na experimentação". [36]

[36] Ver entrevista p. 102.

Forma e Procedimentos

Não se pode dizer que todo o Estudo seja fruto de uma junção perfeita de procedimento após procedimento. Não é uma obra serial. Há passagens ditadas, no dizer do compositor, pela "inspiração", ou seja, arbitrárias e guiadas por um sentido próprio da sonoridade, ou mesmo por seu gosto pessoal. Entre essas passagens "livres", que não tentaremos explicar, mas apenas identificar, estão aqueles pontos aos quais o compositor não chegaria sem ajuda da técnica, sem que as idéias surgidas através da experimentação orientada por uma ou mais regras viessem modificar o que seria somente um apanhado de referências musicais preexistentes em seu imaginário. Essa alteração do espontâneo, essa modificação do que poderia ser apenas uma referência comum é o que Mendes chama de "invenção". Procuraremos aqui identificar e inventariar alguns dos procedimentos usados para gerar essa invenção.

Tomemos primeiramente os materiais apresentados no princípio do estudo. Seriam os mais importantes e reconhecíveis:

-Material 1: os arpejos de sétima maior e menor;

-Material 2: as direções ascendentes;

-Material 3: os intervalos de segunda e quarta;

-Material 4: os baixos em forma de pedal;

-Material 5: as quebras do ritmo uniforme através de *tercinas* "longas";

-Material 6: formações escalares (escalas completas, incompletas, alteradas).

As maneiras de alterar esses materiais são várias, e mudam ao longo do desenvolvimento da peça. Um arpejo pode se transformar em acorde, e esse acorde, tocado em várias inversões, voltar a lembrar um arpejo. Às vezes, não são tocadas todas as inversões, mas sim duas inversões e duas transposições dessa inversão. Às vezes, só uma parte do acorde ou "melodia" é escolhida para ser repetida e transposta. Há lugares em que o material é aumentado; em outros, comprimido, e essas mudanças estão todas sujeitas a transposições e alterações na estrutura inicial que buscam criar e renovar o interesse do ouvinte.

O estudo começa apresentando-nos materiais que estarão presentes por toda a peça, e que são facilmente identificáveis pelo ouvido. Alguns desses elementos são intervalos e outras figurações melódicas, outros são características rítmicas. O primeiro elemento que chama a atenção é a estrutura imutável de grupos de quatro semicolcheias, que prevalece do compasso 1 até o compasso 78, e depois é retomada no compasso 126 até praticamente o final do estudo, com algumas raras intervenções de acordes *plaqué* em *tercinas.* A estrutura não possui melodia, são acordes arpejados que nos vão introduzindo no ambiente sonoro que o compositor deseja oferecer. Bezerra aponta, em suas análises, para uma tendência de Mendes para a melodia ascendente: *Ascending melodic lines are another typical feature of Mendes* (BEZERRA, p.67). Neste estudo não se poderia falar exatamente de melodia, mas toda a figuração das alturas da mão direita é escrita de modo ascendente durante quase todo o tempo, exceto nos compassos de 53 a 57 e nos momentos de retrogradação entre os compassos 99 e 108. Essa insistência na figura ascendente dá também um grande sentido de unidade à obra, e ajuda a guiar o ouvinte, mantendo sua atenção em meio a um ritmo tão constante.

Ao lado do ritmo constante e das figurações com direção ascendente, pode-se juntar à lista de elementos iniciais serializáveis as formações escalares como as do compasso 16: não são exatamente uma escala, mas funcionam como citações de exercícios para piano à moda de Hanon, ou do primeiro *Estudo* para piano de Claude Debussy.[37] A terceira página do estudo, por exemplo, é completamente construída com base nesse elemento, com um *ostinato* sobre as cinco primeiras notas da escala de dó maior (a harmonia impede que se considere a possibilidade de que sejam as últimas cinco notas de uma escala de sol mixolídio), funcionando como ponte entre a primeira seção do estudo

[37] Imaginamos que as citações de Claude Debussy e Alexander Scriabin presentes neste estudo têm ligação também com o repertório principal do pianista José Eduardo Martins, intérprete da obra integral destes dois compositores, entre outros.

(apresentação dos elementos) e a segunda (começo da invenção e desenvolvimento).

Uma parte muito importante da apresentação são os intervalos escolhidos. Há uma predominância muito forte das sétimas maiores e menores e suas inversões (segundas maiores e menores), assim como de nonas e quartas justas e aumentadas. Este será um elemento importante na identificação dos intervalos escolhidos para fazer parte da série.

Procuramos levantar a maioria dos procedimentos utilizados para a manipulação dos materiais, e encontramos os seguintes:

- Procedimento 1: aumentação;
- Procedimento 2: repetição;
- Procedimento 3: transposições parciais;
- Procedimento 4: transposição total;
- Procedimento 5: paralelismos com ou sem intenção contrapontística;
- Procedimento 6: inversões;

O primeiro procedimento utilizado pelo compositor aparece logo nos primeiros compassos do estudo, e é a repetição com aumentação da primeira frase. A primeira frase do estudo é composta de nove grupos de semicolcheias, começando com um arpejo de sétima maior. A segunda frase terá doze grupos de semicolcheias, sendo que os seis primeiros e os quatro últimos são iguais aos da primeira frase. Isso faz parte de uma técnica minimalista que Mendes conheceu com o compositor espanhol Carles Santos: "*Expanding incremental repetition (...):* pequenas mas importantes substituições de notas em pontos cruciais, que vão aumentando a extensão do tema que se repete e que assim, é gradualmente expandido*"* (MENDES, p 213).

Os compassos seguintes mostrarão as segundas maiores e menores: primeiro a segunda maior e depois a menor em um intervalo cada vez menor: sexta, quinta, e finalmente quarta justa e logo após, as formações escalares (compassos 16 a 18) e a interrupção feita por três semínimas em tercinas (compasso 19).

Já no compasso 20, começam as alterações: a seção começa com um arpejo de sétima maior, e logo depois, figurações arpejadas ascendentes por quartas e segundas. Essas figurações, se sobrepostas, mostrariam intervalos, entre as notas, somente de quartas e segundas (vide compasso 24). Poderia ser que, se analisássemos cuidadosamente quais as notas escolhidas e quais as repetidas e dobradas, chegássemos muito perto de conhecer as duas séries misteriosas usadas pelo compositor. Acreditamos que não seja possível determiná-las de maneira absolutamente exata, e nem mesmo o próprio compositor crê que isso seja possível, uma vez que ele mesmo não se lembra de qual série utilizou, e nem mesmo dá importância a isso[38].

Outras formas de alteração dos materiais iniciais aparecem a partir do compasso 57, aqui já trabalhando com mais vozes. No compasso 58, temos uma escala em modo lócrio tocada por quartas, sobre as notas mi e si, depois em terças e, por último, a três vozes, sendo que a voz central aparece em terças com a voz superior e segundas com a inferior, sem preocupar-se com o modo. Essa escala aparece também por ser um dos elementos que favorecem a criação de um ambiente de ambigüidade tonal/atonal.

O procedimento usado a partir do compasso 61 consiste em tomar um grupo (arpejo) dos já apresentados na página 2, formar sobre esse grupo de notas um acorde e apresentá-lo em uma seqüência de inversões. Faz-se isso no compasso 61 sobre o arpejo de si menor com sétima maior e no compasso seguinte da mesma forma. No compasso 63, é apresentado o mesmo procedimento, agora montando uma estrutura cujas notas superiores são re#-la-si-sol, que mantém os intervalos de quarta e sexta do segundo grupo de semicolcheias apresentado no compasso 20, no qual apenas a sexta começa meio tom abaixo, transformada em menor. Essa transposição é necessária porque, caso contrário, com as inversões, haveria uma nota dó dobrada, que empobreceria o efeito.

[38] Entrevista pp. 92, 107, 127, 135.

Essas mesmas notas são trabalhadas em diferentes oitavas (compasso 63 e 64) e misturadas com a fórmula rítmica de *tercinas*.

A forma do estudo é ditada pela seqüência de aparecimento e posterior desenvolvimento das idéias, sem antagonismo de temas, sem mesmo a presença de um tema. Pode-se dizer que o estudo apresenta quatro seções predominantes: exposição de materiais, desenvolvimento, consolidação e coda.

- Exposição dos materiais:

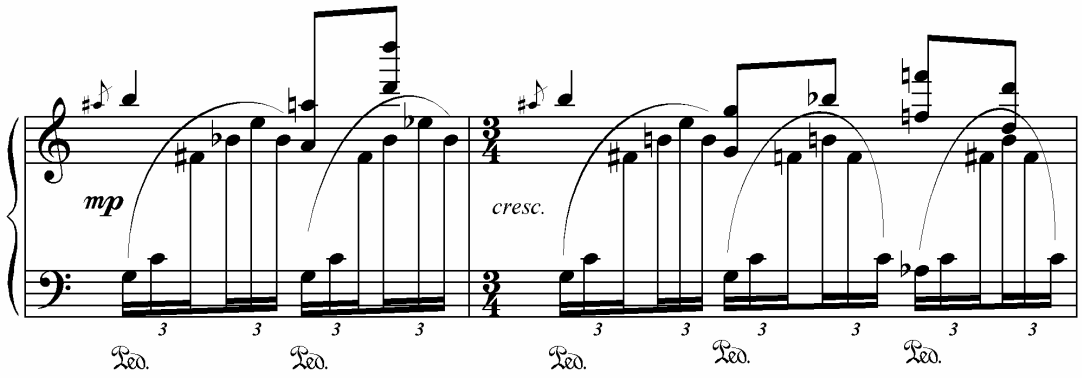
Optamos por utilizar o termo "exposição de materiais" por não haver material temático típico (frases e períodos). O compositor optou por apresentar, nos 60 primeiros compassos, todos os materiais com os quais constrói a peça, de maneira não-linear: os intervalos de sétima e segunda, as formações arpejadas ascendentes, as formações escalares, as quebras rítmicas em tercinas, os paralelismos, entre outros (compassos 1 a 19). Também há uma espécie de apresentação da maneira como esses materiais serão trabalhados: apresentam-se ao ouvinte as transposições de células, suas muitas repetições e aumentações. Isso ocorre até o final do compasso 60.

- Desenvolvimento:

A partir do compasso 60, quando alguns materiais já foram apresentados e até um pouco expandidos, o compositor começa a variar a apresentação, invertendo os arpejos, transpondo-os às vezes integralmente, às vezes parcialmente, pondo em prática todo o processo que inventariamos no ítem "Procedimentos". Isso inclui a aumentação rítmica, e a utilização de um efeito de "*accelerando* escrito", a partir do compasso 79, onde o compositor não altera o metrônomo, mas escreve valores cada vez menores, para criar a sensação de aumento de velocidade. O pulso é o mesmo, mas a quantidade de notas tocadas por pulso aumenta consideravelmente. Antes disso, tem-se a impressão de que se iniciará uma seção "melódica" devido ao aparecimento de uma textura semelhante à melodia acompanhada, quando na verdade estão sendo explorados os mesmos materiais de antes. A "melodia" não chega a desenvolver-se, ficando restrita a quatro compassos (de 84 a 87). O desenvolvimento não é linear, mas bem dividido

em três seções diferenciadas pela rítmica e pela textura: a primeira seção, explorando os acordes de três e quatro notas invertidos dispostos em grupos de quatro semicolcheias, vai do compasso 61 ao compasso 83.

A segunda seção é mais curta, caracterizada pelo aparecimento de uma "melodia" sobre um arpejo em tercinas formado por intervalos de quartas justas e aumentadas, baseado no "acorde místico" de Scriabin[39]. Dura 13 compassos, do 84 ao 97.



A terceira seção é evidenciada pelas seqüências de fusas de uma "série" em movimento retrógrado de dois em dois compassos (cada dois compassos, uma frase e seu reflexo). Essa estrutura dura doze compassos (de 98 a 109), apresentando portando seis frases.

- Consolidação e *coda*

A seguir, começa uma seção na qual o material exposto no início do estudo é utilizado de maneira mais aberta e reconhecível: as formações escalares de cinco notas que aparecem primeiramente no compasso 16, são modificadas e comprimidas no espaço de uma quarta, recebendo como acompanhamento também quartas paralelas, mas o inconfundível movimento ascendente e a terça que o inicia relembram ao ouvinte o material inicial. Toda esta seção de consolidação de materiais antes da *coda* está escrita ao modo de um *rallentando* escrito, com notas de valor cada vez maior, para que se possa chegar às

[39] MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002. p.360.

semicolcheias do princípio: fusas do compasso 110 ao 117, semicolcheias em *tercinas* do compasso 118 ao 125 e finalmente chegando às semicolcheias no compasso 126. Todo o trecho escrito com base nas escalas recebe, de dois em dois compassos, pedais no baixo nas notas lá bemol, ré, fá e do. Quando o compositor traz de volta outro elemento, que são as segundas como no compasso 12, o pedal passa a ser mi bemol (compasso 126). Quatro compassos depois, temos as mesmas notas da escala ascendente iniciada por terça agora transformadas em um acorde que é tocado em todas as inversões, como anteriormente havia sido feito no compasso 61. Aqui, como as notas são as mesmas que nos compassos 110 a 125, com base na escala, os baixos voltam a ser pedais sobre lá bemol, ré, fá e dó.

A partir deste momento, o compositor concilia as duas idéias musicais (escalas e segundas), utilizando a mesma frase musical defasada ritmicamente na mão direita e esquerda (mão direita em colcheias, mão esquerda em semicolcheias), como já havia feito no compasso 126, sobre os pedais lá bemol, ré, fá dó, que se repetirão até o compasso 160, quando se inicia a ponte para a coda.

A ponte é formada pela mesma célula, sempre modulada por sétimas até chegar a uma repetição, em decrescendo e sempre *rallentando* até o compasso 169. No compasso seguinte, uma escala do acorde místico de Scriabin - com a quarta aumentada e a sétima menor - nos introduz à página final do estudo absolutamente tonal, em dó maior. Segundo o compositor, os compassos de 172 a 179 foram extraídos de um arranjo ouvido em disco, mas que não se recorda de quem é o autor da canção original ou do arranjo, nem mesmo onde o escutou[40]. De qualquer forma, os materiais são os mesmos já utilizados antes por toda a peça, sendo absolutamente coerentes com todo o material já apresentado e dispensando explicações. Uma cadência I- II- V- I sob um *cluster* diatônico encerra o estudo.

[40] Entrevista anexa, p. 136.

Gilberto Mendes afirma que nenhum de seus Estudos é um estudo, e que essas peças receberam esse nome porque foram encomendadas como tais. No entanto, percebemos muitas características, em todas as sete peças, que poderiam remeter aos procedimentos da tradição de composição de estudos para piano, desde Czerny até hoje. O *Estudo Magno* poderia, por exemplo, ser considerado um estudo para a mão direita: o que mais levaria um compositor a trabalhar majoritariamente essa região do instrumento, principalmente com uma tão vasta e profunda experiência com a música de vanguarda, acostumado a explorar recursos inéditos dos instrumentos e da voz? Por que razão a mão esquerda participa somente com seus pedais vagos e espaçados durante a maior parte do tempo?

Finalizando esta análise, apontamos outra característica que pode ser considerada típica de um estudo, que é o aparecimento de mais dificuldades técnicas, exploradas sistemática e largamente, como é o caso da rápida seqüência de acordes invertidos que vai do compasso 61 ao compasso 78. É uma dificuldade rara, que depende das soluções mais ou menos engenhosas para alternância das mãos que possa encontrar o pianista, e explorada durante uma longa seção do estudo. Mencionamos também as passagens rapidíssimas como as presentes nas páginas 6 e 7. A página 7 isoladamente, por exemplo, poderia ser um pequeno estudo de igualdade e *legato* para mão direita, trabalhando passagens de polegar e extensão de maneira muito original.

Capítulo 6: Estudo sobre 'O Pente de Istambul'

Última das adaptações para piano, este estudo foi escrito em 1995, a partir de uma obra para percussão datada de 1990 e dedicada ao Duo Diálogos. A peça original possui 126 compassos e uma pausa para um breve teatro musical. Na adaptação para piano, foram retirados os compassos correspondentes às improvisações da marimba, os trechos destinados a instrumentos de percussão não-melódicos (reco-reco, caixa-clara, tom-tom, bongôs, cowbell e pratos), bem como o teatro musical, resultando em uma peça de apenas 63 compassos. Perdeu-se também a frase inicial inspirada no estilo de Lionel Hampton, um dos primeiros jazzistas a utilizar a marimba. Não possuindo relação estrutural com o restante da obra, esta homenagem ao músico americano somente faria sentido e seria corretamente compreendida se fosse tocada com o timbre do próprio instrumento. Devido a isso, o primeiro compasso do Estudo é o correspondente ao compasso 5 da obra original.

O estudo sobre o *Pente de Istambul*, porém, não é a versão mutilada de uma peça. Houve muitas alterações em lugares estratégicos, repetições foram inseridas e foram compostos outros trechos especialmente para a versão para piano, o que inclusive poderia colocar em questão o termo "redução", utilizado pelo compositor como subtítulo. Estaríamos outra vez diante de uma adaptação, uma versão para piano, visto que a obra foi profundamente alterada visando a uma perfeita adequação ao meio pianístico, aproveitando melhor os recursos do instrumento e as possibilidades do intérprete, conservando riqueza de informação e a originalidade da linguagem.

Há uma anedota que explica o título das duas obras. O *Pente de Istambul* original faz referência a um pente ordinário, de plástico, que Gilberto Mendes comprara quando de uma visita à Turquia e que possuiria o incrível condão de jamais se perder: *"...* como num sortilégio, não consigo perdê-lo, freqüentemente minha mulher o encontra, achei o pente de Istambul, ela me diz, e comecei a achar poético esse nome, exótico, o que me inspirou essa peça..." (MENDES,

op.cit, p.217). Já o Estudo recebera originalmente o nome de "*O Pente de Istambul, um outro*", devido a uma intervenção do pianista José Eduardo Martins, que, para incentivar o compositor a terminar a versão para piano, presenteou-o com um novo pente turco.

> ...Como gostei da peça, sentindo que ao piano ela resultaria também, e previamente encomendando a um amigo que viajaria à Turquia um outro pente, mais sofisticado, ao receber o objeto entreguei-o a Gilberto. Daí… *O Outro Pente de Istambul*..(MARTINS, blog de 07/12/2007).

Mais tarde, em entrevista, Mendes disse ter decidido que os estudos compostos como versões para piano de obras suas deveriam receber como título o nome da obra original acrescido das palavras "Estudo sobre". Assim, teríamos *Estudo sobre O Pente de Istambul*; *Estudo sobre Ulysses em Copacabana*; *Estudo sobre A Lenda do Caboclo - a Outra.*

Nos parágrafos a seguir analisaremos não só a técnica, a forma e os procedimentos presentes na composição em questão, como também os critérios utilizados para as alterações feitas na versão para piano.

Técnicas utilizadas

O *Estudo sobre o Pente de Istambul* mistura o serialismo tratado através da técnica mendesiana, alguns processos minimalistas, citações, melodia de intervalos e colagens.

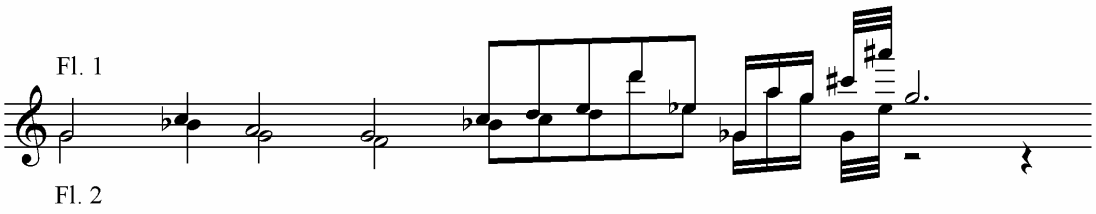
Mendes trabalha aqui com três séries: A B e C. A série A é não-dodecafônica, composta por 30 notas, dispostas nos mais variados intervalos. Segundo a técnica do compositor, esta série pode ser usada completa ou parcialmente, recortada, transposta, retrogradada ou espelhada, entre outros procedimentos possíveis. A série B é composta por 14 notas, sendo que os sons de número 1-2 e 11-12 aparecem como intervalos simultâneos de quinta justa e sétima menor, respectivamente. Esta segunda série apresenta predominância interválica de

segundas maiores e menores descendentes, e também pode ser manipulada da mesma maneira que a série A. A série C, dodecafônica, é a transpositora. Curiosamente, é a mesma série utilizada para *Ulysses em Copacabana* e a série geradora de *Um Estudo?* Seus intervalos serão usados, de maneira serial, como guia para as transposições que ocorrerão nas séries A e B, bem como para os contrapontos de intervalos.

Está presente neste estudo, também, a técnica de contraponto de intervalos, ou, como explica Mendes, melodia de intervalos, que emprega-se da seguinte maneira: Escolhendo-se as notas de duas séries A e B, observa-se, da segunda, a seqüência de intervalos. Supondo que esta seja, por exemplo, 2ªM, 5ªJ, 3ªm, 2ªm, 4ª J e assim por diante, tomamos uma série numérica de preferência formada por números primos (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31...) e, combinando-as, temos como resultado que a primeira nota da série A (a duas vozes) será em intervalo de 2ªM, as duas seguintes em intervalo de 5ª J, as três seguintes em 3ªm, em seguida, mais 5 notas em intervalo de 2ªm, 7 notas mais em intervalos de 4ªJ.

Abaixo, uma série dodecafônica A, uma série hipotética B e, na terceira pauta, um exemplo que compusemos para demonstrar um possível resultado da combinação:

No exemplo seguinte, para que se tenha uma idéia do tipo de resultado obtido por Mendes, reproduzimos o primeiro compasso da obra *Retrato 2*, para duas flautas.



Diferente do Estudo Magno, aqui os processos de serialização de materiais não acontecem em presença do ouvinte, aparecendo de maneira não gradativa.

Além da técnica serial, há momentos de influência minimalista, como os compassos de 5 a 9 e de 59 ao final com a repetição do padrão de septinas; as indicações de repetição nos já repetitivos compassos 52 e 53; além dos ostinatos da mão esquerda acompanhando a melodia “turca” nos compassos de 55 a 58.

Forma e Procedimentos

Outra vez torna-se complexo o problema da definição da forma. Ainda que Tarcha tenha dito, em seu artigo, que "a peça desenvolve-se sem um esquema formal rígido" percebe-se, na versão para piano, mais enxuta, que há uma forma retrógrada **A B A'**, sendo que a seção **A'** é o retrógrado de **A**. A parte **A** abarca a breve introdução mais toda a seqüência de *septinas* até o compasso 10, que lentamente nos dá algumas pistas sobre a série original e nos indica quais serão os intervalos mais freqüentes que nos guiarão por toda a peça. A segunda parte de **A** caracteriza-se por um intrincado contraponto rítmico entre a mão esquerda e a direita, onde há uma intensa exploração dos procedimentos seriais. A parte central **B**, a mais extensa da peça, vai do compasso 18 até o 39, e pode ser dividida em seções levando em conta a textura trabalhada e os elementos priorizados. A partir do compasso 40, temos a seção **A'**, que foi composta como um retrógrado, rítmico inclusive, quase estrito. Essa reapresentação retrogradada da seção **A** é interrompida por repetições de trechos da primeira parte da seção **A** nos seguintes momentos: no compasso 41, quando ouvimos a repetição da parte da mão esquerda do compasso 15 em sua forma original (da esquerda para a direita). No compasso 42, reaparece a parte da mão direita do mesmo compasso 15, também em sua forma original. Logo adiante, no compasso 44, onde deveria estar o retrógrado do compasso 13, ouvimos a mão esquerda do compasso 14 em sua forma original. A peça segue em retrogradação normal até o compasso 47, onde Mendes reaplica o processo anteriormente utilizado, apresentando aí a parte da mão esquerda dos compassos 12 e 13 na forma original. Em seguida aparece a parte da mão direita dos mesmos compassos, não retrogradada. O compositor coloca a indicação *rallentando* sobre as quatro colcheias finais do compasso 51, provavelmente para sugerir a finalização.

Neste ponto, se seguíssemos a versão para grupo de percussão, haveria um teatro musical conforme indicado no final da partitura, onde os dois percussionistas devem fingir pentear-se com um pente de papelão. Seguindo o

conceito de montagem cinematográfica, oriundo do envolvimento passional de Mendes com o cinema, o compositor efetua o seguinte processo de recorte e remontagem: a melodia “turca”, que segundo a versão original deveria estar nos compassos imediatamente anteriores à seção **A’**, é transformada em uma *coda* e reposicionada no final da seção, substituindo o teatro musical. Assim, através do processo de recorte e montagem, a obra originalmente pensada para dois percussionistas é recontextualizada como uma obra para piano solo.

O primeiro procedimento que notamos é o de repetição das *septinas* ao estilo minimalista, com transposições na seguinte ordem: 3ªm abaixo, 4ª J abaixo, 3ªm acima, 5ªJ acima, 3ªM acima, 4ªJ acima, 9ªm abaixo e 2ªM abaixo, que são os mesmo intervalos contidos na série **C**, em outra ordem. Não cremos que estas modulações sejam baseadas na série, mas não podemos ignorar tal possibilidade devido a essa relação.

Como já explicamos anteriormente, o Estudo sobre o Pente de Istambul é construído sobre três séries diferentes, das quais se utilizam as alturas isoladamente e os intervalos da terceira. A parte puramente serial do Estudo se inicia no compasso 10, quando é exposta a série **B** na forma original, e retrogradada, no compasso 11. No compasso 12, temos uma variedade de procedimentos simultâneos. A mão direita expõe a série **A** retrogradada e transposta segundo a técnica explicada anteriormente, num processo de quase inviável rastreamento, que só foi viabilizado com a ajuda do compositor. Não será possível fazer esse levantamento das transposições exatas que foram usadas, porém pode ser dada uma visão panorâmica de como funciona o processo usando este trecho como exemplo.

São usadas as seguintes transposições para este retrógrado da série **A**: notas de 1-4, 2ªM ascendente; 5-11, 3ªm ascendente; 12-17, 5ªJ ascendente; 18-25, 2ªM ascendente; 26-17, 3ªm ascendente; 28-30, 3ªm descendente.

Para a mão esquerda, Mendes usa o mesmo processo de transposição, agora usando acordes. Assim, temos acordes montados com as notas da série **C**, nas seguintes transposições, começando no que seria o segundo intervalo da série:

Cinco acordes iguais em transposições de 3ªm, 4ªJ, 3ªm, 4ªJ. Depois, outros cinco acordes em 2ªM, 5ªJ, 2ªM, 4ªJ, 2ªm. A partir disso, o acorde passa a ser um grupo (três últimas colcheias do compasso 13), transposto uma 2ªM e 3ªM.

Nos compassos 15, 18 a 23 e 25, temos exemplos da melodia de intervalos, utilizando 7ª M e m (compasso 15), 8ªJ, 3ªM, 5ªJ nos compassos seguintes. É importante frisar aqui que, para Mendes, é indiferente o uso de um intervalo ou de sua inversão (uma 2ªM é igual a uma 7ªm), o que dificulta consideravelmente a análise baseada na relação de intervalos, necessária para identificação da maioria dos procedimentos composicionais de Mendes.

Há três citações importantes na peça. Duas delas, autotextuais, são trechos da obra *Ulysses em Copacabana*: entre os compassos 26 e 30, e depois compassos 52 em diante, como acompanhamento da melodia turca (o primeiro trecho também aparece nas canções *Sol de Maiakovsky* e *TV Grama I*, ambas de 1995, ano desta adaptação). A outra é a melodia turca deformada e modificada, mas ainda reconhecível, nos compassos 55 e 56.

Outro procedimento importante é o da retrogradação de elementos não seriais, como os compassos 31 e 32, onde ocorre um retrógrado nas duas mãos a partir da décima segunda semicolcheia da mão esquerda. Além disso, conforme já explicamos anteriormente, toda a parte final da peça é uma reapresentação retrogradada da parte **A**.

Alguns trechos da peça são, segundo o próprio compositor, impossíveis de analisar da forma como estamos fazendo. Percebemos neles a presença dos elementos utilizados anteriormente, mas não pudemos precisar os critérios utilizados para sua organização final. Chamaremos, portanto os compassos de 33 a 38 de fantasia, e os enquadraremos dentro do que Mendes uma vez formulou como "obra que vai ser o que será, como poderia ter saído outra. Como num improviso...Improviso, sustentação"[41].

[41] Nota escrita por Gilberto Mendes no caderno de anotações analisado por ZAGO, Rosemara Straub de Barros. *Relações Culturais e Comunicativas no Processo de Criação do compositor Gilberto Mendes.*Tese de Doutorado. PUC-SP, 2002.

Capitulo 7: Estudo Ex-tudo eis tudo, pois!

Escrito no ano de 1997, este estudo possui um importante traço de virtuosismo, nem sempre presente nos estudos de Mendes. Foi estreado pelo pianista José Eduardo Martins em um recital em Monsarraz dedicado à memória de Jorge Peixinho, compositor português muito amigo de Mendes e falecido em 1995, contando inclusive com a presença do presidente em exercício de Portugal, Jorge Sampaio. A idéia original foi contrapor a linguagem tonal, especialmente as características da música popular norte-americana, à linguagem serial atonal. Na tentativa de conciliar os dois universos sonoros que seriam as características de sua obra, Mendes trata aqui de fazer uma referência mais evidente à música popular, posicionando lado a lado as duas linguagens. Essa escolha é decisiva para a estrutura e forma do estudo, e também a transforma em uma peça quase descritiva. Segundo Bezerra, "*it´s Mendes´most programatic piano piece, an unusual turn in his usually nondiscursive style"*. Também haveria um lado simbólico na escolha desse procedimento, que é representar a amizade entre os dois compositores, um mais direcionado e influenciado pela música popular (Mendes) e outro mergulhado no mundo da música serial (Peixinho). É claro que essa identificação somente ocorreu desta maneira por ter sido o estudo escrito já na década de 90, quando Mendes já não se encontrava comprometido exclusivamente com a vanguarda e o experimentalismo. Alguns anos antes, em sua segunda fase, compondo peças estritamente dodecafônicas como *Rotationis* (1962) ou seriais atonais, como *Qualquer música (1980),* Mendes poderia encaixar-se no papel que acabou por dedicar ao amigo português. Imaginamos se a aceitação da parte de seu estilo que foi inspirado pela música popular não seria justamente a chave da maturidade de sua terceira fase, quando consegue sintetizar em uma linguagem única e original todas a suas influências.

Técnicas Utilizadas

Observamos que este estudo foi quase completamente concebido por intermédio da releitura de diversos processos provenientes de diferentes linguagens (o atonalismo, a música minimalista, o barroco e o romântico, a música popular norte-americana). A tentativa de conjugar todos estes universos gerou uma peça na qual a forma é ditada pelo conteúdo, todo ele unificado, à maneira de uma chacona, pelo coral exposto nos primeiros compassos do estudo. Percebemos, assim, uma junção de procedimentos típicos do período barroco (estrutura de chacona), citações de uma peça (dos *Funérailles* de Franz Liszt, ouvidos pouco tempo antes por Mendes em um recital de José Eduardo na cidade de Santos) e de estilos (uma valsa que lembra a linguagem do jazz; as figurações pontilhistas escritas à maneira de Jorge Peixinho). Tudo isso, no entanto, longe de fragmentar o discurso ou torná-lo desconexo, forma um conjunto articulado e pessoal, uma obra quase programática.

Forma e Procedimentos

Neste caso, o problema da forma é solucionado com o emprego de um elemento unificador, que se identifica como sendo o coral exposto nos seis primeiros compassos do estudo. A partir daí, os materiais se organizarão basicamente em três seções: **A** (onde figuram a Introdução feita por meio do coral e o pontilhismo, sempre entremeado pelos acordes da introdução), **B** (transformação do coral em uma valsa com reminiscências jazzísticas, e desta em uma marcha fúnebre calcada sobre Liszt) e **C**, que seria uma espécie de *coda*, em que todos os elementos anteriores são relembrados na ordem em que aparecem.

Seção **A**

A seção **A** é a mais longa da peça, e também a mais complexa e virtuosística. Pode ser dividida em duas partes: Introdução e Variação Pontilhista.

- Introdução

Aqui será exposto o material básico gerador de toda a peça, que é o coral de acordes tonais, e ouviremos o resultado da primeira modificação desse material. A exposição do coral se dá nos primeiros seis compassos com indicação para repetição. Depois, imagina-se que o ouvinte já tenha memorizado mais ou menos a seqüência de acordes e esteja apto a seguir o compositor no caminho de desconstrução e ressignificação desse material primordial. A primeira manipulação desse material ocorre já a partir do compasso 6. Do compasso 6 ao 12, os acordes originais são alterados pela transposição das notas da mão esquerda em uma segunda maior descendente, antecipando as dissonâncias que virão a seguir. A alteração de acordes consonantes é uma técnica também usada por Mendes para modificar o rumo tonal que, às vezes, ele pressente em suas peças.

- Variação pontilhista

A partir do compasso 13, inicia-se a segunda parte da primeira seção, composta dos acordes expostos na introdução, alternados com figuras pontilhistas, muito rápidas, atonais em sua maioria (há predominância de formações escalares entre os compassos 23 e 27). Essas formações aparecem em uma relação de aumentação gradual (porém não absolutamente regular) até o compasso 23. Assim, o primeiro grupo pontilhista é composto de 3 notas; o segundo possui sete notas; o terceiro,vinte e uma e assim, até os dois últimos grupos, compostos de trinta e quatro notas (separados por um grupo menor de nove notas).

A partir do compasso 23, vemos que o compositor passa a trabalhar com os acordes entremeados de escalas simples (compassos 23 e 24) e de terças (compassos 25 e 26), que conduzem para o último momento dessa seção, uma espécie de *cadenza,* que se apresenta como um único compasso, em *fff*, formado por uma escala simples, uma escala em terças e uma difícil e longa seqüência de

semifusas para as duas mãos que trabalharão simultaneamente e depois alternadas, liquidada aos poucos até o *più* lento no final do compasso.

Podemos, então, perceber três momentos dentro dessa variação pontilhista: do compasso 13 ao 23, aumentação gradual; do 23 ao 26, trabalho com escalas; e 27, *cadenza.*

Seção **B**

Esta seção é composta por dois momentos, calcados na mesma harmonia do início da peça. O primeiro momento é uma valsa, em que a mão esquerda repete sempre as notas arpejadas dos acordes da introdução em semínimas, desde o compasso 28 até o compasso 47.

Do compasso 47 até o compasso 62, temos um segundo momento que evoca a estrutura rítmico-melódica dos *Funèrailles,* de Franz Liszt, que, a partir do compasso 51, gradualmente transforma-se em uma evocação do jazz, sempre aproveitando os motivos rítmicos da citação de Liszt. Uma *fermata* nos prepara para a seção **C**, que tem início no compasso 63.

Seção **C** - *Coda*

Como já explicado anteriormente, a coda propõe uma reapresentação, em ordem de aparição, dos materiais já apresentados anteriormente. Temos, então, do compasso 63 ao 67 uma recapitulação das figuras pontilhistas da primeira seção, sendo que os compassos de 64 a 67 são construídos a partir da célula final do compasso 27. Ouvimos uma reapresentação da valsa primeiro sobre Sol Maior (compassos 68 a 71) e depois sobre Mi maior (até o compasso 79) estabelecendo uma sutil ligação com a tradição romântica através dessa relação de sexto grau. A citação de *Funèrailles* encerrará o estudo, reforçando o caráter programático ao deixar como última frase uma enigmática e inconclusiva linha melódica ascendente.

Capítulo 8: Étude de Synthèse

O último dos Estudos para piano foi composto no ano de 2004 e, como todos os anteriores, resultado de outro pedido do pianista José Eduardo Martins. É uma obra curta, auto-referenciada, na qual o compositor, seguindo a proposição de Martins, procura fazer uma espécie de inventário técnico–afetivo de seu vocabulário musical. Em outras palavras, Mendes escolheu como material estrutural deste estudo os acordes ou agrupamentos de sons que julga serem os mais característicos de sua obra, seja porque mais freqüentes ou por pertencerem a obras que são emblemáticas de uma época ou de uma mudança de estilo. Daí o nome *Estudo de Síntese.*

É uma das peças mais lineares do repertório para piano de Mendes, assemelhando-se, nesse aspecto, aos estudos de 1989 e 1992 (*Um Estudo?* e *Estudo sobre A Lenda do Caboclo – A Outra*). Da primeira peça, herdou uma espécie de minimalismo rítmico, a insistência em uma só figuração, com algumas alterações de textura. Da segunda, uma forma definida pelo próprio material motívico, embora sejam perceptíveis algumas seções delimitadas por alterações sutis nos modos de figuração.

Técnicas utilizadas

Para este estudo, mais importante que a técnica, é a proposta inicial: a auto-citação. Uma vez pinçados os acordes-chave de dentro de sua própria obra, o compositor dispõe as notas de cada um dos acordes em três grupos de três colcheias cada um, dentro de um compasso composto de 9/8, sempre em linha ascendente, variando a distância entre as notas. Para dar maior variedade à estrutura, Mendes opta por construir frases com dois, três ou quatro compassos, inferidas por um contexto harmônico-melódico. Não há indicações de dinâmica, exceto um *fff* no compasso 41, e a única indicação de articulação é a de *legato sempre*, no compasso 2. O intérprete tem aparentemente total liberdade para

gerenciar como quiser a dinâmica e a agógica, salvo pelas duas indicações de *rallentando* e de um *lontano* ao final.

Conseguimos identificar alguns dos acordes citados na obra. Não se trata, porém, de uma justaposição arbitrária e ininterrupta. O compositor entremeia as auto-citações com trechos compostos especialmente para esta peça, unindo-os e dando-lhes sentido por meio da passagem de um conjunto de sons para outro. Podemos encontrar, por exemplo, no compasso 4, o um arpejo formado pelas notas que Mendes usou para escrever grande parte da peça *Diálogos de Ruptura*, a primeira do conjunto *Três Contos de Cortázar* . A citação vai até o compasso 7, porque o compositor coloca não só as primeiras notas, mas todo o caminho harmônico dos primeiros compassos da peça citada.

Há trechos retirados de suas canções. Mendes escreveu 30 canções entre 1949 e 1999 e, neste espaço de cinqüenta anos de atividade, um repertório muito importante foi formado, porque abrange todas as suas fases, dando-nos um panorama muito rico da evolução de sua linguagem. Houve, nos últimos dez anos, um súbito interesse pelas obras anteriores de Mendes, gerando novas edições, gravações e concertos, o que trouxe ao compositor grande alegria. Cremos que, por esse motivo, apareçam neste estudo do ano de 2004 essas reminiscências melódico-harmônicas vindas de seu repertório de canções como *A Lagoa*, *Episódio* (sua primeira canção) e *Lamento*, todas de sua primeira fase.

Também se identificam citações tiradas de outras peças como o *Estudo Magno* e *Il Neige...de Nouveau!*

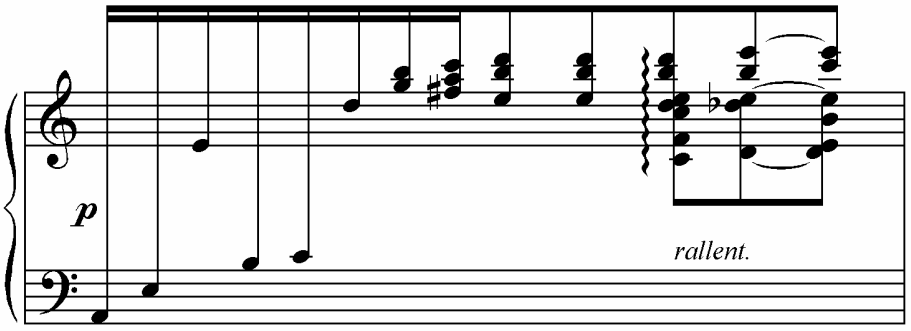
Forma e Procedimentos

A forma deste estudo é linear, não dividida em seções. Como conseqüência da uniformidade rítmica e da opção por compor um estudo completamente constituído de acordes arpejados que não tenham necessariamente um significado tonal dentro de uma análise de funções, torna-se difícil delimitar seções, modulações, materiais contrastantes. Tampouco está

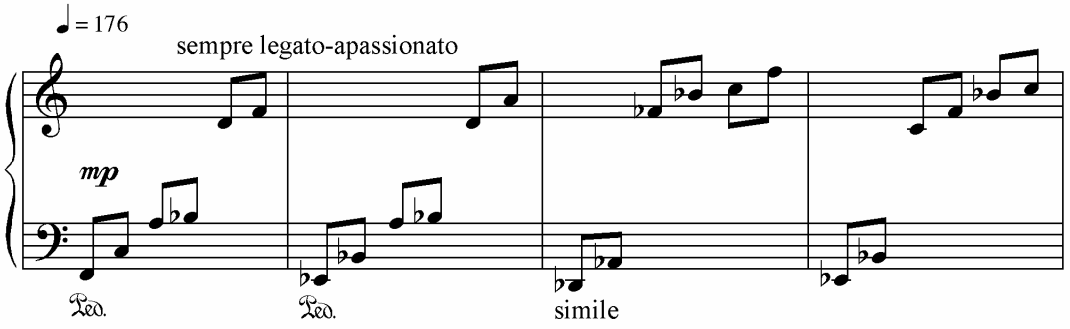
presente uma estrutura aditiva-subtrativa calcada no minimalismo americano como vimos em *Estudo sobre A Lenda do Caboclo – A Outra*, o que por si só já constituiria uma espécie de forma. O que se percebe, no caso deste estudo, é uma alteração de texturas e direção das frases, mas não há material temático que possa estruturar uma forma do tipo **ABA**.

Existe um material básico variável, que são os acordes inventariados por Mendes a partir de algumas de suas obras. Identificamos os seguintes:

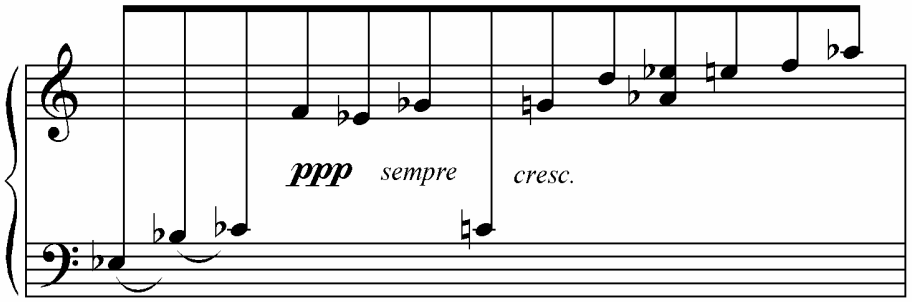
1) de *Vento Noroeste,* sem número de compasso, p. 5;



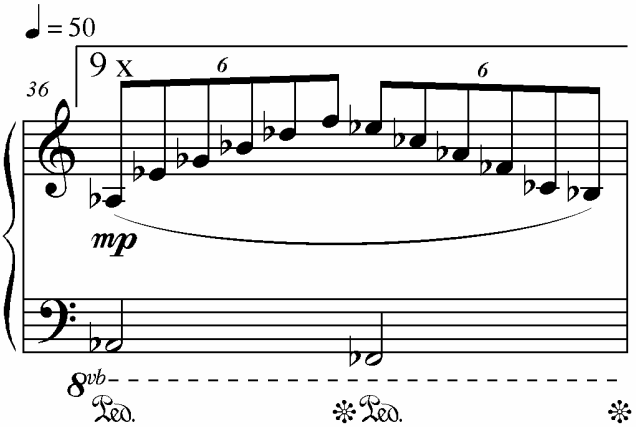
2) de *Diálogos de Ruptura,*compassos 1-4;



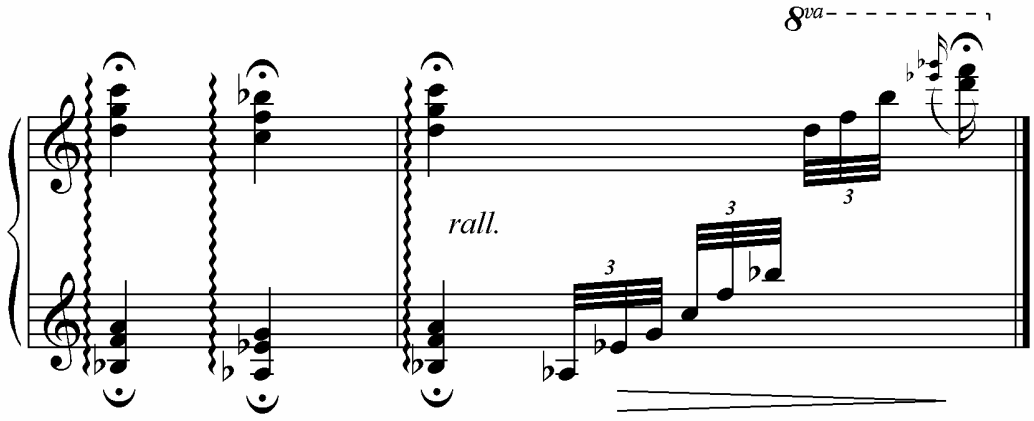
3) de *Il Neige...de Nouveau!* compasso 1;



4) de *Ulysses em Copacabana* compassos 36;

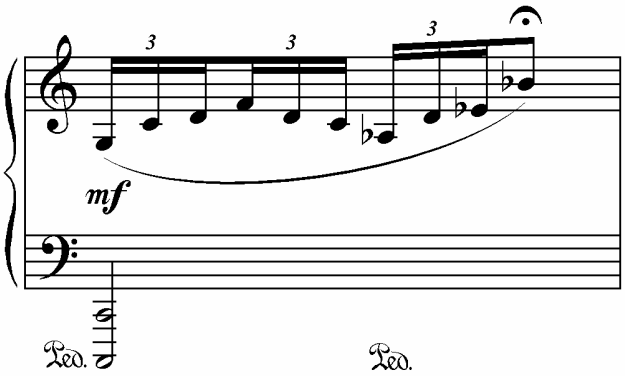


5) de *Lagoa* , compassos finais;

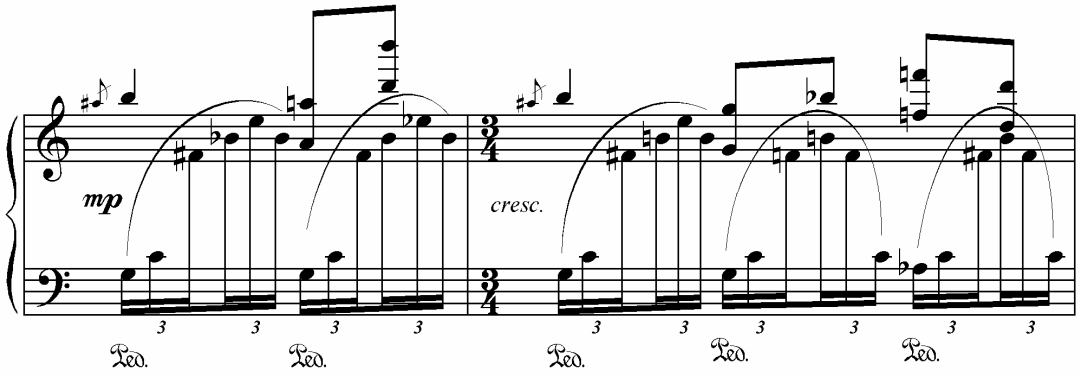


6) de *Um Estudo?* , série de doze notas iniciais;

7) de *Estudo Magno*, compassos 179...



...e compassos 84 e 85.



Esses materiais sofrerão algumas modificações para fazer sentido dentro de um mesmo discurso. As alterações serão efetuadas principalmente dentro dos seguintes procedimentos:

1) Transposição

2) Expansão

3) Alteração de notas-chave

4) Retrogradação

Todos os materiais foram uniformizados ritmicamente e a maneira de tratá-los varia de acordo com o desenvolvimento da peça. Os primeiros quatro compassos, citação do material extraído da obra *Vento Noroeste*, de 1982, funcionam como introdução. Os acordes são sempre apresentados em forma ascendente. Todas as figurações descendentes presentes neste estudo são decorrentes de uma retrogradação da figuração ascendente anterior.

O segundo material a aparecer é a citação de *Diálogos de Ruptura*, alterado por transposição, nos compassos de 4 a 7. Este é seguido pela citação de *Il Neige...de Nouveau!,* exposta literalmente por dois compassos e modificada nos dois compassos seguintes por alteração das notas–chave, a saber: a terceira e a sexta do primeiro grupo de nove notas, e a quarta, quinta e nona do compasso seguinte.

A seguir, temos um arpejo baseado em acordes como os que aparecem na canção *Episódio*. Esta não é a única obra de Mendes que apresenta esse tipo de acorde, mas escolhemos colocá-la aqui como ponto de partida por ser a primeira canção escrita pelo compositor. Este arpejo será modificado por aumentação e, a partir da décima segunda nota, retrogradado e aumentado pela repetição de suas últimas quatro notas, alteradas em um semitom (compasso 14) até o aparecimento do próximo acorde, que receberá o mesmo tratamento de retrogradação a partir da oitava colcheia (compassos 15 e 16). Este mesmo arpejo, no compasso seguinte, será transposto um tom acima e retrogradado a partir da décima primeira nota, conduzindo-nos através de uma ponte até o compasso 20, onde aparece uma citação de *Ulysses em Copacabana*, que será trabalhada através da

elaboração de um conseqüente distinto para a frase original (compasso 21) e repetições com alteração de notas-chave (compassos 22 a 25).

A próxima citação é do final da canção *Lagoa*, de 1957. Os arpejos são citados de trás para frente, e alterados em notas-chave, o que, geralmente, não os torna irreconhecíveis, com meio tom ou, no máximo, um tom abaixo ou acima, como no caso do segundo acorde, em que se altera somente a terceira nota um semitom abaixo. Os compassos de 26 a 31 estão completamente baseados neste esquema, que se altera somente a partir do compasso 34, quando uma ponte nos leva à próxima citação, que é a do *Estudo Magno* no compasso 36 e que vai até o compasso 40. São citados de maneira quase literal dois momentos deste estudo: seus compassos finais (178, 179) e a citação de Scriabin (compasso 84 do *Estudo Magno*). O Estudo termina em arpejos feitos sobre acordes maiores/ menores (compassos 41 e 42), numa espécie de *coda* inconclusiva, que nos instiga a pensar no que virá depois de toda essa síntese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas considerações finais a respeito deste trabalho, que é, em realidade, o início de uma pesquisa maior sobre os mecanismos composicionais e construção do estilo do compositor Gilberto Mendes, deixaremos algumas afirmações que reforçam os propósitos originalmente estabelecidos, e, por outro lado, continuam levantando outros pontos de discussão.

No primeiro capítulo, fizemos um levantamento dos fatos artísticos mais relevantes da carreira de Gilberto Mendes, tentando identificar, através das influências recebidas, das opções estéticas tomadas e das obras compostas, os caminhos percorridos até a construção de sua linguagem própria, a qual acreditamos haver chegado a um ponto de maturidade que dispensa classificações. Sua obra tornou-se única por ser o reflexo de toda uma vida dedicada à composição de uma música ao mesmo tempo universal – por sintetizar os caminhos da música de concerto no século XX, por apresentar elementos oriundos de inúmeras tradições musicais, por conjugar este universo à música popular e à vanguarda - e fortemente individual, porque todas essas influências são sintetizadas através de sua própria consciência, suas conhecidas posições políticas, sua experiência particular, seu envolvimento com o universo musical como indivíduo, e não como representante desta ou daquela escola, deste ou daquele movimento.

Nos capítulos seguintes, através das análises dos sete *Estudos* para piano, procuramos trazer à tona os processos composicionais de Mendes, e, através deles, chegar a uma compreensão de sua obra desde uma perspectiva estritamente musical, levando em conta as contribuições de outras áreas do conhecimento, mas sem deixar que essas considerações nos desviassem da atividade interpretativa.

Uma possível observação conclusiva saída dos capítulos de análise é a de que Gilberto Mendes não trabalha com a idéia de “temas” no sentido tradicional, mas com a idéia de apresentação, recapitulação e expansão de materiais. Este

processo de composição se relaciona com a influência do minimalismo, bem como dos processos seriais, que impedem a criação de melodias, períodos, temas e, por conseqüência, de estruturas retóricas baseadas em antagonismo e desenvolvimento temático. Também pudemos observar o uso da intertextualidade e autotextualidade, que são as freqüentes citações, por Mendes, de outras obras, estilos e autores, além de obras anteriores suas. As citações, como pudemos observar, às vezes têm a intenção de ser identificáveis, quer pelo público, quer pelo intérprete, estabelecendo uma relação intertemporal com outros estilos ou períodos da História da Música. Outras vezes fazem parte da estrutura de uma peça, sendo determinantes de sua forma ou da formação e organização de seus elementos, não identificáveis prontamente pelo ouvinte. Isso não significa, porém, que esses elementos não se destaquem: são identificados como uma sonoridade própria do autor, uma chave estilística à qual têm acesso aqueles que já estão familiarizados com sua obra.

Muito importante também foi o levantamento de procedimentos que misturam técnicas seriais e dodecafônicas aplicados sobre materiais de origens diversas. Essa mistura, conforme observamos, tem a finalidade de organizar os materiais de maneiras originais e não previsíveis, gerando uma sintaxe única determinada pela manipulação dessa relação, por assim dizer, dialética tonal/atonal.

Acreditamos que nenhum trabalho musicológico está completo quando deixa de visar a interpretação musical. Todo este trabalho, portanto, tem a função de esclarecer determinados aspectos da obra de Gilberto Mendes para que novas interpretações possam ser construídas, com base nos dados levantados somados à experiência prévia e sensibilidade dos futuros intérpretes de sua música. Imaginamos que nossa própria condição de intérpretes, por sua vez, tenha condicionado os rumos tomados pela pesquisa, abordando mais profundamente os aspectos que julgamos estar diretamente ligados à linguagem pessoal do compositor e à maneira como este se comunica, através dos signos musicais, com o intérprete.

Optamos, porém, por não apresentar sugestões de interpretação, porque acreditamos que esta seja uma decorrência da compreensão da obra, sendo construída pelo caminho particular do intérprete. A obra é aberta a várias interpretações, que podem ser elaboradas mais ou menos livremente, desde que estruturadas na compreensão do texto. Consideramos de fundamental importância o entendimento dos processos de montagem, a identificação e compreensão dos diferentes estilos, bem como da origem dos materiais que compõe cada obra, e o entendimento da maneira particular como o compositor os trata em cada uma delas para que se identifiquem, na interpretação, as características elementares do idiomático do compositor, respeitando-os e deixando que eles, e não maneirismos interpretativos arbitrários, conduzam o ouvinte.

Não é a intenção deste trabalho encaixar à força o compositor Gilberto Mendes em um rótulo de pós-moderno, mesmo porque este termo, apesar de muito empregado, ainda não é um consenso. O que é pós-modernismo, quais são as características principais de uma obra pós-moderna, todas essas são questões às quais os músicos, pensadores e pesquisadores vêm tentando responder, em meio a discussões interligadas a outras artes, à comunicação, sociologia e à filosofia. No entanto, podemos notar que há aspectos ditos “pós-modernos” que já são recorrentes nas discussões sobre o assunto, mesmo que de maneira contraditória com o próprio espírito de nossa época, que inclui a fuga de classificações e movimentos organizados. Dentro disso, e considerando-se a obra de Gilberto Mendes frente ao panorama musical mundial, poderíamos sugerir que muitos dos conceitos pós-modernos são diretrizes, hoje, de sua maneira de compor. Suas experiências com os movimentos da vanguarda musical o levaram até a linguagem que utiliza atualmente, cada vez com mais segurança e propriedade. A trajetória artística de Gilberto Mendes, analisada desta forma pode constituir um emblema da passagem histórica do modernismo ao pós-modernismo musical. O próprio compositor aceita a identificação de sua obra com aspectos possivelmente relacionados ao pós-modernismo musical.

Cuidamos de registrar a contribuição de José Eduardo Martins, já que foi ele o destinatário e responsável pela estréia e divulgação de todas as obras analisadas neste trabalho.

Reconhecemos que seriam possíveis muitos outros focos analíticos (mais voltados à composição ou à história, por exemplo), mas acreditamos que discorrer sobre os elementos composicionais com vistas à interpretação traz a possibilidade de ampliar a compreensão neste campo.

Se algum dos itens aqui apresentados puder esclarecer os aspectos interpretativos para futuros interessados, acreditamos ter atingido um objetivo importante para o momento. Principalmente por considerarmos que a preocupação com a interpretação traz também a possibilidade de compreensão da obra em seus aspectos mais profundos. A interpretação se apresenta, no sentido que expomos aqui, como a preocupação com a própria obra e com o compositor. Direcionar nossos esforços nessa direção é um tributo que podemos prestar a esse que é um dos compositores brasileiros mais importantes da atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova música.* São Paulo: Perspectiva, 1989.

ANDRADE, Mário de: *Ensaio sobre a música brasileira* São Paulo: Martins, 1972.

BEZERRA, Márcio. *A Unique Brazilian Composer – A study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces.* Bruxelas :Alan van Kerckhoven Éditeur. 2000.

BOUCOURECHLIEV, André: *Debussy-la révolution subtile*. Paris: Fayard, 1998.

BUCKINX, Boudewijin. *O Pequeno Pomo ou a História da Música do Pós Modernismo*. São Paulo: Editora Gioradano e Ateliê Editorial, 1998.

CERVO, Dmitri.*O Minimalismo na Composição Musical Brasileira Contemporânea.* Santa Maria*:* Editora UFSM, 2005.

CHAGAS, Paulo. *A invenção do Jogo: Santos Futebol Music de Gilberto Mendes*. *Revista Música,* Vl. 3, n. 1. São Paulo:Universidade de São Paulo, maio de 1992.

CRUZ, Marta Rivera de la: La Importancia de la repetición em la obra de Gabriel García Márquez. Artigo disponível em: HTTP://www.ucm.es/info/especulo/numero6/idex.htm. Acesso em 19/02/2008

DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexte et autotexte* **In** Poétique 27. Intertextualité. Paris: Seuil, 1976.

FERRAZ, Silvio. *Notas. Atos. Gestos*/ organizador Silvio Ferraz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e representação das durações aos tempos*. Tese de doutorado.Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna.* São Paulo. Edições Loyola, 1989.

JACOBS, Arthur. *The New Penguin Dictionary of Music*. Middlesex: Penguin Books, 1983.

KERMAN, Joseph. *Musicologia.* Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical - Dos Mares do sul à elegância pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____, (No prelo) *Com Stravinsky em meus Ouvidos, rumo à Avenida Nievsky* (título provisório). São Paulo: EDUSP, 2008.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Shoenberg.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORGAN, Robert P. *Antología de la Música del Siglo XX.* Madrid: Ediciones Akal, 2000.

NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea.* São Paulo: Anablume, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais*. **In:** Per Musi – Revista Acadêmica de Música vol. 9. Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven, proprietário de um cérebro.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Juan Carlos: *Introducción a la Musica de nuestro tiempo.* Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

PERSICHETTI, Vincent: *Armonía del siglo XX.* Madrid: Real Musical, 1985.

ROLDÁN, Waldemar Axel: *Diccionario de Música y músicos.* Buenos Aires: Corregidor, 1992.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O Piano na obra de Gilberto Mendes.* 2004. Artigo disponível em: HTTP://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult012b.htm. Acesso em 10/01/2008.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TARCHA, Carlos. A visão Caleidoscópica de “O Pente de Istambul” de Gilberto Mendes. *Revista Música,* Vl. 3, n. 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, maio de 1992.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez* :*historia de um deicidio*. Barcelona: Seix Barral Editores, 1971.

ZAGO, Rosemary Staub de Barros. *Relações culturais e comunicativas no processo de criação do compositor Gilberto Mendes.* Tese de Doutorado. PUC/SP. 2002.

SITES

www.joseeduardomartins.com.br. Acessado em 07 de dezembro de 2007.

Partituras para piano solo

MENDES, Gilberto. *Música Contemporânea Brasileira v.4 – caderno de partituras*: (coordenação de Francisco Carlos Coelho). São Paulo: Centro Cultural São Paulo e Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

_____*Um Estudo? Eisler e Webern caminham sobre os Mares do Sul.* Bruxelas: Alain van Kerckhoven, 1997

_____*Estudo sobre Ulysses em Copacabana* .Manuscrito, 1991.

_____*Estudo sobre A Lenda do Caboclo, a outra. M*anuscrito, 1992.

_____*Estudo Magno* . Bruxelas: Alain van Kerckhoven, 1996.

_____*Estudo sobre O Pente de Istambul*. Manuscrito, 1995.

_____*Estudo Ex-tudo eis tudo, pois!* . Bruxelas: Alain van Kerckhoven, 1999.

_____*Étude de Synthèse.* Manuscrito, 2004.

_____*Três Contos de Cortázar.* Bruxelas. *Alain van Kerckhoven. 1991.*

_____*Il Neige...De Nouveau!.* Manuscrito,1985.

_____*Sonatina Mozartiana.* Manuscrito, 1951

_____*The Three fathers.* Bruxelas, Alain van Kerckhoven, 1997.

_____*Viva Villa!* .Manuscrito, 1987.

_____*Recado a Schumann.* Bruxelas: Alain van Kerckhoven, 1999.

VILLA-LOBOS, Heitor. *A Lenda do Caboclo*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1972.

Partituras para outras formações instrumentais

MENDES, Gilberto*. O meu amigo Köllreutter,* para voz feminina, piano e marimba*.* Manuscrito*,* 1984.

_____*Retrato 2, para duas flautas.* Manuscrito, 1974.

_____*Qualquer música,* para flauta, clarinete, trompa, trompete, piano, harpa, violino, viola, violoncelo e violão*.* Manuscrito, 1980.

_____*Cantata sobre a fala inicial do romanceiro da Inconfidência,* para soprano, coro masculino, flauta, clarinete, fagote, corne inglês, trompete, dois trombones, piano, viola e contrabaixo*.* Manuscrito, 1961.

Transcrição da entrevista com Gilberto Mendes

Esta entrevista foi realizada na casa de Gilberto Mendes, em Santos, no dia 30/ 04/2007, às dezessete horas.

Transcrevemos a fala da entrevistadora Beatriz Alessio em negrito. A fala de Gilberto Mendes está em itálico. Entre parênteses, anotamos intervenções que explicitam o contexto a que o trecho se refere, bem como detalhes da comunicação verbal, cujo entendimento ficaria implícito na fala direta, mas que nem sempre são claros em um texto escrito.

A forma coloquial foi mantida na revisão, na medida do possível, seguindo a norma geralmente aceita para entrevistas de história oral.

Os números que aparecem ao longo do documento são referentes à localização do trecho transcrito no arquivo original de áudio em que a entrevista está conservada, em poder da autora desta dissertação.

(Cumprimentos iniciais entre Gilberto Mendes e a entrevistadora Beatriz Alessio).

Eu andei olhando e lembrei das coisas que o senhor tinha me explicado. Eu tinha anotado aqui algumas coisas que o senhor tinha me explicado sobre a sua técnica. Só que o senhor mesmo já tinha me avisado que este estudo era completamente diferente, que tem muitos elementos livres, e que às vezes o senhor serializa esses elementos livres e às vezes não...

Eu nem sei se eu deixei uma série. Talvez tenha em um papel meu...

Aí assim, olhando o que...

Mas você entendeu como a música se apresenta, como se fosse uma música clássico-romântica normal. Porque tem aquele material, eu vi momentos legais de tudo isso aí e fui montando uma série. E o desenvolvimento que eu faço é todo da série que fiz em cima desses desenvolvimentos clássico-românticos da série. Lembra?

É, então, eu lembro isso, mas...

De algumas (obras) até eu deixei algumas coisas (anotações da série). Mas dessa aí (o Estudo Magno) eu não tenho.

E, então, das outras duas, que possuem uma série mesmo, que eu estava olhando, por exemplo, tem...

Eu não saberia analisar a minha música agora.

Não estou querendo que o senhor analise, só estou querendo saber se o meu raciocínio está mais ou menos certo, se foi mais ou menos isso que o senhor fez.

É, agora é você que sabe, eu não sei. Mas não é muito importante isso. É importante o princípio geral da coisa, não é? Não precisa nem ser músico, (mesmo um ouvinte não-especialista) vai descobrir (a série)...

É, isso é mais fácil de saber, mas tem coisas que eu não sei ainda de onde o senhor tirou.

Até parece que o cara que destrincha a série é um grande músico, e não é. É um bom decifrador de quebra-cabeça. Não é um grande músico porque descobriu a série.

Mas isso aqui não é só quebra-cabeça. Tem coisas que o senhor fez assim, é... De ouvido. Vai, intuitivamente.

A música é de ouvido, claro que é. Inicialmente ela é de ouvido. Eu fiz como uma aula magna... Chama-se Estudo Magno porque era uma aula dele, que ele deu lá na USP... E ele me pediu pra eu fazer um estudo. Eu falei "tá bom, um estudo magno." Fiz a música com certa "magnitude". (...) Foi essa a idéia, não é? Foi essa a idéia.

Você falou que podia ter chamado de "tocata", por exemplo.

É, eu acho que ela pegou mais o espírito de tocata. Você não acha?

É, também por causa do ritmo, que é sempre constante. Todo em semicolcheias e tal.

Os discursos são mais curtos. È mais definido em torno de poucos motivos, às vezes, um só até em todo o estudo. (Motivos) que se desdobram, que se abrem e tal. É mais a idéia de tocata. Mas ficou com o nome "estudo". Tudo bem. Porque estudo é aquilo que a gente chama de estudo, não é? Prelúdio é aquilo que a gente chama de prelúdio. Alguém disse, não sei se foi Mário de Andrade, ou algum compositor aí. Acho que foi Mário de Andrade que disse. Que o "estudo de Chopin" é aquilo que a gente chama de "estudo de Chopin". Porque não é um estudo, não é? (risos). Às vezes um estudo de Chopin é um estudo. Às vezes um estudo de Chopin é um prelúdio.

5:55

É, mas tem estudos com finalidade didática dele. Aliás, a maioria.

Não, tem! A maioria sem dúvida nenhuma é técnica. Tem um caráter de estudo. Mas tem alguns que não são estudos. São bem prelúdios.

Inclusive aqueles lentos. São pra dificuldade de equilíbrio entre as duas mãos etc.

Por exemplo, aquele prelúdio dele (cantarola) é um estudo. Não é prelúdio nem aqui nem na China, é um estudo. Mas é lindo. Não é uma técnica, isso?

É, pode ser, não é? Depende da intenção, não é?

Aquele prelúdio é um estudo.

Bom, daí eu fui olhando o que tinha e...

Você pode fazer os seus comentários. Eu também acho que é uma tocata. Não faço questão de dar nomes (muito precisos) a certas coisas, não é? Eu dei porque o José Eduardo queria, não é?

Eu até falei isso pra ele, e ele falou...

(Interrompe para abrir a porta e acomodar o local da entrevista, faz comentários sobre a sua sogra, sobre o tempo e sobre a captação do aparelho de gravação).

E aí eu fui dando uma olhada no jeito que o senhor foi escrevendo e...

7:54

(Comentários sobre a tecnologia do gravador mp3)

8;50

Então, eu fui olhar o estudo pra ver o que é que tinha daquela técnica que o senhor tinha me explicado[42]. Eu fui atrás dos números primos etc... Mas essa não tem.

Não, nessa não tem. É que cada música eu usei... Em geral cada música minha é um problema que pode ter ou não ter técnica anterior, de tempos atrás... Quando eu bolei isso (a técnica) eu fiz umas sete músicas em torno disso. Depois eu fui largando a coisa, não é?

O senhor falou que foi misturando também com outras coisas. Ou então tem momentos que o senhor usa e tem momentos que não...

[42] Ver análise de *Estudo sobre O Pente de Istambul* no capítulo 6.

Para uma determinada música eu "bolo" um jeito de fazer, uma técnica. E técnica no fundo é um estilo da gente.

E o que eu fui olhando é que tem alguns elementos que o senhor escolhe, põe no começo... Até mais ou menos (a parte central do estudo)... E com aquela história de não fazer contraponto, então quando, por exemplo, tem duas vozes...

Embora nessa não aconteça aquilo, não é? Aquele paralelismo?

Aquele paralelismo pelo menos eu vi aqui, eu vi em alguns lugares importantes. Nesse lugar é, não é? (a entrevistadora mostra na partitura um lugar específico, exemplificando o uso do paralelismo).

Não, aí não é. Aí é o mesmo acorde em várias posições. É o mesmo sempre. Ré, fá, lá, dó. Não! Si, ré fá, lá. É o mesmo acorde. Nas quatro posições. Não é aquele caso.

Ah, mas aqui, por exemplo. Quando aparecem essas escalas assim. Não é isso? Tem uma sétima menor aqui.

Não, eu acho que aqui não deve ter em nenhuma música, eu acho. Tenho a impressão que...

Porque aí aparecem essas escalas paralelas (mostra os lugares) e é sempre com essa sétima menor.

Ela pode estar paralela assim no desenho, mas não são os mesmos intervalos. Aquele paralelismo mantém o mesmo intervalo, não é? Se é uma terça maior é uma terça maior sempre. Eu acredito que não seja.

Então, é, aqui, por exemplo: dó, mi, fá sustenido, sol lá. Aí, ré, fá sustenido, sol, lá... sol. Não... Aqui muda tudo já.

Pelo que eu me lembro, pelo espírito dela não era o caso de usar aquilo. Assim que eu vou compondo, se é o caso eu entro com aquilo. Se não é o caso eu até nem entro com aquilo. O que ela tem das outras não é aquele alinhamento que ela fica com o que...? De algumas coisas aí eu devo ter feito a seqüência serial. Aí eu coloquei, eu trabalhei. Aquele... Bem difícil.

É isso aqui, não é?

Aí, pode crer que as notas são todas de pedaços daqui, que eu fiz uma série. Mas pode ser até que tenha e eu ache depois. Mas descobrir ela aqui vai ser muito difícil. Não, na série é até fácil dizer o intervalo, é seqüência de melodias, né? Mas saber onde é que está isso aqui... vai ser difícil, viu? Acho que é por isso que o Bartók, o Bartók tinha também um macete técnico, sabia? Ele nunca contou pra ninguém. Todo mundo achava que ele compunha de inspiração e tal. Mas ele tinha uma técnica dele. Ele era muito baseado naquilo que ele chama de... Aquele negócio de ouro... Como é, chave de ouro...

Proporção áurea.

13:08

Proporção áurea. Ele tinha pra tudo o que ele fazia. Tem usos que ele fazia pra orquestração, uma maravilha, aquilo. Ele tinha um macete. Mas ele dizia que composição não se ensina. Nunca ensinou composição, logo, ele nunca passou pra ninguém antes. Tem até um musicólogo americano que até por coincidência

eu conheci... ele dá aulas na universidade do Texas e eu dei aula lá também Esse cara decifrou isso. A técnica do Bartók. Então, Bartók nunca quis mostrar aquilo, vai ver que ele também tava (...)

É, as vezes ele fazia, as vezes ele não fazia.

Ele sempre achou meio inútil ensinar. Eu até que, em aula, eu ensino essas coisas, mas ninguém se interessou, sabe disso? Não tive nenhum aluno que tenha se interessado por isso. Em compor assim (...). Mas eu nunca fui de guardar segredo das coisas não. Tem professores que sabem um negócio e não dão... Eh! Eu tinha o livro do Mancini (de orquestração) que raras pessoas tinham. Eu deixava xerocar o livro, eu dava para os alunos e os alunos xerocavam. Eu nuca fui de dizer, "ah, eu faço aquilo e ninguém vai fazer também"...

Ah, mas isso não é ser professor, não é?

É, mas eu conheço alguns... Que até, uma vez eu contei (...). Teoria isso. A minha teoria eu conto pra todo mundo.

Tá, daí pra descobrir como é que o senhor fez aí a gente tem que se virar. Ah, mas foi bom o senhor ter falado que não usou paralelismo nenhuma vez.

Não, nessa aí não. Essa aí eu acho que ela é muito inspirada mesmo. E pra espichar ela. Daí até nasceu nas músicas seguintes, a partir desta, talvez, em que eu comecei a fazer música que tem um certo começo meio normal de música clássico-romantico-moderna, assim. E meio popular até, sob certos aspectos... e que, num segundo momento, eu engrosso o caldo. Pra não ficar aquele caramelado até o fim, eu engrosso o caldo fazendo isso. Estabelecendo uma série daqueles elementos, e trabalhando aquilo. Aí sim, naquele momento, também

essa série, eu vou, se der tempo, se a coisa for... até não dá tempo de fazer muitas coisas assim. Mas eu não levava a série (ao pé da letra).

Quatro notas da série, aí as cinco seguintes uma sétima acima... isso vai ser muito difícil analisar. É o que eu estou te dizendo. Eu mesmo não saberia, eu não me lembro. Teria a mesma dificuldade que você, digamos, pra analisar isso. Porque eu vou ter que procurar também.

16:48

Pois é, porque o que eu consegui achar aqui...

Eu nunca tive tempo. O legal teria sido eu fazer isso (compor o estudo) e ir anotando do lado como eu fiz, eu deixava um plano. Mas dá trabalho fazer isso. (Estar compondo e anotando...). Pra não perder também o "pique", que é mais importante, eu nunca fiz aquilo. A não ser, somente, quando eu faço essa série, alguma ou outra tem. Mas algumas aí nem tem. Algumas até nem tem. Aquela minha música, aqueles passos na areia, do Weber e..., é praticamente a série do "Ulisses em Copacabana". Que aquilo ali é o material serial da minha peça, "Ulisses em Copacabana" (...). Só que eu a pus em outra ordem, fui consertando os pedacinhos que se ajeitam melhor... São todos os elementos usados nela.

Ah, eu vou prestar atenção, quando for tocar.

O clima harmônico é... Você já tocou ela?

Não, eu li.

É uma peça melódica, só tem uma melodia. Eu seguro ora sete notas, ora dezesseis notas, ora três notas, se segurar... é por isso que ela deixa o rastro harmônico. Embora seja melódica, ela é muito harmônica. Deixa um "senhor

rastro", não é? E nesses rastros harmônicos você vai ver ali bem o Ulisses em Copacabana. É a mesma harmonia. Só que o Ulisses... Eu muitas vezes uso três níveis de música. Esta aqui tá parecida com aquilo, ou com aquilo outro... Mas nas três músicas eu embaralho.

Mas tem algumas coisas disso aqui. O que eu fui achando é que o senhor escolheu algumas coisas pra trabalhar sempre. Primeiro o ritmo, que é igual o tempo todo (por isso que) parece uma tocata. Às vezes o senhor fraseia assim de quatro em quatro mesmo... E às vezes vai até a primeira nota do grupo seguinte, não é? Aí eu fui tentar dar uma olhada nas frases, mas também não é bem isso por que...

Qual é a vantagem que você terá disso, a dificuldade do próprio intérprete, que é a dificuldade que o próprio José Eduardo teve. Vocês não estudaram composição devidamente. Vocês não compõem, então, vocês têm mais dificuldades. É natural, não é?

20:00

Não vejo que tenha muita importância isso. Não pode achar essas coisas. Vocês não são compositores.

É, pois é, mas aí agora eu vou ter que me virar um pouco, né?

Tem que se virar um pouco. Apesar do que aqueles intérpretes antigos todos compunham, não é?

É, compunham, mas eles também não eram Beethoven (risos).

Não. Nenhum deles. Tanto que na época mesmo, aqueles, Artur Schnabel, todos eles compunham. Hoje em dia, parece que, como se faz muito cd, não é?

Tem gente se especializando em tocar a música de grandes intérpretes, que compuseram muitas sonatas, muitos quartetos, mas que ninguém toca.

É uma formação tipicamente russa. Horowitz tem uma porção de sonatas

É, mas eles sabiam. Era bom pra eles. Ele (o intérprete que compõe) vai ser um grande intérprete, vai ser um intérprete melhor que os outros. Por que ele entende melhor o mecanismo de uma música, não é? Ele vai saber melhor interpretar, é bom pra isso. Eu acho que é uma música menos importante, porque (o intérprete) não ficou propriamente um compositor, mas vai ajudar a penetrar muito mais na música que ele vai interpretar. Mas vai dar muita dificuldade assim pra você. E, no caso dessas minhas músicas, a dificuldade que você vai ter é igual à minha. Também. Porque eu teria que ver. Eu não deixei um plano. Vai ver que o Bartók também não deixava porque ele não queria dar aulas. Talvez ele pensasse: "Como é que eu vou dar aulas se eu nem me lembro do que eu fiz aí?".

21:51

É, ele não "lembrava" ele não precisava dizer pra ninguém. Bem, eu achei que a partir da página 4 (arruma melhor a partitura para verificação com o compositor)*,* **fica mais fácil saber o que o senhor fez. Porque são todas as coisas que se repetem o senhor já fez aqui.**

Porque até certo ponto é uma música de melodias inventadas, não é? Não tem série. Agora, é aqui quando ela começa a complicar.

Sim. Mas a partir daqui...

Começam as esquisitices, não é?

Não são tão esquisitas assim. São todas formas que o senhor já usou aqui. Arpejos que o senhor já fez, ou então o arpejo que tem uma transposição, ou não...

Mas vai haver um momento em que as coisas vão ficar realmente complicadas, porque a invenção, e isso é uma definição minha: a invenção é a descoberta na experimentação. O ser humano não inventa. Não acontece assim. Você está experimentando. A invenção é a descoberta na experimentação. Eu posso usar o exemplo do famoso, agora eu teria que usar o piano. Há um nível de composição em que você compõe, como se chama banalmente, "inspirado". O que você faz inspirado é baseado em tudo o que você ouviu e gravou. É uma combinação e recombinação de tudo isso. Que é o teu gosto musical. É tudo aquilo. Você não está inventado nada de novo. Agora, a invenção mesmo, nova... é aquilo, você tá mexendo. Então eu até imagino que o Stravinsky estava um dia mexendo aqui (toca tríades em tonalidades diferentes). *"Hum, que legal!". É assim. Vai mexendo: "Ô, isso aqui é muito bom!". E anota. Ele mesmo disse, só que isso agora já é velho. Ele diz: "Eu descubro uma coisa e anoto. E depois, numa composição, eu vou usar aquilo ali". O que é descobrir? É assim. Isso não veio jamais na cabeça dele* (toca o acorde que é o motivo de "Petrushka"). *É dó maior, com fá sustenido maior. Que o Villa-Lobos faz também no "Polichinelo". Então, essas coisas a gente descobre. Isso não vem na cabeça do ser humano. Descobre por raciocínio, por inteligência. Você um dia até pensa: "Por que sempre uma tonalidade? Eu posso misturar uma tonalidade". Isso você pode pensar. Aí você experimenta. Começa a experimentar coisas, aí, e pensa: "Ô, que beleza isso aqui!" E faz um catálogo. E vai compor em cima disso. A idéia de série, quando aparece nas minhas músicas, tudo igual. Parece intelectual, não musical, a idéia. Total, não é? Fazer só em cima daquela série... aí você vai descobrindo coisas. Ao usar aquele mecanismo.*

Então a importância dessas técnicas assim é que te leva para o campo da invenção do novo. Enquanto você está só na inspiração como eu estava ali

(mostrando a parte inicial do *Estudo Magno*)*, eu estou remoendo tudo o que eu ouvi ali. Está Debussy, Stravinsky, Schostakovich, Schumann, tudo o que eu gosto. Até música do Havaí você tem. Tá tudo misturado aqui. O que vem na cabeça, que eu acho bonito... Num dado momento eu faço uma série dessas coisas e aí começo a trabalhar com a minha mecânica, aquela mecânica que é cerebral, que eu inventei. Aquela mecânica vai me dar resultados que não viriam à minha cabeça jamais! Compreende? Mas você está sempre compondo. Vem uma como vêm dez (idéias musicais) ao mesmo tempo. Você vai escolher, o processo de escolha (é o caminho que você é).* (O Estudo Magno) *por um largo pedaço é puramente romântico, inspirado, dentro do que já foi feito. Mas, num dado momento, pra quebrar aquilo, eu parto para o processo da invenção. A descoberta na experimentação. Aí eu vou combinando, vou vendo o que é legal ali fazer. É isso aí.*

E é isso aí.

Não foi assim tão nitidamente dividido assim, mas evidentemente vêm coisas que o compositor pensou, inclusive enfrentando a época, fazendo coisas que não existem. Nunca ninguém no passado havia explorado isso, a não ser esbarrando no teclado. É como muita gente também no laboratório fica... ah! A Ciência também é a mesma coisa. O cara passa anos no laboratório.

Combina isso, com aquilo, aproveita e tal, passa anos, até que um dia passa ali por ele uma coisa ali, e ele: "Uh! Isso aqui vai curar o AIDS". Mas ele combinou (por) *anos coisas ali. "Então, isso aqui vai desintegrar o átomo". No mundo não vem na cabeça a descoberta da coisa. Na experimentação você descobre. Isso é invenção. Tanto na arte como na ciência. É tudo por experimentação. Capito?*

Pôxa vida. Mas eu achei que ficava tão mais fácil de entender o estudo do meio pro final!

É, mas eu não me apeguei muito aquilo não. A não ser ali na parte B... (cantarola...)*, Tá aqui! Daqui começa. Essas coisas aqui, aqui* (mostra na partitura) *aqui já começa, de uma maneira embora um tanto romântica, já tem combinações que são provenientes daquela observação lá. Tenho aquele material, eu combino aquilo, pode dar isso aqui, combino aquilo e pode dar nisso... Só que dá muitas coisas, eu escolhi assim. Na verdade tem tanta liberdade aí como tem ao inventar qualquer coisa, assim por "inspiração". Você trabalhando de uma maneira assim inventiva, quer dizer, do ponto de vista da descoberta, da experimentação, você tem total liberdade! Embora preso a esse esquema. Um esquema que você mesmo fez pra você, você se prendeu nele porque quis.*

É... Então, começa um plano, começam a vir coisas na sua cabeça, na minha cabeça, que não viriam por inspiração. Entende? A grande jogada da música dodecafônica não é o dodecafonismo. Não são aquelas doze notas, o retrógrado, a inversão...

Porque isso Bach usava também.

30:22

Ele usava, os antigos usavam. Machaut (1300-1377), tem uma música que tem um nome: Meu fim é meu começo. Então, isso não é novidade. Não é essa a novidade (do dodecafonismo), a novidade é o jogo combinatório. Que foi o que eu te expliquei aquele dia. Aquele jogo combinado... aquela é que é a grande jogada. Aquela e (...) (o jogo) com o material tonal também. Você desatonaliza a coisa, não é? Usando esse sistema. Sobretudo compõem com mais ainda usando transposição. Então enfim, a música serial tá aqui, transpõe tudo isso pra outro tom, é assim mesmo. Daqui a pouco tá aqui, ali... Compreende?

É, e isso às vezes não faz (com o material) completo, não é?

Então, vai, vai, vai (mostrando o desenvolvimento do estudo, pára em um ponto)*. Aqui!*

Aqui que é o único lugar em que aparece uma coisa que se pode chamar de uma melodia solta. Que não tem...

É, tem um momento que eu faço uma citação da minha cabeça, de ouvido, mais ou menos de uma frase do Scriabin, que é em homenagem a ele. Vai aparecer aí num dado momento. Mas essas combinações aqui... é tudo como eu falei ali, isso não veio à minha cabeça desse jeito. Compreende? Isso veio (mostrando o inicio do estudo)*, tudo isso veio na minha cabeça. Mas a partir daqui, isso aqui começa a vir das combinações de que eu já falei lá.*

São os elementos anteriores.

Agora, nessas combinações aí, eu jogo um pouco com a minha inspiração. Compreende? Eu pego parte do que eu achei legal daquelas combinações, que eu selecionei, escolhi, mas trabalho aquilo mesmo. Ah, já tá feita a combinação, então eu remonto. Aquilo. Aí numa maneira mais lírica. Compreende? Quer dizer: analisar isso é quase que impossível. Depois. Só se eu deixasse...

Mais ou menos um guia.

Um guia! Eu mesmo não saberia. Eu vou lá me lembrar o que é que eu pensei nesse momento aqui?

Não, a frase do Scrabin o senhor não sabe onde está?

Têm caras que tem memórias excepcionais. Memória fotográfica. Olhou, aquilo fica na cabeça dele. Um segundo ele olha depois, ele lembra daquilo. Eu

não sou assim. Eu não saberia fazer isso. Mas aí é questão de ser músico, é outro dom do cara. O dom de memória, o dom desses caras que decifram códigos, aí é outra coisa. Tem gente que é assim, né? Espiões... É um ramo da inteligência humana, não é? Ser decifrador de códigos, tudo guarda na memória, desses espiões que guardam uma fórmula inteira na cabeça e depois de quatro, cinco meses encontram um fulano e vão entregar aquilo e guardaram tudo de memória. E ele nem sabe o que quer dizer aquilo, mas gravou na memória. Então, não é nenhum cientista, é um cara que tem boa memória. Você tá entendendo?

É que eu acho que fui entrando nisso com cada vez mais liberdade. As primeiras são mais rígidas. As primeiras quando eu faço isso eu faço muito dentro daquilo que eu me propus. Como quem faz música serial, que fica rigorosamente dentro daquilo. Então, eu estava rigorosamente dentro do esquema de compor. Mas, aos poucos, eu fui me soltando dentro daquilo. O que acaba me fechando mais são aquelas possibilidades combinatórias, aquelas estranhezas daquelas combinações.

Que não sairiam da sua cabeça.

Que não sairiam da sua cabeça naturalmente, compreende? Só que eu as trabalho também.

Depois que ela fica pronta o senhor sujeita a...

Não só pra escolher as melhores, como também da combinação delas ali e de enxertar, como aqui no meio, esse momento aqui, enxertar o que me vem pela cabeça. Isso vai se forjando, fazer uma análise disso aí seria muito difícil. Vai fazendo, se constituindo, no decorrer do processo, um estilo melódico. Depois de tanto você ter feito de ouvido, você vai fazendo de ouvir. Hoje em dia, eu já te falei, não é? De gente que faz música de vanguarda, música dessa linguagem sem série nenhuma, já vai fazendo direto. Porque já sabe ouvir assim. No começo

isso tudo foi achado por cálculo. Essas medidas todas aí, serializadas, acabou tudo isso. Não se faz mais isso.

Ainda tem alguns escritos matemáticos fechados, o Xenakis, aquelas coisas todas supercauculadas. Mas aquilo lá é bobagem, porque no fundo você não percebe a "origem matemática daquilo". Você vai ver aquilo como som, não é? E aquilo entra tudo no ouvido. Aquela moça, a Tatiana, me explicou uma música dela e eu falei, pó, você tá fazendo isso de ouvido. No meu tempo não era de ouvido a música que eu fazia.

Na parte de combinações bizarras, estranhas... É que é difícil de ver a cabeça da gente assim. Até que tá vindo hoje em dia isso que eu estou te dizendo. Já me vi, as minhas últimas, eu não estou precisando muito mais dessa (técnica) aqui, compreende? Porque já está muito dentro de mim essa linguagem. Mas ela vai aparecendo assim. (Mostra a partitura). *Isso aqui, essas complicações aqui.*

Uma coisa que eu achei foi assim: o tipo de arpejo que vai indo e depois o senhor desce no mesmo movimento que o senhor fez antes. Ela vem até aqui, depois ela vai...

Sim, mas essas notas aqui, todas, elas são provenientes daquilo ali.

Do começo.

Esta aqui. Lá. Depois que acaba esse (...) aqui, mas depois eu devo mudar de nível e já fiz aqui, compreende?

Às vezes, por exemplo, o senhor muda o...

Isso dá uma mobilidade extraordinária ao melodismo. E eu posso fazer isso com música tonal, que fica mais significativo do que aquele atonal serial, te puxando, porque aquilo é muito igual. Tudo atonal, é só atonal e acabou. Nesse aí, nessa técnica dele, não. Tem fragmentos de (estilo) *romântico, barroco, renascentista, oriental, compreende? Fica muito cheio de... Um remoer de significados de muitas partes que o serialismo não tem. O serialismo dodecafônico. Então, é porque a própria série é construída pra ser atonal. Ela "fixa" um estilo, aqui não fixa um estilo. Nesse jogo aqui ela guarda em lampejos significados banais de música popular, de música altamente erudita, de Bach, Bill Evans, Bach, compreende? É, o meu projeto é esse. Você pode analisar de ponta a ponta que você não vai conseguir. Pode achar em alguns pedaços como exemplo no geral.*

Eu não sei se o senhor pensou nisso que eu vou falar agora, mas uma coisa que eu notei é que o senhor escolhe, por exemplo, alguns arpejos. Alguns intervalos entre o baixo e a última nota: sétima menor, nona e sexta menor. Entre a primeira nota e a última. O senhor faz isso o tempo inteiro. E aí, às vezes, o senhor muda. Vai mudando as notas que estão no meio do arpejo, também assim meio arbitrariamente, e usando muitas segundas. Não sei se é por causa de *apoggiatura* que guia mais ou menos o ouvido, se isso foi feito de propósito.

Não entendi a pergunta.

Se tem alguma coisa a ver com isso (com a técnica)**, o jeito de escrever.**

Eu tenho uma musicalidade moderna. Muito propensa à dissonância. Eu busco muito a dissonância. Mesma as consonâncias que eu faço têm um caráter dissonante. Isso já desde a minha fase primeira de compositor. Que também correspondeu à primeira metade do século passado, em que a dissonância era

Stravinsky, Bartók, um outro tipo de dissonância. Na segunda metade entrou uma dissonância que era mais diatônica no fundo. Aí, depois, houve uma predominância da dissonância alemã. A música germânica, que é mais de meios-tons. Cromática, não é?

O Debussy é extremamente dissonante, mas é uma dissonância de tom inteiro, quase. A dissonância germânica é de meio tom. Ou um quarto de tom. Dá aquele clima retorcido e tal, se identifica com o expressionismo, a outra (trecho incompreensível, se referindo ao que ele chama de "dissonância alemã", diferente da francesa. Esta última Mendes exemplifica com a obra de Debussy) *já é outro papo. A minha primeira formação é mais assim, diatônica, não é? Mais Debussy, Stravinsky. Porque eu tenho uma certa idade, não é? Eu vivi praticamente as duas grandes metades do século passado e já estou engatinhando no século seguinte. Isso aqui é meramente inspirado.*

Mas posso achar uma lógica na sua inspiração?

Pode, aí você pode achar. Eu preferi isso, eu preferi aquilo...

Por isso é que eu acho que eu decorei tão, isto é, eu tive facilidade para memorizar. Porque tem muita coisa comum. Em todas as partes. O jeito que o senhor arma os arpejos, o jeito que eles vão se repetindo... Intervalos preferidos...

Ela na verdade é bem clássica. Ela é bem neoclássica, eu diria. Eu não gostaria que ela fosse isso, mas ela até que é um pouco. O neoclassicismo foi um momento da modernidade, da música do século vinte. Tanto que Stravinsky, numa outra fase seguinte, era tachado de neoclássico. Ravel é neoclássico, e outros são neoclássicos. Mas eu acho que é injusta a taxação de Stravinsky, porque Stravinsky fazia paródias. Se você faz a paródia não é neoclássico.

42:11

Você faz aquilo em termos de paródia, então, é um dado da vanguarda da segunda metade do século. Ele até, vamos dizer, prenunciou um dado da vanguarda de trinta anos depois, quando a geração do Boulez e do Stockhausen teve a idéia da paródia, de você brincar com estilos anteriores, não é? Stravinsky faz. Pra mim, neoclássico mesmo é o Hindemith. O Ravel é neoclássico. Neoclassicismo é meio pejorativo pra alguns. Eu não acho. É um momento muito bonito da música do século vinte. Só o Ravel, quer dizer, o Ravel é um compositor excepcional! E ele é uma espécie de neoclássico.

43:01

Mas isso aparece assim...

Eu teria um pouco desse aspecto. Eu gosto de música francesa, do Ravel, do Debussy... Debussy não é neoclássico. Difere aí do Ravel. Mas até, no fundo, eu tenho uma leve preferência, como forma, pelo Ravel. A Debussy. Não, não é preferência, eu gosto dos dois! Também adoro Debussy. São dois mundos, não é? Mas vai em frente. O que mais?

Eu queria saber isso, quer dizer: então é "sem querer"? Tudo o que eu for achando aqui de coisas, elementos unificadores...

Aí... Eu tenho muita música dentro da minha cabeça. Eu sempre gostei de música e tenho um gosto muito aberto. O que, felizmente, não me levou a uma música desconexa. Eu acho que a minha música até tem... Todo mundo até diz que se ouviu três acordes meus já (reconhece)*. O José Eduardo é que diz que eu tenho uma marca na minha música que todo mundo reconhece. Logo, essa misturada na minha cabeça não me fez mal. Mas ela existe. Porque eu sou aberto,*

eu gosto de tudo quanto é musica. Eu entrei pras vanguardas radicais, mas não fui um radical dentro delas. Meus companheiros se proibiam de ouvir Prokofiev, se proibiam de ouvir Shostakovich... Só a linha Schoenberg, Webern, Stockhausen. Eu não. Vou deixar de ouvir uma coisa muito boa porque alguém diz que ele é neo-clássico? O que eu tenho a ver com isso? A música dele é uma beleza.

É se não ouvir agora (naquele momento) vai ouvir quando, não é?

44:25

Mas então eu assimilei uma montanha de coisas. Fora a música popular, de que eu gosto muito! Jazz! A música americana não me marca muito, mas é uma música extremamente sofisticada. É a única música popular que atingiu o nível da erudição, ela atingiu mesmo, em certos momentos! Sem falar que toda ela reflete muito toda a problemática envolvendo esquemas, a começar pelo (compasso) *quatro por quatro, do fox trot, que é um dos compassos básicos do lied alemão. De um monte de canções de Schubert e Schumann. Então, é isso aí. Então, minha cabeça é muito assim, quando eu quero fazer uma música é fácil pra mim: "Tem que ser desse jeito". Aí eu faço desse jeito. "Tem que ser daquele jeito", aí eu faço daquele jeito. Então,* as pessoas podem dizer*: "Esse é o estilo dele". Não é o meu estilo. É o estilo em que eu estive neste momento. Há o meu estilo aqui. Agora, o meu estilo aqui é outro papo. Talvez seja o clima harmônico, a maneira de desenvolver isso.*

É, mas tem muita coisa disso aqui nesse estudo (*Estudo Magno*).

Também tem, mas não uso isso como uma marca minha.

Depois que o senhor faz essas transposições e modulações sobre essa...

Você percebe que ela aumenta a velocidade não pelo aumento do valor (do metrônomo).

É, é pelas figuras. Igual no final, ele vai diminuindo também pelas figuras.

É o que torna esse pedaço meio difícil demais, talvez, não é?

Não, não é tão difícil. Este pedaço eu acho mais difícil do que aquele. Esse aqui é pior (risos)**.**

Aqui, por exemplo, você sabe que deu muita combinação daquelas coisas? Às vezes, dava um tipo de combinação que eu gostei muito, mas a combinação tá só naquilo ali, digamos. Aí eu pego aquilo e fico fazendo isso... (comunicação gestual entre os interlocutores, apontando trechos da partitura do Estudo Magno)*. Entende? Aí eu repito. Tá vendo? Pode ser que essas quatro notinhas estivessem naquelas coisinhas ali que eu vou fazendo e extraio dali o negócio. E, depois, a idéia de fazer isso* (mostra de novo um trecho da partitura)*. Aqui tem paralelismo, se não em engano. Não tem?*

Então! Isso aqui é isso aqui. O intervalo entre eles é o mesmo (a entrevistadora relaciona trechos diferentes na partitura).

Certo. Tudo é uma mistura. Aqui é uma mistura, vamos dizer, não só de que eu fui buscar quatro notas, talvez, não é? Daquela série... E depois eu fiz o jogozinho motívico que é tirado daqui, o que vai dar unidade à peça. Por isso é que fica difícil, depois, de analisar. Porque não sei nem se nessas quatro notas da série eu peguei outras quatro notas diferentes, depois outras quatro notas. É a mesma que eu andei. Então, essas quatro notas vão andar e talvez essa coisinha

aqui (aponta um outro motivo na partitura) *tenha vindo da série, talvez. Só que depois eu fixo isso e fixo isso também. Vem mais daqui do meio da série. Eu vou misturando na minha cabeça, compreende? Mas ficaria muito difícil. Imagina eu estar compondo, pôr um caderninho do lado... Vou explicar tudo isso... É impossível.*

É, eu desisti, depois de muito fuçar...

É impossível de eu fazer, porque aí, ao fazer isso, eu perco o ímpeto. Porque, quando você está fazendo isso, se por um lado é cerebral, mas por outro lado, você tá muito inspirado. Tá mergulhado nisso aí. Tá achando cerebralmente, mas tá toda essa zoeira na tua cabeça. É muito assim. Não pode cortar isso pra depois explicar como foi que eu fiz, pra depois retomar de novo. Aí, depois, quando você chega até explicar tudo isso, nem sabe e não fez. Entende?

48:56

Na música serial rígida é possível porque é um macete muito "só aquilo" também, não é? Aqui (no *Estudo Magno*) *não é só aquilo. Aqui eu sintetizo várias técnicas. Inclusive uma neoclássica com uma serial, com aquele macete que já é meu, misturo tudo isso.*

Mas acho que pra eu montar, pra eu escrever a série que o senhor...

Vai ser impossível botar em análise a música de ponta a ponta. Porque não é uma música de que se diga isso aqui ele pegou de certo trecho... Mesmo que você achasse a série, você não vai dizer que é isso exatamente porque, de repente, ali eu achei que não ficava bem, achei que ficava melhor o si...

É, isso tá cheio no estudo. Porque aí a gente fala assim: "Legal, então tem esses e esses elementos!". Então, na hora de contar os intervalos a gente está crente de que vai dar uma sétima maior e não é, é uma outra coisa.

Pois é, mas é que eu achei, achei mais bonita... (risos)*. Às vezes, é até um esbarro, você sabe, não é? Às vezes... Stravinsky diz isso, sabia? Tem até um... não sei se é essa palavra, "esbarro". É o que você acha sem querer. Por isso que eu acho que aquela coisa... Ele pode ter achado sem querer aquilo. Então, às vezes, eu vou mexendo ali... Aquele leitmotiv da Petruska. E quantas pessoas passaram por isso, errando até. No passado, isso estava proibido!* (trecho incompreensível) *Nem mesmo no Romantismo se chegava a esse ponto. Chegava-se às sétimas, nonas, intervalos tradicionais. Não se chegava a uma dureza assim, que é bitonalidade. Fá sustenido maior com dó maior. Não se chegava nisso.*

Houve um compositor que quase chegou aí, que era o Bach. Tem certas tramas dele que são de uma complexidade fora do comum. Elas não chegam a ser, mas têm a força da politonalidade, em Bach. Aquelas harmonias bem cheias mesmo, não é? Mesmo o Cravo Bem Temperado, tem certas coisas assim, certas frases têm uma densidade, uma complexidade de politonalidade. Não chega a ser pela lógica (do contraponto), mas ele está procurando aquilo. Ele faz dissonâncias totalmente livres. À maneira de Chopin. Foi um compositor fora de série (trecho incompreensível).

É impressionante o que ele fazia. E tem um sopro meio pop de repente. Que coisa curiosa! Meio pop não daquela época, de hoje. Eu gosto de dizer que Bach esteve "de volta para o futuro". Mas o pior é que ele era considerado, na época, retrógrado. A sua música não agradava à época. Sabia? O estilo mesmo da época dele era Vivaldi, Corelli. Ele se voltou para o passado, para o que ele se voltou não se usava mais naquela época, no barroco, ficar fazendo retrógrado etc. Essas estruturações complicadas que ele fazia não se usavam mais. E ele se voltou pra

isso e desenvolveu isso exatamente e, com isso, ele construiu o contraponto moderno. Ele criou a teoria do contraponto. As Variações Goldberg: elas se sucedem na mesma ordem em que um livro de contraponto é desenvolvido.

53:20

A *Arte da Fuga* também, não é?

A "Arte da Fuga" mais as "Variações Goldberg" é todo o contraponto. E um contraponto livre. Tem até quinta paralela ali.

É isso. Quer dizer, a música é um ato livre. Por isso que eu estou dizendo. Esse negócio de evitar quinta paralela e quarta é porque a música da Idade Média era em cima disso. É uma receita assim, de estética. Como é um som da idade média, de repente? Evita a quinta e a quarta paralelas. Aí exatamente fica uma conotação medieval. A música renascentista não tinha mais isso. [já é outra marca]. Mas não é que esteja errado. Tanto é que Debussy usou e abusou delas. Você pega essa música do Bill Evans, daquele outro pianista... (cantarola)*. É tudo quinta.*

Quartas paralelas, aquelas melodias com acordes...

E não soa como quintas... Não soam medievais. É outro papo, já é outra linguagem. Vamos lá, o que mais?

Eu ia perguntar o seguinte...

(Aponta para um trecho da partitura do *Estudo Magno*)

Mas aqui, olha como faz, aqui já vai engrossando. Isso aqui não foi inspirado.

O senhor vai aumentando aqueles mesmo arpejos que o senhor já vinha trabalhando.

Aquilo tudo sai daquele material. Com aquela liberdade. Às vezes, eu mudo uma nota porque aquela não tinha ficado muito (...). Achei que o si bemol ia ficar melhor aí, coloco o si bemol. Eu ouço o que aconteceu e se tá legal eu deixo. Se não tá legal eu mudo. Faz parte.

Outra pergunta que eu ia fazer. Por exemplo, as enharmonias?

Minha música, a não ser essa primeira parte que tem um caráter tonal, o resto é completamente atonal e nem entenda como nonas e sétimas que não tem nada a ver.

E o que se ouve, não importa se é sol bemol ou fá sustenido, é o intervalo.

Não é música tonal, é o intervalo. Aí eu uso dentro daquela prática da música atonal que é usar, como é? Que inclusive eles usam... Não foi o caso aqui. Aqui eu uso bequadro. Ou não? Agora a música tonal dodecafônica eles não usam. É, a alteração só vale para a nota que está alterada. É, mas acontece que os pianistas erram, quando não estão habituados. Então, fica complicado. Mas o jeito é: você dribla isso botando outra nota. Se eu for fazer si bemol e depois vou querer si natural. É, põe lá sustenido e depois si natural. É, põe outra. Tem que fazer jogos assim pra evitar isso.

Isso é bom saber, porque tem um monte de coisas do tipo aí, notas enharmonizadas que dificultariam a análise do ponto de vista dos intervalos considerados na sua escrita.

Então, vamos dizer, a questão do acidente não vai obedecer à lógica do tonalismo nenhuma. O acidente pelo acidente, pra mexer com aquela nota e acabou.

Isso é importante. Porque fica mais fácil de saber de onde o senhor foi tirando essas coisas. Por exemplo, aqui que aparece isso. Depois vai mudando, aparece si natural e depois mi bemol, aparece natural, mas é o desenho do mesmo acorde que o senhor já tava fazendo. Só vai mudando uma ou outra coisa.

É um pedaço em que eu cito Scriabin.

O senhor sabe onde está citado Scriabin, o senhor poderia me dizer? Porque senão eu vou ter que ouvir toda a obra de Scriabin.

(Risos. Os dois cantarolam um trecho). **Isso é Scriabin.**

É, tem um clima de Scriabin.

E o senhor lembra que obra é? Não é o que o José Eduardo sempre toca?

Que obra será, meu Deus? Não, eu tenho a impressão que eu não cito Scriabin. Eu fiz meio no estilo dele. Tem um clima harmônico dele. Onde eu cito mesmo ele é no fim. Aquele trecho (cantarola o trecho). Ali tem a escala enigmática dele.

Ah, isso é a escala enigmática. Bom saber também.

(Os dois vão ao piano e tocam a escala) *Não me lembro mais da escala. Eu sei que a escala enigmática dele é uma seqüência por quartas. Mais ou menos isso. Esse clima aqui. Tá [representado], não está?* (Alessio toca ao piano o trecho em que aparece a citação do "clima harmônico" de Scriabin). *Essa escala aí, por quartas, é comprimida naquela corrida no final. Comprimida dali.*

Ah, então isso aqui é Scriabin também. Ah, que bom saber!

Mas ao mesmo tempo é um pouco citação de mim mesmo. Uma das primeiras peças que eu compus na vida, aquela... Eu tenho uma que tem (cantarola)*. Mas aí, curiosamente, tem influência de Scriabin que eu nem conhecia.*

O senhor foi conhecer mais Scriabin quando?

Depois. Ah, não! Tem influência sim, mas não na melodia. Tem porque eu já conhecia de um livro. Eu tinha um livro que, me dando poucos exemplos, e eu conto isso no meu livro, me abriu um mundo na cabeça. Era um livro de um musicólogo espanhol famoso. O Adolfo Salazar. Ele traz o acorde místico, traz o acorde por quartas do Schoenberg... Mas ele só traz isso na ilustração. Quer dizer, ele não explica nada. E esses acordes mexeram muito comigo. Eu fiz uma música muito em cima dessa idéia das quartas. Não só em quartas, mas desdobrando as quartas em segundas.

Ah, agora a gente ta começando a conversar! Que agora dá pra entender melhor de onde saem as segundas.

Saem o que?

Da onde vão saindo as segundas. Que o senhor vai comprimindo as...

Não, mas não sai por causa disso. Se sai, não é consciente. Não conscientemente.

Mas é bom saber, não é?

É que eu fiz uma melodia na época, Não foi influência do Scriabin porque a música do Scriabin eu não conhecia. Conhecia só esse acorde, agora, esse acorde me marcou muito. Que se chamava "acorde místico", um acorde que eu achava muito bonito. Que é esse que tá aí. É bonito, não é?

62:09

É por quartas. Você sabe que de quartas em quartas você faz a escala inteira, não é?

Sim, ciclo de quartas.

Quartas perfeitas. Fazendo as doze, você tem as doze notas (toca ao piano a seqüência de quartas justas extraindo as doze notas da escala cromática). E por quintas também dá. É, a inversão. Esse (ciclo) *dá o chamado acorde rotacional do Schoenberg. Também tem o acorde por quartas, mas não justas. Tem muita música em cima disso. Mas por pouco que eu sabia. Olha que pouco que eu sabia de música! Mas uma coisa me detonava todo esse resto: esses dois acordes que eu vi num livro, que meramente ilustrava, não analisava porra* (sic) *nenhuma – e também não era livro disso também, era de história da música contemporânea –, dava uns exemplos. Dava, por exemplo, uma seqüência que o Darius Milhaud fez... De uma certa ordenação que ele fez de todo mundo. Da politonalidade do Stravinsky. Cagou* (sic) *a história, desculpe a palavra. Então ele fazia (toca uma série de acordes baseados em alterações do acorde perfeito) e em cima de uma*

tríade perfeita... Mas dá umas coisas lindas. Tudo isso são dissonâncias belíssimas, isso me atraía poderosamente. Aí eu começava a fazer música em cima disso. Livremente. Eu não tinha técnica. Não fazia com técnica, fazia com vários acordes que eu usava em minhas músicas.

Stravinsky nunca bolou uma teoria, sabia? E ele tinha complexo disso. Ele tinha tanto que, no fim da vida, ele falou que não ia deixar uma teoria técnica como Shoenberg tinha deixado. Aí, ele aderiu ao dodecafonismo, mas do Webern, não do Shoenberg. Foi pegar um (sistema) *que já existia. Pegou rudimentarmente. A música dodecafônica do Stravinsky é rudimentar. Ele faz uma série, faz uma inversão, um retrógrado e acabou. Maravilha. E é música dele. Stravinsky consegue fazer pura em cima desse macete bem simples. Porque o dodecafonismo é outro papo. Tem outras complicações, não é só isso aí. Ele fazia praticamente em cima disso aí. O resto é imaginação dele. Tem uns macetes de orientação do discurso da música, mas o resto é invenção. Ele não inventava tudo. Quer dizer, quando ele chegou nisso aqui* (toca um acorde de superposição)*... chegou porque descobriu. Não foi porque ficou experimentando e combinando. Isso foi o Darius Milhaud, depois do Stravinsky, que procura estruturar os acordes da politonalidade. Não precisa fazer essas bobagens. Vai direto nesse acorde quando você quer* (repete o acorde de Stravinsky)*, ou então deixa ele acontecer como eu faço aí, pelo desdobrar* (tanta transposição, uma hora...) *daquelas combinações, dá tudo isso aí. Vai aparecendo. De repente, aparece até um momento tonal aqui, que um compositor que é muito puritano e quer manter o estilo cortaria. Eu já não corto. O meu estilo é outro. Eu gosto de jogar com significados opostos. Que contrastam. Se é um dodecafonismo puro que vai incomodar um dado momento tonal, a mim já agrada, porque já dá um contraste. São coisas muito pessoais, tudo isso aí. A música é uma invenção da gente. Não tem ordem, não tem lógica. Lógica "divina". Não é um fenômeno assim, certo e errado.*

Então, pra falar de harmonia, tem alguma coisa a ver com a série, os baixos que o senhor escolhe?

Não tem "harmonização". Tudo decora. A não ser num momento como esse, que você sente uma harmonia neo-clássica.

67:41

Por exemplo, o caminhar dos baixos, os pedais...

Eu obedeço por que estou em um clima assim. Mas eu não vou por num momento desses, porque, eu quero que tenha esse caráter, eu não vou botar essas coisas (toca acordes dissonantes) *nesse pedaço aqui. Aí eu vou evitar isso. Esse trecho é um estilo mais raveliano, ali mais Stravinsky...*

Tá, mas a escolha dos baixos também não tem nada a ver com a série?

Até agora não. Essa entrada toda é inspirada, é da cabeça. Depois eu estabeleço o material, uma série, uma seqüência de notas. Só que mais tarde eu vou trabalhar com aquele processo combinatório que eu já disse. Eu fiz isso depois de músicas mais curtas. Eu fiz um Tango, que me pediram. O Tango é anterior a este. Também é nesse processo. Num primeiro momento há a exposição dos três temas. Depois, desses três temas eu fiz uma série e o resto é complicadíssimo! Fiz um Blues para esse holandês aí, o Marcel Worms.

(...) Mesma coisa. Modéstia à parte, é um blues americano, puro. Legítimo. Pode ser tocado como música americana. É perfeito. Tem muita música dentro do meu ouvido. Depois eu fiz uma série, e nisso a coisa complica. Fica uma espécie de fórmula que eu tenho para certas músicas mais curtas. Tem uma peça que eu escrevi mais longa para flauta e piano, foi estreada em um festival, os dois juntos

(referindo-se aos intérpretes) pela primeira vez. O que eu chamei de "Urubuqueçaba", que eles gravaram, tenho isso em cd. O Blues vai ser editado na Holanda. É de um cara que propôs (a peça) no disco dele. Já foram editados os blues holandeses. O compositor tem um outro cd que é de músicas que ele encomendou para a gente.
*(*comentários sobre a edição das obras pelo editor na Holanda)

70:12

Mas então, eu uso muito esse esquema. Quando eu acho que vale a pena em uma música curta... Uma canção que eu fiz também pra Alemanha, pra canto e piano. Eles queriam que tivesse uma certa duração, uma música curta. Eu fiz uma entrada depois esse material eu trabalhei assim. Então fica legal, porque num primeiro momento ela fica mais neo-clássica, mais palatável, depois ela engrossa. Mas engrossa com o material dela mesma.

O final fica super tonal.

No final eu retorno. E quis terminar tonalissimamente. Fiz da mesma maneira de um fox-trote que eu fiz antigamente. Ele começa bem tonal... Eu quase que citei essa peça. Tem bem o estilo dele. De música americana (cantarola o fox-trote).

Ainda tem bastante repetição, esse "miolinho".

Esse eu quis fazer bem tonal. Uma música que fique super atonal termina assim. Sem o menor preconceito. Não ficaria bom se ela ficasse inteiramente de um jeito ou de outro. Ficasse um cara rígido. Mas é até possível. Mas eu misturei. Voltei a tudo isso (o material tonal)*. Fui limpando, fui tornando leve, claro, tonal, pá... Bem diatônico.*

É que aqui vai fazendo a mesma cadência por um tempo, lá bemol, ré, fá e dó.

É, grosso modo também obedece ao estilo formal de qualquer composição. Aquele negócio, usa o tema, o desenvolvimento do tema... O princípio da unidade. O princípio básico da unidade é a repetição. Unidade vem de "um". E o "um" é o que é repetido.

Sim senhor. Na verdade algumas coisas são mais complicadas do que eu pensava e outras estão menos complicadas do que eu estava imaginando.

O melhor é mais você explicar o que nela foi feito. Esse momento é assim, esse momento é assado, do que tentar descobrir daquilo, de onde é que eu tirei essas notas. É difícil.

Foi isso o que eu simplesmente não consegui.

Eu não consigo. Eu fiz isso, mas não iria conseguir.

Porque o problema é assim, da metade para o final, de até aquele momento serial, para o final, quando ela começa a "engrossar", é mais fácil descobrir. Porque o material já foi apresentado. O problema é saber por que o senhor escolheu aquele pedaço e não outro, porque é esse pedal e não outro.

Às vezes o negócio é assim: dá essas quatro notas (fá, sol, si, dó). *Eu pego essas (fá, sol, si, dó mi bemol, lá bemol, ré bemol). Então eu pego isso* (toca o acorde formado pelas notas)*, depois eu repito isso aqui, ta vendo? A série é essa. Eu posso pegar isso como um acorde. Depois eu vou fazer esse mesmo acorde a*

partir daqui, esse a partir daqui e esse a partir dali. Isso é o que acontece ali (no *Estudo Magno*). *Como é que você vai descobrir isso? Que uma coisa vem da outra? Muito difícil* (exemplifica vários procedimentos de combinação).

74:50

(A entrevistadora toca com o compositor vários acordes apontando relações entre os trechos da obra e a série escolhida)

Como é que você vai descobrir isso?

Com o senhor me contando.

Sim... (risos). *Mas fica muito difícil. Pode até ser que um cara muito paciente e com muito boa memória, e com muito tempo, que goste disso... Porque a gente que quer fazer música, quer fazer música, não quer ficar perdendo tempo com isso também, né? Eu perco porque eu estou compondo, depois eu não estou perdendo tempo, eu estou compondo. Eu digo: "Eu tive essa idéia, ô, legal, vou andar desse jeito". Agora, isso* (toca o acorde resultante dos procedimentos técnicos) *viria à minha cabeça? Nunca! Esse tipo de coisa não vem à cabeça da gente. Por isso é que a invenção é a descoberta na experimentação. Você vai experimentando essas coisas, descobrindo, com esses macetes, mexendo. E com sorte. Só que eu misturo com a invenção livre também. Quando o negócio não tá legal, eu mudo. Eu mudo. Aí complica mais, descobrir qual é a série. Porque eu quero compor, eu não quero ficar escravo da série, da mecânica. A mecânica tem que me servir, no momento em que ela não me serve, deu um resultado ruim, eu mudo. Aí eu recorro à inspiração, entende? No fim, a inspiração acaba sendo isso pra mim. Você acaba compondo de cabeça. Já existe um melodismo de cabeça assim, entre muitas pessoas que tocam isso.*

E a partir disso o senhor falou, pode-se fazer também, por exemplo, esse acorde da metade 1 da série e da metade 2, e ir invertendo e transpondo.

Agora, dizer se essa é a tônica, essa é a dominante, isso é sétima disso, nona daquilo, não é. Acabou isso. Não tem nada disso.

Pode-se até falar dos intervalos.

Você pode dizer que isso aqui é um acorde de nona de não-sei-o-quê-lá. Olhar do ângulo da música tonal, mas não é. É outro papo a música. É a sua própria nota naquelas alturas, só isso. Não é, nona nem sétima, nem coisa nenhuma. Porque entende de nona e sétima já obedece a linguagem da música tonal, não muda certas coisas, as dissonâncias tem que andar de um certo jeito, até a música do Debussy, por exemplo... Ela é um atonal com tons inteiros. Se você elimina a subdominante e a dominante você elimina a tonalidade. A escala de tons inteiros dá um mínimo de precisão, ela equaliza. Equivale a isso (toca uma escala cromática)*. Que também não tem* (pólo tonal)*.*

Que é a maneira germânica.

Germânica. Então a música de Debussy é atonal também, de um certo modo. Só que é de um espírito geral atonal, mas também é tonal. Então é como eu faço. Tem esse espírito geral das minhas coisas, mas tem pedaços tonais também. É isso aí.

Outra coisa que eu queria perguntar para o senhor é: em algum momento o José Eduardo veio aqui e tocou o estudo, o senhor fez alguma modificação baseada em alguma coisa que ele falou, ou para o instrumento ou...

Nessa aí ou de um modo geral?

De um modo geral, o senhor costuma fazer isso?

Não, ele nunca me pediu pra fazer isso em nada. Nunca sugeriu.

Ele se vira com o que quer que seja que o senhor escreva.

É, ele pede:" faça um estudo em torno de tantas vozes..." Eu faço e dou pra ele. Ele nunca deu um palpite. "Muda isso, muda aquilo". Nunca.

Ele costuma perguntar como o senhor quer? Ou ele faz uma interpretação completamente livre?

Não, na hora da interpretação, é dele.

Mas ele consulta alguma coisa?

Não, ele não me consulta muito não (...).

Eu perguntei por causa da técnica, porque ele tem essas características. Ele evita as passagens muito de polegar, é muito com a mão aberta. E esse estudo é um estudo de mão aberta o tempo todo. Ele tem poucas passagens com escalas que tenha que passar (muita passagem com polegar)**. Ele é um estudo inteiro de mão aberta. Mais acordes, de mais posições fixas. Por isso que eu perguntei.**

Não, ele não fez nenhum comentário. Ele sempre aceitou bem. No sentido de que ele sempre gosta da minha música. Nunca me pediu pra mudar alguma coisa. (...)

Tem certas músicas que ele não faria. Tem aquelas músicas em que eu pus certas coisas tipo ritmo de bateria, tipo bossa-nova, acho que ele não faria.

O *Pente* tá cheio disso, não é? Eu ainda não analisei o *Pente de Istambul*.

Não precisa. O Pente tem uma série também e ela vai diferente. O Pente é uma das minhas melhores músicas, eu acho.

Eu gosto muito.

Ela tem um pedaço lá que eu acho muito bom. Eu faço uma inversão rítmica, coisa que pouca gente faz. Eu fiz um ritmo ao contrário lá. Ficou interessantíssimo.

84:00

Eu inverti o ritmo. Na verdade não é uma coisa inventada por mim. Isso é da música serial mesmo. Mas ali, por ser ritmo popular, ficou muito interessante.

Ela é mais fácil de seguir, mesmo de ouvido, é mais fácil de seguir os elementos seriais. Também porque são muitos instrumentos. Acho que quando é um instrumento só confunde mais.

Tem muita percussãozinha, mas basicamente é vibrafone e marimba. Tem muito é chocalhinho.

É, mas mesmo assim. O timbre fica muito diferente.

(comentários sobre o estágio da pesquisa)

Então eu não pude te ajudar muito. Aquela série, eu nem a deixei [guardada]*. Então como é que eu fiz, se eu nem deixei ela? Eu acho que eu fui olhando lá no começo da partitura.*

O senhor me ajudou em muita coisa porque eu já tenho o... Se não o corpo, só o crime.

(Risos) *É, mas talvez eu fosse olhando no começo, trabalhar aqui, esse trecho é assim, e tal. Mas não deve ser assim não porque tem as transposições também, né? Eu devo ter feito em algum lugar* (um esboço)*. Eu vou procurar melhor isso. No bloco de papéis lá. É que eu dei para uma moça que fez uma tese sobre os meus papéis, papeletes. Não sei se ela me devolveu tudo, de repente, pode ter perdido alguns. Mas foi uma tese curiosa. De doutoramento na PUC.*

O senhor lembra o nome dela?

Agora eu esqueci, caramba! Agora parece que ela se mudou para Manaus. Agora eu até vou encontrar com ela, provavelmente. Tá um trabalho interessante. É sobre uma nova matéria que surgiu aí, genética. Já ouviu falar nisso?

Que é, vão analisando os rascunhos, que é pra ver como a pessoa "pensa".

É. Surgiu na literatura. Na Alemanha, me parece. Pesquisando papéis, contas, notação, do poeta Reine, me parece. (Essa pesquisadora queria fazer) *um estudo do ambiente, as coisas que cercavam aquela composição (...). E tinha*

coisas bem curiosas, sabe em quê? Em documentos de banco. Podia ter ficado comigo aquelas coisas.

Ah, o senhor não pediu de volta?

Não, ela me deu xérox. Mas ela ficou com os originais.

Pô, isso não é legal, não é? O senhor devia ter ficado com os originais e ela ter ficado com os xerox.

Mas na verdade eu não ligo muito pra isso. Mas era interessante porque no tempo em que eu trabalhava na Caixa Econômica Federal, sobretudo no tempo em que o meu trabalho era folgado - depois foi piorando até ficar complicado, aí já não dava pra isso mais e logo eu me aposentei -, eu anotava idéias de música, temas, pensamentos, enfim, estruturas, macetes desse tipo. Eu pegava um documento bancário, uma proposta de depósito, um pedido de empréstimo, pegava o que tava na mão, cortava e, no verso - que era o que tava em branco, porque era imprimido só de um lado, em geral -, eu anotava os meus pensamentos, as minhas técnicas. Música inclusive. Eu punha as cinco linhas e punha a idéia. Eu tinha uma montanha disso. Ela pegou tudo isso. E analisou. Quer dizer, não analisou propriamente, porque ali não tinha o que analisar. Ela queria mostrar...

O desenvolvimento do pensamento.

É, do pensamento, das coisas que eu escrevia, idéias, que eu anotava uma idéia, pra fazer isso etc. a idéia assim de combinar isso com aquilo. Tudo o que me vinha na cabeça eu ia anotando. Eu tenho a tese dela aí. Tá meio difícil de pegar, mas você quer, eu vejo! Mas eu tenho como lhe dar ela (sic) pelo meu currículo. Eu tenho um currículo grande. De oitenta páginas. Tem tudo

minuciosamente. Evidentemente, se você quiser pesquisar eu vou lá e pego o nome da tese. O local, na PUC, né? Foi doutoramento, PUC de São Paulo.

(Saem os dois em busca da tese em questão. Comentários sobre teses que tratam de Gilberto Mendes e Willy Corrêa Oliveira como precursores da música eletrônica no Brasil).

91:40

Tem muitas teses a meu respeito. Tem aquela que virou livro, do Marcos Bezerra. Foi o doutoramento que ele fez no Arizona. Eu fui lá. Me convidaram. Foi chique, viu? Os Estados Unidos têm essa vantagem em relação à Europa. Eles têm aqueles defeitos famosos, mas eles respeitam muito o trabalho da gente. Eu já fui duas vezes lá em grande estilo, me respeitaram muito. Pra essa tese aí, me convidaram, e eu fiz duas master-classes lá que foram muito boas. Uma pra toda a Universidade. Um concerto só com obras minhas, fora a tese, que foi um concerto. Fora os coquetéis, dinheiro...

92:50

(Combinam empréstimo da tese de doutorado referida, atendem telefone, comentam sobre trabalhos de pesquisadores que escreveram trabalhos sobre Gilberto Mendes ou a ele relacionados, planejamentos futuros sobre pós-graduação, etc.).
Isso (a série utilizada para a composição do *Estudo Magno*) *pode estar atrás de um impresso bancário.*

102:38

O que é viver muito, não? Tudo isto... Tem coisas a meu respeito.

(...)

(Comentários sobre edições de obras da juventude dele e de compositores como Beethoven e Shostakovich).

111:00

Eu fico surpreso dessas primeiras peças que eu fiz (serem editadas e despertarem interesse). *Comentei até com o Rodolfo* (o compositor Rodolfo Coelho, amigo de Mendes), *delas saírem em disco. Na verdade eu também acho, acho que são boas. Mas eu sou suspeito, fui eu que fiz. E quando eu acho que são boas não é nem no sentido de "oh, que música boa", que tenha sido uma coisa boa. Eu gosto muito de música. É com muito sentimento, o que eu faço. Pode não ser grande coisa do ponto de vista técnico, mas eu acho que eu passo muito o meu amor à música. Eu gosto muito de música. É legal. E essa coisa de eu gostar de muitas coisas ao mesmo tempo. A limitação em um cara é uma coisa muito ruim. Mesmo em um cara bem dotado (...). É bom essa amplidão intelectual da gente, que reflete no que a gente faz.*

(...)

125:20

Não foi muito útil, né? Acho que eu não posso ajudar...

Não! Foi útil sim porque vai me aliviar do peso de ter que achar certas coisas aqui que o senhor não vai achar.

Não vai achar nem naquelas que eu fiz (de modo mais) *rigoroso, porque dá trabalho achar. Por causa dessas liberdades minhas que vão surgindo, e tal... Porque o que me interessa é compor uma coisa bonita, não é estar escravo de uma mecânica que eu inventei. Só porque eu inventei essa mecânica? E muito menos à de outros compositores. Não sou obrigado a seguir nada disso. Eu acho que ela deve me servir, não eu servir à ela. Imagine uma música que esteja impecavelmente dentro da seqüência da série, mas e se a seqüência da série não der em nada legal? Muda. Pra ser coerente? Não!* (Se a seqüência fornecida pela técnica não for interessante para ele...) *Eu mudo, chega!*

Sobretudo nesses casos em que eu mexo com seqüências mais tonais. Quando é a coisa é mais dodecafônica a própria série já é tão atonal que na verdade todas as combinações saem bem, a rigor ficam boas. Pelo menos harmonicamente saem bem. Tem que ter esses tipos de coerência ao compor ali. (...) Então não se preocupe tanto com essas questões aí. É mais a idéia geral. E a idéia geral foi entendida, não foi?

Ficou bem claro, o que eu queria saber é o que o senhor também não sabe. De onde o senhor tirou certas coisas. Mas só do senhor me falar que também é guiado pelo ouvido, que também são coisas intuitivas e tal, eu achei que os materiais que o senhor usou na primeira página, na primeira parte, eram mais... Eram escolhidos.

128:05

Quando você pega a complexidade desse pedaço aqui (aponta um trecho da partitura do *Estudo Magno*), *dificilmente poderia ter saído um negócio claro como esse. Mas se você imagina isso de três em três, mudando de nível e tal, dá aquela complicação.*

Mas a complicação, dá pra fazer as contas e perceber de onde ela saiu.

Dá o caráter da música, aquelas coisas ali dão uma unidade à peça. Se bem que a unidade é dada... Só pelo ritmo dela garante a unidade. É ponto a ponto, não é? Um ritmo marcante. Um ritmo quadrado até. Uma moça fez um trabalho aí sobre o Blirium, que é a minha peça para piano número 1. Mas entre outras, o trabalho dela mesmo é sobre música para piano, mais ligada à idéia de série, dodecafonismo, e tal. Ela veio me pedir autorização porque ela disse que vai lançar num disco. Não sei o nome dela de memória. Acho que é lá da Unicamp, talvez.

Pena que você não fez a análise da música serial. Aquela é mais fácil. Aquelas são mais rigorosas. Eu não tomei liberdade nelas.

Em ambas tem piano, não é?

Sim, tem uma que tem celesta e outra que tem piano.

Rotationis é pra piano e a música pra doze instrumentos *tem celesta.*

Tem piano lá? A cantata tem piano, a Rotationis tem celesta. Não tem piano nessa? Não tem piano. Pensei que tivesse. A Cantata eu sei que nunca foi tocada. Mas a Rotationis foi. O Toni fez duas vezes e bem. Pena que naquele tempo a gente não gravava essas coisas. Não tinha gravação. Mas, modéstia à parte, a peça ficou boa. Eu fiz por causa do Stockhousen, eu imitei direitinho a ele. Eu gostei daquele estilo e assimilei rápido. O Koellreutter mesmo ficou espantado, ele pensou que eu tinha estudado na Europa. Eu não estudei, eu comprei a partitura dele e o disco. Aprendi.

(Conversas entre os dois sobre as paisagens da Argentina, nas proximidades da Cordilheira dos Andes, do Aconcágua etc.).

Fim da entrevista

Entrevista complementar com Gilberto Mendes

Segunda entrevista feita na casa de Gilberto Mendes em 15/01/2008. O modelo e a as fontes das falas seguem os da entrevista anterior. Como se trata de uma entrevista complementar, foram transcritas as partes que trataram mais diretamente de problemas ainda pendentes nas análises das obras do trabalho. No entanto, algumas referências históricas e biográficas, bem como opiniões de Gilberto Mendes são colocadas com objetivo de enriquecer fontes de pesquisa. Os números são referentes à localização do trecho transcrito na minutagem do arquivo, gravado em formato mp3. A entrevista na íntegra permanece em poder da entrevistadora, Beatriz Alessio.

Sobre os pontos de partida da composição de *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul...*

Me ocorreu a idéia, sempre a pedido do José Eduardo Martins, que queria um estudo. Eu vi aqui aquela montanha de (esboços) e aí me ocorreu a idéia da nota igual. Eu quis que fossem frases que se continuassem uma na outra, mas que continuassem reaparecendo, que não fosse assim, "esse pedaço é da música... Depois outro trecho, esse pedaço é dessa outra música." (...). Não, que massacrasse (todos os trechos em uma seqüência contínua) (E que se desenvolvesse) igual na indicação metronômica (de maneira direta sem nenhum maneirismo expressivo.)

Nenhum *rallentando* nem nada.

Nada. A idéia dela é a de uma montanha de acontecimentos que não têm nada um com o outro. A unidade dela é o que isso dá. O que condensa, o que aperta, agora o que dá a forma é sempre igual. Implacável. (...) fica tudo carimbado. Na verdade são uma montanha de pequenas frases muito ricas. Algumas das frases eu até tirei de músicas populares. Pode ser que algumas nem sejam minhas. Ou pelo menos no estilo. Às vezes não é nem da melodia principal, é um dado do arranjo.

Mais uma daquelas coisas impossíveis de achar.

Nem eu vou achar. Porque eu não deixo anotado.

Mas os materiais do *Ulysses,* é capaz que eu ache.

Não, são em geral frases que eu tirava dos arranjos que acompanhavam a Dorothy Lamour. A orquestra que acompanhava os cantores era freqüentemente formada por músicos europeus que iam trabalhar nos Estados Unidos. Então eram americanos, mas tinham uma ligação muito forte com a música européia. Lembravam muito Kurt Weill, essas coisas. Me fascinava muito aquilo e depois eu fui ver que me fascinava por que era bom demais. Não era porque era "música popular", era muito bem feito. Eu peguei um amontoado de frases daquilo, sabe? Eu não trabalhei serialmente nessa aí, mas no "Ulisses", eu trabalhei serialmente. Não é uma série dodecafônica, mas a técnica... Não sei se você estudou a técnica dodecafônica.

Estudei.

3:20

Eu trabalhei serialmente (com Ulysses em Copacabana), *agora nessa outra não, eu vi aquele material e pensei, vou por isso em seguida. Quer dizer, vi aqui a*

ordem daqui, dali... Só compus uma série ali pra (evocar) o Webern, e com relação ao outro no final, um fragmento de uma frase de uma canção linda dele. O Eisler é um cançonetista de primeira. Ele e o Kurt Weill.

(Comentários sobre a soprano Juliana Damião, um possível programa Eisler, Weill e Mendes, visita de um cineasta, provavelmente o filho de Mendes, que anuncia a preparação de um documentário sobre Guarnieri).

9:00

Mas dá pra identificar esses pedacinhos ou já... É uma coisa muito livre?

Ah... Pode tentar, não é? Mas não é importante.

Não, mas é uma coisa que é bom saber, de onde surgem as coisas.

Acho que no meu próprio livro eu falo que eu usei exatamente o material do Ulisses, que eu pus em uma ordem numa ordem tal, só que eu tive que destruir a individualidade da música (...). Poderia ter ressaltado determinada qualidade da melodia, um intervalo, mas não.

Tudo massacrado e equalizado. Uma melodia entra na outra de ponta a ponta. E no fim de tudo mesmo eu ponho fechando a peça três acordes, mas aí são acordes mesmo. Porque a peça não tem acordes. E a harmonia dela, é uma peça que é só melodia, mas ela é muito harmônica. Sete notas, quinze notas, treze notas. Então no fim eu pus três acordes que são do Blue hawai.

(...) Aí eu ponho três acordes que são uma passagem do Blue Hawaii, uma passagem do piano, não da melodia. (Cantarola). Uma frase bem havaiana, mas a música havaiana que não existe. A música havaiana é étnica. Não tem nada a ver com (o que geralmente se associa a música havaiana). A música havaiana

aceita... Alemães levaram o cromatismo da música romântica pra lá. É uma coisa interessante. E é uma coisa curiosa, porque no caso do Havaí, eu fiquei surpreso, eu tava num restaurante no centro cultural da Polinésia, (Comentários sobre o museu, etc.)*, ouvi no rádio, uma música alemã, das mais típicas de Berlim, com instrumentos havaianos. Aí eu vi comprovar a minha tese. A importância da música alemã cromática, aquela coisa do cromatismo, do expressionismo, uma coisa que vem de Wagner! Tem um pedaço entre o terceiro e o quarto ato do "Crepúsculo dos Deuses" que lembra muito aquilo (um trecho de música havaiana). Do cinema. De Hollywood, mas aquilo depois virou um emblema.*

Virou um "arquétipo".

O sucesso que fizeram muitos filmes assim, com a Dorothy Lamour (...).

Aí eu fiz (no final de Um Estudo?) essa passagem, que não é nem da melodia, é do acompanhamento. É uma transição daquele arranjo, que eu tenho a gravação.

Comentários sobre a estréia do Estudo Eisler e Webern, por parte de José Eduardo Martins, que divulgou a obra inicialmente e sobre o interesse nela na Alemanha, Holanda, entre recitalistas e editoras.

(...)

Eu nunca fui vanguarda. Foi vanguarda aquele grupo, da minha geração, fui vanguarda quando utilizei certos elementos dela em, por exemplo, Santos Futball Music, o Nascemorre... Agora não, agora vou escrever outras coisas.

(...) Eu pratiquei aquilo, me foi muito útil, me deu a minha técnica, meu instrumental de trabalho, fiz aquilo. É que eu tenho muita música,(fora aquelas cantatas que eu queria fazer), aquelas a la Boulez, Stockhausen, eram bem (parecidas com o estilo da vanguarda do século XX)... Dava pra confundir. Me

lembro que o Koellreuter viu, ficou admirado. Não tinha ali estudo nenhum, tanta coisa que eu ouvia dos caras, eu assimilava. Fazia exatamente igual.

Eu, o Willy, ele entrou depois. Ele era do contra, ele sempre foi do contra. Ele tinha horror à vanguarda. Ele quase me quebrou o disco do Stockhausen que eu trouxe da Europa. Pegou e largou na mesa. Ainda bem que não quebrou, né? Aquilo pra ele era Satanás. Eu sei porque ele era bem protestante. Era um obcecado. Mas um dia da noite pro dia, ele tinha mudado. Quis se aproximar do Toni, da gente. E mudou. Aí foi ao contrário. O que era folclórico ele jogou fora. Era tanta (música que ele tinha), jogou fora. O pecado agora era o folclore.

Mas sabe que a última peça que eu escutei do Willy, me lembro um pouco o que aconteceu com a sua. Era uma música bem "moderna". Mas também com muita referência de obra anterior, muita citação,

Só que ele por outros motivos. Porque ele se colocou contra isso (a vanguarda). Ele até quereria limpar.

Aí coisa que é tonal, misturada com coisa que não é tonal...

Sim, é exatamente o que eu faço. Só que por outros motivos e dentro de uma "incoerência" dele. Ele queria se "limpar" da vanguarda. Eu não limpo porque não tenho nada contra, não sou contra Neumann. Só não quero fazer mais aquilo. Fiz um tempo, gostei, curti (...). o que as pessoas não entendem que está ali uma invenção também. A invenção não é só fazer música serial. Invenção é uma coisa nova. Estar sempre seguindo a cartilha... Ah, não. Eu mexo com outras coisas, mexo com a linguagem nesse sentido.

(...)

30:40,

Gilberto autoriza a pesquisadora Beatriz Alessio a citar o livro no prelo. Conversas sobre o nome do livro.

35:15

Mas, paralelamente eu dou a mesmíssima importância a uma canção de cabaré dos anos 30, em Berlim. Pra quem é daquela avenida. Ele não dá. Porque é gente de grupo, entende? É que nem evangélico. A vanguarda é uma coisa de grupo. Eu fui da vanguarda. Eu participei da vanguarda, mas eu nunca me integrei direito com eles. Eu particularmente nunca entrei muito na conversa deles. Me interessava o fazer! Mexer com estrutura nova, etc. Mas jamais dizer: "Esse é o caminho! Minha música vai ser entendida daqui a trinta anos!". Que trinta anos. Já se passaram trinta anos e ninguém entendeu nenhum de nós. Não que isso desmereça a coisa. Mas não venha com esses papos furados.

Naquele tempo os meus companheiros não ouviram Prokofiev. Shostakovich era tachado de música de quinta categoria. Que loucura. Era um radicalismo... A vanguarda era uma coisa muito de grupo. E muito conservadora no fundo, porque ela vai conservar isso e depois o que aparecer de novo, vai lá meter o pau como meteram neles. Vai lá meter o mesmo pau. O que já está fazendo. Aquela linha alemã esteve muito forte quando teve o poder. Ela não tem mais aquele poder. Mas ainda quando pode eles metem o pau. Não aceitam outras linhas de uma maneira muito agressiva. Muito mal educada até, eu diria. Veja como o Boulez diz dos caras que ele não gosta... E você vai ouvir a música dele (...). Mas ele é de uma dureza nos comentários dele sobre outras linhas (...)*. Na verdade eu interpreto isso como uma insensibilidade musical deles. É um fechamento, um enforcamento. É uma coisa de crente (...).*

Agora o meu referencial musical, a modéstia que vá pra puta que pariu, se eu posso perceber o novo, o que ninguém percebe, eu posso perceber o próprio Boulez, ou o próprio Stockhausen, e então quando eu gosto de uma mera canção

de cabaré dos anos 20, aí eu sou "cartesiano". Como é que Descartes falava mesmo?

Penso, logo existo.

Não. "Gosto, logo é bom!" (risos). Se eu gosto de uma coisa, aquilo é bom. E o meu referencial de gosto é muito grande. Entendo profundamente o Boulez, o Stockhausen, toda essa camarilha aí fez uma música muito igual. Mas eu não partilho bem. Quando eu ouço Mozart eu sei o que é um Mozart. Não é o Mozart aí que todo mundo ta ouvindo. Então se eu gosto de uma canção de cabaré, uma música havaiana,

É porque tem alguma coisa ali...

Gosto, logo é bom. Para a vanguarda pura, nada é bom. São muito bitolados, muito limitados.

Pós-modernismo. O que é que o senhor acha dessa denominação?

Eu participei acho que do único simpósio de pós-modernismo na (Grécia). Eu fui lá, vários compositores (...). É um negócio mais liderado por nichos, aqueles compositores da esquerda. Eu acho que o pós-modernismo é uma questão mais da arquitetura. É um termo que surgiu no âmbito da arquitetura. Uma arquitetura diferente daquela chamada de "moderna". A Bauhaus, aquele treco todo ali. Aquela coisa reta, etc. pouco decorativa. Aí veio uma nova arquitetura, com ornamentos, coisas do passado, que passou a se chamar pós-modernismo. Mas da arquitetura passou a ser jogado para outras artes na medida em que as outras artes também estavam fazendo o deles.

Eu comecei a fazer isso na minha, mas nem se discutia isso na época. Nessa história da própria arquitetura, nem se sabia disso. Foi uma coisa que foi

acontecendo naturalmente porque eu sou um cara muito amplo. Eu gostei na "Neue Music", mas eu gostava das outras também. À medida que surgia uma chance de eu misturar eu misturava. Eu já fiz composições até nacionalistas. Na verdade foi por razões políticas, não é a minha índole aquilo. Mas eu fiz. Não achei ruim, gostei, fiz umas músicas razoáveis que até tocam por aí. Então, eu sou aberto a tudo o que está aí. Eu admito que isso coincida com o que acabou virando uma certa escola. O pós-modernismo. Tudo bem, mas não fiz com essa intenção, com o nome, nem com o conceito nem cogitei isso. Quando eu fui pra esse simpósio eu já tinha feito tudo. Eu comecei a fazer isso há mais de 25 anos. Eu passei vinte anos sem uma peça pra piano. Só fazendo experiências vocais, etc. Aí o Caio Pagano me pediu uma peça pra fazer em Miami, no festival de lá e eu fiz o Vento Noroeste. Foi a primeira em que eu misturei a técnica "stockhauseniana" com elementos tonais. Líricos, melódicos, o velho Havaí, que eu gosto, somos do mundo da praia. Um clima assim, que eu gosto (...).

Aí, depois da composição do Vento Noroeste, eu entrei numa que eu achei interessante. Mistura. Aí eu comecei a sentir, a recuperar toda uma série de coisas que eu tinha abandonado com a Neue Musik. O lirismo, a semântica, o significado, a construção, as referencias talvez... Eu sempre fui muito mais americano do que Europeu. Meu gosto é muito ligado á música popular americana. Paciência, é uma música muito boa. Os dominadores do mundo, mas fazem uma música que foi referência. A música brasileira também foi uma referencia a partir da bossa nova. Que foi feita com referência à música americana.

Então eu sempre fui muito aberto e não podia ficar naqueles limites ali. Gostava de fazer aquilo, mas um dia eu ia me afastar daquilo. E um dia eu o fiz. Mas fazendo com aqueles elementos. Eu pego elementos "significativos", por assim dizer, de uma música significante, não mera matéria sonora, mas eu sempre ponho em uma ordem para haver uma espécie de série. Eu trabalho com a mecânica da música serial. Então a música pega esse clima, esse aspecto. É uma coisa que fica até original, não vi nenhum compositor fazer uma técnica pra isso.

Uma técnica pra serializar coisas tonais e não tonais...

Até na medida em que eu vou fazer, eu digo isso às vezes explicando a minha música, uma, duas, três, que dirá a terceira ou a quarta, cada música apresenta um problema novo. Então eu vou acrescentando novos macetes assim. Maneiras de fazer, a cada música (...). Eu até digo isso, eu entendo o atonal como uma projeção do próprio tonal, é um lance final do fenômeno acústico, em que eu tenho primeiro a oitava, a quinta, a terça, a sexta, a quinta de novo, depois vem o si bemol, um lance com os tons inteiros... Então se eu estou lá em cima eu estou no mundo do microtom, do meio-tom. Quando a música se define mais tonalmente, eu uso a harmonia tonal. Às vezes eu uso tonal de um lado misturado com o atonal do outro. Eu acho que hoje em dia a gente pode entender isso, ou pelo menos eu posso entender isso assim. Naturalmente o cara que inventou isso, como o Schoenberg, quando ele inventa um macete atonal, uma técnica, etc. é claro que neste momento ele vai se sentir podado. O tonal. Afirmar aquilo, definir bem aquilo. Não é nem por razões de querer ser o bom, porque estética mesmo, e técnica, não deve misturar (...). Nele mesmo, nesse conceito, nessa maneira de fazer. Hoje em dia eu não vejo motivo mais pra isso. Como também não vejo motivo de você se proibir de, de repente usar a técnica atonal. Ou dodecafônica. E por que não misturar? Não existem "leis" na música. As leis a gente é quem faz. Então o meu princípio é esse.

Saudades do Parque Balneário Hotel eu fiz dentro do mesmo princípio, o Longhorn Trio. Acho que foi uma das minhas melhores músicas. Depois eu fiquei um pouco meio (...) No mundo das artes, confinar princípios é sinal de certa insensibilidade, eu acho.

60:05

Eu sempre fiz música a pedido dos amigos. Aquelas do tempo do concretismo, aquilo eu fiz porque quis. Naquele tempo ninguém gostava da gente porque a gente estava contra todo mundo. Metendo o pau em todo mundo. E depois, nem sabíamos fazer aquilo, era tudo experiência, aí eram coisas que eu realmente quis fazer. Mas a partir do Vento Noroeste, que já foi uma encomenda, aí começou uma seqüência de pedidos. Ou solistas, amigos, ou grupos instrumentais. Quase tudo. O Pente de Istambul foi o Duo Diálogos que pediu. Ulisses em Copacabana, foi um festival de música. Essa sinfônica que eu fiz, foi encomenda da OSESP (...). O Rastro Harmônico foi porque eu quis. Aí foi que eu fiquei com essa inventividade. Esse tipo de inventividade que esses maníacos da Neue Musik não percebem (...).

O bom da Neue Musik, pra mim, foi que ela aguçou a minha inventividade. Agora não significa que eu vou voltar a minha inventividade só por aquele caminho dela. Eu vou usar essa inventividade também em outros campos. Eu não sou alemão, eu não sou obrigado a perpetuar aquela linha deles. Ta certo que um alemão tem que contribuir com aquilo. Eu tenho outras coisas, países múltiplos, múltiplas culturas, atonalismos múltiplas, muito mais cosmopolita, sou eclético por natureza. Até o pos-modernismo é um novo ecletismo. Apesar da tese que eu defendi lá na Grécia, que o pós-modernismo é um novo ecletismo que já tinha acontecido nos anos 20. Aquilo que a gente podia misturar. Aliás, até teve um momento que se chamou de Eclético. Um momento nas artes brasileiras, nos anos 10, 20. Em que a gente podia misturar as linhas. Então eu via no pós-modernismo... O Villa-Lobos era um homem eclético por excelência. E ele é muito apreciado hoje em dia. Tanto ou mais do que foi naquela época.

É, o Villa-Lobos tem sido reabilitado junto com o Getúlio Vargas.

É que ele foi um pós-moderno avant la lettre. E a música dele agrada muito hoje em dia. Fui na Powers Records, procurar musica, tinha muita coisa de VIlla-Lobos. Só de violão tinha duas gravações integrais. De Stockhausen tinha só três

discos! VIlla-Lobos só perde pro Stravinsky. Ele estava em pé de igualdade com outros famosos da vida aí. Cresceu a popularidade dele. Ele era um cara genial (...).

Aquela turma da qual eu participei, mas eu não pactuava com isso. Em absoluto. Coisa de grupo, a mesma coisa que evangélico. A vanguarda é igualzinha aos evangélicos. Acredita naquilo e o resto é pecado.

Nos instrumentos não acontece isso. Escola alemã, russa, francesa, etc., mas você vai reprovar alguém por causa dessa diferença de escola?

É, não é assim. Ouça tudo, ouça música havaiana ou afegã, ou da Indonésia, curta tudo isso aí. A vanguarda é classificadora também. Dita o que você pode ouvir e o que você não pode ouvir. Um compositor é "maior" outro compositor é "menor"... É de doer!

Note bem que eu não estou combatendo a música do Stockhausen e do Boulez. A música deles é excelente. E eu fui muito influenciado por eles (...). O lado estrutural de músicas como o "Pente", é totalmente baseado na Neue Musik. (...).

Eu comecei a me desabrochar mesmo pra música quando eu comecei a estudar harmonia. Três anos depois (dos estudos do conservatório, cerca de 18 anos). Eu tinha feito muita brincadeirinha. Uma dessas brincadeirinhas eu coloquei no meu "Saudades do Balneário Parque Hotel". Que foi uma melodia que ficou a vida inteira na minha cabeça. Eu fiz assim, no meu primeiro ano de estudos. Eu nunca achei que ia ser compositor, eu achava que pra ser compositor tinha que saber muita coisa. (...) Eu tinha um preconceito em harmonia, de que devia haver uma lógica nos acordes. Que não podia ser de qualquer jeito, que você tinha que entender aquela lógica (...). Quando eu fui estudar harmonia, eu fiquei até mais preso.

Essa harmonia funcional como se estuda aqui só se estuda no Brasil.

E é uma baboseira muito grande.

Porque você só consegue estudar um período da História. Em todos os outros lugares você estuda harmonia tradicional.

É a que vem da harmonia de Bach, que está no livro de harmonia do Hindemith. Mas aí eu fiquei mais ainda amedrontado (...). "Você tem que evitar a quinta, a oitava, etc". Mas, apesar de amarrado, isso não me impediu de eu começar a fazer coisas tortas de brincadeira (...). Eu custei a perceber que não existe certo ou errado na arte. A gente é que faz isso, é tudo lei do homem (...). Ai eu percebi, e foi fluindo. Eu era uma natureza cosmopolita, gostava muito de Stravinsky, me influenciou muito o Bartók. Aquela música modal daquele Microcosmos... Agora eu aprendi ali foi compositor. Ali é um exercício de liberdade total. Mas a liberdade total altamente estruturada.

(...)

Fim da entrevista.

CONTEÚDO DO DISCO COMPACTO

1.Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul... (1989)
(extraído do CD Surf, *Bola na Rede, um Pente de Istambul e a música de Gilberto Mendes,* CD584008, Chroma Filmes, 1992)

2.Estudo Magno (1992)

3.Estudo, Ex-tudo, Eis tudo, pois! (1997)

4.Ètude de Synthèse (2004)
(extraídos do CD *Estudos Brasileiros Para Piano*, CD AA0001000, ABM, 2005).

José Eduardo Martins, piano

5.Entrevista gravada em vídeo entre José Eduardo Martins e Gilberto Mendes na casa do compositor, no ano de 2003. Formato do arquivo: VCD.