

A ESCRITA PIANÍSTICA DE GILBERTO MENDES A PARTIR DE 1980

Beatriz Alessio

Escola de Música da Universidade Federal da Bahia/ PPGM – UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: Este artigo é uma condensação dos resultados parciais da pesquisa de doutorado desenvolvida pela autora na área de Teoria e Prática da Execução Musical. Através da análise musical e estilística das obras para piano solo escritas por Gilberto Mendes (n. 1922) após 1980- ano que marcou uma nova fase na produção do compositor - a autora observa diferentes aspectos de sua escrita para piano, em busca de dados relevantes para a construção de uma interpretação.

Palavras-chave: Gilberto Mendes; Música brasileira para piano; Música Contemporânea para piano; Escrita pianística.

Abstract: This article reveals the partial results of the author's doctorate research in the subject of Theory and Practice of Musical performance. Through musical and stylistic analysis of piano solo works written by Gilberto Mendes (born 1922) after 1980 – year that marks a new phase in the composer's production- the author observes various aspects of his piano writing, searching for relevant information for the construction of an informed musical interpretation.

Keywords: Gilberto Mendes; Brazilian Music for piano; Contemporary Music for piano; Pianistic writing.

Introdução

Compositor antes restrito a um grupo mínimo da vanguarda musical e intelectual paulista, hoje Gilberto Mendes (nascido em 1922) é considerado um dos grandes expoentes da música contemporânea brasileira. No caminho para o reconhecimento, contou com a colaboração de compositores de todo o mundo por meio do Festival Música Nova (criado por ele em 1962 e realizado anualmente desde então) e uma constante atividade musical. Sua produção pode ser dividida em três fases: Fase de Formação, que abarca as obras de juventude escritas entre 1949 e 1959; a Segunda fase, dedicada à atuação na vanguarda, que vai de 1960 a 1980 e finalmente a Terceira fase, que vai de 1981 até os dias de hoje. Suas opções estéticas atuais levaram-no a ocupar a curiosa posição de um artista que foi primeiramente criticado como alguém que fazia música inacessível e, anos mais tarde, como alguém que fazia música acessível demais, o que não impediu que sua obra se tornasse cada vez mais objeto de interesse artístico e acadêmico. Neste trabalho, nos debruçaremos sobre a obra para piano solo escrita durante a fase atual de sua produção.

Depois de quase vinte anos sem compor uma única obra para o piano - já que durante sua segunda fase (1960 a 1980) esteve altamente envolvido com a vanguarda e preferiu explorar primordialmente outros meios, como música vocal, a música concreta e a escrita para

conjuntos – Gilberto Mendes volta sua atenção para o instrumento com o *Concerto para Piano*, de 1981, estreado pelo pianista Caio Pagano no mesmo ano. A esta obra se seguiram muitas outras, conjunto ao qual este trabalho se remonta. São elas: *Vento Noroeste* (1982), *Música para piano nº 2 ou Recado a Schumann* (1983), *Il neige... de nouveau!* (1985), *Três Contos de Cortazar* (1985), *Los Tres Padres* (1984), *Viva Villa* (1987), *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), *Für Anette* (1993), *Estudo Magno* (1993), *Estudo sobre o Pente de Istambul* (1995), *Estudo ex-tudo eis tudo pois! (in memoriam de Jorge Peixinho)* (1997), *Village Passepied* (1999), *Vers le joyeux Tropiques, avec une musique vivante, théâtrale!* (1998), *Pour Eliane* (1993), *Warum Blues* (2001), *Étude de Synthèse* (2004). A volta ao trato com o instrumento também coincidiu com (ou foi consequência de) sua aproximação de outras opções estéticas e a experimentação em novos campos, como o minimalismo.

Observa-se, nos últimos 30 anos da produção artística de Mendes, o abandono de algumas diretrizes estéticas e recursos compositivos e expressivos que, por terem sido muito exploradas pelo compositor durante os anos 1960 e 1970, acabaram por se tornar emblemáticas de seu estilo e, talvez, a parte mais conhecida de sua produção musical. A partir da década de 1980, elementos tais como o teatro musical (presente em suas peças anteriores mais famosas, como *Sonata a Kreutzer*, de 1970 e *Santos Football Music*, de 1969), o dodecafonismo e serialismo integral (em *Rotationis*, de 1962 e *Música para 12 instrumentos*, de 1961), o aleatorismo (como na série *Blirium*, de 1965) deixam de ser norteadores do processo criativo de Mendes. Assumem um lugar junto a elementos tradicionais, modificando-os, transformando-os em material original e inédito ou, às vezes, compondo um mosaico de elementos, como em uma colagem. A transformação de sua forma de escrever, no entanto, não é considerada pelo próprio compositor como uma mudança de estilo, apenas de direção:

Meu estilo é uma técnica in progress. A cada nova peça (...) eu desenvolvo uma outra técnica, específica para os problemas e ideias que essa peça nova me apresenta (...) e assim vai se processando meu estilo. (MENDES, 2009, p. 121).

Podemos observar em Mendes a incorporação cada vez mais extensiva de elementos recolhidos da tradição, porém de maneira transformada, ressignificada. Do ponto de vista do idiomático instrumental, essa influência da tradição resulta em uma escrita pianística frequentemente baseada em recursos como o *legato*, o *cantabile*, a exploração das diferentes camadas sonoras, da velocidade e dinâmicas extremas como elementos expressivos. O

trabalho que esta autora desenvolveu junto ao compositor, ouvindo suas opiniões e conhecendo suas referências sonoras, consolidou ainda mais essa visão.

Em um estudo sobre intertextualidade musical, Barbosa e Barrenechea (2003) propõem um modelo de análise dos diferentes tipos de intertextualidade que pode haver em uma obra musical. Segundo esse modelo, as intertextualidades *idiomática* e *estilística* (apropriação da maneira como determinado compositor explora a sonoridade de um instrumento e como emprega determinadas técnicas compositivas) ocupam papel muito importante na escrita pianística de Mendes a partir de 1980. A análise da apropriação de processos compositivos implica uma exploração de territórios nebulosos, uma vez que a diferenciação entre apropriações conscientes e inconscientes é muito difícil. As referências se fazem sentir no tecido da própria música, em elementos estruturantes, no nível mais básico das escolhas, tornando-se também o meio sobre a qual pousam as citações, os extratos, numa trama curiosa em que o intertexto (apropriação de processos) serve de suporte a mais intertexto (apropriação de texto- como citações, por exemplo).

Creemos que a reflexão sobre a escrita pianística poderia trazer informações importantes sobre o tipo de sonoridade buscado pelo compositor ao escrever para o piano, e assim encontrar uma região de referencial sonoro que possa atuar como guia para o estabelecimento de uma performance.

A Sonoridade do piano em Gilberto Mendes

Um dos traços observáveis da escrita pianística de Mendes é a demanda frequente por uma sonoridade pianística cheia de vibrações, de harmônicos. O uso percussivo ou seco do instrumento é muito raro e, não sem razão, mais presente em seu *Estudo sobre o Pente de Istambul*, que é, justamente, uma peça original para percussão. Mendes ouve o instrumento como um produtor e organizador de ressonâncias, às quais chama “rastros harmônicos” (MENDES, 2009).

Segundo Feinberg (1969) e Neuhaus (1971), a sonoridade pianística e o texto musical estão em relação dialética, influenciam-se e determinam-se mutuamente. A apropriação idiomática por Gilberto Mendes do estilo pianístico de compositores do passado se reflete em vários traços de sua escrita instrumental, numa relação intertextual estilístico-idiomática independente da linguagem harmônica empregada. Podemos observar essa apropriação idiomática, por exemplo, em uma das figurações mais comuns na obra recente de Mendes, que é a de arpejos ascendentes sobre um baixo imóvel: pode-se encontrar exemplos desse tipo de figuração na escrita pianística de praticamente todos os períodos e estilos, salvo

talvez na vanguarda especulativa¹ dos anos 50. Essa figuração propicia a propagação de harmônicos e é a mais favorável e natural para o aproveitamento dos recursos de ressonância do piano.

A presença de figurações ascendentes, no entanto, não deve ser confundida com linhas melódicas ascendentes no sentido tradicional, que apresentem elementos como organização motívica, progressões, pontos culminantes ou organização de intervalos através de saltos e compensações baseada na condução de vozes do contraponto². Esses motivos ascendentes podem ser observados em trechos de diversas obras, como em *Diálogos de Ruptura*, ou *Étude de Synthèse* (Exemplo Musical 1) ou *Estudo Magno*, como motivos ou gestos lineares que podem ser interpretados como geradores e mantenedores de uma unidade formal. Esse tipo de função de motivos repetidos é particularmente importante em peças de caráter minimalista ou inspiradas por procedimentos minimalistas, nas quais a forma é um processo que surge resultante das sucessivas repetições e adições, articuladas de modo gradual e quase imperceptível (CERVO, 2005).



Exemplo musical 1. Motivo ascendente. Fonte: Gilberto Mendes, *Étude de Synthèse*, compassos 1 a 4. Edição desta pesquisadora, 2008.

Aspectos Texturais

Encontramos na obra de Mendes, na maior parte do tempo, uma sequência de acontecimentos sonoros justapostos, muitas vezes convergindo em uma única linha musical. Frequentemente essa linha é ampliada através de dobramentos, intervalos paralelos e outros recursos, sem contudo perder sua característica unidirecional. Esse tipo de escrita, que chamaremos textura de linha única, é bastante presente em toda a obra de Mendes e,

¹ Flo Menezes (2005), em analogia a um termo aplicado por Giuseffo Zarlino em seu tratado *Le Istituzioni Harmoniche*, de 1558, chama música especulativa àquela que busca a consolidação de um sistema de referência permanente, que substituiria o sistema tonal e estabeleceria novamente uma linguagem comum. Para tanto, seria necessária uma especulação total sobre a natureza do som e das organizações dos parâmetros musicais. Essa preocupação extrema com a nova harmonia e a negação enérgica da música influenciada pelo passado se reflete também em uma escrita instrumental que evita vínculos com a tradição. Compositores como Pierre Boulez (1925) e Henri Pousseur (1929-2009) seriam expoentes máximos desse pensamento.

² Segundo o pesquisador Fernando Anta (2005), o esquema de salto seguido de compensação em direção contrária, originário dos primórdios da música ocidental, permeia ainda a expectativa de contorno melódico mesmo em linhas atonais.

curiosamente, é em trechos como esses que ocorre a maior exploração da extensão completa do piano. Com a ajuda do pedal e da ressonância da sala, a linha única dotada de notas tocadas em regiões extremas do piano gera uma harmonia implícita, a qual também depende da exploração de dois parâmetros: dinâmica e ritmo. Utilizando os extremos dinâmicos do instrumento, ou seja, seguindo as indicações de *pianissimo* ou *fortissimo* indicadas na partitura, determinamos quais harmônicos prevalecerão e se manterão por mais tempo soando no ambiente e quais se apagarão de maneira mais fugaz. Isso é especialmente importante em trechos longos de notas de valor igual, como observamos no Exemplo Musical 2.

Exemplo Musical 2. Linha única isorrítmica com baixos. Fonte: Gilberto Mendes, *Recado a Schumann*, compasso 21. Bruxelas, Alain van Kerckhoven, 1999.

Texturas semelhantes podem ser encontradas também nas peças *Um Estudo?* (composta unicamente de semínimas) e na parte A de *Apocalipse de Solentiname* (também composta unicamente de semínimas). Outro exemplo de linha única está no início de *Vento Noroeste*, onde a linha da mão direita e o *tremolo* executado pela esquerda acabam formando um único acontecimento.

Exemplo musical 3. Linha única com oitavas e tremoli – Fonte: Gilberto Mendes, *Vento Noroeste*, sem número de compasso, p.1. Bruxelas, Alain van Kerckhoven. 2006.

Podemos observar, no Exemplo Musical 3, que mesmo o dobramento da linha em oitavas não altera a percepção do trecho como textura de linha única. Esta afirmação está de acordo com o que expõe Senna (2010), quando afirma que a textura de monodia não é alterada quando da sua duplicação em oitavas ou intervalos compostos da oitava. Segundo Senna, também, a utilização de intervalos paralelos sistemáticos seria uma extensão do conceito de monodia, não alterando a percepção da linha nem, portanto, a textura.

Os *ostinati* e movimentos perpétuos funcionam como elementos importantes na formação de texturas e planos em várias obras como *Estudo Magno*, *Estudo sobre o Pente de Istambul*, *Estudo sobre Ulysses em Copacabana*, *Vento Noroeste*. Também percebemos *ostinati* em sequências onde a repetição de trechos isorrítmicos justapostos gera o efeito de *ostinato*. Todo o *Estudo Magno* (1993) é construído com base nos efeitos de continuidade gerados pela insistência em um ritmo praticamente único. Dentro do estilo compositivo e opções estéticas de Mendes, a ocorrência de *ostinati* seria uma das poucas situações nas quais se podem apresentar acontecimentos simultâneos, coordenados. O uso do *ostinato* ajuda a trazer variedades de textura, sem descaracterizar suas preferências por densidades sonoras mais rarefeitas.

Exemplo Musical 4. Seção B de *Vento Noroeste* apresentando textura elaborada por desenvolvimento de citações – Fonte: Gilberto Mendes, *Vento Noroeste*, sem número de compasso. Bruxelas, Alain van Kerckhoven. 2006.

Há poucos, porém importantes exemplos, além do *ostinato*, de uso de maior densidade textural na obra pianística de Mendes. Um deles é encontrado em *Vento Noroeste* (Exemplo Musical 4 – acima), onde o compositor, que já havia apresentado anteriormente as citações que constroem a obra, decide mesclá-las e fazer com que diferentes fragmentos interajam e coexistam, como em uma espécie de desenvolvimento temático de citações. A densificação da textura deve-se à multiplicidade de acontecimentos simultâneos.

Acordes fechados e o Pensamento linear

Várias obras de Mendes pós-1980 apresentam um largo uso de harmonias inspiradas na música popular norte-americana (*jazz, blues, arranjos de big bands*). Além do uso dessa harmonia como citação, pastiche e paródia, essa sonoridade passou, com o tempo, a ser permanentemente incorporada ao discurso de Mendes. As reminiscências dessa harmonia podem ser encontradas de forma mais diluída, em arpejos e *blue notes*³, ou de forma mais marcante, em blocos ou acordes *plaquê*⁴. Notamos uma maior ocorrência de acordes em posição fechada, paralelos, dificilmente apresentando encadeamento de vozes ou necessidade de ligadura. A escrita de acordes sucessivos em posição fechada, portanto, poderia ser entendida com uma alteração textural na escrita linear, complementando-a com volume, porém mantendo a unidade de acontecimentos (Exemplo Musical 5). Esse tipo de escrita transforma o acorde em uma espécie de “ponto”, em uma estrutura fechada em si mesma, sem relação de função tonal com outro acorde, resultando em uma entidade independente, como uma nota. O acorde sem função harmônica teria um papel colorístico, textural, não direcional.



Exemplo Musical 5. Sequência de acordes não funcionais. Fonte: Gilberto Mendes, *Village Passepiéd* compasso 24. Editoração da pesquisadora, 2011.

³ Dissonância acrescentada a um acorde, geralmente de caráter modal, típica da música popular norte-americana de origem negra.

⁴ Do francês *plaquê* ou em forma de placa: Acordes cujas notas são tocadas de forma simultânea, não arpejadas.

Sabemos que outros compositores, como Villa Lobos e Ravel⁵, utilizaram sequências de acordes não funcionais baseados na topografia do teclado, agrupando as notas em conjuntos de teclas pretas e brancas, tendo como consequência a obtenção de um efeito colorístico usado posteriormente inclusive em obras orquestrais. Não é o caso de Mendes, que utiliza, para construção dessas linhas de acordes, inversões e transposições dos mesmos acordes, sem se preocupar com a distribuição de teclas negras e brancas, mas com a forma dos acordes e sua formação intervalar.

A Melodia de intervalos como escrita instrumental

A melodia de intervalos, técnica utilizada por Mendes para elaborar longas passagens de linha única, é largamente utilizada em sua obra para piano. Nessa técnica, escolhendo-se as notas de duas séries A e B, observa-se, da segunda, a sequência de intervalos. Supondo que esta seja, por exemplo, 2ª M, 5ª J, 3ª m, 2ª m, 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 vezes) será em intervalo de 2ª M, as duas seguintes em intervalo de 5ª J, as três seguintes em 3 m, em seguida, mais 5 notas em intervalo de 2ª m, 7 notas mais em intervalos de 4ª J.

A resultante desse processo é de fácil detecção no texto musical por sua textura característica de melodias paralelas. Encontramos exemplos dessa técnica desde as primeiras peças para piano da terceira fase, como o *Concerto e Vento Noroeste*, até produções mais recentes, como *Estudo, ex-tudo, eis tudo, pois!* e *Village Passepied*. No *Concerto*, encontramos trechos longos de passagens utilizando essa técnica, inclusive em oitavas, como observamos no Exemplo Musical 6.

The image shows a musical score for piano, specifically a passage from the 'Concerto para piano' by Gilberto Mendes. The score is written for both hands, with various intervallic patterns and dynamics markings like 'decrec.'.

Exemplo Musical 6. Melodia de intervalos em oitavas. Fonte: Gilberto Mendes, *Concerto para piano*, compasso 80. Curitiba. Editora UFPR, 2003.

⁵ Para uma explicação mais detalhada desse procedimento de uso da topografia do teclado em Villa Lobos, ver Barrenechea (2000, p. 87–97).

Trechos escritos com a técnica de melodia de intervalos podem atuar como seções de virtuosismo, com grande velocidade e força, como no *Concerto*, ou como as inflexões sutis de *Estudo, ex-tudo*. Em *Village Passepied* e *Los Tres padres*, porém, os trechos de melodia de intervalos são passagens mais discretas, que funcionam como pontes entre uma seção e outra.

Conclusões: Técnica, Estilo e Escrita pianística

A sonoridade pianística ideal para Mendes se manifesta na escrita de relação estilística e idiomática intertextual, presente em toda a obra como um subtexto, atuando sobre a articulação, a pedalização (que são abordados em outro momento da pesquisa, devido ao escopo limitado deste artigo), a harmonia e os efeitos de ressonância. As formas de ordenação do discurso escolhidas e desenvolvidas pelo compositor, principalmente no que diz respeito ao uso das texturas e harmonia, está completamente articulado com seu pensamento linear, não acumulativo, expresso pela justaposição de elementos. O estilo pessoal de Mendes, entremeado de múltiplas referências e assim mesmo unidirecional se faz perceber nos recursos composicionais e nas texturas pianísticas, em uma relação dialética de difícil desvinculação. Podemos citar como exemplo desse processo dialético a melodia de intervalos, técnica que atende à sua necessidade estilística de inferir variedade timbrística e textural a uma linha de notas sucessivas. Quando aplicada ao piano, resulta identificável e bastante idiomática, favorecida pelo demandado toque *legato*, que também acabou por se tornar um traço marcante da sonoridade pianística de suas obras.

Sua escrita para o instrumento é idiomáticamente referenciada na tradição, apesar de frequentemente apresentar um conteúdo não tradicional, fornecendo para o instrumentista um campo importante de referências para a elaboração de suas performances. Mendes está seguro de que compartilha com seus intérpretes uma série de referências sonoras e estilísticas que vão além das notas grafadas em uma partitura específica, e que, segundo o compositor, estariam muito presentes no subconsciente de qualquer músico de hoje⁶. Assim, tradição e inovação recebem interferências mútuas, cabendo ao intérprete, através do trânsito entre os dois campos, evidenciar os pontos de contato possíveis entre vários tipos de linguagem musical e instrumental.

⁶ Afirmação feita em entrevista à pesquisadora. Em AGUIAR, 2008, p. 123.

Referências

- AGUIAR, Beatriz Alessio de. *Os Sete Estudos para piano de Gilberto Mendes*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo-USP. São Paulo.
- ANTA, Fernando. *Procesos de Expectación Melódica en la Cognición de la Música Contemporánea*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Universidad de La Plata. La Plata.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. *A intertextualidade musical como fenômeno*. Revista de Performance Musical da UFMG - Per Musi. Belo Horizonte, número 8, julho a dezembro. 2003.
- BARRENECHEA, Lúcia. *Heitor Villa Lobos's Hommage a Chopin – a musical tribute*. 2000. Tese (Doutorado em Música). University of Iowa. Iowa City.
- CERVO, Dmitri. *O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.
- FEINBERG, Samuil. *Pianisvm kak Iskusstvo*. Compilação de N. A. Natanson. Tradução de Miguel Angel Scebba. Moscou: Ed. Muzika Moscou, 1969.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical- Dos Mares do sul à elegância pop/Art Déco*. São Paulo. EDUSP. 1994.
- _____. *Viver sua Música*. São Paulo. EDUSP. 2009.
- MENEZES, Flo. *Música Maximalista – Ensaio sobre música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- NEUHAUS, Heinrich. *L'art du piano*. Bruges: Van der Velde, 1971.
- SENNA, Caio. *Textura musical: Forma e Metáfora*. Tese (Doutorado em Música). PPGM, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007