

Lenda do Caboclo. A Outra – Gilberto Mendes

Rosane Nascimento de Almeida¹
UNIRIO/Doutorado em Composição
SIMPOM: *Composição*

Resumo: As obras do compositor Gilberto Mendes apresentam uma estética bastante particular, derivada do somatório de sua formação teórica, experiências perceptivas e autodidatismo. Dentre os estilos que influenciaram o compositor estão o minimalismo e o pós-minimalismo, que constituem a principal influência estética da obra para coro misto à capela: *A Lenda do Caboclo. A outra*. Com base nas definições teóricas de D. Warburton e M. Nyman sobre técnicas composicionais minimalistas e das características fundamentais que compõe este estilo definidas por T. A. Johnson, analisamos a peça em relação ao Minimalismo norte-americano. Também relacionamos a obra com o contexto histórico da produção musical brasileira do Século XX, cujo itinerário se coaduna diretamente com a obra do artista.

Palavras-chave: Música, análise, minimalismo, Gilberto Mendes.

The Caboclo Legend.The Other_Gilberto Mendes

Abstract: Composer Gilberto Mendes has works with a very particular aesthetic, derived from the sum of his theoretical background, perceptual experiences and self-taught education. Among the styles that influenced the composer was minimalism and post minimalism that is the main compositional tool work for mixed chorus a cappella: *The Caboclo Legend. The other*. Based on the theoretical definitions of D.Warburton and M. Nyman about minimalist compositional techniques and the main characteristics that composes this style as defined by T.A. Johnson, we analyze the piece in the light of the American Minimalism. We also related the work with the historical context of the Brazilian musical production in the XX Century, whose itinerary is directly in line with the artist's work.

Keywords: Music; Analysis; Minimalism; Gilberto Mendes.

Introdução

Gilberto Mendes, compositor brasileiro, nasceu em Santos, São Paulo no ano de 1922, junto com a Semana de Arte Moderna que seria o marco inicial das mudanças estéticas e filosóficas da arte erudita do Brasil. A música, a poesia e as artes plásticas imergiam na

¹ Orientador: Prof. Dr. Silvio Merhy. Rosane N. de Almeida é doutoranda bolsista do CNPq.

contextualização de uma gênese brasileira através da pesquisa de nossas raízes culturais principalmente de matriz africana. Pretendia-se assim identificar e definir a autêntica arte nacional, e naturalmente, o afastamento da tradição cultural que até então elegeia a Europa gestor e significador de uma suposta arte mundial legítima. “O movimento nacionalista visava buscar uma independência cultural em face dos pólos artísticos e hegemônicos europeus” (CONTIER, 2004, p.15).

Durante todo o Século XX, diversas correntes estético-estilísticas se desenvolveram simultaneamente. Juntamente a isto, os avanços tecnológicos que logo possibilitariam o desenvolvimento da música eletroacústica e acusmática apresentavam possibilidades sonoras totalmente inovadoras. Esta multiplicidade de técnicas, estéticas e estilos significativamente divergentes e sincrônicos define a configuração principal da *poiesis* musical no Século XX.

Também o Brasil já apresentava, no final da década de 30, um reflexo do que seria o panorama musical erudito nacional em conformidade com o que se apresentava em nível mundial: diversas correntes, vertentes, filosofias e proposições tão ecléticas quanto possível expandidas continuamente pelos cada vez mais eficientes meios de comunicação, que possibilitavam o contato e absorção de diversas culturas, posturas e verdades. Característica da formação de nosso povo brasileiro, essa miscigenação de raças, credos — das múltiplas raízes — e a prática da absorção desta diversidade que se apresentava, já estava definida por Oswald de Andrade em seu manifesto como o nacionalíssimo antropofagismo cultural. “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...) Tupi, or not tupi ,that is the question.(...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1928).

Dado a este fato, não apenas as idéias musicais européias, como também as ameríndias e estadunidenses, transpassavam fronteiras territoriais e se uniam a este banquete cultural, pronto para ser deglutido pela sociedade erudita brasileira que se fazia notar pelos alicerces antropológicos e sociológicos dos Andrade (Oswald e Mário) enquanto arte nacional definida, estruturada e antropofágica a partir da Semana de Arte Moderna de 22.

1. O minimalismo

Dos Estados Unidos da América as “invenções musicais” de John Cage, sua postura desafiadora e a proposta minimalista que se seguiu com La Monte Yong, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass viriam a influenciar também os compositores brasileiros em maior

ou menor grau, e Gilberto Mendes se encontrava entre aqueles que absorveriam essas influências.

O minimalismo divergia radicalmente do expressionismo europeu. A música européia pregava a continuidade de sua tradição em uma música de discurso expressivo prescritivo com controle total sobre a criação, a performance e seu significado. Sua assinatura declarava o óbito irrevogável do tonalismo, sua estrutura se constituía de técnicas composicionais não detectadas pela percepção auditiva da obra. Significada pela lógica e por proporções matemáticas como a sequência de Fibonacci, se declarava globalizante e afirmava representar a expressão mundial da autêntica música: esta era a “música de vanguarda”. O movimento minimalista confrontava tudo isto e _ pela primeira vez na história da música_ o paradigma cultural europeu perdeu sua hegemonia. “O minimalismo, com sua estética extremamente ascética, econômica, impessoal, que utilizava um mínimo de meios, pode ser visto como uma reação ao movimento expressionista” (CERVO, 2005, p.25)

Havia também uma oposição estética na música minimalista que refutava a complexidade do serialismo. Apresentando conjuntos melódicos de notas que formavam pequenos trechos que se repetiam. O minimalismo restaurava não exatamente o tonalismo, mas a atmosfera consonante deste. É possível perceber um centro — tonal ou modal — no minimalismo. Este centro se assemelha ao de uma força motriz, de um moto perpétuo que foi capturado em algum momento de seu ciclo. A questão melódica (expressividade melódica) não foi relevante nas primeiras obras do estilo. A segunda fase (pós-minimalismo) apresenta uma relevância maior da expressividade sonora, que não é melódica, mas resultante de uma harmonia mais rica e variada do tecido sonoro em contraste com o ascetismo contemplativo que caracterizava a fase anterior (JOHNSON, 1994).

Enquanto o Serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o minimalismo pretende repetir a exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um movimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente, os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental. (CERVO, 2005, p.26).

Impregnada de filosofia oriental, a música minimalista, contida na corrente de música experimental não era prescritiva e sim processual. Continha um processo que resultava na indeterminação do resultado final. Nyman (1974) define alguns tipos de processos:

- 1) Processo de determinação por chance.
- 2) Processo de pessoas no qual os executantes se movem livremente pelo material.
- 3) Processos contextuais, os quais são gerados a partir de ações que dependem de situações não previsíveis e de variáveis que podem surgir durante o processo.
- 4) Processo de repetição que usa a repetição como único meio de gerar movimento.

A repetição é sem dúvida a característica mais perceptível do minimalismo. Dan Warburton (1998) identifica as técnicas composicionais que articulam os processos de repetição da música minimalista como:

- (a) Processo de troca de fase ou defasagem: A partir de duas linhas melódicas idênticas em uníssono, o processo consiste na mudança de andamento de um dos fragmentos que acelera gradualmente até formar novamente uníssono com o fragmento idêntico que se manteve no mesmo pulso.
- (b) Processo aditivo/subtrativo linear: É a adição de figuras que se incorporam ao conjunto melódico inicial. Também podem ser adicionados elementos que se incorporam tomando o lugar de pausas de forma a alongar o conjunto melódico que é repetido. Assim como elementos podem ser adicionados, fica lógico perceber que também podem ser subtraídos diminuindo o tamanho do fragmento originalmente exposto.
- (c) Processo aditivo por grupo: Dentro de uma métrica fixa as notas vão sendo adicionadas de forma não linear. As figuras vão sendo introduzidas na mesma linha melódica ou em outra linha, podendo apresentar o processo de defasagem concomitante ao da adição por grupo.
- (d) Processo aditivo/subtrativo textural: Consiste em adicionar vozes que vão completando a textura sonora apresentando timbres intensos e bastante complexos que na música minimalista adquirem status de estrutura.

2. Gilberto Mendes

O acervo de obras de Gilberto Mendes pode ser enquadrado em três fases:

- 1) Fase de formação que vai de 1945 até 1959. Gilberto Mendes sintetiza nesta fase o somatório do conhecimento que adquiriu em sua formação acadêmica de tradição européia clássica-romântica, suas próprias leituras de Schoenberg, Bartok e Prokofieff, mixadas em uma textura rítmica de brasilidade.
- 2) Fase do experimentalismo, de 1960 até 1982, que contém grande influência de John Cage. Em *Beba Coca-Cola* (1968), o compositor apresenta humor e ironia, na série *Blirium* (1965), o aleatório, e em *Santos Football Music* (1974), o conceito de happening (CERVO, 2005, p. 51).
- 3) Fase de Trans-Formação, após 1982, onde o compositor apresenta obras com influência minimalista, outras com uma integração do sistema tonal com o atonal

(Santos, 1997, p. 39). É a consolidação de sua atitude musical integracionista, característica indelével de seu antropofagismo cultural.

Dentre as peças com grande influência minimalista, destacamos a “Lenda do Caboclo. A outra”, que, segundo o próprio autor, é única peça minimalista para coro feita no Brasil.

Outra peça minha, que tem um aspecto interessante por ser talvez a única música, até o momento, coral minimalista é Lenda do Caboclo. A outra. Eu peguei aquele tema inicial da Lenda do Caboclo do Villa Lobos. (nesse ponto Mendes solfeja as notas iniciais). Parti desse primeiro compasso dele e fui em frente fazendo outra música, a minha. (Entrevista concedida por Mendes no vídeo 78/90 do documentário *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes* de 2001).

3. A Lenda do Caboclo. A outra. Análise

A partitura para coro misto à capela, escrita a mão e datada em abril de 1987 em Santos, é uma homenagem a Villa Lobos pelo I centenário de seu nascimento e foi dedicada ao Maestro Roberto Martins.

A peça apresenta características minimalistas claras que se identificam com uma liberdade expressiva do conteúdo musical correspondente a chamada segunda fase do minimalismo, ou pós-minimalismo. Esta segunda fase em geral exibe uma flexibilidade maior em relação ao postulado estético contemplativo da primeira fase, um maior controle sobre a performance, diminuindo consideravelmente os processos que possibilitavam diversas versões finais de execução da obra; divisão clara em seções que podem apresentar diferenças significativas entre elas interrompendo o fluxo sonoro de continuidade ascética; ritmo harmônico perceptível, podendo ser bastante variado inclusive com dissonâncias incorporadas as tríades.

No entanto, em geral, as obras desta segunda fase ainda conservam algumas características da primeira fase do estilo como: a textura rítmica homogênea; tessitura em registro médio; ausência de linhas melódicas expressivas e a principal delas: A repetição tanto de padrões rítmicos quanto dos fragmentos sonoros que se desenvolvem a partir de processo aditivo/subtrativo linear e/ou aditivo/subtrativo textural. A grande modificação entre as chamadas fases do minimalismo se dá pela percepção clara de uma intensidade expressiva antes ausente, para uma intensidade expressiva agora presente; o que permuta a sensação hipnótica proposta ao princípio de sua estética composicional por outra de condução contextual mais dramática. Obviamente as expressões sonoras não são comparáveis às longas linhas melódicas do romantismo, nem estão contidas nas estéticas harmônicas tonais clássicas apesar de sustentarem um centro tonal ou modal perceptível. O efeito sonoro da chamada segunda

fase do minimalismo soa rico em timbres, em movimento harmônico, em condução de ideias, apresentando assim uma semântica particular que se destaca no estilo de cada compositor.

A referência direta que Mendes faz à *Lenda do Caboclo*, para piano, de Villa Lobos são as notas apresentadas no compasso 1 que são retiradas do acorde inicial da *Lenda* de Villa e dispostas em um arpejo dividido entre as vozes do coro.



Exemplo Musical 1: *A Lenda do Caboclo* (Villa-Lobos, compasso 1).



Exemplo Musical 2: *Lenda do Caboclo. A outra* (G. Mendes, compasso 1).

Os nove compassos iniciais são constituídos por um processo aditivo/subtrativo linear irregular sobre uma tônica Mi mantida pelos baixos. Mendes constrói o trecho com um processo de adição irregular de notas e um processo de subtração irregular do número de repetições. O número de tempos de cada compasso também é variável.

É interessante notar que dos compassos 1 a 9 a diferença entre o número de colcheias apresentada por compasso modifica o tempo de pausa entre um compasso e outro provocando uma variação do momento de ataque do motivo sonoro o que confere a sensação auditiva de deslocamento temporal dando a impressão de uma defasagem em bloco cujo tempo *ostinato* não está escrito. Isto acontece devido à adição/subtração não linear das pausas fazendo o coro soar como atrasado ou antecipado no tempo.

LENDA DO CABOCCO. A OUTRA

para Roberto Martins GILBERTO MENDES I centenário nascimento
Villa-Lobos
Santos - abril 1987

$\text{♩} = 120$ sempre legato, sem acentuar nenhuma nota

rallent. a cada
repetição *fac simile*

Exemplo Musical 3: *Lenda do Caboclo. A outra.* (G. Mendes. Compassos 1 - 10).

Podemos considerar, em termos formais, uma cesura na linha de construção do compasso 10 que mais se assemelha a uma ligação entre o conteúdo apresentado que perfaz um total de 42 compassos (considerando as repetições) e um pequeno desenvolvimento desses materiais que se segue. A indicação de *rallentando* prepara para um andamento um pouco mais lento do que o anteriormente apresentado: de $\text{♩} = 120$, para $\text{♩} = 92$; e são percebidas três pequenas unidades estruturais interligadas que trabalham os elementos rítmico-melódicos já apresentados a saber:

Compasso 11 a 15 → ♩=92. Mendes trabalha o material apresentado. O compasso 11 apresenta no soprano as notas F^á#-Sol#-Si-Lá-Sol^á com desenho rítmico de quatro colcheias ao final do compasso como apresentado anteriormente. No contralto, as notas Re# e Dó# são uma analogia as notas do compasso 2 do tenor se lidas em clave de Fá. Nesse mesmo compasso 11 o tenor inverte a afirmação de 2^a maior ascendente apresentada na primeira parte da peça para uma 2^a menor descendente, desenho que se inicia do compasso 9 para o 10 e se mantém descendente por graus conjuntos até o compasso 14. O baixo apresenta as notas Si e Re#, numa alusão distante à dominante de Mi, única nota cantada pelo baixo até o compasso 9. Conclui com pausa com fermata para todas as vozes no compasso 15.

Compasso 16 a 19 → ♩=120. Neste trecho o baixo apresenta a nota Sol no baixo enquanto tenor, contralto e soprano se completam reproduzindo uma variação reduzida de elementos apresentados entre os compassos 1 e 9. . O andamento mais rápido aqui seguido de um rallentando produz uma sensação de descontinuidade e dissolução. Conclui com uma fermata no compasso 19 que se prolonga ao compasso 20 dando início ao terceiro conjunto de desenvolvimento rítmico-melódico.

Compasso 20 a 24.1 → ♩=120 (a tempo). Este trecho apresenta nos compassos 20 e 22 um retorno sonoro ao acorde inspirador da obra. É bastante similar ao compasso 5 e apresenta um processo de subtração rítmico-melódica deste compasso. Os compassos 21 e 23 que se intercalam a este retorno aos elementos iniciais da composição apresentam no contralto e no soprano um processo aditivo linear no grupo de colcheias diatônicas que anteriormente possuíam quatro colcheias. Agora cinco colcheias em intervalo de 4^a completam o desenho da constante rítmica apresentada no baixo e tenor na primeira parte, numa compactação variada dos compassos 7 e 8. O trecho conclui no compasso 23. A pequena seção que vai do compasso 11 até o compasso 23 se baseia nos elementos anteriormente apresentados em um jogo lúdico de permuta rítmico-sonora.

Exemplo Musical 4: *Lenda do Caboclo. A outra.* (G. Mendes. Compassos 11 - 24).

A partir do compasso 24 uma nova manipulação sonora e rítmica se delinea. Mendes vai construindo uma representação do acorde básico impulsionador da peça de forma distinta. É interessante notar que outras características do minimalismo estão presentes neste trecho como a estaticidade harmônica que se inicia no compasso 26 até o 27, o *ostinato* rítmico vocal onomatopéico de percussão ou feito com bongos e a interrupção abrupta sugerida pela pausa do compasso 28; além do processo aditivo textural que incorpora uma rítmica percussiva no compasso 27 e uma sobreposição da estaticidade harmônica com uma variação de colcheias no compasso 29. Percebe-se também que a extensão dos compassos 24, 27 e 29 é aumentada em relação aos exibidos anteriormente.

os compassos sob este sinal devem ser repetidos o numero de vezes indicado

cantar a vogal "a", com a boca preparada para emitir a vogal "o"
 "taca-tucota-tum" feito por tenores e baixos divididos; ou substituir por bongos

Exemplo Musical 5: Lenda do Caboclo. A outra. (G. Mendes. Compassos 24 - 33).

Existem três mudanças de andamento do compasso 24 até o final da peça. Primeiramente temos $\text{♩} = 120$ no compasso 24 que mantém o pulso do *a tempo* do compasso 20. Depois o andamento muda para $\text{♩} = 84$, o que acelera o pulso aumentando o valor da colcheia. No compasso 29, o andamento cai para $\text{♩} = 120$ que era o andamento inicial da peça.

A tônica Mi é mantida no baixo nos compassos 25 a 27, depois a nota Sol# no baixo aparece como base do grupo de 3 notas pretas do piano (Sol#, Lá# e Dó#) completado pelo tenor e contralto de 29 à 32 enquanto o soprano faz uma variação melódica em colcheias em processo: aditivo (comp. 29 e com parte repetida no comp. 31), subtrativo não linear (comp. 32 e 33) das três primeiras notas da célula inicial (Re#, Mi, Sol). O compasso 30 apresenta uma contração do elemento rítmico do compasso 24 mais lenta devido à mudança de andamento. Um processo de adição não linear no compasso 31 repetido de parte do

compasso 29 no soprano é seguido pela lembrança melódica do final da lenda do Caboclo de Villa Lobos no compasso 30. O baixo apresenta a tônica mi no compasso 33 e movimento é diluído com um *rallentando*. Após uma pausa Mendes apresenta o acorde com as notas que Villa-Lobos expõe arpejadas ao final de sua *Lenda do Caboclo*. Mendes suprime o Sol# da sequência de Villa que não aparece em seu acorde final.

Exemplo Musical 6 : A Lenda do Caboclo (Villa Lobos. Compassos finais).

Exemplo Musical 7: Lenda do Caboclo. A outra. (Gilberto Mendes. Compassos finais).

Considerações Finais

Gilberto Mendes sempre utilizou técnicas, estéticas e estilos musicais conhecidos em suas composições, redefinindo esses conceitos composicionais e transfigurando-os em ideias autênticas. Suas obras musicais resultam de uma simultaneidade de influências absorvidas desses materiais e corporificadas segundo seus próprios preceitos analíticos e

perceptivos. O autodidatismo na contextualização que promove a transformação constante de sua técnica composicional é sua marca registrada mais presente.

A Lenda do Caboclo. A outra de Gilberto Mendes é uma obra bastante interessante devido a suas características particulares. Trabalhada com poucos elementos rítmico-sonoros e com técnica de desenvolvimento bastante influenciada pelo pós-minimalismo. Sua tessitura é homogênea. É interessante notar que dos compassos 1 a 9 uma pequena diferença entre o número de colcheias apresentada modifica o tempo de pausa entre um compasso e outro provocando uma variação do momento de ataque do motivo sonoro o que confere a sensação auditiva de deslocamento temporal dando a impressão de uma defasagem em bloco cujo tempo *ostinato* não está escrito. Isto acontece devido a adição/subtração não linear das pausas fazendo o coro soar como atrasado ou antecipado no tempo.

Percebe-se uma unidade de ritmos e notas, porém sem a sensação de unidade temporal, que é reforçada pelas cinco mudanças de andamento. Sem possuir linhas melódicas expressivas, uma certa estaticidade percebida é confrontada pela harmonia dissonante apresentada. Não é possível identificar seções claramente definidas, mas, como foi afixado anteriormente, uma variação do trato composicional pode ser percebida, o que possibilitou a apreciação analítica da obra de acordo com estas pequenas partes que apresentam variações em mini blocos análogos. A surpresa está no compasso 27 com a introdução de um ritmo percussivo para ser executado por baixos e tenores ou por bongos: “tacatucotatum feito por tenores e baixos divididos; ou substituir por bongos”. Seguido a isto Mendes retoma alguns elementos que conduzem a lembrança do tema de Villa-Lobos diluindo o movimento com um *rallentando final*.

Esta obra é sem dúvida uma peça que incorpora influências técnico-sonoras de cunho cosmopolita; sinestésica como uma foto de elementos congêneres, Gilberto Mendes deixa na *Outra* a impressão estilística indelével das cores de sua estética inconfundível.

Referências

- ANDRADE, O. Manifesto Antropofágico. In *Revista de Antropofagia*, São Paulo, Ano 1, n 1, maio de 1928.
- BERNARD, J. W. The Minimalism Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. In *Perspectives of New Music*, v.31, n.1, p. 86 - 132. 1993.

CERVO, D. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2005.

CONTIER, A.D. _ O nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural. In *Revista de História e Estudos Culturais*, outubro/ novembro/ dezembro 011 ano1 nº1, 2004. Pdf, disponível em <<http://www.revistafenix.pro.br/>> Acesso realizado em 10/04/2014

JOHNSON, T. A. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *Musical Quarterly*, Oxford-England, v. 78, n.4, p. 742-77373, 1994.

MARTINS, J. E. A lenda do caboclo. *A outra*. In *Rev. Inst.Est.Bras.* São Paulo, Nº 34, p.185-187, 1992.

_____. *Lenda do Caboclo. A outra*. Santos, 1987. Partitura em Pdf fac simile In *Rev. Inst.Est.Bras.* São Paulo, Nº 34, p.187-190, 1992

MENDES,G._90 anos, 90 vezes GILBERTO MENDES. Documentário: *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*. Cineasta: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. 90 vídeos com duração de 7horas. Produção Berço Esplêndido, disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL08882815878609A0&feature=plcp%20.>>. Acesso realizado em 10/04/2014

MERTENS, W. *American Minimal Music*. New York: Alexandre Broude Inc., 1983.

NYMAN, M. Against Intellectual Complexity in Music. In *October*, Nº13, p.81-89, 1980. Pdf disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3397703?uid=2&uid=4&sid=21104865075233>> Acesso realizado em 10/04/2014

SANTOS, A.E. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*, São Paulo: Editora Annablume, 1997.

WARBURTON, D. .A working terminology for Minimal Music. In *Integral*, v.2, Pdf disponível em: <<http://www.paristransatlantic.com/magazine/archives/minimalism.html>>. Acesso realizado em 10/04/2014.