**Memória e intertextualidade na obra de Gilberto Mendes: décadas de 1980 e 1990**

Rita de Cássia Domingues dos Santos[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

Gilberto Mendes (1922-2016) escreveu dois livros onde traz suas memórias se consubstanciando em sua fatura composicional. Isto é constatado pelos procedimentos intertextuais recorrentes em suas obras, sendo o objetivo principal desta comunicação demonstrar a intertextualidade presente em obras das décadas de 1980 e 1990. O marco teórico desta pesquisa é fundado em autores que discutem a intertextualidade como Everett, Hutcheon, Ap Siôn e Straus. A metodologia usada para a análise de três obras para piano e três obras para formações orquestrais foi a das categorizações intertextuais de Straus e Ap Siôn, além do emprego da Teoria da Paródia de Hutcheon (2000) pelo viés analítico de Everett (2004). Como resultado, desvelaram-se as camadas paródicas e de ironia nas seis obras analisadas: *Três Contos de Cortázar, O Último Tango em Vila Parisi, Il Neige de Nouveau!; Für Annette; Abertura de Ópera Issa* e *Viva Villa II*. Segundo Hutcheon, a relevância da paródia e da ironia tem relação com o conhecimento prévio de um código, estabelecendo a evocação pela memória e o reuso dele com diferença. Relevante foi a constatação do predomínio de uma intertextualidade categorizada por Ap Siôn (2007) como intertextualidade intratextual, a refletir exatamente o mecanismo de memória atuando no processo composicional de Mendes, através de reminiscências de obras anteriores do mesmo compositor que se manifestam nas obras analisadas, ou seja, quando consideramos o conjunto total da obra de um compositor como um grande texto. Por fim, também foram aplicadas as categorias de Straus (1990) nas análises, sendo desveladas as categorizações denominadas *Centralização*, *Generalização, Fragmentação* e *Neutralização*.

**Palavras-chave**

Intertextualidade; Gilberto Mendes; memória.

**Introdução**

Alguns pesquisadores já estudaram as citações na obra de Gilberto Mendes. Antônio Eduardo Santos, em seu livro “O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes”, de 1997, analisa a obra pianística de Mendes produzida até 1993, apontando procedimentos intertextuais na produção do compositor santista, e Márcio Bezerra, em sua dissertação de 1998 intitulada “A unique Brazilian composer: A study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces”, estuda o uso de citações em obras como *Vento Noroeste* (1982), *II neige ... de nouveau!* (1985), *Um Estudo? Eisler e Weber Caminham nos Mares do Sul...* (1989) e *Estudo ex-tudo eis tudo pois* (1997). Por estas e por outras pesquisas, é possível compreender a memória poética do compositor, pois “citar e aludir são formas de conversar com o passado, possibilitando o resgate de imagens e passagens da memória poética e as re-colocando em movimento em outras lógicas espácio-temporais” (SILVA, 2006, p. 313)

Porém abordagens analíticas mais recentes, englobando intertextualidade em música, trouxeram à tona outros enfoques para compreender como este redimensionamento das memórias pode ser delineado nos procedimentos intertextuais do compositor.

Devido ao exíguo espaço disponível se comparado à grande extensão que este tipo de análise acaba incorporando, neste artigo foi dada a ênfase à efetiva análise de apenas três obras de Mendes[[2]](#footnote-2), *Für Annette,* *Abertura Issa*  e *Viva Villa II*, usando categorizações intertextuais de Straus e Ap Siôn, além do emprego da Teoria da Paródia de Hutcheon (2000) pelo viés analítico de Everett (2004), com o objetivo de demonstrar a intertextualidade e a memória presente em suas obras do final do século XX. A razão para este recorte temporal é porque, ao se debruçar sobre alguns teóricos que discutem o pós-modernismo em música (BUCKINX, 1998; GLOAG, 2012; RAMAUT-CHEVASSUS, 1998; KRAMER, 2002), observou-se que estes anos coincidem com o auge da produção de música de concerto, em escala mundial, com características pós-modernas, sendo que em grande parte desta produção nota-se o uso de citações e outros procedimentos intertextuais.

**Für Annette**

*Für Annette* é um tríptico para piano formado por três miniaturas (que denominaremos *Peça I*, *Peça II*e *Peça III*). Sobre ela, Gilberto Mendes comenta em seu livro que a música de Brian Easdale (1909 -1955) composta para o filme *Sapatinhos Vermelhos.* especialmente seu melodismo sobre o acorde de sétima maior, foi a inspiração para a abertura de *Für Annette*(MENDES, 2013, p. 31-33).

Esta obrafoi escrita em 1993 para a cravista belga Annette Sachs, tendo sido estreada por Antônio Eduardo Santos no *XXIX Festival Música Nova*, em agosto de 1993. Além da apresentação de Sachs no mesmo ano, *Für Annette*foi executada em 22 de outubro 1994 no concerto *Musiek van en met Gilberto Mendes*, no “Koninklijk Muzickconscrvatorium”, tendo ao piano Katrijn Friant (GUIMARÃES, 1995).

O destaque na expressividade melódica em *Für Annette*pode ser observado na *Peça I*. A melodia principal é antiga, Gilberto Mendes a usou no ano de 1968 na trilha musical da peça infantil “As beterrabas do Sr. Duque”, de Oscar Von Pfuhl (1903-1986). Quanto à *Peça II,* Santos constatou que ela apresenta características minimalistas e se desenvolve a partir de um motivo melódico encontrado no compasso 180 de outra obra do compositor, *Estudo Magno*, também de 1993. Conforme o mesmo autor, a *Peça III* apresenta conexões com o *jazz e* um climaque, de acordo com afirmação de Mendes, pretende remeter às suas lembranças da música alemã da década de 30 e às canções que ele ouvia nos musicais alemães da antiga “Universum Film Aktien Gesellschaft” (SANTOS, 1997, pp.122 a 126).

Na *Peça I* temos Forma A -A’. Apesar do conjunto que aparece mais vezes ser o5-21 (seis vezes), cujo vetor intervalar[[3]](#footnote-3) indica a sonoridade de 3ªM/6ªm, a sonoridade que é dominante na peça como um todo é a de 4ªJ/5ªJ, pois é a predominante nos vetores intervalares dos conjuntos 5-27 e 5-20 (STRAUS, 2000), que aparecem na *Peça I* num total de sete vezes.

A segunda peça não tem notação de andamento, usando a repetição por módulo que se apresenta por variações mínimas, gradualmente. Segundo Santos, esta peçase desenvolve a partir de um motivo melódico encontrado no compasso 180 da obra *Estudo Magno*, também de 1993, de Gilberto Mendes (SANTOS, 1997, p. 123). A *Peça II*apresenta duas seções com procedimentos (pós)minimalistas, entremeada por uma ponte no compasso 11, que é bem mais dilatado que os anteriores. Nesta segunda peçao conjunto que aparece mais vezes é o 5-23 (29 vezes), cujo vetor intervalar indica as sonoridades de 2ªM/7ªm; 4ªJ/5ªJ. Pela importância estrutural deste conjunto, pode-se afirmar que ele é a coleção de referência da *Peça II* (STRAUS, 2000)*.* Porém observa-se que a sonoridade predominante na peça como um todo é a de 4ªJ/5ªJ, pois esta sonoridade é a que aparece na maioria dos vetores intervalares dos conjuntos destacados: 5-23; 5-20; 5-29; 5-24; 4-8; 4-23; 4-16 e 3-11.

O compositor inicia a *Peça III* com o conjunto 5-20, que foi predominante na segunda seção da *Peça II.* Tem forma AB, com 53 compassos, sendo que apresenta um ritmo de “valsa *swing*” constante no baixo. A peça toda é construída com cinco blocos, sendo que a sequência que consta na partitura para que se executem os cinco blocos é: A, B, C, D, B, C, C, E.

Como um todo, a obra *Für Annette* apresenta sonoridade predominante de 4ªJ/5ªJ, sendo que a coleção de referência desta peça é o conjunto 5-27. Quanto à categorização de Straus (1990) para intertextualidade, nota-se que nas *Peças I* e *II* Gilberto Mendes usou motivos de trabalhos precedentes de forma generalizada. Conforme Santos (1997), na *Peça I* usou a melodia principal da trilha musical da peça infantil que ele havia criado em 1968 e na *Peça II* motivo melódico encontrado no compasso 180 da obra *Estudo Magno*. Desta forma, Mendes utilizou o conjunto de classes de alturas destes materiais prévios para desdobrar em novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal. Este procedimento Straus denomina como *Generalização.* Quanto à *Peça III,* estaapresenta intertextualidade com o jazz, porém os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, o que Straus denomina como *Neutralização* (STRAUS, 1990).

Na obra *Für Annette,* de acordo com a abordagem analítica de Everett (2004), constata-se o uso da paródia nas *Peças I* e *II* de forma irônica, pela mudança de significação promovida em ambos os casos. Em relação à *Peça I,* Mendes usou nesta a melodia principal da trilha musical da peça infantil que ele havia criado em 1968, mas aqui as sonoridades que emergem dos agrupamentos sonoros dão uma conotação abstrata e etérea para a melodia, desfazendo o direcionamento tonal. Na *Peça II* o uso do minimalismo de uma forma impura quebra a teleologia do motivo melódico retirado da obra *Estudo Magno.* Nessas duas peças Gilberto Mendes usa de intertextualidade denominada por Straus de *Generalização* (STRAUS, 1990).

Quanto à *Peça III,* conforme terminologia de Ap Siôn (2007), o ritmo enquanto categoria nos tipos abstratos e gerais de intertextualidade, observa-se a tendência de Mendes para a repetição, sendo que nesta obra observa-se mais fortemente o contexto minimalista. Como os elementos gerais são retirados de sua função usual, esta intertextualidade é denominada por Straus de *Neutralização* (STRAUS, 1990). Segundo terminologia de Everett (2004), na terceira peça oethos que acompanha o uso paródico do material rítmico oriundo do jazz é deferente (neutro).

**Abertura Issa**

*Issa* foi criada para ser a abertura de uma ópera que estava para ser composta, sobre o poeta japonês homônimo. O libreto foi escrito por Décio Pignatari, em 1995, contendo dez segmentos. No libreto, Décio Pignatari usou haicais do poeta Issa. Provavelmente o fato de o personagem principal da obra ser haicaista levou Mendes a conceber uma abertura com características minimalistas, já que é notória a apropriação de ideais do zen budismo tanto nas obras iniciais do minimalismo quanto na concepção de Haikai.

Esta obra orquestral, composta em 1995, pode ser dividida em três partes, que contém dez seções. A Primeira Parte apresenta 25 microestruturas, sendo que esta parte apresenta textura rítmica homogênea até o compasso 165, final da Seção G. Nos compassos 166 e 167 apresenta Grande Pausa, caracterizando ruptura. Esta Primeira Parte é construída com as variações de quatro motivos.

Na Segunda Parte se insere mudança de andamento e caráter, sendo que apresenta apenas uma seção que contém três microestruturas. Nesta Seção H é executada pelo oboé uma frase construída com elementos do modo mixolídio, porém com o acompanhamento apresentando uma 5ª Aumentada. Na Terceira Parte, que apresenta quatro microestruturas, as trompas executam a frase derivada da escala *Ritsu* do *Gagaku.*

Em relação à intertextualidade, podemos ainda notar que Mendes usa a mesma articulação e textura do primeiro compasso da peça *La neige danse* (*The Snow is Dancing*), quarto movimento da suíte *Children's Corner*, de Debussy (1908). Mendes fragmenta esta articulação/textura no decorrer da Primeira Parte da *Abertura Issa,* sobrepondo várias outras texturas e articulações até o compasso 139, para modificar totalmente esta condição na Segunda Parte (Seção H) e na Terceira Parte (Seção I e *Coda*), onde predominam o legato e a melodia acompanhada. Portanto, em relação à categorização de intertextualidade criada por Straus, podemos considerar que Mendes usa a *Fragmentação*, pois elementos que ocorrem na maior parte do tempo juntos no trabalho precedente (no caso a articulação e textura do início da peça de Debussy) são fragmentados no novo trabalho.

Sobre a *Abertura Issa* temos, de acordo com Everett (2004), o uso da paródia em três situações: apropriação do primeiro compasso da peça *La neige danse* de Debussy, uso de técnicas minimalistas e apropriação da escala *Ritsu* do *Gagaku*. Porém aqui o *ethos* que acompanha estes procedimentos paródicos é deferente (neutro), não caracterizando nem a ironia e nem a sátira. O que gera a paródia é a descontextualização progressiva das citações estilizadas tanto da peça de Debussy como da escala *Ritsu* do *Gagaku*, e a justaposição incoerente de elementos minimalistas com outros estilos. Em relação à apropriação de elementos da peça *La neige danse* de Debussy, este procedimento caracteriza a intertextualidade referencial (AP SIÔN, 2007).

**Viva Villa II**

Esta obra, escrita em 1998 para orquestra de cordas, é uma junção de duas outras obras prévias de Gilberto Mendes, ambas feitas em homenagem à Villa Lobos: *Viva Villa,* para piano, de 1987, e do mesmo ano a obra *Lenda do Caboclo. A Outra.,* para coro *a cappella. Viva Villa II* tem forma binária, sendo que cada grande parte é a transcrição de uma música específica, com uma transição ao meio de dois compassos. Esta obra pode ser dividida deste modo: Primeira Parte (compassos 1 a 82); transição: compassos 83 e 84; Segunda Parte (compassos 85 a 167); Coda (compassos 168 a 173).

Temos logo de início o uso do primeiro acorde da peça para piano de Villa-Lobos, *A Lenda do caboclo* de forma paródica (EVERETT, 2004)*,* pois isto é feito com a descontextualização da citação, interrompendo suas características harmônicas. Nota-se aqui procedimento intertextual semelhante ao que Mendes agenciou em relação à obra *Il Neige,* de Oswald, pois só os ouvintes que conhecem a obra *A Lenda do caboclo* poderão perceber o duplo sentido e a homenagem que Mendes prestou à Villa-Lobos na Primeira Parte de *Viva Villa II*. Este procedimento é denominado de intertextualidade referencial (AP SIÔN, 2007).

Em relação à obra para piano de Heitor Villa-Lobos, *A Lenda do Caboclo*, pode-se considerar que, de acordo com a terminologia de Straus (1990) Mendes agencia a intertextualidade por meio do processo de *Centralização*. Isto porque um elemento musical que isoladamente é periférico à estrutura do trabalho de Heitor Villa-Lobos, como o primeiro acorde do *ostinato* rítmico inicial, moveu-se para o centro estrutural do novo trabalho de Gilberto Mendes.

A Segunda parte desta obra, Mendes a constrói usando uma célula harmônica de obra sua anterior, a *Peça para Piano nº16* (1959), que por sua vez foi também usada na peça *Diálogo de Ruptura* (1985). Ao compor *Viva Villa* (peça para piano) dois anos depois de *Três Contos de Cortázar*, Mendes reelaborou o material do bloco A em dois compassos, modificado para acordes repetidos ritmicamente. Mendes afirmou em seu livro: “Compus Viva Villa sobre acordes que já tinha prontos – também de um velho caderno de notas – e me parecem ‘brasileiros’, com algo do Villa, no meu sentir...” (MENDES, 1994, pp. 212-213).

Em relação ao ritmo da obra para piano *Viva Villa*, ele foi usado de maneira transfigurada na obra *Vers Les Joyeus Tropiques* (1988), que também apresenta algumas características minimalistas, como a repetição de blocos A, B e C. Sobre esta obra para piano de 1988, Santos afirma: “Neste blocos observamos a utilização de ritmos de tango, rock e Bossa nova, a partir de uma estrutura rítmica que aparece em Viva Villa” (SANTOS, 1997, p. 115). Posteriormente na obra para quarteto de cordas e piano intitulada *Rimsky* (2000), Mendes usou alguns arquétipos que aparecem em *Viva Villa II* como o tango brasileiro e a bossa nova. Toda esta cadeia de obras conectadas de Mendes caracterizam a intertextualidade intratextual (AP SION, 2007, pp. 61,70).

Quanto a intertextualidade de maneira genérica em relação ao homenageado, nota-se o uso por Mendes de aglomerados quartais ou a partir de quintas, observando neste procedimento também intertextualidade com a obra de Debussy. Em relação ao compositor francês, Mendes também se apropria do seu paralelismo típico, agenciando a intertextualidade referencial (AP SIÔN, 2007).

Considerando a abordagem analítica de Everett (2004), Mendes usa em *Viva Vila II* de procedimentos paródicos derivados da maneira como ele construiu a Segunda Parte, de acordo com Santos: “A sua construção é uma série de variações em torno de uma Introdução e Final sem o meio. Sem nenhuma parte intermediária, ou seja, sem qualquer desenvolvimento” (SANTOS, 1997, p. 110).

Isto implica primeiro em paródia em relação a Villa-Lobos, pois este procedimento lembra as seções introdutórias típicas das obras para piano de Villa-Lobos. Quando o compositor carioca criava estas introduções elas geralmente se destinavam a se transformar em suporte harmônico e rítmico para uma melodia, gerando uma parodia com *ethos* deferente (neutro).

Este mesmo procedimento sinalizado por Santos também acarreta paródia em relação ao sistema tonal, pois Mendes usa de aglomerados sonoros retirados de peças modernistas, porém destituídos de funções harmônicas, sendo esta relação inerente à configuração pós-moderna e ao próprio minimalismo, sem implicar em uma referência direta à obra de Villa-Lobos. Mendes transcodifica o sentido original destes aglomerados sonoros, gerando um *ethos* contraditório (irônico) no discurso musical.

**Considerações Finais**

Quanto às categorias de intertextualidade de Straus (1990), foi identificada nas obras *Três Contos de Cortázar* e *Viva Villa II* a categoria *Centralização;* na obra *Il Neige... de Nouveau!,* na *Peças III* de *Für Anette* e na obra *O Último Tango em Vila Parisi* a categoria denominada *Neutralização*; nas *Peças I* e *II* de *Für Anette* a categoria *Generalização* e na obra *Abertura Issa* a categoria intitulada *Fragmentação.* Em todas as seis obras notou-se a primazia da sonoridade de 4ª e 5ª Justas nos vetores intervalares dos conjuntos desvelados, o que colabora para o esmaecimento de um sentido tonal em suas peças.

A constatação do predomínio de uma intertextualidade categorizada por Ap Siôn (2007) como intertextualidade intratextual, sugere exatamente o mecanismo de memória atuando no processo composicional de Mendes, por reminiscências de obras anteriores do mesmo compositor que se manifestam nas obras analisadas.

Em outras palavras, quando consideramos o conjunto total da obra do compositor como um grande texto percebe-se um contínuo movimento de evocações a registros passados, curiosamente destacado pelo próprio Gilberto Mendes quando se referiu à materialidade do registro em seu caderno de notas, mostrando a propriedade de se ensejarem estudos intertextuais como estes, revelando-se ligações entre o passado e o porvir com a mediação da memória.

**Referências**

AP SIÔN, Pwyll. **The Music of Michael Nyman: Texts, contexts and intertexts**. Aldershot: Ashgate, 2007

BEZERRA, Márcio. **A unique brazilian composer: a study of Gilberto Mendes through selected piano pieces**. Doctor of musical arts with a major in performance. Graduate College The University of Arizona, Arizona, 1998.

BUCKINX, Boudewijn. **O Pequeno Pomo: uma história da música do pós-modernismo**. Tradução de Alvaro Guimarães. São Paulo: Editorial Editora Giordano e Ateliê, 1998.

EVERETT, Y. **Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen.** Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y\_everett.html>. Acesso em: 19 jan. 2019.

GLOAG, Kenneth. **Postmodernism in music**. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: University Press, 2012. 204 p.

GUIMARÃES, Álvaro. A Bélgica e a recepção da música erudita brasileira, **Revista Música**, São Paulo, p. 150-169, v. 6, 1995

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody**. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

KRAMER, Jonathan D. The Nature and Origins of Musical Postmodern. In: AUNER, Joseph Henry; LOCHHEAD, Judith Irene. **Postmodern Music/Postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002.

MENDES, Gilberto. **Música,** **Cinema do Som**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_\_. **Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco**. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.

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

SANTOS, Antonio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997

SILVA, Terezinha Elisabeth da. **Livros sobre livros: livro-cinema em Grenaway**, 2006. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284572>. Acesso em: 19 ago. 2019.

STRAUS, J. **Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. Harvard: Harvard University Press, 1990.

\_\_\_\_\_\_. **Introduction to post-tonal theory**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

1. Universidade Federal do Grosso, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, doutora. [↑](#footnote-ref-1)
2. As análises completas destas e das outras três obras podem ser encontradas no livro recente de minha autoria, intitulado *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul*, da editora CRV. [↑](#footnote-ref-2)
3. Usaremos neste artigo as seguintes abreviações para os intervalos musicais: Maior (M); m (menor); J (justa). [↑](#footnote-ref-3)