



## Pós-minimalismo na obra *Diálogo de ruptura* de Gilberto Mendes

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Rita de Cássia Domingues dos Santos*  
UFMT (CAPES) – rita.domingues@gmail.com

*Lígia Alves de Figueiredo*  
UFMT (CAPES) - nina\_alves\_01@hotmail.com

**Resumo:** Esta comunicação analisa a presença do pós- minimalismo na obra *Diálogo de ruptura*, tendo como objetivos compreender como esta tendência se manifesta nesta música e qual a relação desta fatura com as pesquisas sobre o pós-minimalismo em música. Os principais referenciais teóricos deste trabalho são Potter *et al* (2013) e Cervo (2007), e a análise está fundamentada em White (1994), tendo como principal constatação o uso do pós-minimalismo nesta obra de Gilberto Mendes.

**Palavras-chave:** Diálogo de Ruptura. Pós-minimalismo. Gilberto Mendes. Análise musical.

### **Post- Minimalism in the Composition “Diálogo de Ruptura” by Gilberto Mendes**

**Abstract:** This paper approaches to the post-minimalism presence in the composition "Diálogo de Ruptura", intending to understand how this trend is manifested in this piece and what is the link between this composition technique and the research results on the post-minimalism in music. The main theoretical frameworks of this research are Potter *et al* (2013) and Cervo (2007). On the other hand, the musical analysis is based on White (1994). After these studies, we can state that the main finding surely was the use of post-minimalism in this work of Gilberto Mendes.

**Keywords:** Diálogo de Ruptura. Post-minimalism. Gilberto Mendes. Musical analysis.

## **1. Introdução**

Esta análise faz parte dos resultados parciais da pesquisa de doutorado em andamento sobre a presença do pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes. O presente estudo traz à público uma nova análise da peça “Diálogo de Ruptura” (1985), haja visto que esta obra já foi parcialmente analisada no livro de Santos (1997). Esta análise visa enfatizar os aspectos pós-minimalistas, que são proeminentes nesta obra e em outras obras da terceira fase composicional de Gilberto Mendes.<sup>1</sup>

Consideramos pós-minimalismo nesta comunicação de acordo com os estudos de Gann, que descreve esta tendência como “uma espécie de música tonal de pulsação estável que não se define como um processo de controle como a assincronia de Reich ou os ritmos hipnóticos de Glass” (apud ROSS, 2009, p.546). Este mesmo autor escreveu um capítulo intitulado “A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning” onde discorre sobre o Pós-minimalismo, considerando que este abrange ecleticamente várias sonoridades, como as do jazz e dos clássicos (*in* POTTER *et al*, 2013).

Apoiamos também nossa análise no trabalho de Cervo (2007). Segundo este autor brasileiro, existem três fatores comuns nas obras pós-minimalistas que são diversos do chamado Minimalismo clássico:

Todas essas obras partem do Minimalismo em alguns aspectos (técnico, estilístico, estético, ou uma conjugação deles), mas ecleticamente misturam esses elementos com outras técnicas, outros elementos estilísticos, atingindo resultados artísticos originais, nos quais o Minimalismo ainda é sentido;  
Nessas obras o uso de linhas melódicas, e a expressividade melódica, são de grande importância. As linhas melódicas podem assumir elementos Minimalistas sendo apresentados no fundo como acompanhamento para elas;  
Essas obras são articuladas em vários movimentos, ou seções, com andamentos diferentes, que são contrastantes ou facilmente distinguíveis uns dos outros, o que quebra o senso de continuidade das obras minimalistas clássicas (CERVO, 2007: p.44).

Como esta obra de Gilberto Mendes apresenta uma base tonal diáfana (frequentemente mescla o sistema tonal com o modal, como veremos no desenvolvimento da análise) e características minimalistas apenas na primeira parte de sua construção, optamos por usar o Método Analítico de White (1994), para proceder a sua análise, que, com sua macro-análise, meio-análise e microanálise, pode também contemplar a tendência pós-minimalista desta música.

A peça “Diálogo de Ruptura” faz parte de uma obra maior, que se intitula *Três Contos de Cortázar*, na qual o compositor faz um tributo à Julio Cortázar (1914), escritor argentino. O conto Diálogo de Ruptura é uma conversa truncada, que não parece fazer sentido, pois as frases são desconexas, o que leva a crer que na verdade são dois monólogos paralelos cada qual com vários assuntos. Apesar do título de Cortázar ser usado, Gilberto Mendes não tenta uma aproximação literal da música com o texto, pois a música é um contínuo, como veremos na análise que será apresentada no desenvolvimento. Segue abaixo um pequeno trecho para exemplificar:

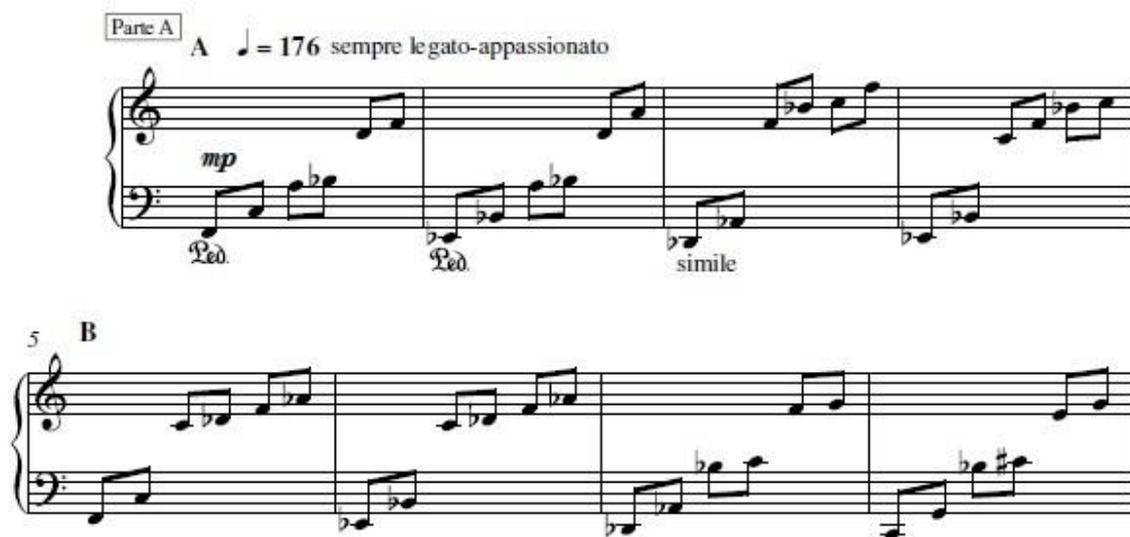
- No es tanto que ya no sepamos
- Sí, sobre todo eso, no encontrar
- Pero acaso la hemos buscado desde el día em que
- Tal vez no, y sin embargo cada mañana que
- Puro engano, llega el momento em que uno se mira como
- Quién sabe, yo todavía
- No basta com quererlo, si además no hay la prueba de
- Ves, de nada vale esa seguridad que
- Cierto, ahora cada uno exige una evidencia frente a
- Como se besarse fuera firmar um descargo, como si mirarse
- Debajo de lar opa ya no espera esa - piel que (...) (CORTÁZAR in SPARTAKKU, 1979: p. 51)

White (1994) desenvolveu um método analítico dividido em duas grandes etapas: a primeira contempla uma análise descritiva da obra para poder situar aspectos relevantes em quatro esferas: ritmo, melodia, harmonia e som. Estes aspectos por vezes se imbricam na análise. A segunda etapa seria a síntese e as conclusões, com o objetivo de conseguir uma abrangente compreensão musical da obra analisada. A primeira etapa do seu método é dividida em três partes: microanálise, média análise e macroanálise. Apresentaremos a primeira etapa a seguir e a segunda etapa será discutida nas considerações finais.

## 2. Desenvolvimento

A estrutura geral desta peça para piano, composta em 1985, é *a-b-a'-Coda*<sup>2</sup>, dividida da seguinte forma: parte *a* do compasso 1 ao compasso 108, transição do compasso 108 ao 117, parte *b* do compasso 118 ao 133, parte *a'* do compasso 134 ao compasso 141 e *Coda* do compasso 142 ao compasso 156. Na sua construção Gilberto Mendes opta por começar com dois blocos e a partir disto desenvolver toda a obra. Segundo Santos (1997) cada bloco representa um personagem do conto. O compositor solicita que o intérprete repita os blocos A e B na seguinte ordem e sem interrupção: AB ABB AB AABB AB AAABB ABBBB AABB. Esta situação cria a textura minimalista, logo no início da música (Parte *a*).

Parte A A ♩ = 176 sempre legato-appassionato



5 B

Exemplo 1: Blocos A e B

### 2.1 Macroanálise

Ritmo: na obra predominam as colcheias, mas aparecem também semínimas e mínimas pontuadas. Não apresenta fórmula de compasso (subtende-se compasso três por

quarto, ternário), mas é bastante clara quanto aos andamentos, sendo semínima igual a 176 em quase toda a música. Quando passa para o  $a'$ , o andamento fica mais lento (semínima igual a 116). No início da *Coda* o andamento é lento (semínima igual a 60), para depois voltar *A Tempo*, numa parte bem mais ritmada e terminar com o andamento igual à volta de  $a$ .

Melodia: na parte  $a$  apresenta fluxo contínuo sem melodia aparente. O compositor utiliza um recurso composicional que remete ao uso do Color na *Ars Nova*<sup>3</sup> com as notas Fá, Mib, Réb, Mib, recorrentes na linha do baixo durante toda a obra, com exceção de alguns trechos presentes no bloco B (finalização em Dó), na transição da parte  $a$  para a parte  $b$  e na *Coda*. Segundo Santos: “O fluxo dos dois blocos acaba gerando a seção B, que desenvolve o tema que vinha sendo repetido, chegando a momentos de atmosfera latino- americana, cara ao autor desde suas peças no período de Formação” (SANTOS, 1997, p.104). A parte  $b$  apresenta melodia marcante na voz aguda e a *Coda* é contrastante, rítmica.

Harmonia: na parte  $a$  não se fixa no sistema tonal. A transição de  $a$  para  $b$  sugere um arpejo a partir do acorde de sol menor com sétima e nona, segundo grau de fá menor, possível dominante menor. A partir da parte  $b$ , o baixo gera um ritmo harmônico no decorrer da obra. Apesar do tom predominante na obra ser Fá menor, ele não é bem delineado. Fá menor aparece muitas vezes como dórico (com Ré alterado), gerando arpejos com sétimas e nonas alteradas.

Som: a parte  $a$  apresenta arpejos ascendentes dentro da estrutura mediana do piano. A parte  $b$  mantém os arpejos ascendentes na mão esquerda, porém, paulatinamente apresenta uma melodia na voz aguda, expandindo a tessitura até o Sib 4. A *Coda* se apresenta numa região grave e em blocos de acordes.

## 2.2 Média-análise

Ritmo: o compositor mantém a estrutura da rítmica da peça em colcheias, gerando um moto contínuo. A partir da transição, apresenta algumas alterações rítmicas, através da inserção de ligaduras nas notas graves do arpejo ascendente, que culminam em mínima pontuada. A partir da parte  $b$  as mínimas vão para a região aguda, onde começa a se delinear uma melodia, conjugada com semínimas e mínimas pontuadas. Ao final na *Coda* usa um ritmo mais agitado que valoriza os contratempos.

Melodia: O bloco A é construído com as seguintes notas: Fá 1, Dó 2, Lá 2, Sib 2, Ré 3, Fá 3, Mib 1, Sib 1, Reb 1, Láb 1, Sib 3, Dó 4, Fá 4, Dó 3, sendo que este bloco sugere uma ambiência sonora no modo Lídio, considerando a polarização em Mib. O bloco B é

construído com as seguintes notas: Fá 1, Dó 2, Dó 3, Réb 3, Fá 3, Láb 3, Mib 1, Sib 1, Réb 1, Láb 1, Sib 2, Sol 3, Dó 1, Sol 1, Dó# 3, Mi 3, sendo que este bloco sugere uma ambiência no modo Frígio, considerando a polarização em Dó. A partir do compasso 122, apresenta uma melodia bem delineada na voz aguda, sempre frisada por terças, e o material sonoro é uma mistura dos blocos A e B. O compositor começa o *a'* com três compassos idênticos aos três primeiros do bloco A, porém no quarto compasso, mistura o material sonoro dos dois blocos. Progressivamente transforma o arpejo ascendente no baixo e incorpora acordes na mão direita, deixando a música mais verticalizada e culminando a partir do compasso 148 com a presença de quintas paralelas no baixo, à exceção do compasso 156.

Harmonia: a cada compasso da parte *a* ele mistura duas tonalidades diferentes, porém próximas, por isso não sendo cabível falar em politonalidade. No bloco A trabalha basicamente com as três primeiras notas do arpejo com Fá maior e as três superiores com Sib maior. No bloco B trabalha as três primeiras notas do arpejo com a tonalidade de Fá menor e as três notas superiores com Réb Maior. Na parte *b* a ambiência da obra é em Fá menor, porém com o uso de Ré natural na transição, reforçando a sonoridade de quinta justa no baixo, mas polarizando em sol. Na *Coda*, no compasso 145, faz uma terminação ambígua, antes de uma grande pausa e de passar para o ritmo mais agitado, pois apresenta o Lá natural no baixo e o Láb no acorde da mão direita.

Som: o compositor relaciona a dinâmica com o andamento, todas as vezes que ele muda a dinâmica ele também muda o andamento, enfatizando a mudança de caráter, ou seja, o contraste entre as seções. A música começa com semínima igual a 176 e *mezzo piano*. No compasso 109, ou seja, a transição passa a ser um *mezzo forte em più lento*. A parte *b* começa em um *piano dolce*, com semínima igual a 84. No compasso 130 o *poco accelerando* é em *mezzo piano*. O *a'* é piano com semínima igual a 116. No compasso 138 é um *agitato subito*, semínima igual a 176, em dinâmica *mezzo piano*. Na grande pausa a semínima passa a valer 60, lento, e quando o piano entra a dinâmica é *piano, tranquilo*. O compasso 148 começa com semínima igual a 46 e tem um *a Tempo*, tudo *piano*. No compasso 151 a unidade de tempo passa a ser colcheia a 152, com a dinâmica *mezzo forte, non legato/c. ritmo* e *a Tempo*. No compasso 155 a unidade de tempo volta a ser semínima e passa a valer 116, a dinâmica é um *quase forte risoluto*, legato. Para finalizar, no compasso 156, os dois últimos acordes em colcheia são *non legato*.

### 2.3 Microanálise

Ritmo: alterações significativas são as figuras mínima pontuada e três semínimas, que são transformadas em colcheias na segunda parte do motivo em *b*, na voz superior. A maior tensão rítmica ocorre no final da obra, a partir do compasso 146 até o compasso 153, de forma inesperada. Outro fator que gera tensão rítmica são as grandes pausas que separam as seções da música nos compassos: 117, 141, 147 e 154.

**Diálogo de Ruptura**

Gilberto Mendes, 1985

*a* Beatriz Roman

**Melodia: polarização em Mi $\flat$**   
*Melodia: fluxo contínuo*  
*Som: arpejos ascendentes*  
*Ritmo: sem fórmula de compasso, colcheias*

**Parte A**  
 A Som:  $\text{♩} = 176$  sempre legato-appassionato



**Harmonia: F# maior + Si menor**  
*Melodia: Color*

**5 B Melodia: polarização em Dó**



**Harmonia: F# menor + Re maior**

répéter les blocs A et B dans cet ordre, sans interruption:

**Transição** AB ABBABAABB AB AAAABB ABBBBB AABB

**Harmonia: Re natural e quinta justa polarização em Sol**  
*Harmonia: C#7 add9*  
 109 *le dernier B rall.*  
*piu lento* *et continuer sans interruption.*



**Parte B** **Harmonia: F# menor**

**Ritmo: inserção de ligaduras** **Ritmo: grande pausa** **Ritmo: mínimas pontuadas, sextinas, na voz aguda**

115 *rall.*  $\text{♩} = 84$  *dim.* *p dolce*



**Som: melodia na voz aguda**  
**Harmonia: F# menor** **Melodia: na voz aguda** **Harmonia: D# maior**

121 *dolcissimo*

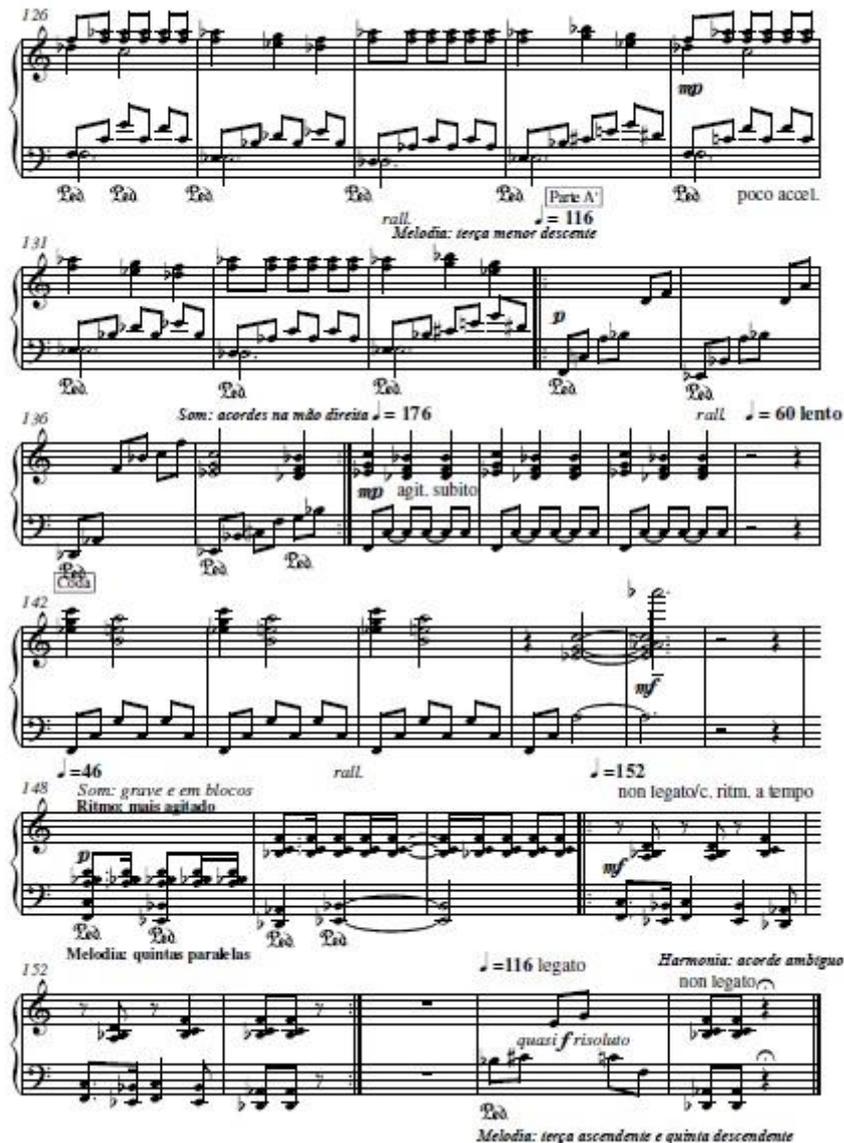


Exemplo 2: Partitura com indicações da análise até o compasso 125

Melodia: tanto o bloco A quanto o bloco B apresentam arpejos ascendentes, ambos partindo de uma quinta justa idêntica (Fá 1 à Dó 2). A transição para a parte *b* apresenta e enfatiza a nota Sol, usando também o material do bloco A. Depois de uma grande

pausa apresenta a parte *b* da música com o material do bloco B. Intervalos melódicos da linha do baixo e da melodia na voz superior da parte *b* são predominantes em graus conjuntos. A melodia da parte *b* termina em terça menor descendente, e esse intervalo aparece também no penúltimo compasso da *Coda*, mas de forma contrária, ou seja, terça menor ascendente na voz superior do arpejo que finaliza com uma quinta descendente.

2



126 *mp* *poco accel.*  
*rall.* *Melodia: terça menor descendente*  $\text{♩} = 116$

131 *p*

136 *Som: acordes na mão direita*  $\text{♩} = 176$  *rall.*  $\text{♩} = 60$  *lento*  
*mp* *agit. subito*

142 *mf*  
 $\text{♩} = 46$  *rall.*  $\text{♩} = 152$

148 *Som: grave e em blocos* *Ritmo: mais agitado* *non legato/c. ritm. a tempo*  
 $\text{♩} = 116$  *legato* *Harmonia: acorde ambíguo non legato*

152 *quasi frisoluto*  
*Melodia: terça ascendente e quinta descendente*

Exemplo 3: Partitura com indicações da análise do compasso 126 ao final.

Harmonia: Os blocos iniciais apresentam a linha do baixo caminhando, respectivamente, para a nota Mi bemol e a nota Dó, ou seja, considerando Fá menor são o quinto e o sétimo graus, gerando um sentido de expectativa. A parte *b* da peça predomina a

tonalidade de Fá menor. A partir de *a'* volta a mistura de tonalidades para culminar no compasso 145/146 com acorde de Fá ambíguo com sétima menor e nona. A partir do compasso 148 insere acordes com material de ambos os blocos, para finalizar a obra com um acorde ambíguo que poderia ser a mistura da tônica e da subdominante de fá menor.

Som: A parte *a* apresenta dimensão horizontal pela presença constante de arpejos. Na parte *b* ele começa a expor a melodia, porém esta carrega consigo uma dimensão verticalizada, sendo constante a dimensão horizontal na mão esquerda. No *a'* inicia apenas com a dimensão horizontal para misturar, a partir de 137, acordes na mão direita (dimensão vertical), seguindo com esse padrão do início da *Coda* até o compasso 146. Após grande pausa é construída uma sonoridade bem diferenciada, com quintas paralelas no baixo e acordes com a sobreposição de segunda e quarta, à exceção do compasso 151 e 152 (com sobreposição de segunda e terça).

### 3. Considerações Finais

Confirmaram-se, através do estudo da obra *Diálogo de Ruptura*, pelo Método Analítico de White, as características do pós-minimalismo elencadas por Cervo (2007). Esta obra parte do Minimalismo na parte *a*, com a repetição dos blocos A e B, mas ecleticamente mistura esses elementos com outras técnicas, como o uso do recurso da *Ars Nova* (color) na linha do baixo, presença da melodia acompanhada na parte *b* ou no ritmo contrastante da *Coda*.

Nesta peça para piano o uso da linha melódica, e a expressividade melódica, são de grande importância, pois na parte *b* temos um clímax, conforme pudemos observar pela análise. A partir do compasso 122, o compositor apresenta uma melodia bem delineada na voz aguda, sempre frisada por terças, sendo o material sonoro uma mistura dos blocos A e B. A partir da parte *b*, o baixo gera um ritmo harmônico no decorrer da obra que, apesar do tom predominante na obra ser Fá menor, especificamente na parte *b* ele aparece com notas alteradas. A parte *b* apresenta a melodia, porém esta carrega consigo uma dimensão diferenciada, verticalizada, sendo constante a dimensão horizontal na mão esquerda.

Esta música de Gilberto Mendes é articulada em várias seções, com andamentos diferentes, que são contrastantes ou facilmente distinguíveis uns dos outros, o que quebra o senso de continuidade das obras minimalistas clássicas. Porém é uma espécie de música de pulsação estável, abrangendo ecleticamente várias sonoridades, conforme preconizou Gann. (in POTTER *et al*, 2013)



A contemporaneidade do autor e de sua música, aliadas à relevância e originalidade do assunto, além da justa preferência devida ao estudo da produção nacional, conferem caráter significativo à abordagem do assunto em questão. O compositor encara os sistemas modal e atonal como uma expansão do sistema tonal e suas obras revelam o ecletismo de sua paisagem sonora. Seu universo pessoal permeia toda a sua produção, navegando entre estilos e influências musicais sob o signo da liberdade criadora. É inegável a relação de Gilberto Mendes com o pós-minimalismo e a extraordinária expressividade que desta condição extrai, enriquecendo de maneira ímpar a música erudita.

### Referências:

- CERVO, Dimitri. Pós minimalismos. *Debates*, n.9, Rio de Janeiro, número 9, pp.35-50, 2007.
- GANN, Kyle. A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÓN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.
- ROSS, Alex. *O Resto é Ruído: Escutando o século XX*. Tradução: Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANTOS, Antônio Eduardo. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Editora Annablume, 1997.
- SPARTAKKU. *Um tal Lucas*. Disponível em: [www.dooos.org/libros/Lucas\\_Julio\\_Cortazar.pdf](http://www.dooos.org/libros/Lucas_Julio_Cortazar.pdf) Acesso em: 12/ 04/ 2015.
- WHITE, John D. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

### Notas

---

<sup>1</sup> Maiores informações sobre as fases composicionais de Gilberto Mendes constam no livro de SANTOS (1997).

<sup>2</sup> Optamos por denominar as partes da obra com letra minúscula e em itálico para não serem confundidas com a denominação dos blocos A e B, que foram designadas pelo compositor.

<sup>3</sup> Sobre o uso do Color na Ars Nova, consideramos Color as repetições melódicas (ou padrão de intervalos melódicos) usadas no tenor dos motetos isorrítmicos desta época (que eram organizados por taleas, que se repetiam ao longo da peça, sendo que estas eram uma sequência de valores de duração). No verbete Color no Dicionário Grove de Música (edição concisa, Jorge Zahar Editora, 1994) consta “Costuma se referir mais frequentemente à repetição melódica (contrariamente à rítmica) em motetos isorrítmicos.” (GROVE, 1994, pp.208-209) No verbete Talea deste mesmo dicionário consta “Teóricos medievais divergiam quando ao sentido exato do termo, e a distinção entre ‘tenor’ e ‘color’ (que hoje costuma indicar antes um padrão melódico do que rítmico) era menos nítida.” (GROVE, 1994, p. 907) São recursos composicionais da Ars Nova, período da música medieval no século XIV, especialmente associados aos compositores Machaut, Francesco Landini e Philipp de Vitre.