



# **Crítica Genética: uma abordagem do processo criativo em Gilberto Mendes**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACE

*Rosemara Staub de Barros*

*Universidade Federal do Amazonas - rosemarastaub@gmail.com*

**Resumo:** Pesquisa concluída, que trata da transcrição, descrição e análise dos documentos de processos do compositor Gilberto Mendes (1922-2016). As relações culturais e comunicativas foram as principais dimensões de análise dos documentos. A compreensão do processo criativo do compositor à luz do referencial teórico e metodológico da semiótica peirceana e da Crítica Genética, permitiu abrir novos caminhos científicos para além dos estudos dos manuscritos literários e das análises estruturais das partituras musicais.

**Palavras-chave:** Gilberto Mendes. Crítica Genética. Documentos de processo.

**Genetic criticism: approach the creative process in Gilberto Mendes**

**Abstract:** Completed research, which deals with the transcript, description and analysis of the documents of the processes composer Gilberto Mendes (1922-2016). Cultural and communicative relations were the main dimensions of analysis of the documents. The understanding of the creative process of the composer in the light of the theoretical and methodological frame of the peirceana and the Critical Genetic semiotics, allowed open new paths in addition to the scientific studies of literary manuscripts and structural analyses of musical scores.

**Keywords:** Gilberto Mendes. genetic criticism. Documents of the processes.

## **1. Documentos dos processos de composição de Gilberto Mendes**

O interesse científico da Crítica Genética está no da busca da compreensão do processo de criação artística, a partir dos registros, deixados pelo artista ao longo do percurso. Buscar a compreensão a respeito do ato criador, não é discussão apenas da Crítica Genética. Inúmeros autores em diferentes áreas do conhecimento têm abordado esse assunto, trazendo muitas contribuições. Dentre eles: Fayga Ostrower (1978,1990), Rudolf Arheim, Paul Valéry, entre outros.

Não estamos mais no tempo em que os fenômenos imutáveis prendiam a atenção. Não são mais as situações estáveis e as permanências que nos interessam antes de tudo, mas as evoluções, as crises e as instabilidades. Já não queremos estudar apenas o que permanece, mas também o que se transforma, as perturbações geológicas e climáticas, a evolução das espécies, a gênese e as mutações das normas que interferem nos comportamentos sociais (PRIGOGINE, 1984).

Publicações de cartas, entrevistas e depoimentos de artistas têm, também, trazido ao público o interesse por esta perspectiva. As publicações das cartas de Van Gogh ao seu irmão Théo, os diários de Klee, o processo de criação de Kandinsky, as entrevistas publicadas com os músicos Luciano Bériot, com Stockhausen, e com Stravinsky, as abordagens críticas de Pierre Boulez, entre outros exemplos, também estão na lista bibliográfica de quem se interessa pelo ato da criação artística.

Toda percepção nova do escritor fará da página não mais um conjunto fixo ou estável, mas um conjunto formado por elementos prontos a mudarem de lugar, prontos para serem substituídos ou rasurados, para serem prolongados na página seguinte ou para serem definitivamente suprimidos (WILLEMART, 1999).

Ao lado da vasta produção bibliográfica a respeito do ato criador artístico, a Crítica Genética propõe uma nova possibilidade para se olhar as manifestações artísticas, a partir de seu processo de construção, aproximando cada vez mais a Arte da Ciência, livrando-a de vez a “Aura” de objeto único das obras e da idéia de inspiração dos artistas. Ao mergulharmos no universo do processo criador, descobrimos uma rede de inter-relações e de conexões, da qual não nos é possível detectar começo e fim. Encontramo-nos sempre no meio do caminho desta complexidade. Seu interesse se volta para os rascunhos, anotações, esboços, diários, cartas, enfim, para tudo que possa caracterizar uma situação de transitoriedade e de transformação.

Diante das abordagens em diferentes áreas do conhecimento, o conceito de manuscrito é ampliado para **documentos de processo**. Definido por Salles (1998), como “os registros materiais do processo criador”. Procura-se dar conta de toda a materialidade observada e o geneticista estabelece uma análise interpretativa desta ação, atando as conexões e relações que atuam nestes documentos.

Embora as pesquisas em Crítica Genética na França priorizem os estudos literários, para o pesquisador francês Daniel Ferrer (ITEM-CNRS), a “*Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica, ou não existirá*”, isto porque, para dar conta de toda a complexidade existente no interior dos manuscritos, só é possível continuar com as pesquisas a partir de uma atitude “transversal” nas análises de interpretações dos sistemas semióticos coexistentes.

A Crítica Genética, de linha peirceana, nos permite falar da criação, segundo Salles (2000) “*como um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que lhe vão sendo atribuídas*”. O movimento desta ação processual nos

mostra a criação em seu estado de constantes metamorfoses, o que não é privilégio somente dos manuscritos literários, mas de todo tipo de ação em processo.

E, ainda, segundo Salles (1998) “todo o conjunto dos documentos de processos, independentemente, de sua materialidade, têm a função de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso e que, ao estabelecerem um vínculo com o artista, o nutre em seu percurso de criação”. Atados à função de **armazenar**, os documentos também indicam a **experimentação** que, segundo Salles (1998), são os momentos da pesquisa, quando as hipóteses vão sendo testadas. De modo geral, os artistas utilizam os esboços, os rascunhos, os cadernos etc., ou seja, diferentes materialidades e matérias.

Para acompanhar e compreender os procedimentos processuais, utilizados por Gilberto Mendes em seu percurso criativo, descreveremos, a seguir, a relação dos documentos de processo a que tivemos acesso, a partir de 1997. Os documentos que recebemos do compositor não estavam organizados. Por um longo período de observação, procuramos organiza-los, de modo a que deles pudéssemos ter uma melhor visibilidade. Dividimos os documentos em cinco grupos, segundo assuntos distintos, embora estejam inter-relacionados.

- 1. Registros musicais:** classificação composta por 01 (um) caderno pentagramado; Inúmeras anotações em papéis avulsos e dimensões variadas.
- 2 Cópias de correspondências:** enviadas ao compositor Koellreutter, em 1978; ao maestro Piotr Iachert, em 1988.
- 3. Registros verbais:** “meu método composicional”; “repertório e técnicas de base”; “heterônimos da minha música”; “receitas técnicas”; comentários e análises de algumas de suas obras musicais; anotações avulsas e sem títulos;
- 4. Projetos das peças musicais:** *Santos Football Music (1969)*; *Ir Alten Weib (1978)*; *Saudades do Parque Balneário Hotel (1980)*; *Qualquer Música (1980)*;
- 5. Partituras em processo das peças musicais:** *Ricercare (1960)*; *Santos Football Music (1969)*; *Retrato II (1974)*; *Motetos à feição de Lobo de Mesquita (1975)*; *Música Per Sonar a tre (1976)*; *Ir Alten Weib (1978)*; *Saudades do Parque Balneário Hotel (1980)*; *Qualquer Música (1980)*; *Continuun para piano e Orquestra (1981)*; *Northswest Wind (1982)*; *In Memoriam a Gregório Bezerra (1983)*; *Longhorn Trio (1983)*; *Partitura: Um Quadro de Gastão Frazão (1985)*; *Três Contos de Cortázar (1985)*; *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour (1988)*; *Vers les joyeux tropiques, avec une musique vivante, theatrale! (1988)*; *O Pente de Istanbul (1990)*; *Inspiração (1993)*; *Für Annette (1993)*; *Quasi um Rondó (1995)*; *O anjo esquerdo da história (1997)*; *Rimsky (2000)*; *Slow danse of love (2000)*.

## 2. Os documentos de processo em análise

Embora tivéssemos agrupado os documentos e tendo estado em acurada observação, frente à diversidade de informações que eles contem, privilegiamos, apenas, os registros que possam demonstrar as relações culturais e comunicativas, presentes no processo de criação do compositor.

O caderno pentagramado do compositor foi adquirido, por volta de 1947, depois que o compositor ouviu uma transmissão pelo rádio sobre a vida e a obra do compositor Sergei Prokofiev (1891-1953), que, ao compor uma de suas obras, baseou-se em tema, já anotado, em um de seus cadernos. Motivado por este episódio, Gilberto Mendes comprou, na loja “A Musical”, em Santos, um pequeno caderno pentagramado de capa vermelha que intitulou de “*temas e anotações*”, onde passou a armazenar suas primeiras experimentações melódicas e rítmicas. Companheiro do compositor, até os dias de hoje, o caderno é testemunha das inúmeras pesquisas e experimentações musicais que este realizou. Utilizou-se de lápis preto ou de caneta esferográfica nos registros das folhas do caderno pentagramado e nele encontramos anotações referentes às experimentações rítmicas, melódicas e harmônicas, como o samba de verão; valsa, choro, que datam da época em que o compositor assistia às aulas no Conservatório Municipal de Santos, por volta de 1940.

Além do caderno pentagramado, Gilberto Mendes registrava suas pesquisas e experimentações melódicas, em diversos tipos de papéis, em tamanhos diferentes. Foram anotadas em pequenos pedaços de papéis, em folhas pentagramadas, em envelopes e recibos de retirada de penhores da Caixa Econômica Federal. Seus registros variam de exercícios melódicos, exercícios de harmonia coral tradicional, de trechos de melodias e arranjos que ouvia pelo rádio e até de possíveis obras a serem desenvolvidas.

Verificamos também as anotações musicais, escritas em folhas pentagramadas avulsas, que eram utilizadas para as aulas de harmonia no Conservatório Municipal de Santos, por volta de 1940 a 1950. Guardados estas anotações, passados mais de quarenta anos, estas são aproveitadas na obra *Inspiração* (1993): obra coral, com poema de Mário de Andrade, encomendada pela EDUSP, para a festa comemorativa do centenário de nascimento de Mário de Andrade.

A cópia da correspondência enviada, em 1978, por Gilberto Mendes ao professor e compositor Koellreutter (1915 - 2004) se refere à obra *Ir Alten Weib* (1978), baseado no poema de Oswald von Wolkenstein, para canto e piano, com duas versões (15’ e 8’), encomendada por Margarita Schack, esposa de Koellreutter. No entanto, o título de sua obra não possui um correlato em alemão, pois Gilberto Mendes inverteu as palavras da língua

alemã, BIEW NETLA RI, para chegar ao título da obra que, escrito de trás para frente, resulta no título de sua peça musical: BIEW NETLA RI = IR ALTEN WEIB, bem ao estilo da técnica de composição “serial”, como poderemos ver no terceiro capítulo.

Esta carta demonstra de modo descritivo o processo, através do qual a obra foi composta. Entretanto, GM se remete ao compositor Koellreutter como seu “leitor particular”. Este procedimento segundo Salles (1998) são os daquelas “pessoas que são escolhidas pelo artista para terem um acesso preliminar às obras, recém terminadas ou ainda em processo”. Vejamos o trecho em que Gilberto Mendes solicita ao amigo a sua opinião:

Embora eu esteja plenamente convencido da validade desta música, como uma obra de meu tempo, interessa-me muito a opinião dos amigos esclarecidos. Para ser mais explícito, a sua opinião. E que a Margarita não se sinta obrigada a cantar a música, se não gostar dela. Não tem bode não.

Outro ponto, que pode ser destacado nesta carta, é o de que o compositor fez uso de citações de trechos de obras de compositores de diferentes tendências musicais, referindo-se a Schubert, Schumann, Mahler e Schönberg, e pede ao amigo que descubra, na obra, onde estão os trechos das citações utilizadas e transformadas por ele:

A música parte de uma melodia que compus à maneira de Oswald von Wolkenstein, com algum modalismo à brasileira, no meio. A obra não se desenvolve, propriamente dito. É uma exploração de um grande material sonoro feito dessa melodia mais uma citação deformada do “Ir Alten Weib” original de Wolkenstein, e ainda outras citações de Schubert, Schumann, Mahler e Schönberg (veja se descobre). Uma pequena antologia do “lied” alemão, em meio da qual freqüentemente aparecem ritmos e modalismo nordestino brasileiro. Uma loucura, como pode ver. Já passei dos cinquenta anos e agora estou no direito de fazer música que bem entendo.

Os documentos do grupo dos registros verbais são: “meu método composicional”; “repertório e técnicas de base”; “heterônimos da minha música”; “receitas técnicas”; comentários datilografados e análises de algumas das obras musicais; anotações verbais avulsas e sem títulos. Estas anotações dizem respeito, principalmente, à sua relação com o contexto cultural de sua época e com o passado histórico cultural; sua relação com as anotações do caderno e com as folhas avulsas; com a construção geral do que possa ser o seu método composicional, baseado na sua relação com a dialética - como procedimento lógico de seu processo criativo, e aos objetivos que o compositor quer alcançar com sua música.

Estes registros são como fios condutores que interrelacionam o processo de produção das obras musicais de Gilberto. São interações e interferências de natureza diversas que mantêm a dinamicidade dos procedimentos processuais. Referimo-nos às relações e

articulações que Gilberto Mendes estabelece com o material sonoro, adquirido ao longo de sua experiência de vida cultural e musical.

Por não estarem datados, procuramos identifica-los, a partir das anotações através das quais o compositor se refere as suas obras escritas anteriormente, que, ao montarem uma rede de conexões, acabam sendo rascunhos de futuras obras, nas palavras de Salles (1998).

O documento “*Repertório e Técnicas de Base*” é uma anotação que traz, como o próprio título diz, um perfil das composições de Gilberto, associadas às técnicas utilizadas e, ainda, registra algumas considerações a respeito do compromisso social do artista do século XX frente ao passado cultural. Provavelmente, o documento tenha sido escrito entre 1975 e 1976, pois ao se referir ao repertório musical, o compositor relaciona às suas obras por ordem crescente sem a inscrição das datas: *Beba Coca-Cola*, escrita em 1967, *Vai e Vem* (1969), *nascemorre* (1963), *blirium* (1965), *Objeto musical* (1972), *Asthmatour* (1971), *retrato* (1974), *Omaggio* (1972) e a ultima obra a ser citada, *Motetos* (1975). Observamos, também, que estas obras elencadas demonstram, de certa maneira, alguns resultados estéticos já alcançados, conforme descrição abaixo, em que o compositor aponta o “pulso” central da peça musical *Beba Coca-Cola* (1967), a “simultaneidade de acontecimentos” e de “massas sonoras microtonais”, em *Vai e Vem* (1969), dos “fonemas” em *Nascemorre* (1963), do “aleatório” de *Blirium* (1965), do “teatro musical” em *Objeto Musical* (1972), da “ação e música” de *Asthmatour* (1971) e da “repetição e não-repetição”, nas peças musicais *Retrato I* (1974), *Omaggio a De Sica* (1972) e em *Motetos à feição de Lobo Mesquita* (1975).

Caminhando adiante, observemos o documento “*Meu Método Composicional*”, escrito provavelmente após 1982, devido à inscrição da obra *Vento Noroeste*, composta em 1982. Trata-se de um documento que relata como é o seu próprio método composicional. A princípio, o compositor fala das possibilidades de outras melodias ou até mesmo de uma peça inteira que esteja fora do material sonoro e os deixa fazer parte da obra, tal como falamos anteriormente, a respeito do processo inferencial. Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar (vide espírito do Vento Noroeste) durante uma composição, mesma que fora da matéria prima eu deixo participar...Fellini, Godard (o espetáculo das “mãos”em *Pierrot le fou*”).

Para esclarecer o que o compositor quis dizer a respeito da melodia que surgiu em meio à peça “*Vento Noroeste*”, encontramos em meio às anotações avulsas uma breve análise escrita por ele mesmo e que poderá nos auxiliar:

“*Vento Noroeste*” foi composta a pedido do pianista Caio Pagano a quem é dedicada e por ele estreada no Festival de Miami, em 1982. Trabalhada sobre uma seqüência de notas distanciadas por tons inteiros e sua inversão, bem como a sobreposição

dessas duas seqüências (do que resulta um fracionamento em meios tons) e a sua compreensão numa outra seqüência também por meios tons. Esses meios tons se definem ao longo da peça num eixo descendente/ascendente, em torno do qual se identificam procedimentos musicais que tanto podem ser do romantismo alemão, como da música dos mares do sul, ou da bossa nova; permeados de determinados acordes semânticos (fonte de novos materiais sonoros) em suas múltiplas combinações. **Uma melodia muitas vezes repetida emerge, personificando o espírito do vento noroeste que sopra quente, sobre o mar, junto às praias de Santos; trazendo lembranças fugazes da música de Chopin, Schumann, Liszt, Debussy**, de cuja escrita esta peça pretende ser uma metalinguagem”. (grifo da pesquisadora)

Associado a uma proposta dialógica, o compositor pretende através da participação de seu passado cultural, que se inicia com as formas tradicionais e vai até ao serialismo de Webern e às demais tendências, a persistir nas afirmações acerca do barroco americano de Ávilla (1975) e, isto, para uma música “abundante”, “tropical-exuberante”, na “unidade que somos”. Entretanto, Gilberto Mendes não está sob a sombra de Gregório de Matos, está consciente de seu compromisso frente à cultura brasileira, pois no terceiro ítem do mesmo documento, “*Meu método composicional*”, se refere ao “*segredo*” de como processar a construção musical: “- A confiança e o papel + importante é dado ao “**segredo**” ( **vide Pound**) **do nosso mecanismo particular** de “processar” construção musical, **segredo intransferível** que imprime o nosso “selo” original ( intransferível, também) à obra que compomos.

Segundo Focillon (1983: 102) “*cada homem antes de tudo, contemporâneo de si mesmo e de sua geração, é também contemporâneo, do grupo espiritual de que faz parte*”, as relações dialógicas culturais devem trazer algo novo no mecanismo do processar-se da obra. Seguindo, então, a pista deixada pelo compositor, no documento, (*vide Pound*), fomos buscar vínculos do como se processa o projeto poético, com base no *ABC da Literatura*, de Ezra Pound, editado no Brasil, por volta de 1977, com tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. Com as categorias em mente, fomos compreendendo que o processo de construção da poética de Gilberto Mendes está baseado na categoria dos *inventores*. E isto porque, ao estabelecer vínculos com as poéticas de vanguarda e do passado, o processa de modo a que se transformem em elementos constitutivos e não em técnicas de composição. Leiamos sua crítica, quando fala de Webern e de seu sistema serial econômico, no quarto ítem do documento “*Meu método composicional*” : “- O desejo de uma técnica que me garantisse o “devenir” bachiano, “qualquer música”, a que sair no desenvolvimento: minha música, jorrada,. Não a economia weberniana.”

### 3. Considerações

À luz da Crítica Genética foi-nos possível aproximar um pouco mais da complexidade da teia da criação musical em Gilberto Mendes. E, aqui, já se pode afirmar que a relação dialógica com a cultura nos registros do compositor chega a seu percurso criativo, através da “simultaneidade”, abrindo espaços para novas bifurcações, que seguem montando os “blocos” de acontecimentos sonoros muito próximos às técnicas filmicas de Godard: a das sobreposições. Segundo Péricles Cavalcanti, a técnica de sobreposição é mais importante de ser observada no cinema, pois a combinação entre muitos elementos e planos acústicos que cada fonte propicia se dá na “montagem”, de acordo com a necessidade de cada imagem ou sequência, ou inversamente, como em qualquer outro filme, mas nunca, como em Godard, com tamanha complexidade e inovação. É como se a oposição entre a natureza e a cultura fosse a todo o momento afirmada, negada, diluída, realçada, ultrapassada, lembrada, extrapolada e, por fim, transfigurada na composição de um universo sensível, coerente, original e caleidoscópico. Estas colocações nos aproximam ainda mais do desejo do compositor de construir um processo de composicional e de invenção, conforme a categoria de Ezra Pound.

### Referências:

- FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Trad. de Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical - Dos mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MORIN, Edgar. (1991). *Método IV - As idéias*. Portugal: Publicações Europa-América.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética - Uma introdução*. São Paulo: Educ, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado - processo de criação artística*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 1998.
- ZAGO, Rosemara Staub de Barros. *Relações culturais e comunicativas no processo criativo do compositor Gilberto Mendes*. São Paulo, 2002. 232f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.