

O Pós-Minimalismo de “Il Neige... de Nouveau!”: intertextualidade e forma como processo

Rita de Cássia Domingues dos Santos, Danilo Rossetti

Universidade Federal do Mato Grosso | Brasil

Resumo: *Il Neige... de Nouveau!* (1985) é uma obra para piano da última fase composicional de Gilberto Mendes, associada ao Pós-Minimalismo. A intertextualidade é um traço marcante dessa obra que estabelece uma relação direta, entre outras, com *Il Neige!* (1902), também para piano, de Henrique Oswald. Iniciamos nossa abordagem apresentando um referencial teórico sobre o Pós-Minimalismo, e realizamos uma análise da partitura buscando detectar traços intertextuais dentro dela. Uma metodologia de análise por descritores de áudio é também aplicada às gravações das obras de Mendes e Oswald. Os resultados obtidos apontam que, apesar das relações intertextuais entre as duas obras, as concepções formais de ambas são distintas, cada qual dialogando com seu período histórico. Concluímos situando a obra de Mendes no paradigma formal da segunda metade do século XX, das formas como processo, apresentando um tempo irreversível e direcional, com momentos de continuidade e outros de cortes abruptos.

Palavras-chave: *Il Neige... de Nouveau!*, Gilberto Mendes, Pós-Minimalismo Musical, Intertextualidade em Música, Análise Musical por Suporte Computacional.

Abstract: *Il Neige... de Nouveau!* (1985) is a work for piano by Gilberto Mendes of his last compositional period, associated with Post-Minimalism. Intertextuality is an important feature of this work, establishing a direct relation, among others, with *Il Neige!* (1902), also for piano, by Henrique Oswald. We begin our approach presenting a theoretical reference of Post-Minimalism and performing an analysis of the score searching to find intertextual elements. A methodology of analysis based on audio descriptors is also applied to the audio recordings of Mendes and Oswald's works. The results obtained indicate that, despite the intertextual relations between the two works, their formal conceptions are different, each one dialoging with its historical period. We conclude situating Mendes' work in the formal paradigm of the second half of the 20th Century, of the forms as process, presenting an irreversible and directional time, with moments of continuity and others with abrupt cuts.

Keywords: *Il Neige... de Nouveau!*, Gilberto Mendes, Post-Minimalism in Music, Intertextuality in Music, Computer-aided Musical Analysis.

Gilberto Mendes (1922 - 2016), ao se comparar com os compositores brasileiros atuantes durante seu primeiro período composicional, afirmou que não percebia em suas obras as raízes brasileiras e sim a questão cosmopolita e europeia, principalmente matizes do Romantismo (MENDES, 1994). Conforme Adriana Francato, pode-se classificar a produção musical de Mendes em três grandes períodos: Formação (de 1945 a 1959), Experimentalismo (de 1960 a 1982) e Pós-Tudo, denominada por ele mesmo como sua última fase de produção (de 1982 em diante) (FRANCATO, 2003, p. 6). A partir da década de 1980, sua obra passou por alterações radicais, quando opta por uma música de compreensão mais imediata (BUCKINX, 1998) e apresenta predominantemente em suas obras deste período ressonâncias minimalistas (SANTOS, 2019). Desta fase, temos a obra *Il Neige... de Nouveau!*, composta em 1985, a pedido do pianista José Eduardo Martins, que organizava na ocasião uma coletânea em homenagem ao compositor Henrique Oswald (1852-1931).

Ao se analisar esta obra, nota-se que o compositor santista a erigiu a partir do primeiro compasso da obra *Il Neige!* (1902) de Henrique Oswald. Ambas apresentam perfil romântico, entretanto iremos argumentar neste artigo, comparando as análises das duas obras, que a fatura composicional de Mendes em *Il Neige... de Nouveau!* desvela um romantismo transfigurado que combina elementos minimalistas e de intertextualidade com momentos de quebra de continuidade, caracterizando a estética do Pós-Minimalismo.

Ademais, propomos como resultado da análise realizada que Mendes desenvolve a forma de sua obra como um processo (DUDEQUE, 2010; ROSSETTI; FERRAZ, 2016). As formas como processo se encaixam no paradigma das obras musicais a partir da segunda metade do século XX, as quais se diferem das formas e estruturas pré-estabelecidas do Classicismo e do Romantismo, deixando de lado o tempo cíclico e caracterizando-se pela presença de um tempo direcional e irreversível, com bases na fenomenologia e na autonomia do som como um fenômeno emergente (ROSSETTI; FERRAZ, 2016, p. 60; ROSSETTI; ANTUNES; MANZOLLI, 2020, p. 161). No caso da obra de Mendes, o desenvolvimento formal ocorre por processos energéticos cumulativos e direcionais, e repetições variadas das mesmas estruturas com adição gradual de novos materiais, além da presença de cortes abruptos e descontinuidades.

Para elucidar estas questões, este artigo está dividido em três partes: 1) uma introdução que

oferece considerações sobre o Pós-Minimalismo musical; 2) uma contextualização e análise das partituras das obras; e 3) a análise das duas obras por descritores de áudio, revelando características intrínsecas da forma das duas obras, colocando-as em perspectiva, e apresentando como resultado os principais pontos para a caracterização da forma de *Il Neige... de Nouveau!* como processo.

De acordo com Cone (1960), a música contemporânea demanda que o tipo de análise a ser empregado deve ser definido pelo próprio objeto de estudo, concernente ao que se pretende investigar. Sobre este aspecto, Korsyn afirma que devemos “reconhecer outras unidades, outras fontes de coerência, que podem atravessar e subverter aquelas que fomos treinados para reconhecer.” (KORSYN, 2003, p. 38).

Em consonância com este teórico, diversificamos a metodologia para as análises das obras, abarcando diferentes ferramentas analíticas, como as categorizações de intertextualidade¹ de Straus (1990) e Ap Siôn (2007), além do uso da Estética da Impureza² (SCARPETTA, 1985) e da Paródia pelo viés de Everett (2004). Logo após, propomos uma metodologia de análise que procura mediar informações históricas do contexto das obras de Oswald e Mendes com informações extraídas da partitura e dados obtidos através da análise de gravações das obras por descritores de áudio³. Por fim, na conclusão, discutiremos os elementos característicos da escrita musical que interagem nas duas obras e as colocaremos em perspectiva em relação às correntes estéticas em que estão inseridas, principalmente no que concerne às questões formais, articulando ambas as obras com o referencial teórico proposto.

O objetivo final desse trabalho é tentar reconstruir o panorama composicional de *Il Neige... de Nouveau!*, de Gilberto Mendes, através das análises, procurando revelar os pontos de

¹ Straus (1990) aborda a intertextualidade apenas pelo viés estritamente musical, ou seja, textos musicais que de alguma forma aparecem em outros textos musicais. Para tal intento criou as seguintes categorias: motivação, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetriação. Para mais informações, Cf. Santos (2019).

² A Estética da Impureza, que Scarpetta apresenta em seu livro *L'Impureté* (1985), contradiz a dissertação massiva e homogênea, exalta o teor dionísio sem progressividade linear e lógica (em oposição à tese), existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis (SCARPETTA, 1985).

³ Descritores de áudio são algoritmos que extraem informações de gravações de áudio digitais sobre as características sonoras e tímbricas que desejamos analisar, a partir de dados numéricos. Com os dados extraídos dos descritores, pode-se compreender questões a respeito da percepção sonora, categorizar gêneros musicais em bancos de dados e, mais recentemente, utilizar essas ferramentas no campo da musicologia sistemática e análise musical (ROSSETTI; MANZOLLI, 2017).

intertextualidade constituídos. É importante ressaltar que, além da referência à obra de Oswald, Mendes constrói um mosaico com outras referências que vão se revelar através da análise que desenvolveremos. Numa escuta de *Il Neige... de Nouveau!*, o ouvinte muito provavelmente não identificaria todo este mosaico de referências a não ser que tivesse conhecimento desse fato, o que significa que a obra existe de maneira autônoma no âmbito temporal da performance. Porém, essas referências são fulcrais para o processo composicional do compositor que elabora o seu discurso a partir delas.

1. Pós-Minimalismo musical

Conforme Kyle Gann (2013), as primeiras obras pós-minimalistas surgiram no final da década de 1970 como uma resposta coletiva ao Minimalismo musical. Diferentemente do Minimalismo dos anos iniciais, as obras pós-minimalistas que surgiram neste período foram escritas em notação convencional, com a duração retornando àquela convencionada para a música de concerto (aproximadamente 5 a 25 minutos). A maioria destas músicas foi composta para a formação instrumental de música de câmara ou para instrumento solo, tendo uma linguagem eclética e abraçando influências de outras culturas, tais como o gamelão balinês, folclore, pop, jazz, música de câmara do século XVIII, música renascentista etc.

Gann discorre sobre o Pós-Minimalismo em seu livro *American Music in the Twentieth Century*, descrevendo-o como um novo estilo que aparece no final dos anos 1970, e, diferentemente do Minimalismo inicial, considera um grupo de compositores isolados em uma vastidão geográfica, que apresentam similaridades. Para este autor, a música pós-minimalista é tonal, predominantemente consonante e baseada num pulso estável, mas não previsível ou fácil de seguir, com a “tendência a fazer giros surpreendentes”. Para ele, a linguagem pós-minimalista é “suave e linear”, sendo esta música inspirada em diferentes tradições, integrando tais inspirações em uma linguagem musical autônoma (GANN, 1997, p. 326-327).

As obras pós-minimalistas, ainda segundo Gann, têm formas curtas e espirais e não são analisáveis na primeira audição. Têm uma dependência do ritmo constante do Minimalismo, a tonalidade diatônica e até mesmo os arquétipos formais, mas uma inclusão que reúne ideias de uma enorme variedade de fontes musicais. Dentro de seu exterior suave, o Pós-Minimalismo é um grande

caldeirão em que todas as músicas do mundo nadam juntas em harmonia discreta, ou seja, existe a presença da Estética da Impureza e da intertextualidade. Ele afirma que o número de obras encontradas em concertos e gravações nas décadas de 1980 e 1990 com estes critérios foi demasiado e não poderia ser ignorado (GANN, 2013). Conforme Gann, o Pós-Minimalismo musical:

(...) nunca formou uma ‘cena’ centrada em Nova York ou San Francisco ou em qualquer outro lugar, e os compositores envolvidos variam em localização de Maine para México e da Flórida ao Havaí. Esta é uma das razões pelas quais o Pós-Minimalismo não foi percebido como um movimento, mas se você ouvir muita música pelos compositores que estou me referindo, a impressão de um estilo unificado é notavelmente vívida, especialmente considerando que essas pessoas nunca haviam ouvido o trabalho um do outro⁴ (GANN, 2001, tradução nossa).

Este autor enumera algumas obras com estas características: *Time Curves Preludes* (1978-79) e *Southern Harmony* (1980-81), de William Duckworth, *Fog Tropes* (1979-82) e *Gradual Requiem* (1979-81), de Ingram Marshall, *Breathing Songs from a Turning Sky* (1980), de Janice Giteck; *Moments In and Out Time* (1981-83), de Jonathan Kramer, *Wild Turkey* e *The Dream King* (ambas de 1983), de Daniel Lentz, além da obra *McKinley* (1983), de Peter Gena. O primeiro uso do termo Pós-Minimalismo por Kyle Gann foi num artigo escrito para o jornal nova-iorquino *Village Voice*, em 1988, quando ele usou o compositor Daniel Goode como um exemplo. Apesar do contexto apresentado, não existe um consenso sobre a definição de Pós-Minimalismo em música. Desta forma, apresentaremos a seguir diferentes visões e definições de outros autores sobre o Pós-Minimalismo musical.

Marija Masnikosa (2013) afirma que é mais coerente comparar e destacar um conjunto de características que aparecem nas peças minimalistas, ou, ainda melhor, que não aparecem nas obras pós-minimalistas. Esta autora elenca algumas destas características: 1) rigidez da alta modernidade com o controle nota-por-nota do processo; 2) ausência de contrastes significantes no processo; 3) progressão harmônica específica minimalista caracterizada pela *minimal directed* ou mudanças

⁴ “... never formed a ‘scene’ centered in New York or San Francisco or anywhere else, and the composers involved range in location from Maine to Mexico and from Florida to Hawaii. This is one reason postminimalism hasn’t been perceived as a movement, but if you listen to a lot of music by the composers I’m about to bring up, the impression of a unified style is remarkably vivid, especially considering that these people had never heard each other’s work” (GANN, 2001).

oscilatórias; 4) ausência de ordem hierárquica no modelo repetitivo e nas composições em geral; e 5) a ausência de expressão, característica mais presente no modernismo tardio. Para ela, o mais significativo atributo da composição minimalista é a ausência de qualquer camada semântica codificada convencionalmente. Sua “ausência de expressão”, além da rigidez de procedimentos, redundância e purismo no nível da linguagem musical, situam o Minimalismo, para esta autora, como o último movimento modernista. (MASNIKOSA, 2013, p. 300)

Timothy Johnson (1994), em seu artigo “Minimalism: aesthetic, style, or technique?”, por sua vez, não usa o termo Pós-Minimalismo, mas reconhece uma mudança na música minimalista, mutação esta que se inicia no final dos anos 1970, quer alterando elementos do estilo ou incluindo outras características de composição como o seccionamento claro da forma, variações em padrões rítmicos e melódicos e paleta harmônica complexa. Discorrendo sobre John Adams, ele afirma que este compositor, mesmo usando aspectos texturais, harmônicos e rítmicos do Minimalismo, transcende a esta estética através do uso frequente de extensas linhas melódicas (JOHNSON, 1994, p. 752).

K. Robert Schwarz (1996), em seu livro *Minimalists*, descreveu o Pós-Minimalismo musical como um “novo guarda-chuva artístico”, com vocabulário eclético, rejeição da impessoalidade mecanicista de peças minimalistas iniciais, uso de técnicas minimalistas para atingir o clímax emocional quebrando os elos do processo musical, variedade harmônica e “uma gama impura de possibilidades estilísticas”. Ele usou este termo, por exemplo, para descrever o pós-modernismo “neo-romântico” da música de John Adams (SCHWARZ, 1996, p. 217-270).

Keith Potter (2000) em seu livro *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, aponta algumas características do Pós-Minimalismo. Dentre essas peculiaridades, ressalta-se a presença de um perfil melódico destacado, variedade timbral, separação clara na melodia e acompanhamento, materiais melódicos ampliados e progressões harmônicas mais facilmente associadas a músicas ocidentais anteriores apresentando estruturas narrativas. Além disso, esse autor salienta que o Minimalismo, em seu início, havia negado deliberadamente estas características (POTTER, 2000, p. 16-17).

Jelena Novak (2013), por sua vez, enfatiza o lado conceitual do Pós-Minimalismo:

O pós-minimalismo não é um estilo nem um movimento, mas um campo conceitual heterogêneo. Os pós-minimalistas comentam, reinterpretem e questionam a música minimalista numa era pós-modernista, mas o fazem de muitas maneiras diferentes. A música posterior de Philip Glass (1937-), Steve Reich (1936-) e Louis Andriessen (1939-) desenvolve suas obras em direções pós-minimalistas, seguindo suas próprias realizações minimalistas. E além deles, muitos compositores contemporâneos que não se estabeleceram a si mesmos através de uma prévia linguagem minimalista também aparecem como pós-minimalistas: incluem Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman e Julia Wolfe. As técnicas repetitivas continuam sendo uma característica das composições pós-minimalistas, mas aqui a rigidez dos processos, comparada à da música minimalista inicial, é enfraquecida. A música geralmente é tonal, mas a tonalidade não é um pré-requisito, e a tendência para reduzir a atividade sonora ao mínimo necessário desapareceu. A diferença crucial entre minimalismo e pós-minimalismo, penso, reside em diferentes atitudes em relação à representação de fenômenos extra-musicais⁵ (NOVAK, 2013, p. 130, tradução nossa).

Robert Fink (2004) oferece outra visão dos diferentes estágios desde o nascimento do Minimalismo. Enquanto para este autor a música minimalista composta antes de 1974 consistia em uma experimentação de padrões repetitivos, para ele o período de 1974 a 1982 mostrou um pico da música com padrão de pulso (*pulse-patterned music*).

No Brasil, Cervo (2007) escreveu um artigo onde faz distinções entre Minimalismo e Pós-Minimalismo, baseado no artigo de Johnson (1994). Desta forma, o compositor brasileiro afirma que é possível distinguir três fatores comuns entre si nas obras pós-minimalistas que são estranhos ao Minimalismo estrito dos anos iniciais (1964 a 1976): mistura de outros procedimentos composicionais com o Minimalismo, relevo na expressividade melódica, além de estas obras serem estruturadas em seções contrastantes, com quebra do senso de continuidade do Minimalismo estrito dos anos iniciais (CERVO, 2007, p. 40-44).

O que se pode observar em comum a todos estes autores é o caráter impuro que o Pós-Minimalismo musical desvela, seja através da mistura de diferentes tradições ou procedimentos

⁵ Postminimalism is neither a style nor a movement, but a heterogeneous conceptual field. Postminimalists comment on, reinterpret and question minimalist music in a postmodernist age, but do so in many different ways. The later music of Philip Glass (b. 1937), Steve Reich (b. 1936) and Louis Andriessen (b. 1939) develops their work in postminimalist directions following their own minimalist achievements. And in addition to them, many contemporary composers who did not establish themselves via a minimalist language early on now also appear as postminimalists: these include Gavin Bryars, Michael Gordon, David Lang, Wim Mertens, Michael Nyman and Julia Wolfe. Repetitive techniques remain a characteristic of postminimalist compositions, but here the rigidity of the processes, compared to those of early minimalist music, is weakened. The music is often tonal, but tonality is not a prerequisite, and the tendency towards reducing sound activity to its bare minimum has disappeared. The crucial difference between minimalism and postminimalism, I think, lies in different attitudes towards the representation of extra-musical phenomena" (NOVAK, 2013, p. 130).

composicionais gerando um vocabulário eclético, seja através do uso de intertextualidade e paródia⁶. Destaque também para características como expressividade e uso de linhas melódicas, o que levou alguns autores a apontar nestas obras elementos do Romantismo (GANN, 2013; SCHWARZ, 1996).

2. Contextualização, análise das partituras das obras e intertextualidade

Aqui apresentaremos a relação entre as obras *Il Neige!*, de Henrique Oswald, e *Il Neige... de Nouveau!*, de Gilberto Mendes, de maneira a investigar a relação intertextual entre elas, relacionando a intertextualidade entre elas com as ideias de impureza e neutralização que serão apresentadas. Também veremos que, além da referência explícita que Mendes realizou da peça de Oswald, veremos que *Il Neige... de Nouveau!* também possui ressonâncias com o *Prelúdio* n. 24 Op. 28 de Frédéric Chopin (1839), e com a obra *Bujaraloz by Night*, de Carles Santos (1984). Desta feita, Mendes constrói um verdadeiro mosaico de referências que orbitam ao redor de *Il Neige... de Nouveau!*, referências estas que principalmente vêm à tona a partir da análise da obra.

2.1 *Il Neige!*

Segundo Martins (1995), a obra *Il Neige!* de Oswald⁷ foi composta para um concurso promovido pelo jornal parisiense *Le Figaro*, obtendo primeira colocação. Este concurso (específico para obras escritas para piano, e canto e piano) recebeu seiscentos e quarenta e sete manuscritos, oriundos da Europa, Américas e da Ásia. Foram jurados os compositores Camille Saint-Saëns (1835-1921), Gabriel Fauré (1845-1924) e o pianista virtuose Louis Diemer (1843- 1919).

⁶ Hutcheon (2000) desenvolveu a Teoria da Paródia como ferramenta para se analisar obras de arte contemporâneas. Everett (2004) se apropriou de seu conceito para analisar obras do repertório de música de concerto do século XX. Para mais informações, Cf. Santos (2019)

⁷ Henrique Oswald foi um pianista carioca, compositor, concertista, diplomata, professor e diretor do Instituto Nacional de Música, exercendo forte influência sobre a música de concerto brasileira. Por ser pianista, compôs especialmente para seu instrumento, embora tenha deixado produção importante em outros gêneros, como sinfonias, concertos para violino e piano, música de câmara, três óperas, música sacra e canções para voz e piano. Morou por muito tempo na Itália (recebeu uma bolsa de estudos do imperador Pedro II) e sua poética oscila entre o espírito nacional do Romantismo e as normas composicionais europeias de então, especialmente as oriundas da estética musical francesa. Mais informações em Monteiro (2000) e Bernardino (2009).

FIGURA 2 – Primeiro e segundo compassos de *Il Neige... de Nouveau!* de Gilberto Mendes

Tranquillo $\text{♩} = 72$ sempre legato

16 x

2 x

ppp sempre crescendo gradualmente

quasi p sempre crescendo

7 x Ped. Ped. Ped. Ped.

5 x Ped. Ped. Ped. — 1 x Ped. Ped. Ped.

2 x Ped. — Ped. — 1 x Ped. — Ped.

2 x Ped. (as 2 x sem tirar ped.) — — —

Fonte: MENDES (1985, p. 1)

Na finalização da obra os compassos com pausas causam interrupções irregulares: o compasso 28 apresenta quatro semínimas pontuadas, o compasso 30 apresenta três semínimas pontuadas; o compasso 32 apresenta cinco semínimas pontuadas e o compasso 34 apresenta quatro semínimas pontuadas.

FIGURA 3 – Trecho da finalização de *Il Neige... de Nouveau!* de Gilberto Mendes

2 x

f

Fonte: MENDES (1985, p. 3)

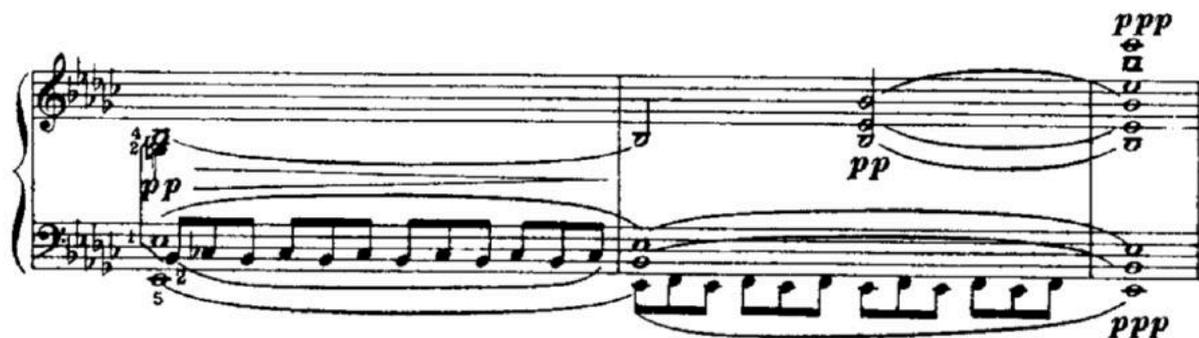
Com relação à *Il Neige... de Nouveau!*, observa-se também a impureza com que é tratado o material da obra original, *Il Neige!*, de Henrique Oswald, tendo seu caráter totalmente modificado, já que a obra original apresenta uma essência romântica/descritiva (em relação aos flocos de neve), sendo que a peça de Gilberto Mendes apresenta um caráter repetitivo/abstrato. Verifica-se aqui a aceitação por parte de Mendes da novidade como fator de expressão artística, porém sem ruptura

com o estilo romântico, ou seja, a convivência do novo com o antigo, sem perfilar uma atitude de vanguarda, o que é denominado por Scarpetta como Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985).

Quanto à categorização de Straus (1990) para intertextualidade, nota-se que os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) do motivo de Oswald são desnudados de suas funções usuais quando usados por Mendes nesta obra, particularmente de seu impulso progressivo. Este procedimento Straus denomina como *Neutralização*.

Na obra *Il Neige... de Nouveau!* pode-se observar, de acordo com a terminologia da Ap Siôn (2007), a forma referencial de intertextualidade com Henrique Oswald, através de sua peça *Il Neige!*, em dois momentos: logo no primeiro compasso e na seção intermediária, que é construída com material retirado da obra de Henrique Oswald.

FIGURA 4 – *Il Neige!*, de Henrique Oswald



Fonte: OSWALD (s.d., p. 4).

FIGURA 5 – *Il Neige ... de Nouveau!* de Gilberto Mendes



Fonte: MENDES (1985, p. 2)

Este tipo de intertextualidade, conforme Greco e Barrenechea (2005), contribui para enriquecer tanto o procedimento composicional de quem homenageia como de quem é homenageado, conforme se observa na citação abaixo:

(...) as homenagens musicais de Mendes aos compositores Villa-Lobos e Henrique Oswald não implicam em uma falta de coerência com a sua própria linguagem, pelo contrário. Segundo Bloom, ao adotar intencionalmente certos pressupostos composicionais sem a mínima perda de identificação com a sua obra anterior, o compositor torna-se ainda mais forte (Bloom, apud Barrenechea e Gerling, 2000) contribuindo, inclusive, para elucidá-la. (GRECO; BARRENECHEA, 2005, p. 1451)

Outra intertextualidade referencial (AP SIÔN, 2007) é observada no final da obra *Il Neige... de Nouveau!*. Conforme Santos (1997) observou, o compositor santista usa o desenho rítmico do *Prelúdio nº 24* de Frederic Chopin (1810-1849) neste trecho da finalização.

FIGURA 6 – *Prelúdio nº 24* de Chopin (compassos 1 a 3)



Fonte: CHOPIN (s.d., p. 44)

FIGURA 7 – Finalização de *Il Neige... de Nouveau!* de Gilberto Mendes (a partir do compasso 28).

The image shows a musical score for the finalization of the piece "Il Neige... de Nouveau!" by Gilberto Mendes, starting from measure 26. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 26-28) features a complex rhythmic structure with a "breve" marking above the staff. The tempo is marked "a tempo ♩ = 80". The dynamics include "crescendo", "poco rallentando", and "mf". The second system (measures 29-31) is marked "2 x" and features a "7 x appassionato" marking. The dynamics include "f". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature.

Fonte: MENDES (1985, p. 3).

Quanto à abordagem analítica de Everett (2004), nota-se o uso da paródia de forma irônica tanto no uso dos materiais derivados da obra de Oswald, como no uso do desenho rítmico de Chopin. Ambos compositores têm um estilo romântico e usam o sistema tonal para erigir suas obras. Mendes, porém, aplica técnicas minimalistas no material de Oswald para solapar a teleologia que impera no sistema tonal (procedimento de *Neutralização*, segundo Straus), e usa o arcabouço rítmico de Chopin de forma inesperada no final, contrariando os procedimentos composicionais que usou durante toda a obra *Il Neige... de Nouveau!*, transfigurando o Romantismo da obra inicial.

Em relação ao uso de material de Oswald, a mensagem transliterada é imbricada na obra de Mendes de tal forma que somente o público ideologicamente e culturalmente "competente" assimila o duplo sentido: só quem já ouviu a obra *Il Neige!*, de Oswald, pode perceber a diferença de tratamento do mesmo material dada por Mendes.

No caso do procedimento que emerge na finalização, o *ethos* irônico aqui é gerado pela justaposição incongruente de elementos estilísticos, devido à finalização inesperada. Esta característica de trazer elementos novos na finalização, de maneira surpreendente, tem sido

constante nas obras para piano desta terceira fase composicional, podendo ser denominada, segundo terminologia de Ap Siôn (2007), como uma intertextualidade intratextual de Mendes.

Em *Il Neige... de Nouveau!* de Gilberto Mendes também observamos várias características que Potter, Gann e Ap Siôn (2013) elencam para composições minimalistas. Ela tem estrutura audível, repetição, êxtase harmônico e o seu início funcionando como metamúsica pelo uso dos pedais para fazer a reverberação sonora. Nesta obra Mendes faz uso da técnica de Carles Santos (1940-2017), uma vez que ele tinha conhecimento dos procedimentos minimalistas deste compositor espanhol:

Esse “repetitivo” de minha recente música sempre esteve, de certo modo, presente em minhas obras antigas, embora um pouco estendido. Um gosto meu pela estrutura estática, repetida. Não nego alguma influência do minimalismo de hoje, porém me considero mais influenciado, neste caso, pelo compositor espanhol Carles Santos. Pelo que ele chama de “expanding incremental repetition”: pequenas, mas importantes substituições de notas, e principalmente pequenos acréscimos de notas em pontos cruciais, que vão aumentando a extensão do tema que se repete, e é assim gradualmente expandido (MENDES, 1994, p. 213).

Mendes inicia a obra *Il Neige... de Nouveau!* com as notas Mi \flat , Si \flat , Dó \flat , Fá, sendo que o Mi \flat foi repetido uma oitava acima na mão direita antes de vir a nota Sol \flat . Percebe-se procedimento semelhante com a nota Lá do início de *Bujaraloz by Night*, obra que foi composta um ano antes da peça de Mendes, ambos os arpejos partindo de uma quinta justa ascendente.

FIGURA 8– *Bujaraloz by Night*, de Carles Santos (1984).



Fonte: AGRAMUNT (2015, p. 579).

3. Metodologia de análise por descritores de áudio

Aqui, colocaremos em perspectiva as obras *Il Neige!* (1902), de Henrique Oswald, e *Il Neige... de Nouveau!* (1985), de Gilberto Mendes, buscando realizar uma análise da forma a fim de confrontar dados extraídos de gravações de áudio digitais das duas obras por descritores de áudio com informações extraídas das partituras. Para as análises com descritores de áudio, utilizamos a

gravação de Maria Inês Guimarães (1995) da obra de Oswald, e a gravação de José Eduardo Martins (MENDES, 1989) da obra de Mendes. Também nos baseamos em análises prévias de Antônio Eduardo Santos (1997, p. 111-114) e Santos (2019).

A mediação entre os dados extraídos pelos descritores e as informações da partitura ocorrerá da seguinte maneira: enquanto na partitura podemos obter informações a respeito, entre outros dados, das alturas, harmonia, ritmo, intensidades e forma, os descritores de áudio que utilizaremos nos fornecerão dados sobre a movimentação do espectro sonoro e distribuição das alturas, a partir de representações gráficas alternativas e gráficos de curvas. Por espectro sonoro entendemos o comportamento acústico de um sinal sonoro no tempo em relação aos seus parciais e respectivas intensidades (WINCKEL, 1967, p. 6-8). Por fim, proporemos uma segmentação formal das duas obras, analisando as características do timbre de cada parte.

Em nosso modelo de análise com suporte computacional utilizaremos os seguintes descritores: croma, irregularidade espectral e fluxo espectral. De maneira geral, o croma nos fornece uma representação gráfica da distribuição das alturas ao longo das peças, enquanto os descritores de irregularidade espectral e fluxo espectral nos fornecem informações específicas sobre a movimentação do espectro sonoro. Utilizaremos também o sonograma, uma representação gráfica com espectro sonoro com o tempo no eixo X, as frequências no eixo Y e as intensidades dadas pelas cores. A análise da gravação de áudio das obras pelos descritores foi realizada no programa gratuito *Sonic Visualiser* (CANNAM; LANDONE, SANDLER, 2010). Uma metodologia similar de análise foi apresentada por Cook (2009), a qual se baseia principalmente na representação do sonograma para suas discussões. No nosso modelo utilizaremos, além do sonograma, representações alternativas construídas a partir dos descritores propostos. A seguir apresentaremos a definição dos descritores mencionados.

O croma nos fornece dados a respeito da distribuição das alturas do áudio analisado, tendo por base uma divisão da oitava em doze semitons temperados, a partir de uma representação cíclica da “qualidade tonal” (MEYER-EPPLER, 1954; SHEPARD, 1964). Assim, na análise por este descritor não são consideradas diferenças de oitavas entre as alturas em diferentes tessituras, sendo todas elas comprimidas numa mesma oitava. Portanto, o croma diverge da noção de altura absoluta, correspondente à sua frequência, repetindo-se ciclicamente no interior de cada oitava.

O descritor de irregularidade espectral procura mostrar a variação de magnitude das frequências do espectro sonoro entre duas janelas de análises subsequentes (KRIMPHOFF; MCADDAMS; WINSBERG, 1994). Através desse descritor, podemos verificar nas obras analisadas momentos em que há grande movimentação das frequências e/ou alturas musicais (valores altos da irregularidade espectral), e locais em que há pouca movimentação dessa característica analítica (valores baixos para esse descritor).

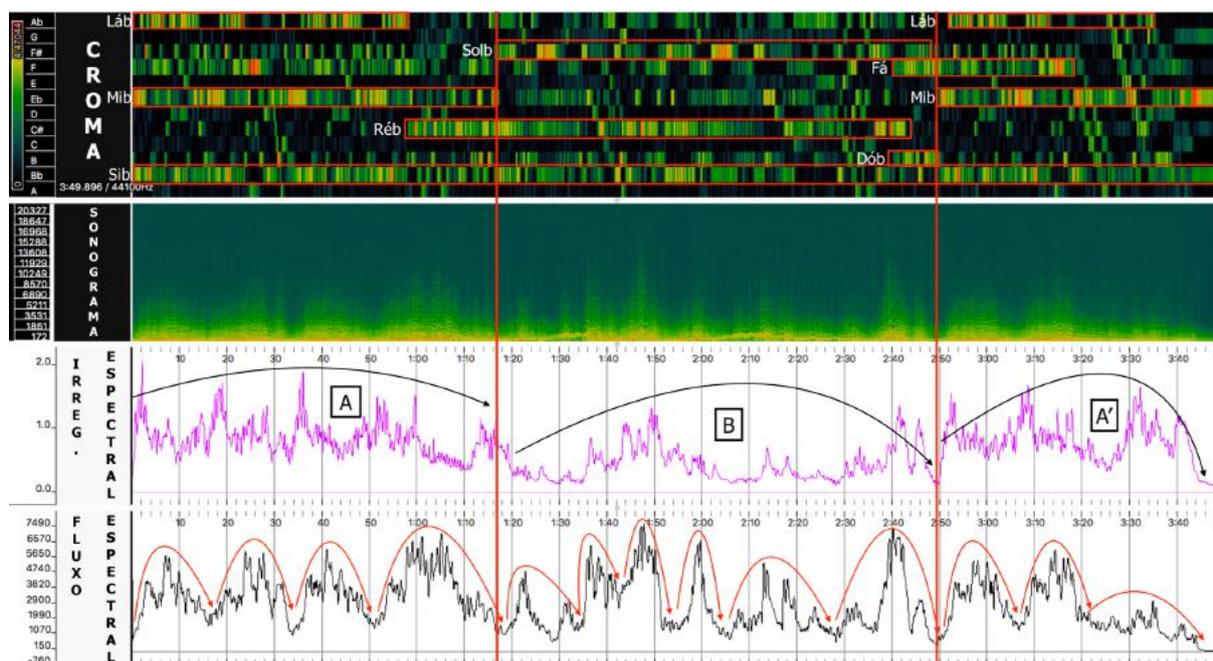
O descritor de fluxo espectral se define por uma medida que avalia em que velocidade a energia do espectro sonoro varia. Como no caso anterior, este descritor é calculado através da variação de magnitude entre duas janelas sucessivas de análise, no entanto é independente da energia total do espectro (DIXON, 2006). Valores baixos desse descritor ocorrem quando o espectro sonoro apresenta pequenas variações, enquanto que valores altos ocorrem quando acontecem grandes variações entre janelas sucessivas.

3.1 *Il Neige!*

A obra *Il Neige!* (1902) para piano, de Oswald, se situa no universo do sistema tonal, com fortes características de uma escrita pertencente ao período Romântico. A obra possui a tonalidade de Mi_b menor e uma forma A – B – A', como detalharemos mais adiante. A parte A, em Mi_b menor, se situa entre os compassos 1 e 18, a parte B, na tonalidade de Sol_b Maior (relativa maior da tonalidade inicial) está compreendida entre os compassos 19 e 39, e a parte A', com a retomada variada dos elementos da parte A (tema melódico, harmonia, tonalidade, ritmo) ocorre entre os compassos 40 a 53. É importante observar que as seções da obra se dividem de maneira similar em relação às durações, algo característico de peças breves desse período.

Abaixo, na Figura 9, temos as representações gráficas construídas através dos dados extraídos pelos descritores de áudio utilizados (croma, irregularidade espectral e fluxo espectral), além do sonograma.

FIGURA 9 – Descritores croma, irregularidade espectral, fluxo espectral, além do sonograma da gravação de *Il Neige!* de Henrique Oswald.



A duração total da gravação de *Il Neige!* realizada por Guimarães é de 3’49’’. A segmentação formal que chegamos a partir da utilização dos descritores é a mesma que encontramos através da análise da partitura (elucidaremos mais detalhes sobre esse ponto na discussão sobre a forma das duas obras). A seguir, na Tabela 1, apresentamos a relação das seções da peça, suas extensões em compassos, suas durações em minutos e segundos, além das respectivas tonalidades.

TABELA 1 – Compassos, durações e tonalidades das partes de *Il Neige!*...

	Compassos	Duração	Tonalidade
Parte A	1 - 18	0 – 1’16’’	Mi _b , menor
Parte B	19 – 39	1’16’’ – 2’50’’	Sol _b , maior
Parte A’	40 - 53	2’50’’ – 3’49’’	Mi _b , menor

Através do descritor croma, observamos as alturas que mais estão presentes em cada parte da peça (a divisão das partes A- B- A’ está destacada, na Figura 9, pelas linhas vermelhas verticais). Na parte A, temos a predominância das alturas Mi_b, Lá_b e Si_b, primeiro, quarto e quinto graus da tonalidade de Mi_b menor. A presença dessas alturas é ressaltada pelos retângulos em vermelho ao redor dessas notas (Figura 9, parte superior). As tonalidades relativas às alturas no gráfico, que variam entre preto, verde, amarelo e vermelho, indicam a intensidade referente a essas alturas, cujo

crescimento gradual é indicado por uma escala ascendente com essas cores.

É interessante ressaltar que, na medida em que nos aproximamos do final da parte A, mais especificamente entre os compassos 15 e 18, temos uma ênfase na altura de Ré_♭ (sétimo grau menor da tonalidade de Mi_♭ menor), até então quase que completamente ausente. Sua presença se justifica pela intenção de modulação para a tonalidade de Sol_♭ Maior no início da parte B (compasso 19), já que essa altura é o quinto grau (dominante) da nova tonalidade. Na Figura 10 apresentamos o trecho da partitura entre os compassos 15 e 18 com uma harmonia centrada em Ré_♭ Maior, muitas vezes com a presença do Dó_♭, sétima menor do acorde.

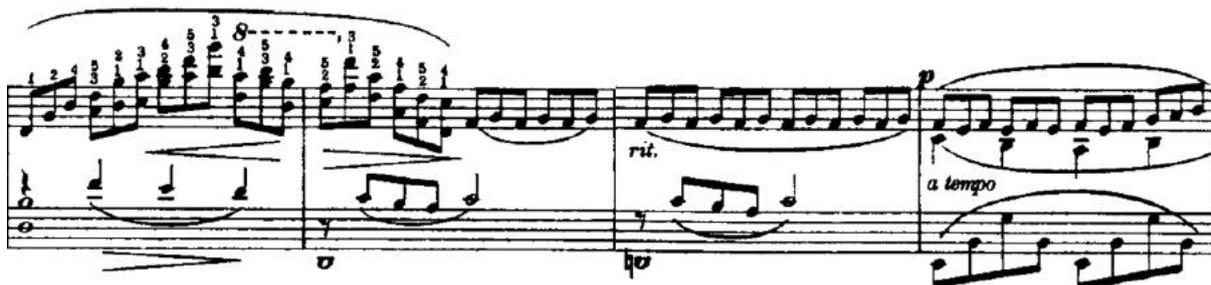
FIGURA 10 – Compassos 15 a 18 de *Il Neige!...* com campo harmônico em Ré_♭.



Fonte: OSWALD (s.d., p. 3).

Na parte B, após a antecipação da presença da altura de Ré_♭ no final da parte A, esta mesma altura se mantém presente com relevância durante quase que toda a parte B, juntamente com o Sol_♭ e o Si_♭, configurando o primeiro, terceiro e quinto graus da tonalidade de Sol_♭ maior. A sugestão de retorno para a tonalidade de Mi_♭ menor no compasso 40 (início da parte A²) ocorre através de uma passagem cromática da harmonia transitando pelos acordes de Sol_♭ na segunda inversão (com Ré_♭ no baixo) no compasso 37, Ré_♭ com sétima menor (quinto grau de Sol_♭) no compasso 38 e Ré_♭ diminuto, no compasso 39, sétimo grau de Mi_♭ menor, tonalidade retomada no compasso 40. Como podemos observar na Figura 9, nesse trecho o Ré_♭ possui pouca energia (tonalidade escura), no entanto a terça e a quinta do acorde diminuto, Fá e Dó_♭ que formam um intervalo de trítono, são realçadas (coloração em tons de amarelo), acorde esse que é resolvido no acorde seguinte de Mi_♭ Menor. Na Figura 11 temos o trecho da partitura referente a essa passagem, entre os compassos 37 e 40.

FIGURA 11 – Compassos 37 a 40 de *Il Neige!...* Passagem modulante para o retorno ao Mi₁ menor.

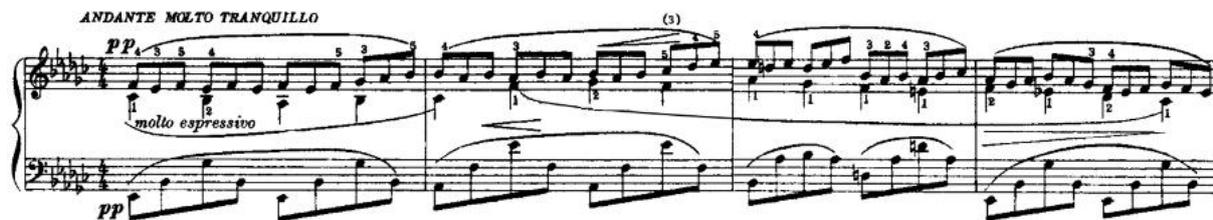


Fonte: OSWALD (s.d., p. 4).

O descritor de irregularidade espectral, curva em roxo da Figura 9, nos permite visualizar de maneira clara a segmentação formal da obra em três partes (A – B – A') através de três grandes arcos com durações similares. A dedução da forma da obra a partir dessa curva pode ser observada pela semelhança entre os trechos A e A', nos quais os valores da irregularidade espectral são mais altos, nos mostrando que essas partes da obra possuem uma movimentação elevada do espectro em relação às frequências. Por outro lado, a parte B, entre A e A', apresenta valores de irregularidade espectral mais baixos, indicando uma menor movimentação do espectro em relação às frequências e uma possível maior estabilidade harmônica, em contraste com as outras seções.

O descritor de fluxo espectral, curva em preto da Figura 9, por sua vez, nos indica a movimentação do espectro sonoro em relação à sua energia, que se reflete nas intensidades sonoras da interpretação. Este descritor nos permite visualizar graficamente o que chamaremos de micro-arcos interpretativos no interior das partes da grande forma, A – B – A'. Esses micro-arcos indicam as nuances interpretativas da pianista em relação aos períodos e ao fraseado melódico da obra, tais como ondulações de intensidade (*crescendi* e *decrescendi*) que se sucedem dentro do contínuo formal. Pela curva do fluxo espectral pudemos identificar cerca de treze micro-arcos ao longo da interpretação da obra completa, enfatizando fluxos ondulatórios de crescimento e decréscimo de energia. A seguir, na Figura 12, apresentamos o trecho da partitura referente ao primeiro micro-arco do gráfico do fluxo espectral, compassos 1 a 4.

FIGURA 12 – Compassos 1 a 4 de *Il Neige!*. micro-arco interpretativo nos compassos de 1 a 4.



Fonte: OSWALD (s.d., p. 2).

Na Tabela 2, a seguir, apresentamos a extensão em compassos e a duração de cada micro-arco encontrado através do descritor de fluxo espectral, realçados em vermelho na Figura 9. A partir dessas informações, podemos observar uma escolha interpretativa de segmentação da macroforma em trechos menores. Essas microsegmentações são enfatizadas por escolhas de dinâmica, ondulações com *crescendi* e *decrescendi* de energia, promovendo uma espécie de vivacidade dentro do percurso interpretativo no contínuo perceptivo da forma da obra.

TABELA 2 – Microarcos interpretativos dentro de cada seção de *Il Neige!*...

Parte A		Parte B		Parte C	
Compassos	Duração	Compassos	Duração	Compassos	Duração
1 – 4	0' – 18''	19 – 21	1'16'' – 1'31''	40 – 43	2'50'' – 3'06''
5 – 8	18'' – 35''	22 – 24	1'31'' – 1'43''	44 – 46	3'06'' – 3'20''
9 – 12	36'' – 50''	25 – 26	1'43'' – 1'54''	47 – 53	3'20'' – 3'49''
13 – 18	50'' – 1'16''	27 – 29	1'54'' – 2'05''		
		30 – 34	2'05'' – 2'28''		
		35 – 39	2'28'' 2'50''		

É interessante observar que os micro-arcos não estão notados na partitura como tal em relação às indicações de dinâmica e, a partir disso, se conclui que essa escolha interpretativa adveio da concepção da intérprete. Assim, é colocado em jogo um elemento constituído para além da notação musical da obra, a partir de outras referências, apenas detectável por uma análise pela escuta e pela utilização de descritores de áudio.

3.2 *Il Neige... de Nouveau!*

Il Neige... de Nouveau! (1985) é uma obra de Gilberto Mendes com ressonâncias minimalistas que, apesar de referenciar-se na obra quase homônima de Oswald, se afasta dela em sua concepção estrutural e estética. Como veremos a seguir, a obra de Mendes está ligada a outros parâmetros estruturais e formais pertencentes principalmente à música da segunda metade do século XX, a saber a presença de uma evolução da forma musical no tempo de maneira processual aliada a um desenrolar temporal se não totalmente, próximo a um tempo irreversível dentro de cada seção. Essa discussão conceitual se dará mais adiante. No momento nos concentraremos nos elementos analíticos da obra em questão.

A repetição variada do material musical da parte inicial em *Il Neige... de Nouveau!* ocorre de diferentes maneiras, tais como por exemplo a partir de formas diferentes de utilização do pedal do piano ou adição e/ou subtração de alturas musicais na sequência melódica proposta, na medida em que os compassos vão se sucedendo. Em nossa proposta analítica, argumentaremos que a forma dessa obra é composta por quatro partes em um esquema A – B – A' – C, além de que enfatizarmos a diferença de duração entre cada parte. Como veremos nos gráficos elaborados a partir dos descritores de áudio, a parte A apresenta uma duração bastante longa, de 2', abrangendo mais da metade da obra, ao passo que as três partes subsequentes (B, A' e C) perfazem juntas cerca de 1'25". A duração total da gravação de Martins é de 3'25". Na Tabela 3 a seguir trazemos a segmentação formal que propomos nessa obra, sua extensão em compassos, durações cronométricas e caráter interpretativo sugerido pelo compositor.

TABELA 3 – Compassos, tempo, durações e caráter das partes de *Il Neige... de Nouveau!*

	Compassos	Tempo	Duração	Caráter
Parte A	1 – 7	0 – 2'	2'	<i>Tranquillo</i>
Parte B	8 - 23	2' – 2'44"	44"	<i>Appassionato</i>
Parte A'	24 – 27	2'44" – 3'10"	34"	<i>Tranquillo</i>
Parte C	28 – 33	3'10" – 3'25"	15"	<i>Appassionato</i>

Observando a Tabela acima, nota-se que as partes A e A' têm sua construção baseada principalmente na ideia de repetição de suas estruturas, pois com uma escrita em poucos compassos atinge-se uma duração cronométrica longa. As partes B (principalmente) e C também fazem uso de

repetições de trechos, porém relativamente em menores quantidades e proporções. Nessa obra, a escrita musical de Mendes não faz uso de fórmulas de compasso, no entanto utiliza barras de compasso. Essa escolha muito provavelmente se deu pela presença de uma escrita baseada em “módulos” justapostos (representados pelos compassos individualmente) que se repetem de maneira contínua e se conectam ao módulo seguinte por continuidade. Na Tabela 4 a seguir procuramos sintetizar a escrita de Mendes em cada parte da obra, em relação às repetições de cada compasso e suas durações, formas de execução do pedal do piano e dinâmica.

TABELA 4 – Compassos, repetições, durações, execução do pedal e dinâmicas de *Il neige... de nouveau!*

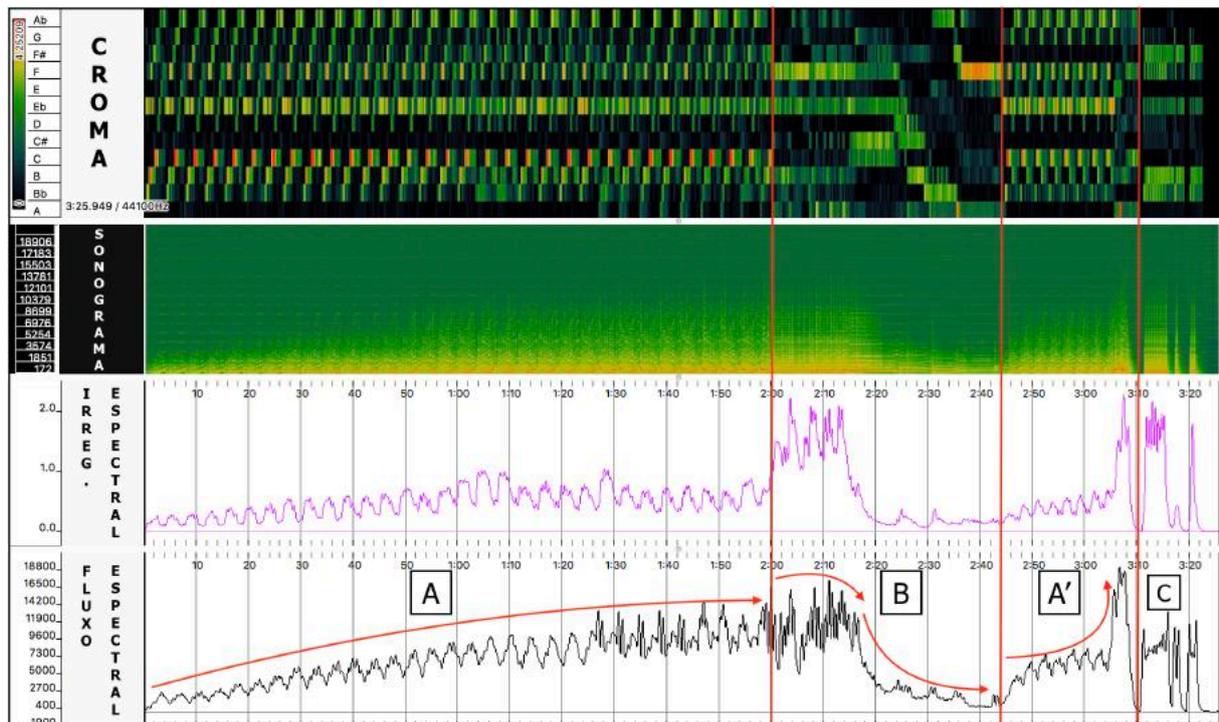
Parte A				
Compasso	Repetições	Duração (colcheias)	Execução do pedal (unidade de tempo em colcheia)	Dinâmica
1	16	13	7 vezes 6-3-2-2; 5 vezes 6-3-4; 2 vezes 9-4; 2 vezes compasso inteiro	<i>ppp – crescendo gradualmente</i>
2	2	14	1 vez 6-3-5; 1 vez 9-5	<i>quasi p sempre crescendo</i>
3	4	14	1 vez 6-3-5	<i>p - crescendo</i>
4	4	14	1 vez 6-3-5	<i>mp - crescendo</i>
5	5	14	2 vezes 6-3-5; 2 vezes 9-5; 1 vez 14	<i>mf - crescendo</i>
6	2	14	2 vezes 6-4-4	<i>mf – crescendo quasi f</i>
7	1	21	1 vez 6-3-12	<i>crescendo – f - crescendo</i>
Parte B				
8	1	14	7-5-2	<i>ff</i>
9	1	16	9-5-2	<i>ff</i>
10	2	12	9-3	<i>ff</i>
11	1	9	9	<i>ff</i>
12	1	5	5	<i>ff</i>
13	8	4	sempre	<i>ff - dim.</i>
14	1	6	6	<i>dim. - mp</i>
15	1	7	5-2	<i>mp - dim.</i>
16	3	4	sempre	<i>dim.</i>
17	1	9	sempre	<i>dim.</i>
18	1	2	sempre	<i>dim.</i>
19	4	4	4	<i>dim.</i>
20	1	6	3-3	<i>dim.</i>
21	1	4	4	<i>dim.</i>
22	1	18	18	<i>p</i>
23	1	18	18	<i>p</i>
Parte A'				
24	7	11	5 vezes 7-4; 2 vezes 11	<i>pp - crescendo</i>
25	1	7	7	<i>mp - crescendo</i>
26	1	10	sempre	<i>crescendo - mf</i>
27	1	12	-	-

TABELA 4 (cont.) – Compassos, repetições, durações, execução do pedal e dinâmicas de *Il neige... de nouveau!*

Parte C				
Compasso	Repetições	Duração (colcheias)	Execução do pedal (unidade de tempo em colcheia)	Dinâmica
28	7	3	sem	<i>f</i>
29	1	9	-	-
30	1	3	sem	<i>f</i>
31	1	15	-	-
32	2	3	sem	<i>f</i>
33	1	12	sem	<i>f</i>

Nos gráficos da Figura 13 a seguir apresentamos a análise por descritores de áudio de *Il Neige... de Nouveau!*

FIGURA 13 – Descritores croma, irregularidade espectral, fluxo espectral, além do sonograma da gravação de *Il Neige... de Nouveau!*, de Mendes.



A partir da Figura 13 acima, e com a ajuda das informações da Tabela 4, construiremos uma argumentação sobre a ideia de processo dentro das partes da obra, além de detalhes envolvendo a sua segmentação formal.

A noção de forma em processo implica direcionalidade. Parte-se de um ponto inicial e percorre-se um caminho definido até um estágio final. No caso da parte A de *Il Neige... de Nouveau!*, observamos, através do descritor de fluxo espectral (curva em preto na parte de baixo da Figura 13) no início da obra um valor extremamente baixo para esse descritor. Na medida em que essa parte se desenvolve, os valores de fluxo crescem gradualmente, até atingir (até esse momento) o seu valor mais alto no final da parte A (perto de 2'), indicando um gradual crescimento da movimentação de energia do espectro sonoro. O processo contínuo relativo a esta parte, portanto, pode ser entendido como um gradual incremento de energia no espectro sonoro. A seta vermelha acima da curva do fluxo espectral mostra o contorno desse crescimento gradual. Ao observarmos a Tabela 4, constatamos que esse fato é corroborado pelas dinâmicas indicadas por Mendes na partitura, que partem de *ppp – crescendo gradualmente* no primeiro compasso (repetido dezesseis vezes) e atingem a dinâmica *f* (ver também Figura 2), no compasso 7, último dessa parte, passando por *p*, *mp* e *mf* nos compassos intermediários.

Por outro lado, na mesma parte A, a curva da irregularidade espectral, em roxo acima da curva do fluxo espectral (indicando a movimentação do espectro de frequências), não apresenta crescimento acentuado, mas apenas um crescimento leve. Isso pode ser explicado pela introdução de novas alturas a cada novo compasso, que não promovem uma mudança significativa na distribuição de frequências do espectro sonoro resultante, mas apenas a adição de alguns novos componentes a uma estrutura constantemente repetida.

Na Tabela 5 a seguir apresentamos outras informações relevantes que muito possivelmente justificam o crescimento gradual e constante das curvas de fluxo espectral (em maior proporção) e irregularidade espectral (em menor proporção). Para tanto, destacaremos, em relação à parte A, a quantidade de alturas (sem considerar repetições em oitavas diferentes), quantidade de ataques (notas ligadas não são consideradas) e a densidade de cada compasso, ou seja, a razão entre a quantidade de ataques (qa) e a duração de cada compasso (dc), em colcheias (qa/dc).

TABELA 5 – Quantidade de alturas, de ataques, duração e densidade de ataques por compasso em *Il Neige... de Nouveau!*

Compasso	Quantidade de alturas diferentes	Quantidade de ataques (qa)	Duração do compasso (:) (dc)	Densidade de ataques (qa/dc)
1	11	14	13	1,08
2	11	17	14	1,21
3	11	17	14	1,21
4	11	20	14	1,43
5	12	20	14	1,43
6	12	24	14	1,71
7	12	40	21	1,9

De acordo com a tabela acima, temos mais um fator que justifica o aumento gradual nas curvas de fluxo e irregularidade espectral: o incremento gradual da densidade de ataques em ao longo dos compassos da parte A.

A densidade de ataques é calculada pela divisão entre a quantidade de ataques e a quantidade de tempos em cada compasso, considerando a unidade de tempo como a colcheia. Essa subida é gradual e constante, partindo de 1,08 no compasso 1, passando por 1,21 nos compassos 2 e 3, por 1,43 nos compassos 4 e 5, por 1,71 no compasso 6 e chegando em 1,9 no compasso 7. Temos, portanto, na parte A, uma demonstração clara da prática composicional da “repetição variada com adição de novos elementos” a partir de estrutura inicial, enunciada anteriormente nesse texto pelas próprias palavras de Mendes.

Na parte B, compreendida entre os compassos 8 e 23, ou entre 2’ e 2’40” na gravação de Martins temos, logo no seu início, um pico de energia e de variação na distribuição de frequências nas curvas do fluxo espectral e da irregularidade espectral, entre 2’ e 2’15”. Esse trecho corresponde aos compassos 8 a 11 da partitura, nos quais temos ataques em fortíssimo de duas alturas em intervalos de oitava na região do baixo e ataques de tríades de díades na região médio-aguda do piano, figurações estas que se destacam auditivamente. Logo a seguir há uma diminuição abrupta de ambas as curvas levando-as ao nível mais baixo de toda a obra. Na escrita pianística desse trecho temos um esvaziamento de ataques na região grave, apenas com a presença de notas longas, em conjunto com figurações em bordadura na mão direita, aliadas a uma diminuição gradual da dinâmica de *mp* a *p*, entre os compassos 13 e 23. Dessa forma, com valores mínimos do fluxo espectral e da irregularidade espectral chega-se ao início da parte A’, retomada do trecho inicial da obra, no compasso 24.

Na parte A' há a retomada da ideia inicial com algumas variações. Logo no compasso 24, com onze tempos de colcheia, o arpejo inicial é retomado com sete repetições, partindo de *pp* e *crescendo*. A seguir, no compasso 25, com duração de sete colcheias, temos uma nova variação do mesmo arpejo, em *mp* *crescendo*. Esse movimento de crescimento gradual é atravessado, no compasso 26, com duração de dez colcheias, por uma figuração que atinge a dinâmica de *mf* em seu final, combinando ataques que se assemelham à mão direita do compasso 7 (último compasso da parte A) e baixos com duplicação da oitava com energia proeminente, tal como encontramos entre os compassos 8 e 11 da parte B. Dessa forma, entendemos esse compasso como uma síntese do processo de *crescendo* gradual da parte A com o ponto culminante de energia caracterizado pelos baixos em duplicação de oitava do início da parte B. Com isso, no final da parte A', temos um novo pico de energia bastante visível nas curvas do fluxo espectral e irregularidade espectral, por volta de 3'08".

Como também podemos notar na curva do fluxo espectral, a parte A', com duração de 34", esta se apresenta como um resumo da parte A, em que o processo de crescimento gradual da movimentação do espectro ocorre de maneira mais acelerada. A curva em vermelho que resume a direcionalidade desse trecho, como podemos observar, tem uma inclinação bastante acentuada. Como gesto imprevisto, essa seção termina com um compasso de pausa, gerando um contraste perceptivo entre um momento com sonoridade de muita intensidade e um quase silêncio preenchido apenas pela ressonância do piano que teve suas teclas e pedal repentinamente soltos.

Por fim, temos a parte C entre os compassos 28 e 33 (3'10" a 3'25" da gravação de Martins). Em outras análises argumentou-se que esse trecho representava uma *Coda*. No entanto temos a impressão de que, pela presença de novos materiais originários do *Prelúdio* nº24 de Chopin (como foi apresentado nas Figuras 6 e 7), trata-se de uma nova parte independente das anteriores. Nela, temos a alternância de repetições de figurações bastante aceleradas que preenchem uma tessitura do registro grave (Mi₁, 1) até o registro médio do piano (Sol₁, 3), dessa vez sem a indicação do *sempre legato* que vigora desde o início da obra – o Sol₁, inclusive recebe a indicação de *staccato* – e compassos de pausa. É interessante notar que essas figuras rápidas e repetidas alternadas por compassos de pausa, no nosso entender, fazem alusão a movimentos maquinímicos.

Um outro argumento que auxilia a compreensão formal dessa obra tal como A – B – A' – C é

a representação gráfica do descritor croma (parte superior da Figura 13). Nela, a distribuição cíclica das alturas e suas aparições no tempo deixam claras as semelhanças das partes A e A'. As partes B e C, por sua vez, apresentam as distribuições no tempo de alturas de maneiras bastante distintas entre si e das partes A e A'. A parte C é a que apresenta a menor quantidade e distribuição de alturas diferentes tocadas: Mi_b, Si_b, Fá, Dó_b e Sol_b.

3.3 Discussão sobre a construção da forma

Destacamos que, apesar da estética pós-minimalista apresentar intertextualidade com obras de períodos musicais anteriores como o Romantismo, essa referência, no caso das obras analisadas de Oswald e Mendes, se restringe ao âmbito das alturas musicais e figurações rítmicas utilizadas, não atingindo o âmbito estrutural e formal. O universo da macroforma da obra de Mendes, por sua vez, se situa dentro de um outro paradigma, o qual se difere das formas e estruturas musicais pré-estabelecidas que vigoraram na história da música até principalmente o período romântico (formas sonata, rondó, fuga, suítes etc.). Principalmente após os anos 1950 temos a emergência de formas musicais que se desenvolvem em processo sendo que, no limite, cada obra sugere uma nova forma a partir dos materiais envolvidos na composição (ROSSETTI; FERRAZ, 2016).

Enquanto em *Il Neige!* de Oswald, obra caracterizada por uma estética romântica, temos uma forma A – B – A' com partes de caráter musical diferentes e com durações similares que contrastam nas tonalidades e na sugestão interpretativa empregada, *Il Neige... de Nouveau!* de Mendes traz novos elementos de desenvolvimento formal, tais como processos cumulativos e direcionais de energia e partes com proposições de materiais distintos, de certa forma independentes, ainda que haja uma retomada da primeira parte em A'. Ressalta-se que essa retomada ocorre de maneira muito mais curta, numa síntese dos elementos da parte A, inclusive com a adição, em seu final, de elementos característicos de destaque da parte B. Nota-se ainda a diferença de duração ao compararmos cada uma das partes dessa obra, sendo que a parte A inicial perfaz mais da metade da duração total da obra, enquanto que a duração das outras três partes se divide na duração restante.

O desenvolvimento formal enquanto processo na música da segunda metade do século XX pode ocorrer a partir de diferentes procedimentos. No caso do Pós-Minimalismo de Mendes esse procedimento ocorre pela repetição variada de uma mesma estrutura (por exemplo com diferenças

de emprego do pedal do piano) e pela adição, a cada novo compasso, de novas alturas ao material inicial, resultando num processo de acumulação que gera uma densidade maior do material musical que se destaca na conclusão das seções formais. Há também a utilização de gestos pianísticos de muita energia que contrastam com momentos de silêncio repentino, provocando cortes abruptos na forma proposta, ou seja, há alternância de momentos de continuidade e descontinuidade formal que se configuram como elementos estruturantes do discurso da obra.

4. Considerações Finais

Pelas análises conclui-se que o termo Pós-Minimalismo, em comparação ao Minimalismo, é o que melhor descreve a obra *Il Neige... de Nouveau!* porque, além das características minimalistas elencadas por autores anteriores (SANTOS, 1997; GRECO; BARRENECHEA, 2005), ela apresenta várias marcas do Pós-Minimalismo. Dentre elas, destacamos que esta obra não é previsível ou fácil de seguir, tem tendência a fazer giros surpreendentes (GANN, 1997), presença do caráter impuro da obra como um todo (SCHWARZ, 1996; MASNIKOSA, 2013), há citação de outras obras (WILLIAMS, 2009), além de emotividade sem sobressaltos, que pode ser associada com o romantismo tardio (GANN, 2013).

Ressaltamos também o papel da intertextualidade no processo de composição e na construção do discurso musical da obra de Mendes. Há uma referência intertextual direta com a obra de Oswald, além de outras referências ao *Prelúdio n. 24 Op. 28*, de Chopin, e à *Bujaraloz by Night*, de Carles Santos. Apesar dessas referências, a obra de Mendes, numa escuta de sua interpretação, existe de maneira autônoma. Nesse sentido, a intertextualidade exerce papel fundamental enquanto processo de escrita, na qual o compositor deixa pistas que podem indicar as coexistências que circundam o universo da obra.

Assim, o tempo histórico que separa as referências do passado da obra composta se anula: tudo é transformado em tempo presente ao se adentrar o universo da escrita da obra. No entanto, depois de finalizada, a obra ganha nova temporalidade no momento de sua interpretação. Passamos a escutá-la dentro do jogo dos materiais apresentados que se desenvolvem obedecendo a direcionalidades processuais, com suas seções formais conectadas por continuidades ou cortes abruptos.

Por fim, a categorização da forma da obra de Mendes como processo se estabelece pela adoção de um tempo baseado na percepção de diferenças, através das repetições de materiais e na emergência da sonoridade como traço marcante. A escuta da obra revela momentos de continuidade por meio da acumulação de materiais e crescimento gradual de energia, e momentos de descontinuidade por meio da presença de cortes abruptos e silêncios. Essas alternâncias de categorias perceptivas revelam o discurso formal elaborado pelo compositor para esta obra.

AGRADECIMENTOS

Rita de Cássia Domingues dos Santos agradece aos membros do grupo de pesquisa do CNPq *ContemporArte*, filiado ao ECCO/UFMT; à CAPES pelo suporte financeiro de parte desta pesquisa; e aos mentores que contribuíram para a sua realização: Dr. Pwyll Ap Siôn (Bangor University/UK) e Dr^a Teresinha Prada (ECCO/UFMT). Danilo Rossetti agradece ao grupo de pesquisa do CNPq *Criação, análise e performance musical com suporte computacional*, filiado ao Departamento de Artes da UFMT. Os autores agradecem especialmente ao compositor Gilberto Mendes (*in memoriam*) por ter cedido sua obra original para este estudo.

REFERÊNCIAS

- AGRAMUNT, Joaquín Ortells (2015), *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*, Tese. Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, Espanha, 2015. Disponível em <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=A0F%2Bo0%2FCdg%3D>> Acessado em 29 de maio de 2020.
- AP SIÔN, Pwyll. *The Music of Michael Nyman: Texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate, 2007
- BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo: uma história da música do pós-modernismo*. Tradução de Álvaro Guimarães. São Paulo: Editorial Editora Giordano e Ateliê, 1998. 1998.
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, 2010.
- CERVO, Dimitri. Pós minimalismos. *Debates*, n.9, pp.35-50, 2007.
- CHOPIN, Frédéric. *24 préludes Op. 28*. Viena: Universal Edition, s.d. (Partitura), 47 p. Piano. Disponível em <[https://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))>.

Acessado em 24 de maio de 2020.

CONE, Edward T. “Analysis Today.” *The Musical Quarterly*, vol. 46, no. 2, 1960, pp. 172–188. JSTOR, disponível em: <www.jstor.org/stable/740369>. Acesso em 19 de maio de 2020.

COOK, Nicolas. Methods for Analysing Recordings. In N. Cook et al. *The Cambridge Companion for Recorded Music*. Cambridge: University Press, 2009, p. 554-611.

DIXON, Simon. Onset Detection Revisited. *Proceedings of the 9th Conference on Digital Audio Effects*, Montreal, 2006, p. 1-6.

DUDEQUE, Norton. Forma musical como processo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 99-112.

EVERETT, Yayoi Uno. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. *Music Theory Online*, vol. 10, no. 4, 2004. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html>. Acessado em: 17 de janeiro de 2020.

FINK, Robert. (Post-) minimalisms 1970–2000: the Search for a New Mainstream. In: COOK, Nicholas and POPE, Anthony (Ed.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.541 -542.

FRANCATO, Adriana A. *Astmatour de Gilberto Mendes*: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GANN, Kyle et all. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities. In: POTTER, GANN and AP SIÔN (Ed.) *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013. p. 1-16.

GANN, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. Nova York: Schirmer Books, 1997.

GANN, Kyle. “Minimal Music, Maximal Impact.” *New Music Box*, 1 de novembro de 2001. Disponível em: <www.nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/>. Acessado em 15 de abril de 2019

GRECO, Lara Roberta e BARRENECHEA, Lúcia. *IL NEIGE... DE NOVEAU! E VIVA VILLA!, DE GILBERTO MENDES: UM ESTUDO SOBRE INTERTEXTUALIDADE MUSICAL*. Anais do 15º Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005. Disponível em: <https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm> Acessado em 19 de janeiro de 2020.

GUIMARÃES, Maria Inês. *Henrique Oswald: Piano Music*. Hong Kong: Marco Polo, 1995. CD.

JOHNSON, Timothy A. “Minimalism: aesthetic, style, or technique?” *The Musical Quarterly*, USA, vol. 78, 1994, pp. 742-743, 1994. OXFORD ACADEMIC, disponível em <https://doi.org/10.1093/mq/78.4.742>. Acesso em 3 de maio de 2020.

KORSYN, Kevin. *Decentering Music: A critique to contemporary music research*. Nova York: Oxford University Press, 2003

- KRIMPHOFF, J; MCADDAMS, Stephen; WINSBERG, S. Caractérisation du timbre des sons complexes. II analyses acoustiques et quantification psychophysique. *Journal de Physique IV*, p. 625-628, 1994.
- MARTINS, José Martins. *Henrique Oswald - Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1995.
- MASNIKOSA, Marija. A Theoretical Model of Postminimalism and Two Brief ‘Case Studies’. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÛN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- MENDES, Gilberto. *Surf, bola na rede, um pente de Istanbul e a música de Gilberto Mendes*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1989. CD.
- MENDES, Gilberto. *IL NEIGE... DE NOUVEAU!* Partitura manuscrita do compositor, 1985, 3p. Piano.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul a Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994.
- MEYER-EPPLER, Werner. Problemas estatísticos e psicológicos da música eletrônica [1954]. In: MENEZES, Flo. *Música eletroacústica: história e estéticas*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 2009.
- NEVES, José M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NOVAK, Jelena. From Minimalist Music to Postopera: repetiton, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÛN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- OSWALD, Henrique. *Il Neige!*. São Paulo: Bevilacqua, s.d. (Partitura), 5p. Piano.
- POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists...* New York: Cambridge University, 2000.
- POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÛN, Pwyll ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited 2013.
- ROSSETTI, Danilo; ANTUNES, Micael; MANZOLLI, Jônatas. Compositional Procedures in Electronic Music and the Emergence of Time Continuum. *Organised Sound v. 25, n. 2*, p. 156-167, 2020.
- ROSSETTI, Danilo; FERRAZ, Silvio. Forma musical como um processo: do isomorfismo ao heteromorfismo. *Revista Opus v. 22, n. 1*, p. 59-96, 2016.
- ROSSETTI, Danilo; MANZOLLI, Jônatas. De Montserrat às ressonâncias do piano: uma análise com descritores de áudio. *Revista Opus v. 23, n. 3*, p. 193-221, 2017.
- SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.
- SANTOS, Rita de Cássia Domingues. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos mares do sul*. Curitiba: CRV, 2019.
- SCARPETTA, Guy. *L’Impureté*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

SCHWARZ, K. Robert. *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996.

SHEPPARD, Roger. Circularity in Judgments of Relative Pitch. *The Journal of the Acoustical Society of America* v. 36, n. 2, p. 2346-2353, 1964.

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

WINCKEL, Fritz. *Music, Sound and Sensation: a Modern Exposition*. Nova York: Dover, 1967.

SOBRE OS AUTORES

Rita de Cássia Domingues dos Santos: Pesquisadora dedicada a Poéticas Contemporâneas, Rita Domingues é professora do departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. Mestre em Musicologia pela ECA-USP, graduada em Composição e Regência pela UNESP, é membro da Society for Minimalist Music. Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), realizou em 2017 doutorado sanduíche no País de Gales, sob a supervisão do Professor Pwyll Ap Siôn, na Bangor University. Coordenadora do grupo de pesquisa ContemporArte e da licenciatura em Música da UFMT, atualmente realiza pesquisas na área Interartes e sobre possíveis conexões da Postopera com a América Latina. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7825-7602>. E-mail: rita.domingues@gmail.com

Danilo Rossetti é professor adjunto do Departamento de Artes da UFMT e professor colaborador da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Fez seu pós-doutorado no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da UNICAMP. Seus principais temas de pesquisa são a composição e análise musical com suporte computacional. É Doutor em Música pela UNICAMP, com período sanduíche na Université Paris 8. Suas composições foram tocadas em diversos eventos como ICMC, CMMR, NYCEMF, CICTem, NIME, BIMESP, SBCM e ANPPOM. Foi um dos premiados no Prêmio Nacional de Composição Clássica da FUNARTE em 2016, na categoria de música eletroacústica e mista. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7690-8048>. E-mail: d.a.a.rossetti@gmail.com