

A ressignificação pós-moderna na obra *Recado a Schumann*, de Gilberto Mendes

The postmodern resignification in the work Recado a Schumann, by Gilberto Mendes

EDSON ZAMPRONHA
Universidad de Oviedo
zampronhaedson@uniovi.es

Resumo: Este texto introduz o conceito de ressignificação no contexto da música pós-moderna, e estuda a forma como é empregado por Gilberto Mendes em sua obra *Recado a Schumann*. Primeiro, este texto apresenta as características gerais do pós-modernismo e da música pós-moderna de Gilberto Mendes. Em seguida, os conceitos pós-modernos de heterogeneidade e de descrença nos sistemas totalizantes (ou metanarrativas) são explicados. Depois, a ressignificação pós-moderna é apresentada como aquela que sintetiza estes dois conceitos em uma única operação ao construir heterogeneidades com o objetivo de deliberadamente cancelar a presença de sistemas totalizantes. Finalmente, o estudo da obra *Recado a Schumann* ilustra um emprego paradigmático de ressignificações, as quais vão muito além de simples citações ou justaposições de fragmentos com características heterogêneas geralmente associados à música pós-moderna.

Palavras-chave: Pós-modernismo; Gilberto Mendes; Ressignificação; Composição musical; Análise musical.

Abstract: This text introduces the concept of resignification in the context of postmodern music and studies how Gilberto Mendes uses it in his work *Recado a Schumann*. First, this text presents the general characteristics of postmodernism and Gilberto Mendes' postmodern music. Afterward, it introduces the postmodern concepts of heterogeneity and disbelief in the totalizing systems (or metanarratives). Then, it explains that Postmodern resignification synthesizes these two concepts in a single procedure by constructing heterogeneities that deliberately cancel the presence of totalizing systems. Finally, the study of *Recado a Schumann* illustrates a paradigmatic use of resignifications, which go far beyond simple quotations or juxtapositions of fragments with heterogeneous characteristics usually associated with postmodern music.

Keywords: Postmodernism; Gilberto Mendes; Resignification; Musical composition; Musical analysis.

Introdução

A realização de referências a gêneros e obras, seja de forma direta através de uma citação, ou indireta, através de características de um determinado gênero, por exemplo, é frequente nas obras pós-modernas em geral (ZAMPRONHA, 2009). Embora este tipo de referências esteja presente em praticamente todo o repertório musical, o que é diferencial nas obras pós-modernas é o *modo* como são realizadas. Neste texto, este modo particular como são realizadas é denominado resignificação pós-moderna, as quais aparecem de forma paradigmática na obra *Recado a Schumann*, de Gilberto Mendes.

Para explicar e ilustrar as resignificações pós-modernas, primeiro este texto apresenta as características gerais do pós-modernismo e da música pós-moderna de Gilberto Mendes, as quais são mencionadas por ele mesmo em seu livro *Uma Odisseia Musical* (MENDES, 1994). Em seguida, apresento brevemente dois conceitos centrais ao pensamento pós-moderno extraídos de Lyotard (1979), e que são essenciais para a compreensão do pós-modernismo em geral: a descrença nos sistemas totalizantes (também denominados metanarrativas) e a valorização da heterogeneidade. Depois, introduzo o conceito de *ressignificação* que sintetiza estes dois conceitos em uma única operação, a qual consiste em construir heterogeneidades com o objetivo de deliberadamente cancelar a presença de sistemas totalizantes em uma obra, que é o procedimento empregado por Mendes em suas composições pós-modernas. Finalmente, ilustro como este procedimento de resignificação é empregado de forma exemplar por Gilberto Mendes em sua obra *Recado a Schumann*, obra de sua fase pós-moderna, composta em 1983.

Características da fase pós-moderna de Gilberto Mendes

Uma cuidadosa leitura do livro *Uma Odisseia Musical* (MENDES, 1994) revela aspectos fundamentais do pensamento musical de Gilberto Mendes. Neste livro, Mendes divide sua obra em três fases. A *fase de formação*, que dura até 1959, inclui principalmente obras para melodia e piano. A *fase experimental* tem início em 1959, quando Mendes realiza uma viagem pela Europa e entra em contato com a música contemporânea europeia daquele período. Durante esta viagem, Gilberto Mendes afirma ter encontrado "as partituras que mudariam o curso de minha linguagem musical. [...] Senti uma grande identificação com o espírito dessas músicas e tratei de assimilá-lo" (MENDES, 1994, p. 67). Sua última fase, a *fase pós-moderna*, tem início a partir de 1975, e é a que nos interessa no presente texto.

Sua segunda fase (fase experimental), é exuberante em termos de originalidade, criatividade e exploração musical. Obras notáveis pertencem a esta fase, incluindo seu *Motet em Ré Menor* (1966), conhecida como "Beba Coca-Cola", e *Santos Football Music* (1969). As obras deste período têm recebido muita atenção dos estudos musicais. Algumas publicações que demonstram este interesse incluem o estudo de Martins e Costa (2017) sobre o *Motet em Ré Menor*; o de Magre e Rosa (2021) sobre *Santos Football Music*; o de Cruz (2017) sobre três de suas obras experimentais realizando relações com a semiótica de C. S. Peirce, e o livro de Prada (2010), que estuda diversas de suas obras desta fase e a relação de Mendes com o contexto social e político daquela época.

Quanto à fase pós-moderna, algumas das principais características deste período são mencionadas pelo próprio Gilberto Mendes em diferentes momentos de seu livro *Uma Odisseia Musical*. Destaco as seguintes:

- Emprego de citações de forma orgânica dentro da obra, e não como uma colagem (MENDES, 1994, p. 159);
- Utilização do pensamento serial, mas de modo pessoal ao incluir diversas alterações na técnica original para conseguir outros resultados (MENDES, 1994, p. 183 e ss.);
- Introdução de uma preocupação semântica mais que puramente estrutural em suas obras (MENDES, 1994, p. 190);
- Presença de diferentes linguagens musicais heterogêneas em uma única obra, como tonalidade e atonalidade juntas (MENDES, 1994, p. 191);
- Emprego de materiais que recordam diferentes estilos ou gêneros (MENDES, 1994, p. 196);
- Emprego de procedimentos minimalistas (MENDES, 1994, p. 208-213).

Embora sua fase pós-moderna apresente características inovadoras com relação à sua fase experimental, estas características nem sempre são imediatamente detectáveis porque podem não aparecer de forma evidente na superfície do discurso musical. Neste texto, destaco especialmente o procedimento de ressignificação, que não é denominado nestes termos por Mendes, mas que está presente de forma clara em sua obra, como será ilustrado em sua obra *Recado a Schumann*.

A transição ao pós-modernismo

Um dos textos fundamentais, e que serve de marco para o início do pós-modernismo em geral, é *La Condition Postmoderne*, de J. F. Lyotard (1979). Logo na introdução, Lyotard explica que uma das características do pós-modernismo é a

descrença nos discursos totalizantes (Lyotard 1979, p. 7-8). Os discursos totalizantes, também conhecidos como metanarrativas ou grandes relatos, quando aplicados à música, são aqueles discursos que buscam explicar uma obra de forma completa, desde sua grande arquitetura aos seus pequenos detalhes, e se apresentam como o modelo único de explicação da obra. Exemplos de discursos totalizantes na música são, por exemplo, o sistema tonal, o serial, e também diversos métodos de análise musical, como é o caso da análise schenkeriana (SALZER, 1962) e da *pitch-class set theory* (FORTE, 1973), embora estes métodos possam também ser empregados de forma pós-moderna, como ocorre na apresentação da análise schenkeriana por Cook (1987). Além disso, nesta mesma introdução Lyotard (1979, p. 8) acrescenta o fato de o pós-modernismo ser heterogêneo, colocando o estruturalismo em um segundo plano. Portanto, a descrença nos discursos totalizantes e a presença heterogeneidade são duas ideias fundamentais do pós-modernismo.

No âmbito musical, Kramer (2002, p. 16) apresenta uma lista de 16 características que podem estar presentes em uma música pós-moderna. O conjunto destas 16 características evidenciam a descrença nos sistemas totalizantes e a presença de heterogeneidades. A característica número sete de sua lista menciona que a música pós-moderna evita o emprego de formas totalizantes, dando como exemplo o fato das obras evitarem ser totalmente tonais, ou totalmente seriais, ou evitarem utilizar uma forma musical convencional (como a forma sonata, por exemplo). A heterogeneidade, por outro lado, está presente em metade de suas 16 características, sendo um aspecto dominante e generalizado. Além disso, Kramer também destaca que, por um lado, as obras pós-modernas não apresentam unidade estrutural e, por outro, apresentam elementos intertextuais e ecletismo, os mesmos termos utilizados por Santos e Rossetti (2020) ao analisar a obra *Il Neige... de Nouveau!*, de Gilberto Mendes, confirmando o alinhamento de Mendes com o pós-modernismo, e também por Santos (2018), que enfoca os procedimentos minimalistas de sua obra, entre outros aspectos relevantes.

Outros autores apresentam características similares às de Kramer, como é o caso de Ramaut-Chevassus (1998). Seu texto é anterior e mais detalhado que o de Kramer. Menciona explicitamente Lyotard e seus conceitos pós-modernos de heterogeneidade e descrença nos sistemas totalizantes, e apresenta diferentes características do que é uma obra pós-moderna, mas não como uma lista como realiza Kramer. A síntese realizada por Ramaut-Chevassus é relevante, embora seus exemplos nem sempre sejam precisos ao incluir na pós-modernidade obras que pertencem a um período anterior.

Quando à lista das 16 características que oferece Kramer, ele mesmo adverte que ela não deve ser utilizada como uma ferramenta para identificar se uma obra é ou não pós-moderna, já que várias destas características podem estar presentes em obras que não são pós-modernas. Embora sua lista de características tenha valor por sintetizar diversos aspectos observáveis em obras pós-modernas, o relevante não são as

características mencionadas, mas sim a forma como são utilizadas em uma obra. E a forma pós-moderna de utilizá-las, que introduzo neste texto, é aquela que *constrói heterogeneidades que deliberadamente cancelam a presença de sistemas totalizantes em uma composição musical*, que neste texto é denominada resignificação pós-moderna.

A resignificação pós-moderna

Durante a década de 1980 diversos compositores realizam um giro em direção ao pós-modernismo. No entanto, este giro não é realizado da mesma maneira por diferentes compositores, como mostra Delgado de Souza (2017) ao comparar os caminhos divergentes percorridos por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira nesta época. No caso de Gilberto Mendes, as características de sua fase pós-moderna (mencionadas no início deste texto) e as mencionadas por Kramer coincidem em diversos aspectos. No entanto, embora Kramer mencione 16 características, uma característica pós-moderna não mencionada por Kramer, nem por Gilberto Mendes, mas que aparece de forma clara na obra de Mendes, é o emprego de *ressignificações*.

De forma geral, uma resignificação em música consiste em escutar um segmento musical primeiro com um certo sentido, e depois com um sentido distinto. Por exemplo, primeiro escutamos um segmento musical composto com um determinado conjunto de notas, e entendemos que se trata de um segmento tonal. Em seguida, escutamos um segundo segmento composto com o mesmo conjunto de notas, mas ordenado de outra forma, de maneira que agora este segundo segmento é entendido de forma atonal. Se por um lado o conjunto de notas é perceptivelmente o mesmo nos dois segmentos, por outro lado o fato de *entendermos* o primeiro segmento como tonal e o segundo como atonal resignifica aquilo que escutamos, que neste caso é o mesmo conjunto de notas.

No entanto, este não é um tipo qualquer de resignificação. A particularidade desta resignificação na música pós-moderna está no fato de, como mencionado antes, construir uma heterogeneidade que deliberadamente cancela a possibilidade de haver um único sistema totalizante que explique a obra como um todo. No caso deste exemplo, o fato de escutarmos um mesmo conjunto de notas de forma tonal e, depois, de forma atonal nos remete a dois sistemas musicais totalizantes diferentes (heterogêneos), cancelando a possibilidade que qualquer dos dois sistemas explique a obra do início ao fim. Portanto, o que explica a obra não é mais um sistema totalizante, mas sim o próprio processo de resignificar um material em outro, sem qualquer unidade quanto ao sistema totalizante utilizado. A ideia de que a coerência de uma obra se deve à presença de um único sistema totalizante desaparece. Como dito antes, a resignificação não ocorre somente no pós-modernismo. No entanto, é no pós-modernismo que, de forma

particular, encontramos uma ressignificação com estas características, que por esta razão é denominada ressignificação pós-moderna.

***Recado a Schumann* (1983), de Gilberto Mendes**

A ressignificação pós-moderna, tal como explicada antes, está presente de forma paradigmática na obra *Recado a Schumann* (1983), para piano, de Gilberto Mendes. A escolha desta obra se deve ao fato de a obra apresentar a ressignificação de forma clara, da ressignificação poder ser percebida facilmente através da escuta da obra, e dos sistemas totalizantes empregados serem conhecidos (tonalismo e atonalismo). É também relevante que esta obra faça parte do conjunto das primeiras obras claramente pós-modernas de Mendes (o que explica o didatismo desta composição), composta quando esteve como Professor Visitante na Universidade do Texas em Austin em 1983 (MENDES, 1994, p. 192-195), além de ter sido composta depois de um longo período de reflexão sobre diferentes questões relacionadas com a música e a composição musical (MENDES, 1984, p. 163 e ss.).

A análise que apresento a seguir enfoca um aspecto concreto desta obra, as ressignificações pós-modernas, para ilustrar o modo como elas constroem heterogeneidades que cancelam a presença de um único sistema totalizante que explique toda a obra. Não se trata, portanto, de uma análise completa desta obra.

A gravação desta obra com o vídeo da partitura está disponível em Youtube (<https://youtu.be/iPZzMnb9EzM>). Nesta gravação, as três partes que constituem esta obra, e que serão explicadas mais adiante, se encontram em:

- Parte Inicial, de 0'00" a 0'15";
- Parte Central, de 0'16" a 1'56";
- Parte Final, de 1'57" a 2'17".

Como ilustrado na Figura 1, a Parte Inicial é justamente a apresentação do tema desta composição. Como afirma Gilberto Mendes, *Recado a Schumann* está composta "sobre um tema de um velho caderno de notas que guardo até hoje, que dediquei à minha mulher Eliane" (MENDES, 1994, p. 195). Por tanto, este tema é de Gilberto Mendes, não de Schumann. Mas é certo que o desenho geral deste tema tem semelhanças com obras assinadas por Robert Schumann, como é o caso de alguns de seus *lieder* incluindo, por exemplo, o início das obras *Du bist wie eine Blume* Op. 25, n. 24, *Stille Thränen* Op. 35, n. 10, *Frühlingsnacht* Op. 39, n. 12, e *Er, der Herrlichste von allen* Op. 42, n. 2. Mas também é certo que o tipo de construção deste fragmento inicial é muito frequente em diversas obras do Romantismo compostas na mesma época de Schumann (primeira

metade do século XIX), de forma que Gilberto Mendes poderia ter mencionado outro nome que não o de Schumann. Desta forma, é o título da obra que cria a associação entre o tema que escutamos na Parte Inicial com a música de Schumann. Mas é também relevante observar que o título da obra não menciona se Schumann se refere a Robert ou Clara Schumann. Como mostra Silva (2011), Robert e Clara trabalharam muitas vezes lado a lado, influenciando-se mutuamente, embora a autoria de diversas obras seja atribuída somente a Robert. Desta forma, a não menção de Robert ou Clara no título da obra de Mendes é, talvez por casualidade, conveniente. Independente disto, a associação que o título provoca entre Schumann e o fragmento inicial de *Recado a Schumann* contextualiza o tema inicial desta obra dentro do Romantismo do início do século XIX, tanto por seu caráter romântico quando por sua linguagem tonal.

Recado a Schumann é uma peça que pode ser dividida em três partes, aqui denominadas Parte Inicial, Central e Final. A Figura 1 representa estas três partes de forma esquemática, e destaca os elementos envolvidos nas ressignificações que serão comentadas em seguida.

Parte Inicial

Tema que recorda a Schumann
Lá menor →

Conclui com o acorde de ré aumentado com 7ª M

Parte Central

Sequência de reapresentações variadas do tema da Parte Inicial com uma progressiva perda das suas características. As reapresentações ocorrem em três passos. Os elementos utilizados nas ressignificações aparecem no terceiro passo, e são:

Salto do si agudo ao dó grave

As sete últimas notas da parte central (não se consideram as repetições de notas)

Parte Final

Contém somente três fragmentos. Os três são utilizados nas reinterpretções:

Fig. 1: Apresentação esquemática das três partes da obra *Recado a Schumann*, de Gilberto Mendes, incluindo os elementos envolvidos nas ressignificações realizadas nesta obra.

Fonte: próprio autor

A obra tem início com a apresentação do tema em *Lá* menor, o qual termina de forma suspensiva em um acorde de *Ré* aumentado com sétima maior (Figura 1, Parte Inicial). Por sua vez, a Parte Central consiste em uma sequência de reapresentações variadas do tema da Parte Inicial, apresentando uma perda progressiva de suas características. Esta perda de características ocorre em três passos.

Primeiro, na Parte Inicial o tema é apresentado com acordes repetidos, mas agora é apresentado sobre uma harmonia arpejada (Figura 2-a). O reconhecimento do tema inicial é bastante claro neste momento. Em seguida, os arpejos são parcialmente descaracterizados com a introdução de graus conjuntos em meio às notas arpejadas, tornando a conexão com o tema da Parte Inicial mais distante (Figura 2-b). No terceiro passo, as notas dos arpejos já parcialmente descaracterizados passam a estar distribuídas em diferentes oitavas, de forma que não mais escutamos arpejos descaracterizados. Em seu lugar escutamos uma dispersão de notas que produz uma textura similar a um pontilhismo que apenas de forma distante recorda a Parte Inicial (Figura 2-c).

Como destacado na Figura 1, dois elementos presentes no terceiro passo da Parte Central serão resignificados na Parte Final da obra: o grande salto do *Si* agudo ao *Dó* grave, e o conjunto de sete notas que concluem a Parte Central. Quanto à Parte Final, se observa que apresenta um evidente contraste com relação às Partes Inicial e Central. A Parte Final é atonal, e o contraste com as partes anteriores é amplificado pelo contraste de dinâmica e de andamento. A Parte Final é essencial no processo de resignificação nesta obra. Inclui somente três elementos (Figura 1, Parte Final), e cada um deles realiza uma resignificação daquilo que havíamos escutado antes, ilustrando claramente a construção de heterogeneidades que deliberadamente cancelam a presença de sistemas totalizantes.



Fig. 2: Seleção esquemática de elementos da Parte Central da obra Recado a Schumann, de Gilberto Mendes, que ilustra a progressiva descaracterização do tema inicial da obra. Letra "a": o tema é reapresentado sob a forma de arpejos. Letra "b", os arpejos são parcialmente descaracterizados com a introdução de graus conjuntos. Letra "c", uma seleção de notas dos arpejos parcialmente descaracterizados é distribuída em oitavas diferentes de forma a produzir uma textura similar a um pontilhismo.

Fonte: próprio autor

Das mais simples às mais complexas, as reinterpretações realizadas na Parte Final são as seguintes:

- a) O segundo fragmento da Parte Final, a sucessão *Si* agudo – *Dó* grave, é idêntica à que aparece na Parte Central da obra (Figura 3). Embora os dois fragmentos sejam idênticos, o contexto em que aparecem é diferente, o que nos leva a escutá-los de forma também diferente. O contexto tonal da Parte Central da obra nos leva a interpretar a nota *si* como uma sensível que resolve por transferência no *dó* grave (a resolução é audível). De forma diferente, o contexto atonal da Parte Final da obra nos leva a dirigir o foco de nossa escuta ao intervalo entre as duas notas, de tal forma que o que antes era uma resolução agora é escutado como uma dissonância com características tipicamente atonais.

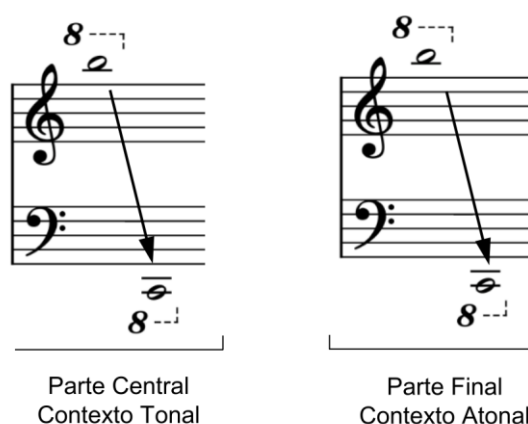


Fig. 3: Sucessão de *si* agudo ao *dó* grave nas *Partes Central e Final* de *Recado a Schumann*, de *Gilberto Mendes*.
Fonte: próprio autor

- b) O terceiro fragmento da Parte Final não é outro senão o acorde de *Ré* aumentado com sétima maior que aparece no final do tema na Parte Inicial e também nas últimas quatro notas da Parte Central, mas agora transposto a *Lá bemol* (Figura 4). No entanto, devido ao contexto atonal da Parte Final, somos levados a escutar este acorde de forma atonal. Portanto, a Parte Inicial, Central e Final terminam todas com um acorde aumentado com sétima maior, mas a forma como escutamos estes acordes é claramente diferente: nas Partes Inicial e Central este acorde é escutado de forma tonal e funcional, e na Parte Final este acorde é escutado de forma atonal devido ao seu contexto atonal do final da obra, de forma que nossa escuta enfoca os intervalos entre as notas e a dissonância característica deste acorde. A função tonal desaparece.

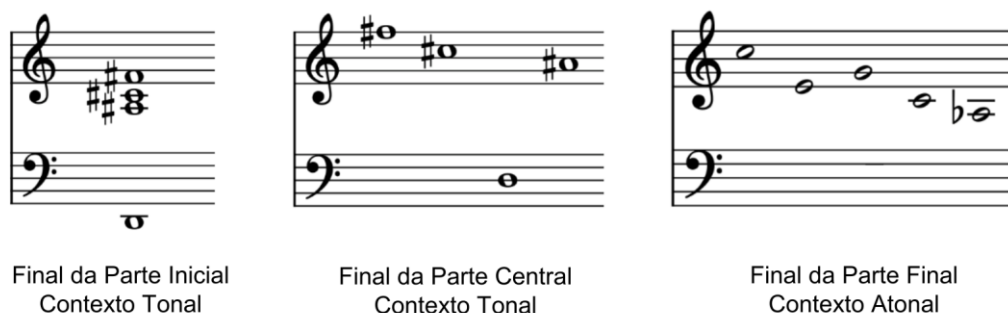
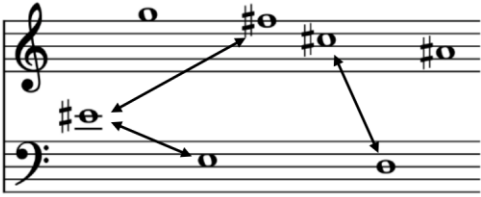


Fig. 4: Acordes aumentados com sétima maior no final da Parte Inicial, Central e Final da obra Recado a Schumann, de Gilberto Mendes. Nas Partes Inicial e Final o acorde aparece em ré em um contexto tonal. Na Parte Final o acorde aparece transposto a La bemol em um contexto atonal.
Fonte: próprio autor

- c) O primeiro fragmento da Parte Final realiza uma ressignificação mais complexa devido às questões técnicas implicadas. As sete notas do primeiro fragmento da Parte Final são exatamente as mesmas sete notas do final da Parte Central (Figura 5). A diferença está na nova ordenação destas sete notas na Parte Final, a qual nos leva a escutar estas sete notas de forma atonal. A Figura 5-b ilustra os choques cromáticos indiretos entre Ré e Dó#, e entre Mi e Mi# na Parte Final. Estes choques cromáticos, juntamente com o não reconhecimento de estruturas harmônicas diatônicas e a ausência de qualquer funcionalidade tonal, introduzem uma característica atonal logo no início da Parte Final. Se agora consideramos as últimas três notas (Mi# - Sol - Fá#), qualquer resíduo de características tonais que ainda pudesse haver desaparece por completo, já que estas três últimas notas formam uma sucessão cromática em oitavas diferentes inexistente em um contexto diatônico, além de incluir os choques cromáticos Mi# - Fá#, e Sol - Fá#. No entanto, as últimas sete notas da Parte Central (Figura 5-a) soam de forma tonal, embora também apresentem choques cromáticos indiretos entre Mi# e Mi, e entre Mi# e Fá#, e um choque direto entre Ré e Dó#. No entanto, aqui é possível observar que é a ordem de sucessão destas sete notas que efetivamente faz com que estes choques cromáticos sejam escutados de forma diatônica (tonal), e não de forma atonal. As quatro últimas notas do final da Parte Central formam o acorde de Ré aumentado com sétima maior que aparece ao início da obra, de tal forma que o Dó# é escutado como a sétima maior de Ré, e não como um choque cromático Ré - Dó# característico do atonalismo. Por outro lado, o movimento descendente de neutralização do Mi# (que neste caso é na realidade um Fá) à nota mi torna possível a introdução do Fá# de forma diatônica, mesmo

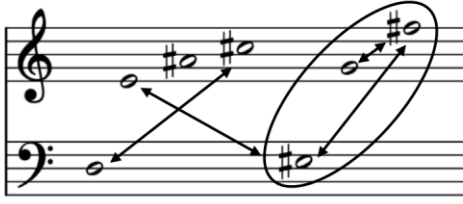
considerando que o movimento *Fá - Mi* é realizado por salto (resolução por transferência), e não por grau conjunto, que seria o movimento ideal.

a)



Últimas sete notas da Parte Central: Tonal.
(Não se consideram as notas repetidas)

b)



Primeiras sete notas da Parte Final: atonal

Fig.5: Últimas sete notas da Parte Central (letra "a"), e primeiras sete notas da Parte Final (letra "b") da obra *Recado a Schumann*, de Gilberto Mendes. As flechas indicam os choques cromáticos em cada ordenação de notas.
Fonte: próprio autor

Embora os procedimentos de elaboração possam ser diferentes, as três ressignificações comentadas acima são construídas de modo a criar heterogeneidades que deliberadamente cancelam a presença de sistemas totalizantes nesta obra. O procedimento geral é essencialmente o mesmo nos três casos: um mesmo material é primeiramente escutado de forma tonal, e posteriormente de forma atonal. A particularidade desta heterogeneidade está no fato dela implicar dois sistemas totalizantes diferentes (tonal e atonal), de maneira que nenhum dos dois é capaz de explicar a obra de forma completa. Ou seja, as ressignificações realizadas nesta obra anulam a possibilidade de haver um único sistema totalizante, de forma que esta obra se insere de forma exemplar dentro do paradigma pós-moderno.

Conclusão

As três ressignificações identificadas e estudadas na obra *Recado a Schumann*, de Gilberto Mendes, efetivamente cumprem o propósito de criar heterogeneidades que deliberadamente cancelam a presença de sistemas totalizantes nesta obra. Este tipo de ressignificação é característica da música pós-moderna, e por esta razão foram aqui denominadas ressignificações pós-modernas. Trata-se, evidentemente, de um procedimento realizado de forma consciente por Gilberto Mendes com uma grande inteligência e habilidade, revelando uma profunda compreensão do pós-modernismo que o leva a compor uma obra que, desta forma, vai muito além da simples utilização de citações ou de justaposições de fragmentos tonais e atonais.

No entanto, considerando que o título desta obra é significativo, já que é ele que nos leva a supor que o tema inicial composto por Gilberto Mendes seja de Schumann,

cabe oferecer uma resposta a qual seria o recado que esta obra finalmente dá a Schumann. Em algum lugar já se disse que o sistema tonal traz em si mesmo sua própria dissolução. Se consideramos que esta dissolução desemboca no atonalismo, como sugere a resignificação de materiais tonais em atonais nesta obra, o recado a Schumann poderia ser justamente o de dizer que a tonalidade traz a atonalidade dentro de si. Esta interpretação do título da obra é, entre outras possíveis, a que melhor explica qual é o recado dado a Schumann, já que está fundamentada nas reinterpretações realizadas na obra, seja quando apresenta materiais tonais em um novo contexto atonal, seja quando realiza uma reordenação estratégica do material tonal para transformá-lo em atonal.

Outras obras da fase pós-moderna de Gilberto Mendes realizam reinterpretações similares a estas, além de introduzirem outros tipos de reinterpretação não mencionados neste texto. Desta forma, a continuidade do estudo aqui apresentado consiste em analisar outras obras de Mendes buscando sintetizar as diferentes formas de reinterpretação que realiza para construir uma visão global de seu processo compositivo na sua fase pós-moderna.

Referências

- Boulez, P. 1995. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva.
- Cook, N. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London: J. M. Dent & Sons.
- Cruz, J. B. C. de B. 2017. *A música experimental de Gilberto Mendes: contexto e análises*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo.
- Forte, A. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University.
- Kramer, J. D. 2002. The nature and origins of musical postmodernism. In: Lochhead, J. e Auner, J. *Postmodern music / Postmodern thought*. New York e London: Routledge, p. 13-26.
- Liotard, J.-F. 1979. *La Condition Postmoderne - Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Magre, F. e L. F. Rosa. 2021. Performance, interatividade e localidade em Santos Football Music de Gilberto Mendes. *Revista Vórtex* 9, no. 1: 1-18.
- Martins, A. L. e R. Costa. 2017. From Concrete Poetry to Musical Composition: Narrativity, Intertextuality and Musical Meaning in *Motet em Ré Menor* by Gilberto Mendes. *Musica Theorica* 2, no. 1: 112-130.
- Mendes, G. 1994. *Uma odisséia musical: Dos mares do sul à elegância pop-art déco*. São Paulo: Edusp.
- Prada, T. 2010. *Gilberto Mendes: Vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira Margem.
- Ramaut-Chevassus, B. 1998. *Musique et Postmodernité*. Paris: PUF.
- Salzer, F. 1962. *Audición Estructural: coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor.

- Santos, R. de C. D. dos. 2018. *Pós-Minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes: décadas de 1980 e 1990*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso (Tese de Doutorado).
- Santos, R. de C. D. dos e Rossetti, D. O Pós-Minimalismo de "Il Neige... de Nouveau!": intertextualidade e forma como processo. *Revista Vórtex* 8, no. 2: 1-32.
- Silva, E. M. da. 2011. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções.
- Souza, C. D. 2017. Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música erudita brasileira pós 1980. *Ciências Sociais Unisinos* 53, no. 3: 467-477.
- Zampranha, E. 2009. Usando citações na música pós-moderna. In: M. de L. Sekeff e E. Zampranha. *Arte e Cultura V – Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/FAPESP, p.145-172.