

OBRAS BRASILEIRAS COM RESSONÂNCIAS MINIMALISTAS: *MINIMUS E ARRANJOS E DESARRANJOS*

Igor Alexandre de Barros Mack¹ e Rita de Cássia Domingues dos Santos²

1. Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso, Brasil;
2. Programa de Pós-Graduação em Estudos em Cultura Contemporânea (PPGECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

RESUMO

Este texto propõe-se mostrar um recorte de uma pesquisa mais ampla que busca características do Minimalismo e do Pós-Minimalismo em obras latino-americanas, tendo como base teórica a Estética da Impureza (SCARPETTA, 1985). Neste sentido foram selecionadas duas obras recentes brasileiras, do século XXI, em cada uma destas correntes. Procura-se apresentar os aspectos composicionais dessas obras para comprovar como elas se relacionam com o minimalismo ou com o pós-minimalismo, de acordo com Santos (2019) Gann (1997) e Cervo (2005), dentre outros.

Palavras-chave: Minimalismo, Pós-Minimalismo e Estética da Impureza.

ABSTRACT

This text intends to bring up an excerpt from a broader research which has been seeking features of Minimalism and Post-Minimalism in Latin American works of music, having as its theoretical framework the Aesthetics of Impurity (SCARPETTA, 1985). For this, two recent Brazilian pieces from the 21st century were selected from each of those branches. It aims to present the compositional aspects of such works to prove how they can relate to minimalism or post-minimalism, according to Santos (2019), Gann (1997), and Cervo (2005), among others.

Keywords: Minimalism, Postminimalism and Impurity Aesthetics.

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa em andamento da Dr^a Rita de Cássia Domingues dos Santos, “Pós-minimalismo na América Latina: Intertextualidade e Estética da Impureza”, visa delimitar ressonâncias minimalistas em obras de compositores latino-americanos compostas no período de 1970 a 2020, bem como delinear a presença da Estética da Impureza, tendo

como principais referenciais Scarpetta (1985) e Potter, Gann e Ap Siôn (2013). Apresenta-se aqui um recorte desta pesquisa, o subprojeto conduzido pelo bolsista de Iniciação Científica Igor Mack, que focaliza em obras brasileiras.

Duas obras de compositores brasileiros foram escolhidas para este texto a fim de mostrar os procedimentos da música minimalista e pós-minimalista, uma vez que tais obras foram compostas com o intento de explorar os procedimentos dessas correntes composicionais: *Arranjos e Desarranjos* (2019) de César Traldi [1] e *Minimus* (2011) de Helder Oliveira [2]. A classificação dessas obras (se são minimalistas ou pós-minimalistas) é diretamente relacionada aos processos que os autores utilizaram para suas criações.

O Minimalismo musical pode ser considerado a expansão de uma tendência estética que se apoderou de todas as expressões artísticas. No âmbito da música, embora não haja uma correlação direta, a associação acontece pelo uso de elementos mínimos e é bastante associado à ideia de repetição. Também é comumente visto como uma resposta ao modernismo musical [3] e aos trabalhos com suas configurações massivas, não-periódicas, derivados da Segunda Escola de Viena, que vieram a desembocar no serialismo integral. Tal resposta geralmente é associada aos compositores norte-americanos La Monte Young (1935-), Steve Reich (1936-), Phillip Glass (1937-) e Terry Riley (1935-), que apresentaram uma música com características extáticas e estáticas, que muito se assemelhavam ao transe proporcionado pelos sons dos tambores da música africana ou pelo complexo tilintar dos metais dos gamelões de Bali. Entre as principais características da música minimalista estão: êxtase harmônico, repetição, drones, processos graduais (como a defasagem e o processo aditivo), batida constante, instrumentação estática, entre outras (POTTER; GANN; AP SIÔN apud SANTOS, 2019).

O Pós-Minimalismo musical tem definições variadas, dependendo de cada autor, entretanto se diferencia do Minimalismo estrito da década de 60 devido à mistura de linguagens composicionais. Santos salienta este aspecto: “caráter impuro que o Pós-Minimalismo musical desvela, seja através da mistura de diferentes tradições ou procedimentos composicionais gerando um vocabulário eclético, seja através da citação” (SANTOS, 2019, p.128). Mesmo não existindo um consenso sobre o que é o Pós-Minimalismo, existem várias características que são comuns às obras das décadas 80 e 90 do século XX, e que destoam do “Minimalismo Clássico” por expandirem a ideia de processo como único elemento fundador da obra e apresentarem uma impureza estilística, ainda mantendo certas qualidades do minimalismo, como o uso de processos de alguns

procedimentos graduais e a manutenção de um pulso estável, geralmente associado à uma “grade” de colcheias. Além disso, outros atributos como presença de melodias, intertextualidade, referências extramusicais, tonalidade, divisão em seções contrastantes, são apontados por alguns autores como Santos (2019), Williams (2009), Johnson (1994) como características próprias do Pós-Minimalismo.

2. ARRANJOS E DESARRANJOS (2019)

Esta obra de César Traldi é um duo para percussão, tem a duração de aproximadamente quatro minutos e dez segundos, pode ser tocada em duas marimbas, dois vibrafones ou uma marimba e um vibrafone. O andamento indicado é 120bpm (cento e vinte batidas por minuto).

Um dos procedimentos composicionais que mais define a peça é o deslocamento de fase, que é um dos procedimentos específicos de obras do “Minimalismo Clássico”. Tal processo de deslocamento, é mais comumente escrito em sua terminologia em inglês, *phasing* ou *phase-shifting*, que é quando “duas frases idênticas são tocadas ao mesmo tempo, mas com uma pequena diferença de andamento para que uma saia de fase em relação à outra.” (POTTER; GANN; AP SIÔN, 2013, p. 33), e está presente em muitas obras, dentre elas *Clapping Music* (1972) de Steve Reich e *Toyama* (1993) de Michael Udow (1949).

Em *Arranjos e Desarranjos*, esse deslocamento acontece por um processo subtrativo da métrica, com a diminuição da fórmula de compasso, deslocando os padrões pela subtração da última unidade rítmica, sendo antecipado em relação à métrica original e em relação ao que o outro músico está executando.

Outros procedimentos bastante presentes na peça são os procedimentos aumentativos progressivos da métrica, além daqueles para o deslocamento de fase. Quando todas as possibilidades de permutações entre os dois padrões que os músicos estão tocando são esgotadas, eles são igualmente aumentados e o processo de defasagem recomeça em uma nova seção.

A divisão formal da peça já está bem estabelecida na partitura por meio das letras de ensaio; tem quatro seções principais, com Introdução e Coda. As seções A, B, C e D são consideradas principais porque nelas acontecem os processos como as defasagens e processos aditivos. A seção E é considerada como Coda apesar de ter uma letra de ensaio,

pois os procedimentos de defasagem não acontecem, dando lugar à uma concordância rítmica entre as duas partes, o que prenuncia o final da peça. Vale destacar que as quatro seções principais não têm o mesmo tamanho, justamente por causa do processo aumentativo progressivo a cada mudança de seção.



Figura 1. Material Basilar.

O conjunto dos dois compassos apresentados na figura 1 acima denominamos de Material Basilar, pois não há ocorrência na peça musical que não esteja contida nesses dois compassos. Em outras palavras, toda a peça poderia ser resumida assim. Por conveniência, o primeiro compasso será nomeado X e o segundo compasso, Y, uma vez que a parte do músico 1 é quase que totalmente exclusiva do compasso X, sendo possível dizer o mesmo do músico 2 em relação ao compasso Y. Essa exclusividade só muda na última seção (E), em que há uma quebra textural, pois as partes entram em uníssono.

3. MINIMUS (2011)

A obra de Helder Oliveira, para três clarinetes em si bemol e três clarinetes baixo, tem a duração de cerca de quatorze minutos e quarenta segundos, e é dividida em três movimentos. O próprio título da peça e as notas de programa nas páginas iniciais da partitura já sugerem que a exploração das técnicas do “Minimalismo Clássico” foi intencional:

Minimus utiliza técnicas composicionais de processos de repetição presentes em obras minimalistas das décadas de 1960 e 1970. No primeiro movimento, há a técnica de processo aditivo por grupo. Nessa técnica, presente em muitos trabalhos de Steve Reich, uma melodia é apresentada em repetição uma nota por vez e não linearmente através da substituição de pausas por notas. (OLIVEIRA, 2011, n.p).

A despeito da proposta do compositor de trabalhar os procedimentos estritos do Minimalismo das décadas de 60 e 70 do século XX, é possível encontrar outros elementos e

processos que não pertencem especificamente à essa circunscrição estética, como por exemplo a retrogradação de um padrão musical para formar outro, texturas polirrítmicas com elementos que não se repetem estruturalmente, e que não vêm da lógica processual e circular dos procedimentos estritos do “Minimalismo Clássico”, sem falar ainda de questões formais e harmônicas.

Jelena Novak (2013) aponta o enfraquecimento da rigidez dos processos no Pós-Minimalismo:

Os pós-minimalistas comentam, reinterpretam e questionam a música minimalista numa era pós-modernista, mas o fazem de muitas maneiras diferentes... 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 (NOVAK, 2013, p. 130, apud SANTOS; ROSSETTI, 2020).

A fusão processual na obra *Minimus* (2011) é uma das principais características iniciadas com as obras pós-minimalistas da década de 80 e 90, em contraste com o “Minimalismo Clássico” e com qualquer eugenia estilística. Nota-se aqui a presença da Estética da Impureza, conclamada por Scarpetta (1985), uma estética onde se prevalece o manejo da transversalidade das referências, desaguando nas definições de Pós-Minimalismo de Santos (2019) e Maniskosa (2013), que reforçam o caráter impuro desta vertente musical.

Uma das características citadas anteriormente é de que, geralmente, a música pós-minimalista é tonal (GANN, 1997, p. 326 – 327). *Minimus* (2011) não apresenta tonalidade no sentido estrito, mas algumas de suas características são presentes, como o padrão melódico do segundo movimento que começa na região de si menor e apresenta uma sensível, como se tivesse sido erigido a partir de uma escala menor harmônica, o que não é um exemplo exclusivo, pois quase sempre os padrões têm uma polarização clara em torno de uma região e o material harmônico é quase sempre proveniente de escalas diatônicas. O terceiro movimento tem um caráter calmo, quase coral, com acordes longos, privilegiando intervalos de 4ª e 5ª justas.

As principais características do segundo movimento são o uso do *phase-shifting* (Defasagem) e do processo aumentativo e diminutivo linear que “Articula processos de repetição baseados em adição ou subtração de figuras a partir de um padrão base” (CERVO, 2005, p. 52).

Esse procedimento é muito usado nas obras de Phillip Glass. O seguinte exemplo ilustra um processo aumentativo e subtrativo linear a partir de uma colcheia. O padrão de exemplo é: 2, 2-1, 2-1-1, 2-1-1-1, 2-1-1, 2-1, onde 2 é a colcheia e 1 representa a semicolcheia.



Figura 2. Padrão de processo aumentativo e subtrativo linear.

O *phase-shifting* que ocorre, tal como em *Arranjos e Desarranjos*, é imediato, ou seja, não é uma diferença de andamento que faz com que a defasagem ocorra, mas o simples deslocamento do padrão. O processo aumentativo e diminutivo que ocorre aqui também não é na construção de um padrão rítmico ou melódico, mas no número de repetições para que as defasagens ocorram. Nesse caso, o autor baseou o número de repetições na Série de Fibonacci.

A forma do segundo movimento é progressiva, são três seções bem definidas, a subsequente menor que a anterior devido à um procedimento subtrativo da fórmula de compasso. Na primeira seção, os clarinetes 2 e 3 tocam um padrão melódico em *Si menor*, onde nota-se a *sensível (lá sustenido)*.



Figura 3. Padrão melódico da primeira seção.

O seguinte esquema ilustra o número de repetições para as defasagens em relação ao padrão baseado na Série de Fibonacci, da primeira seção. Como o compasso de 7/4 tem, virtualmente, 14 colcheias, existem 14 possibilidades de permutação do padrão melódico, aqui considerados de 0 a 13, ou 0 a -13, dependendo da direção de deslocamento e do posicionamento do padrão melódico na métrica. Se o padrão se deslocou uma colcheia “para trás”, ou seja, o antecipou em uma colcheia, consideramos o deslocamento como negativo e vice-versa. A seguinte tabela mostra a relação entre as defasagens e a relação com a sequência utilizada para determinar o número de repetições para que aconteçam.



Figura 5. Dois padrões melódicos da terceira seção.

A terceira e última seção é a menor e mais densa das três, porque mais de um instrumento faz defasagens em direções diferentes, com os dois padrões melódicos em arpejos de ré aumentado (terceiro grau aumentado da escala menor harmônica de si menor), usando material conforme figura 5 acima.

Os esquemas para a última seção são demonstrados nas Tabelas 3 e 4 a seguir, sendo que o último compasso é um uníssonos rítmico com arpejos no acorde de ré aumentado sobre o acorde de sol aumentado.

Tabela 3. Esquema do número de repetições do padrão melódico “a”.

Número de Repetições a cada defasagem	1	2	3	3	2	1
Defasagem negativa	0	-5	-4	-3	-2	-1
Defasagem positiva	0	1	2	3	4	5

Tabela 4. Esquema do número de repetições do padrão melódico “b”

Número de Repetições a cada defasagem	1	2	3	3	2	1
Defasagem negativa	0	-1	-2	-3	-4	-5
Defasagem positiva	0	5	4	3	2	1

A sobreposição de acordes aumentados neste trecho imprime uma dissonância que destoa do caráter das outras seções (Figura 6).



Figura 6. Último compasso da peça.
Fonte: (OLIVEIRA, 2011, p. 42).

É notável, portanto, a relação entre as fórmulas de compasso: 7/4, 5/4, 3/4, e quantidade de números escolhidos para os palíndromos baseados na série de Fibonacci que determinam o número de repetições a cada defasagem.

Para o padrão da primeira seção, são usados os sete primeiros números da série, e a fórmula de compasso é 7/4. Assim, há um processo subtrativo progressivo da métrica e da mesma maneira do número de repetições para as defasagens, o que explica as seções serem desiguais e cada vez menores (Figura 7).

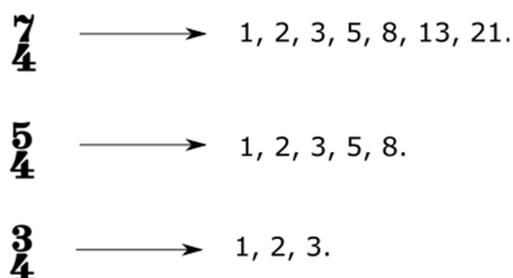


Figura 7. Relação da métrica de cada seção com os padrões.

Essa ordem que permeia o segundo movimento de *Minimus* (2011), é um traço presente nas obras pós-minimalistas. Segundo Kyle Gann:

Um compositor pós-minimalista pode escrever música intuitivamente com materiais tão limitados que alguma lógica processual de fundo parece evidente; pode começar com uma estrutura estrita em segundo plano e então obscurecê-la com detalhes superficiais; ou pode criar uma estrutura lógica estrita tão não linear que, mesmo que sua presença possa ser intuída, não pode ser analisada pelo ouvido.(GANN, 2013, p. 106).

4. CONSIDERAÇÕES

Diante das informações, extraídas das obras e dispostas no texto, é pertinente afirmar que *Arranjos e Desarranjos* (2018) é mais próxima do “Minimalismo Clássico”, pois a similitude de sua estrutura é com “obras que não são apenas baseadas em processo, mas sim obras que são literalmente processos” (REICH, 1974, p. 9-10, apud CERVO, 2005, p.28). Seu material musical circunscrito é tão explorado como alguém que procurasse abrir um cadeado com senha testando todas as combinações possíveis. Sua fidelidade com o procedimento que pôs a engrenagem musical a funcionar, esse rigor processual, é um dos fatores principais que a caracteriza como uma obra minimalista.

Minimus (2011), de outro modo, não se atém às delineações realizáveis apenas com seus materiais e processos, combinando-os com outras sonoridades, texturas e procedimentos. O uso de padrões melódicos tonais, que provêm uma estaticidade apesar das modulações e das dissonâncias, além do uso de melodias, evidenciam sua afinidade com o pós-minimalismo que “tantas vezes esconde sua lógica abaixo da superfície, criando um leve ar de mistério dentro de um ambiente musical bastante transparente.” (GANN, 2013, p. 105).

Esperamos com este texto, que é um recorte de uma pesquisa em desenvolvimento, contribuir para esclarecer algumas diferenças de procedimentos composicionais do Minimalismo e do Pós-Minimalismo musical, terminologias ainda tão pouco discutidas na Academia brasileira, bem como valorizar a produção recente de compositores brasileiros.

5. NOTAS

[1] César Adriano Traldi é percussionista e compositor. Como solista, tem se destacado nacionalmente através de suas atuações frente a algumas das principais orquestras do país, além de apresentações e recitais solo em diversos estados brasileiros. É professor de

percussão e pesquisador do Núcleo de Música e Tecnologia do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Mais informações em <http://www.numut.iarte.ufu.br/cesartraldi>

[2] Natural de Campina Grande – PB, Helder Alves de Oliveira é licenciado em Música pela UFRN, mestre em composição pela UFPB e cursa doutorado na UFRJ sob orientação de Liduino Pitombeira. Diversas de suas obras foram premiadas em concursos nacionais e internacionais, dentre elas *Devaneio* (concurso FUNARTE de Música Clássica 2012). Também foi vencedor do I Concurso Itamaraty de Composição Musical, na categoria Fanfarra, com *Apophrades*, 2017 (MUSICA BRASILIS, s.d).

[3] Embora o minimalismo seja por alguns considerado como uma reação contra o serialismo, para Goeyvaerts ambas as técnicas eram meras subcategorias de uma música “estática, não dinâmica”. Assim, o minimalismo apresentado por Goeyvaerts seria uma continuação do modernismo musical (DELAERE, BEIRENS e STAPLES, 2004, apud SANTOS, 2019, p. 105).

REFERÊNCIAS

CERVO, Dimitri. Minimalismo e suas técnicas composicionais. **Per Musi** - Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 11, n.11. 2005. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf>. Acesso em: 12 Maio 2021.

GANN, Kyle. A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

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

JOHNSON, Steven. Minimalism: aesthetic, style, or technique? **Musical Quarterly**. USA, v. 78, p. 742-743, 1994.

MASNIKOSA, Marija. Theoretical Model of Postminimalism and Two Brief ‘Case Studies’. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

MUSICA BRASILIS (Brasil). Compositores. In: MUSICA BRASILIS (Brasil). **Helder Alves de Oliveira**. [s.l]: Musica Brasilis, s.d. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/helder-alves-de-oliveira>>. Acesso em 21 Maio 2021.

NÚCLEO DE MÚSICA E TECNOLOGIA (Brasil). Pesquisadores. In: **Núcleo de Música e Tecnologia (Brasil). Membros**. [Uberlândia, MG]: Núcleo de Música e Tecnologia, 2012. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/cesartraldi>. Acesso em: 24 maio 2021.

OLIVEIRA, Helder Alves de. Minimus. In: OLIVEIRA, Helder Alves de. **Minimus**. [s.l.]: [s.n.], 2011. n.p.

POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÓN, Pwyll ap. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÓN, Pwyll ap. **The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music**. England: Ashgate Publishing Limited, 2013.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. **Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes**: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul. Curitiba: CRV, 2019.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; ROSSETTI, Danilo. O Pós-Minimalismo de “Il Neige... de Nouveau!”: intertextualidade e forma como processo. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.2, p. 1-32, 2020.

SCARPETTA, Guy. **L'Impureté**. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1985.

WILLIAMS, Nicholas Allan. **Strategies of Postminimalism in my Recent Music**. Tese de Doutorado. University of Huddersfield, Huddersfield, 2009.