

Analisando *Diálogo de Ruptura* de Gilberto Mendes sob múltiplas perspectivas

*Analyzing Gilberto Mendes's *Diálogo de Ruptura*
from multiple perspectives*

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso

Rodolfo Coelho de Souza

Universidade de São Paulo

Resumo: O principal objetivo deste artigo é desvendar a complexidade e a polissemia da peça *Diálogo de Ruptura*, que faz parte do tríptico para piano intitulado *Três Contos de Cortázar* (1985) de Gilberto Mendes, usando uma metodologia analítica multifacetada que é conhecida informalmente como Princípio de Rashomon. Como objetivos adicionais, buscamos explorar a relação da estética da obra com o Pós-Minimalismo, destacando a presença de procedimentos intertextuais e a afinidade com a “Estética da Impureza” proposta por Scarpetta. Portanto, o foco deste estudo situa-se na interseção entre análise musical e estudos intertextuais, buscando contribuir para a melhor compreensão da terceira fase composicional Gilberto Mendes. As cinco abordagens analíticas usadas revelaram as ambiguidades da harmonia tonal da peça, as estratégias de repetição minimalistas e pós-minimalistas, os princípios de coesão estrutural segundo as teorias dos conjuntos e dos intervalos de conjuntos (pcords), e ainda a existência de procedimentos intertextuais. Concluimos que *Diálogo de Ruptura* é uma síntese paradoxal entre tradição e vanguarda, em que repetições minimalistas coexistem com melodias expressivas e harmonias impressionistas, analisadas segundo perspectivas diversas que confirmaram a conexão de Gilberto Mendes com poéticas transculturais e híbridas.

Palavras-chave: Música Brasileira Pós-Moderna. Gilberto Mendes. Pós-Minimalismo. Teoria dos Conjuntos. Intertextualidade.

Abstract: The main objective of this article is to unravel the complexity and polysemy of the piece *Diálogo de Ruptura*, part of the piano triptych *Três Contos de Cortázar* (1985) by Gilberto Mendes, using a multi-layered analytical methodology informally called The Rashomon



Principle. As additional objectives, we seek to explore the relation of the aesthetics of the work with the Post-Minimalism, highlighting the presence of intertextual procedures and the affinity with the “Impurity Aesthetic” proposed by Scarpetta. Therefore, the focus of this study lies at the intersection between musical analysis and intertextual studies, seeking to contribute to a better understanding of Gilberto Mendes' third compositional phase. The five analytical approaches that we used revealed the ambiguities of the piece's tonal harmony, the minimalist and post-minimalist repetition strategies, the principles of structural cohesion according to set theory and set interval theory (pcords), plus the existence of intertextual procedures. We concluded that *Diálogo de Ruptura* is a paradoxical synthesis between the tradition and the avant-garde, in which minimalist repetitions coexist with expressive melodies and impressionistic harmonies. We analyzed them from different perspectives to confirm the connection of Gilberto Mendes with a transcultural and hybrid poetics.

Keywords: Post-Modern Brazilian Music. Gilberto Mendes. Post-Minimalism. Set Theory. Intertextuality.

* * *

1. Introdução

Gilberto Mendes, em diversas ocasiões, confessou sua paixão pelo cinema e a influência que a linguagem cinematográfica teve na gênese da sua linguagem composicional. Em um de seus últimos textos, Mendes recorda a emoção de visitar os estúdios de Hollywood em Los Angeles, onde ele imaginou reencontrar a música de Tommy Dorsey para os filmes que idealizavam a cultura do Havaí, que para Mendes era um espelho da vida à beira-mar em Santos, sua cidade Natal (Mendes 2008, p. 25–52). Como homenagem a essa vinculação imaginária, resgatamos da crítica cinematográfica uma técnica de construção de roteiros que foi usada pela primeira vez por Akira Kurosawa (1910–1988) no filme *Rashomon* (1950). O chamado Princípio de Rashomon¹, representa um instigante paradigma para a compreensão da natureza multifacetada da verdade, ao ser narrada por um observador. O roteiro do filme *Rashomon* de Kurosawa não apenas influenciou a linguagem cinematográfica, como também deu voz a uma reflexão epistemológica sobre a relatividade do conhecimento humano. O enredo,

¹ Apresenta raízes filosóficas que mergulham em tradições antigas. Mais informações em Mayos Solsona, Gonçal. “Vida, pensamento e verdade em *Rashomon* de Kurosawa”. *Revista de Ciências do Estado*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 1–19, 2025. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revice/article/view/e58514>>.

baseado em contos de Ryūnosuke Akutagawa² (1892–1927), apresenta quatro versões radicalmente distintas de um mesmo evento, um assassinato na floresta, cada uma filtrada pela subjetividade de seus narradores: o bandido Tajōmaru; a esposa da vítima; o espírito do samurai morto; e uma testemunha ocular. Diversos cineastas realizaram filmes com enredos que usaram uma estrutura semelhante à de Kurosawa, como por exemplo, entre os mais recentes, Clint Eastwood em *Juror Nº 2* (2024), Ridley Scott em *The Last Duel* (2021), Pete Travis em *Vantage Point* (2008) e Brian de Palma em *Snake Eyes* (1998).

Essa estrutura narrativa transcendeu o âmbito cinematográfico para se tornar um instrumento conceitual em diversas áreas do saber. A transposição deste princípio para o campo acadêmico foi inicialmente realizada pela pesquisadora Valerie Alia em seu trabalho seminal *The Rashomon Principle: The Journalist as Ethnographer* (1997) e posteriormente em *Media Ethics and Social Change* (2004), que estabeleceu as bases teóricas para sua aplicação nas ciências humanas.

Cone (1962) considera que a música contemporânea demanda que o tipo de análise a ser empregado deve ser escolhido em função do próprio objeto de estudo. Ele faz uma defesa da subjetividade do pesquisador na escolha das ferramentas analíticas, salientando que o analista determina não só “o que pretende investigar”, como também a possibilidade de adotar várias perspectivas, algumas vezes contraditórias, sobre uma única situação, como propõe o Princípio de Rashomon.

O presente artigo propõe aplicar este princípio à análise de *Diálogo de Ruptura* (1985), peça integrante do tríptico *Três Contos de Cortázar* de Gilberto Mendes. A escolha desta obra específica justifica-se por três razões: primeiro, por sua posição estratégica na terceira fase composicional do autor; segundo, por sua relação intertextual com a literatura de Julio Cortázar, estabelecendo um diálogo fértil entre linguagens artísticas distintas; terceiro, por sua estrutura musical que,

² Considerado o pai do conto moderno japonês, com inúmeras obras traduzidas para o português, Ryūnosuke Akutagawa era escritor, tradutor, estudioso dos costumes e tradições japonesas. Suicidou-se aos trinta e cinco anos, após franca deterioração de sua saúde mental e física. Mais informações em *Dossiê – Ryunosuke Akutagawa*. <https://fjisp.org.br/dossie_ryunosuke_akutagawa_1_ryunosuke/>.

tal como o conto que a inspira, parece concebida para acolher e estimular interpretações plurais e por vezes aparentemente contraditórias.

Para desvendar esta obra complexa, convocamos quatro "testemunhas" analíticas acadêmicas, cada uma oferecendo uma perspectiva distinta: Antônio Eduardo Santos (1997) com sua ênfase na estrutura tonal e nos aspectos minimalistas; Ligia Alves Figueiredo e Rita Santos (2015) com uma abordagem pós-minimalista; Rita de Cássia Domingues dos Santos (2019) com uma análise fundamentada na teoria dos conjuntos e na intertextualidade, enfatizando o Pós-Minimalismo; e Rodolfo Coelho de Souza (2021) com uma análise baseada na leitura harmônica tradicional. A estas quatro perspectivas somamos uma quinta abordagem, baseada na teoria dos conjuntos de intervalos (pcords) de Coelho de Souza (2012 e 2018), que permite mapear as relações parcimoniosas entre os conjuntos de alturas que permeiam a obra.

Esta pesquisa reforça a atualidade do pensamento musical de Gilberto Mendes em um contexto cultural marcado pelo hibridismo e pela transculturalidade. Num mundo onde as fronteiras entre linguagens artísticas se tornam cada vez mais permeáveis, a obra do compositor santista revela-se não apenas produto de seu tempo, mas uma antecipação visionária de opções poéticas.

2. *Diálogo de Ruptura* no contexto da terceira fase composicional de Mendes

Gilberto Mendes nasceu na cidade de Santos (estado de São Paulo) em 13 de outubro de 1922, mesmo ano da fundação do Partido Comunista Brasileiro e do advento da Semana de Arte Moderna, como gostava de mencionar. Ele começou seus estudos de música formais aos 18 anos no Conservatório Musical de Santos, onde estudou harmonia com Savino de Benedictis e piano com Antonieta Rudge. Todavia, dali em diante, parte substancial da sua formação foi autodidata, exceto algumas aulas esparsas na década de 1960 que teve com Cláudio Santoro e Olivier Toni. Gilberto Mendes trabalhou grande parte de sua vida como funcionário da Caixa Econômica Federal e, ao termo da década de 1970 passou a dedicar-se apenas à composição, ampliando sua contribuição à música de concerto brasileira (Mendes 1994).

Com a globalização cultural e consequente exacerbação da mistura nas poéticas contemporâneas, Gilberto Mendes foi estimulado pelas mudanças que o pós-modernismo dinamizou³, no âmbito do hibridismo que imperava nas artes na segunda metade do século XX. Scarpetta⁴ (1985, p. 20) atribui a este período uma carga de “bastardismo”, de interrogação recíproca, com entrelaces ou zonas de contato, contaminações perceptíveis na obra de Mendes por meio de seus procedimentos composicionais heterogêneos, bem como sua postura experimental que enfatiza a aleatoriedade e a pluralidade perceptiva da arte como um todo (Neves 1981).

O conjunto de sua obra apresenta um poder aglutinador, interdisciplinar e versátil, entre múltiplas áreas da arte, estabelecendo diálogos com o cinema, a literatura, o teatro e a política. Advindo da alteridade entre sua práxis composicional com diversas vertentes da criação artística do século XX, este procedimento nos parece “impuro”, conforme propõe Scarpetta. De acordo com o compositor:

[...] eu buscava mais inspiração na pintura, escultura, arquitetura, do que na música. A estrutura de um filme, de um quadro, de um palácio, de um livro, poderia me dar a ideia de uma forma musical. Buscava inspiração, modelos, fora da música [...]. Podia ser no cinema de Godard, num quadro de Rauschenberg, ou de Simone Martini, de Vermeer, Da Vinci, numa construção de Palladio, ou de Mies van der Rohe, Niemeyer, Louis Sullivan, numa escultura de Luca della Robbia, de della Quercia, ou Giacometti, tudo isto sempre me apaixonou muito, e também o seu desenvolvimento até nossos dias, com os edifícios pós-modernos de um Robert Venturini, Philip Johnson. (Mendes 1994, p. 133)⁵

Gilberto Mendes ao longo de sua vida apresentou conexões com várias artes, especialmente o cinema. Seu legado permanece como um convite permanente à escuta atenta, à tolerância das diferenças e à celebração da

³ Jan Nederveen afirma que a globalização cultural envolve hibridização, sendo nosso período marcado por encontros culturais cada vez mais intensos e Perry Anderson descreve a tendência de celebrar o híbrido no período em que vivemos (*apud* Burke 2003, p. 13–14).

⁴ Ensaísta e professor na Universidade de Grenoble, Guy Scarpetta nasceu em 1946 e ensinou literatura e cinema na Universidade de Reims. Foi colaborador da revista de arte moderna *Art Press* e escreveu ensaios como *Brecht ou Le Soldat Mort* (1979) e *Eloge Du Cosmopolitisme* (1981).

⁵ Scarpetta (1985) pontua este mesmo procedimento regido pela Estética da Impureza, por exemplo, na maneira como o cinema de Godard se confronta com os desafios que a pintura e ou a música lhe lançam.

complexidade que define a experiência artística em sua forma mais elevada. Ele claramente optou por não insistir em uma única tendência, perseguindo sempre a riqueza da diversidade, o que se nota claramente no tríptico “Três Contos de Cortázar” (1985), da sua terceira fase composicional.

Os pesquisadores da obra de Gilberto Mendes são unânimes em dividi-la em três fases composicionais, com pequenas divergências. Luterio Rodrigues propõe a seguinte organização das três fases composicionais: **Formação Inicial** (1945–1957), dividindo essa fase inicial de Mendes em um primeiro momento “Cosmopolita” e um segundo “Nacionalista”; **Vanguarda Experimental** (1962–1978); e a partir de 1979, para Rodrigues, configura-se uma terceira fase na produção de Gilberto Mendes que ele denomina **Pesquisa de Uma Música Semântica** (Rodrigues 2006).

Francato e Santos também distinguem três fases composicionais na trajetória composicional de Mendes⁶. Conforme Adriana Francato, pode-se classificar a produção musical dele 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). Já Antônio Eduardo Santos, abordando a obra pianística de Mendes, divide a produção desta outra seguinte forma: **Formação** (de 1945 a 1959), **Experimentalismo** (de 1960 a 1982) e a fase da **Trans-Formação** (após 1982), “marcada por uma nova sintaxe [...] e para a possibilidade de uma revolução permanente” (Sekeff *apud* Santos 1997, p. 9).

As peças *Diálogo de Ruptura*, *Ventos Alísios* e *Apocalipse de Solentiname* compõem o tríptico para piano intitulado “Três Contos de Cortázar”, no qual o compositor faz um tributo ao escritor argentino Julio Cortázar (1914–1984). O conto “Diálogo de Ruptura” está presente no livro *Um Tal Lucas* (publicado em 1979) e os contos “Ventos Alísios” e “Apocalipse de Solentiname” fazem parte do livro *Alguien que anda por ahí*⁷ (publicado em 1977).

⁶ Gilberto Mendes foi “avant la lettre” em vários momentos de sua trajetória. Mais informações no livro de 2022 *Gilberto Mendes: entrevistas acadêmicas* (Santo; Magre, organizadores), disponível em: <<https://pedrojoaoeditores.com.br/produto/gilberto-mendes-entrevistas-academicas/>>.

⁷ *Alguien que anda por ahí* é o sexto livro do escritor argentino, que teve sua publicação censurada em 1977 pelo Regime Militar Argentino. Já no livro *Un tal Lucas* o leitor pode perceber que, apesar de ter chamado o protagonista de “Lucas”, a grande maioria das situações, ideias e reflexões são antes de tudo opiniões do próprio Cortázar. Lucas é na verdade o *alter ego* de Cortázar, ele é

Scarpetta, ao escrever sobre Cortázar, observou que para Cortázar “escrever de modo revolucionário” não quer dizer “escrever obrigatoriamente sobre o tema da própria revolução” (Scarpetta 2017). De acordo com Rita Santos (2019), podemos fazer aqui um paralelo com os procedimentos composicionais de Gilberto Mendes, que foram revolucionários, mas muitas vezes não de forma explícita.

O tríptico “Três Contos de Cortázar” (na partitura com o subtítulo “Destino das Explicações”) foi composto para a pianista Beatriz Roman, sendo que a primeira peça composta foi *Ventos Alísios* (julho de 1985), a segunda *Diálogo de Ruptura* (agosto de 1985), e a terceira *Apocalipse de Solentiname* (dezembro de 1985), mas na partitura o compositor numera como I a peça *Diálogo de Ruptura*, em seguida *Ventos Alísios*, e como III *Apocalipse de Solentiname*. Beatriz Roman afirma em seu blog: “Quando o Gilberto compôs essas peças para mim, ele estava lendo um bocado o Cortázar, e mais do que uma tradução programática dos contos, o que ele fez foi incorporar à música os climas e *moods* daquelas obras literárias” (Roman, s/d⁸).

Esta obra⁹ teve sua estreia em New York em 20 de outubro de 1986 num recital promovido pelo *North-South Consonance*¹⁰, com execução da pianista Beatriz Roman. Foi executada novamente pela pianista no Carnegie Hall na mostra *Sonidos de las Américas, Brasil* em abril de 1996, ocasião na qual Gilberto Mendes foi cumprimentado por Philip Glass (Santos 1997, p. 108). Sobre esta composição, Mendes declarou:

[...] decidi compor três peças com os três títulos destes seus contos e algum tipo de referência a eles: *Diálogo de Ruptura*, duas estruturas musicais, minimalisticamente repetidas como perguntas e respostas obsessivas; *Ventos Alísios*, em que as terças do tema inicial fazem alusão ao *Blue in Thirds* citado no conto; um momento mais romântico, mais *cantabile*, situa o personagem italiano, e um sopro meio desesperado, angustiado – o espírito geral do conto

outro. Mais informações em Monges, Hebe; Farina de Veiga, Alicia. *Antologia de Contistas Latino-Americanos*. Edições Colihue SRL, 1986.

⁸ Mais informações no site <http://www.imediata.com/sambaqui/beatriz_roman/index.html>.

⁹ O tríptico “Três Contos de Cortázar” foi executado na Bélgica por Mireille Gleizes e na Itália pelas pianistas Cristina Campi e Claudia Mariani. No Brasil esta obra foi apresentada por Antônio Eduardo Santos, Gustavo Fiel e Rita de Cássia Domingues dos Santos, dentre outros intérpretes.

¹⁰ Informações retiradas da partitura original do compositor.

– perpassa toda a peça, devendo impulsionar sua interpretação; Apocalipse de Solentiname, três andamentos, a chegada a São José da Costa Rica, o encontro com Ernesto Cardenal, depois o Apocalipse em Solentiname e por último a perplexidade diante da tragédia vista pelos dispositivos. Os *Três Contos* ainda foram tocados em New York, no Summargarden 1993, do MoMA, pela pianista Jennifer Hayghe. (Mendes 1994, p. 210, 211)

O conto *Diálogo de Ruptura* é uma conversa truncada, que parece não fazer sentido, pois as frases são desconexas, o que induz à percepção de que na verdade são dois monólogos paralelos, cada qual com vários assuntos (Santos 2019). A seguir um pequeno trecho do conto para exemplificar:

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

Na sequência cotejaremos as visões de quatro analistas sobre esta obra: Antônio Eduardo Santos (1997); Ligia Alves Figueiredo (em conjunto com Rita Santos, 2015); Rita de Cássia Domingues dos Santos (2019); e Rodolfo Coelho de Souza (2021).

3. *Diálogo de Ruptura*: as quatro “testemunhas”

Antônio Eduardo Santos, nossa primeira “testemunha”, estudou no seu mestrado a obra pianística de Gilberto Mendes composta até então, e publicou em 1997 um livro baseado nesta dissertação, intitulado *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. Neste livro pioneiro ele apresenta uma visão panorâmica das peças para piano de Mendes, contribuindo ainda para a documentação histórica ao trazer em vários momentos as falas do próprio compositor a respeito das obras. O pianista sempre teve um intenso contato com Gilberto Mendes, sendo ambos santistas e amigos, desta forma o pesquisador frequentava amiúde a residência do compositor, constantemente apresentava

suas obras e organizou a publicação de muitas peças de Mendes através de uma editora belga¹¹.



Exemplo 1: *Diálogo de Ruptura*: Blocos A e B¹² (Fonte: Santos 2019)

Para Antônio Eduardo Santos duas peças do tríptico “Três Contos de Cortázar”, *Ventos Alísios* e *Diálogo de Ruptura*, possuem estrutura tonal repetitiva, conferindo a estas obras “um sabor minimalista” (1997, p. 103), porém ambas possuem uma Parte B que rompe a continuidade da repetição. Mais especificamente sobre a obra *Diálogo de Ruptura*, ele afirma que a peça se apresenta ligada à harmonia e ao melodismo tradicionais, com uma estrutura tonal na forma A–B–A.

Esta peça apresenta as seguintes características: é minimalista na seção A; é tonal; tem um caráter encantatório como resultado da repetição de uma estrutura arpejada, caracterizada por dois blocos distintos – denominados pelo compositor A e B – que se sucedem ininterruptamente. O fluxo dos dois blocos acaba gerando a seção “B”, que desenvolve o tema que vinha sendo repetido, chegando a momentos de atmosfera latino-americana, cara ao autor desde suas peças do período da Formação. (Santos 1997, p. 103–104).

¹¹ Este tríptico foi editado sob a supervisão de Antônio Eduardo Santos, que coordena coleção de obras de música contemporânea para piano junto a Alain Van Kerckhoven Editeur - *New Consonant Music*, de Bruxelas, tendo em seu catálogo obras de Gilberto Mendes, Silvia Berg, Rodolfo Coelho de Souza, dentre outros compositores.

¹² Logo no início da partitura temos estes dois sistemas, com a orientação de que o pianista deve executar as repetições dos 2 blocos na seguinte sequência: AB ABB AB AABB AAABB ABBBB AABB. Só depois desta parte o pianista deve continuar a tocar os sistemas a seguir da partitura, ininterruptamente.



Exemplo 2: *Diálogo de Ruptura*: melodia da Parte B (Fonte: Alain Van Kerckhoven Editeur)

Portanto para nossa primeira “testemunha” a principal característica da peça é sua linguagem **minimalista**.

A segunda “testemunha” que convidamos a depor é Ligia Alves Figueiredo que, sob a orientação de Rita de Cássia Domingues dos Santos, nos anos de 2014 e 2015, trabalhou com outros alunos da graduação da Universidade Federal de Mato Grosso na pesquisa intitulada *Técnicas pós-minimalistas desveladas na produção musical brasileira: análise de doze obras contemporâneas*. Figueiredo realizou uma análise da obra *Diálogo de Ruptura*¹³, cujos resultados foram apresentados em congresso da ANPPOM. A análise focou em aspectos pós-minimalistas, a partir de teorias pertinentes ao estilo, usando o método analítico proposto por White em seu livro *Comprehensive musical analysis* (1994), que é dividido em duas etapas. A primeira contempla uma análise descritiva da obra para poder situar aspectos relevantes em quatro esferas: ritmo, melodia, harmonia e som. Tais aspectos por vezes se imbricam na análise. Esta etapa do método é dividida em três partes: Microanálise, Médianálise e Macroanálise. A segunda etapa seria a síntese e as conclusões, com o objetivo de conseguir uma compreensão musical abrangente da obra analisada.

Santos e Figueiredo (2015), defendem que o termo Pós-Minimalismo é apropriado para esta obra, pois a obra se inicia com características minimalistas

¹³ Esta análise completa foi apresentada em 2015 no XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música com o título “Pós-minimalismo na obra *Diálogo de Ruptura* de Gilberto Mendes”.

na Parte A, com a repetição dos Blocos A e B, mas ecleticamente mistura esses elementos com outras técnicas, como o uso do recurso da *Ars Nova* (*color*) na linha do baixo, presença da melodia acompanhada na Parte B ou no ritmo contrastante da *Coda*.

De acordo com as duas pesquisadoras, nesta peça para piano, o uso da linha melódica e a expressividade melódica são de grande importância, sendo que na Parte B ocorre um clímax, o que também seria uma característica Pós-Minimalista.

A partir do compasso 122, o compositor apresenta uma melodia bem delineada na voz aguda, sempre frisada por terças, sendo o material sonoro uma mistura dos blocos A e B. [...] A parte B apresenta a melodia, porém esta carrega consigo uma dimensão diferenciada, verticalizada, sendo constante a dimensão horizontal na mão esquerda. Esta música de Gilberto Mendes é articulada em várias seções, com andamentos diferentes, que são contrastantes ou facilmente distinguíveis uns dos outros, o que quebra o senso de continuidade das obras minimalistas clássicas. (Santos; Figueiredo 2015)

Portanto para nossa segunda “testemunha” a principal característica da peça é sua linguagem **pós-minimalista**.

Rita de Cássia Domingues dos Santos, orientadora da pesquisa supramencionada, é a terceira “testemunha” convocada. Ela defendeu sua tese em 2018, apontando as ressonâncias minimalistas na terceira fase composicional de Gilberto Mendes, o que resultou em um livro publicado em 2019 intitulado *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul*¹⁴. Nesse livro, ela apresenta análises de seis obras da terceira fase composicional de Gilberto Mendes, utilizando várias ferramentas analíticas, e dentre estas obras destaca-se aqui a sua análise da peça *Diálogo de Ruptura*.

Para uma compreensão global da obra, inicia seus procedimentos analíticos com a abordagem de Straus para a Teoria dos Conjuntos, delineada em seu livro *Introduction to Post-Tonal Theory* (2000). Justificando o uso deste tipo de ferramenta analítica, Santos traz a seguinte citação de Dunsby e Whittall:

[...] a análise de conjuntos de classes de notas é mais bem utilizada quando várias composições são comparadas, ou quando seções aparentemente díspares de uma grande composição são analisadas com o fim produzir uma

¹⁴ Nesse livro a autora traz um quadro comparativo das definições da terminologia “Pós-Minimalismo” de acordo com vários teóricos (Santos 2019, p. 127).

determinação compreensiva das suas diferenças e semelhanças, em relação à 'estrutura da música atonal' entendida como 'os princípios atonais representados em todas as composições atonais' (Dunsby e Whittall, 2011, p. 126).

Suas análises têm como objetivo demonstrar que as peças apresentam intertextualidade e características minimalistas, além de seguirem a estética da impureza de Scarpetta, conforme acima conceituada. Tais argumentos confluem na conclusão na validação da denominação de Pós-Minimalismo, sugerida a partir da revisão de literatura de vários teóricos, como Potter et al (2013), Ap Siôn (2007) e Gann (1997).



Exemplo 3: *Peça para Piano nº 16*, de Gilberto Mendes (Fonte: Santos 2019)

Rita Santos usa como base também outro texto de Straus, do livro *Remaking the Past*¹⁵ (1990), concluindo que se detecta “na peça *Diálogo de Ruptura* o tipo de intertextualidade que Straus denomina como Centralização” (2019, p. 177), afirmando:

Apesar de na superfície esta peça de Gilberto Mendes apresentar um aspecto fragmentário, reforçado pelas rupturas geradas através das constantes mudanças texturais, uso de pausas expressivas e de ritmos diversificados, pela análise empreendida pela Teoria dos Conjuntos (Straus 2000) nota-se uma grande coesão no processo composicional. Os intervalos de 4ª e 5ª justa são a base sonora da peça, sendo que o conjunto 5-27 apresentou-se 11 vezes nas partes A, A' e Coda [...] O conjunto 5-27 se originou de uma obra anterior de Mendes de 1959, *Peça para Piano nº 16*. (Santos 2019, p. 176, 177)

¹⁵ Straus discute a intertextualidade musical a partir de categorias criadas por ele: *motivization, generalization, marginalization, centralization, compression, fragmentation, neutralization, symmetricization* (Straus 1990).

Exemplo 4: *Diálogo de Ruptura*: Coda (Fonte: Santos 2019)

Em relação à intertextualidade, a autora salienta que se observa em *Diálogo de Ruptura* uma progressão de tons inteiros do baixo que sustenta a peça toda (conjunto 5-27), que é proveniente de uma obra anterior de Mendes, *Peça para Piano nº 16*, de 1959, ou seja, um procedimento denominado intertextualidade intratextual pelo pesquisador galês Pwyll ap Siôn que ocorre quando consideramos o conjunto total da obra de um compositor como um grande texto (Ap Sion 2007, p. 61,70). A sequência de quintas paralelas desta peça aparece em *Diálogo de Ruptura* na forma de arpejos (Santos 2019, p. 227). Ainda para discutir a intertextualidade em *Diálogo de Ruptura*, esta autora traz a visão de Everett (2004) para discutir o uso da paródia nesta obra:

Na Coda, tanto a alusão ao ritmo de bossa-nova como aos procedimentos composicionais de Villa-Lobos apresenta o ethos contraditório ou irônico, pois criam um contexto inesperado que transforma e subverte o significado expressivo do elemento emprestado. No caso, a ironia aqui é gerada pela justaposição incongruente de elementos estilísticos, transmitindo um ethos irônico em níveis metafóricos mais amplos de interpretação. (Santos 2019, p. 228)

Finalizando, Rita Santos, em relação aos aspectos minimalistas, considera que são característicos de *Diálogo de Ruptura* o êxtase harmônico, a repetição (dos Blocos A e B) e o pulso constante (figuração repetitiva de colcheias na Parte A). Porém, segundo a autora, a denominação Pós-Minimalismo é a que melhor descreve a obra, porque a peça apresenta mistura com outros procedimentos composicionais (Schwarz 1996 e Masnikosa 2013), uso de citação (Williams 2009) e proeminência do perfil melódico, característica considerada importante por Potter, que se observa na Parte B de *Diálogo de Ruptura* (apud Santos 2019, p. 234).

Portanto para nossa terceira “testemunha”, a linguagem da peça é de fato **pós-minimalista**, mas ela salienta aspectos complementares como intertextualidade, estética da impureza, consistência de conjuntos, uso de citação e melodias.

A quarta “testemunha” convidada a depor aqui é Rodolfo Coelho de Souza. Em vários textos Coelho de Souza discorreu sobre obras de Gilberto Mendes, e recentemente em um capítulo do livro *É SAL É SOL É SUL DE NOUVEAU... POIS!!!* (Santos 2021) abordou alguns aspectos analíticos de várias peças do compositor santista, dentre elas a obra *Diálogo de Ruptura*. Neste capítulo, intitulado *Um minimalista acidental*, fazendo uma relação com o filme *Um Turista Acidental*, o pesquisador questiona se podemos classificar a produção da terceira fase composicional de Mendes como minimalista, trazendo alguns elementos biográficos e discutindo também vários aspectos intertextuais da obra de Gilberto Mendes (Coelho de Souza 2021).

Em sua análise de *Diálogo de Ruptura*, Coelho de Souza salienta a presença de consonâncias, com construtos tonais, destacando uma possível progressão harmônica do primeiro bloco constatando que, “por detrás de uma certa ambiguidade, essa passagem permite claras interpretações tonais, inclusive com uma ênfase romântica em subdominantes” (Coelho de Souza 2021, p. 137).

The image displays two systems of musical notation, labeled A and B, from the piece *Diálogo de Ruptura*. Each system consists of a piano score with a treble and bass staff. Below the piano score, there is a line of harmonic analysis using letters and symbols to denote chords and their relationships. System A starts with a tempo marking of 176 and a dynamic marking of *mp*. The harmonic analysis for System A includes T, S, Ss, S7M, sP, S9, d7, and S4. The harmonic analysis for System B includes T, sP, d7, sP, s7, d7, and B9.

Exemplo 5: *Diálogo de Ruptura*: Análise harmônica dos Blocos A e B
(Fonte: Coelho de Souza 2021)

O autor discorre ainda sobre a complexidade estrutural deste trecho, alertando para as notas acrescentadas que sugerem harmonias impressionistas e jazzísticas, ou sugerindo algumas possibilidades de interpretação da harmonia destes blocos:

No Bloco A poderíamos considerar haver uma tonalidade alternativa em Si bemol, mas no Bloco B a Dominante no compasso final não permite outra interpretação que não seja a centralidade em Fá maior. Aliás a melodia do Bloco A também desenha um arpejo de Fá maior. Embora a justaposição de funções em registros diferentes permita que se leia um único acorde para cada compasso – e nesse caso as interpretações harmônicas seriam outras – tal ambiguidade apenas reforça nosso argumento. (Coelho de Souza 2021, p. 137)

Portanto para nossa quarta “testemunha”, acrescenta ao painel a presença de consonâncias e resquícios tonais, com uma ênfase romântica em subdominantes.

4. *Diálogo de Ruptura: uma quinta perspectiva*

Antes de ser apresentada esta última visão analítica, dos autores deste artigo, faz-se necessária uma breve explicação da teoria de conjuntos de intervalos ou PCords, que será usada para a análise de *Diálogo de Ruptura*. Esta teoria foi discutida em dois textos de Coelho de Souza: um de 2012, denominado *Uma Nova Relação entre Conjuntos de Forte aplicada à Música Brasileira Pós-Tonal*; e um artigo de 2018 intitulado *Percepção Harmônica e Espaços Parcimoniosos em Classes de Conjuntos Relacionadas por Classes de Intervalos Não-Ordenados*. Em ambos os textos o pesquisador apresenta análises de trechos de obras contemporâneas através desta teoria¹⁶.

O texto de 2012, que é um capítulo do livro *Teoria, Crítica e Música na Atualidade* (Volpe 2012), apresenta uma abordagem alternativa ao problema de similaridade de conjuntos com base na identidade do conjunto de suas classes de intervalos não ordenados. Coelho de Souza considera como sendo similares conjuntos que partilham a mesma classe de intervalos, mas não necessariamente na mesma ordenação. O autor define neste texto PCord como a forma normal de um conjunto Cord de classes de intervalos não-ordenadas, isto é, o conjunto que apresenta os elementos de um conjunto Cord em sua disposição primária (Coelho de Souza 2012, p. 211–212).

¹⁶ Para mais informações sobre esta teoria, ver o artigo de Coelho de Souza (2025) “Séries dodecafônicas com todos os intervalos (STI); um estudo sobre a relação entre as classes de conjuntos das partições hexacordais e seus PCORD” disponível em <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/344>

Este pesquisador amplia a discussão sobre a sua teoria em artigo de 2018, propondo algumas aplicações de PCord. Coelho de Souza (2018, p. 49) fornece tabelas de todas as classes de conjuntos relacionadas por PCord para serem usadas como ferramentas analíticas e composicionais, “incluindo uma taxonomia baseada nas classes de conjuntos de Forte, suas propriedades de similaridade, e o estudo de espaços de condução de vozes que levam à percepção de progressões harmônicas das classes de conjuntos.”¹⁷

O teórico afirma neste texto que o PCord mapeia os intervalos de um conjunto definido em outro conjunto como um vetor de transformação:

PCords são, portanto, classes de conjuntos formadas pelo intervalo não ordenado das cadeias de classes de conjunto. Todas as classes de conjuntos, cuja forma principal pode ser gerada pelo reordenamento de intervalos de um vetor PCord, pertencem à mesma classe PCord. Portanto, um PCord pode ser considerado uma classe e um vetor¹⁸. (Coelho de Souza 2018, p. 49, grifos nossos)

A justificativa para usarmos esta teoria para a análise de *Diálogo de Ruptura* é por considerarmos que ela pode ser útil para compreendermos a direcionalidade harmônica em progressões atonais. Apesar desta peça se encontrar no repertório pós-tonal, por não se encontrar plenamente sustentada em princípios de tonalidade, *Diálogo de Ruptura* indubitavelmente apresenta momentos cadenciais. Conforme Corrêa (2016, p. 45) “o conceito de cadência, ou de função cadencial, enquanto remete ao sentido de resolução fraseológica, pode ser verificado em quaisquer tipos de repertórios, variando, obviamente, de acordo com a estética do período, porém, preservando sua função original.” Pela similaridade e proximidade dos conjuntos usados, explicitada pela teoria dos PCords, será possível compreender a lógica pós-tonal desta obra.

A maior parte da obra apresenta o PCord ((1223)), com predominância da sonoridade de 4^{as} e 5^a Justas. Temos este PCord nos compassos 1, 3, 4, 5 e 6 referentes aos Blocos A e B, salientando que o quarto compasso é um subconjunto

¹⁷ No original: “including a taxonomy of Forte’s set classes based, their similarity properties, and the study of voice leading spaces leading to the perception of set classes harmonic progressions.” Coelho de Souza (2018).

¹⁸ No original: “PCORDs are, therefore, set classes formed by the unordered interval strings of set classes. All set classes, whose prime form may be generated by the reordering the intervals of a PCORD vector, belong to the same PCORD class. Therefore, a PCORD can be considered both a class and a vector.” Coelho de Souza (2018).

deste PCord ((223)) e o PCord do último compasso do Bloco B apresenta parcimônia de voz com este PCord ((1233)).

Nota-se que na segmentação do compasso 5 foi considerada a nota Mi_b, oriunda do compasso 6, sendo que pelos esquemas criados por Coelho de Souza em 2018, podemos relacionar os vários conjuntos, elencados na tabela a seguir pelo número Forte, com seus respectivos PCords.

Podemos considerar o material do segundo compasso como um material diferenciado, pois seu vetor intervalar <200121> apresenta uma sonoridade bem diferente, comportando igualmente 2^a m, 7^aM, 4^aJ, 5^a J. Ele vai aparecer novamente no compasso 135 da Parte A', e no compasso 148 da *Coda*.

Blocos A e B	c.1	c.2	c.3	c.4	c.5	c.6	c.7	c.8
PCords	((1223))	((114))	((1223))	((223))	((1223))	((1223))	((1223))	((1233))
Conjuntos	5-27	4-8	5-27	4-23	5-27	5-27	5-27	5-31

Figura 1: *Diálogo de Ruptura*: PCords dos Blocos A e B

Devido às repetições dos Blocos A e B, toda a primeira parte desta obra se desenvolve, a partir do material contido nestes dois blocos, por 118 compassos, gerando uma textura minimalista e se prolongando temporalmente até praticamente metade da obra.

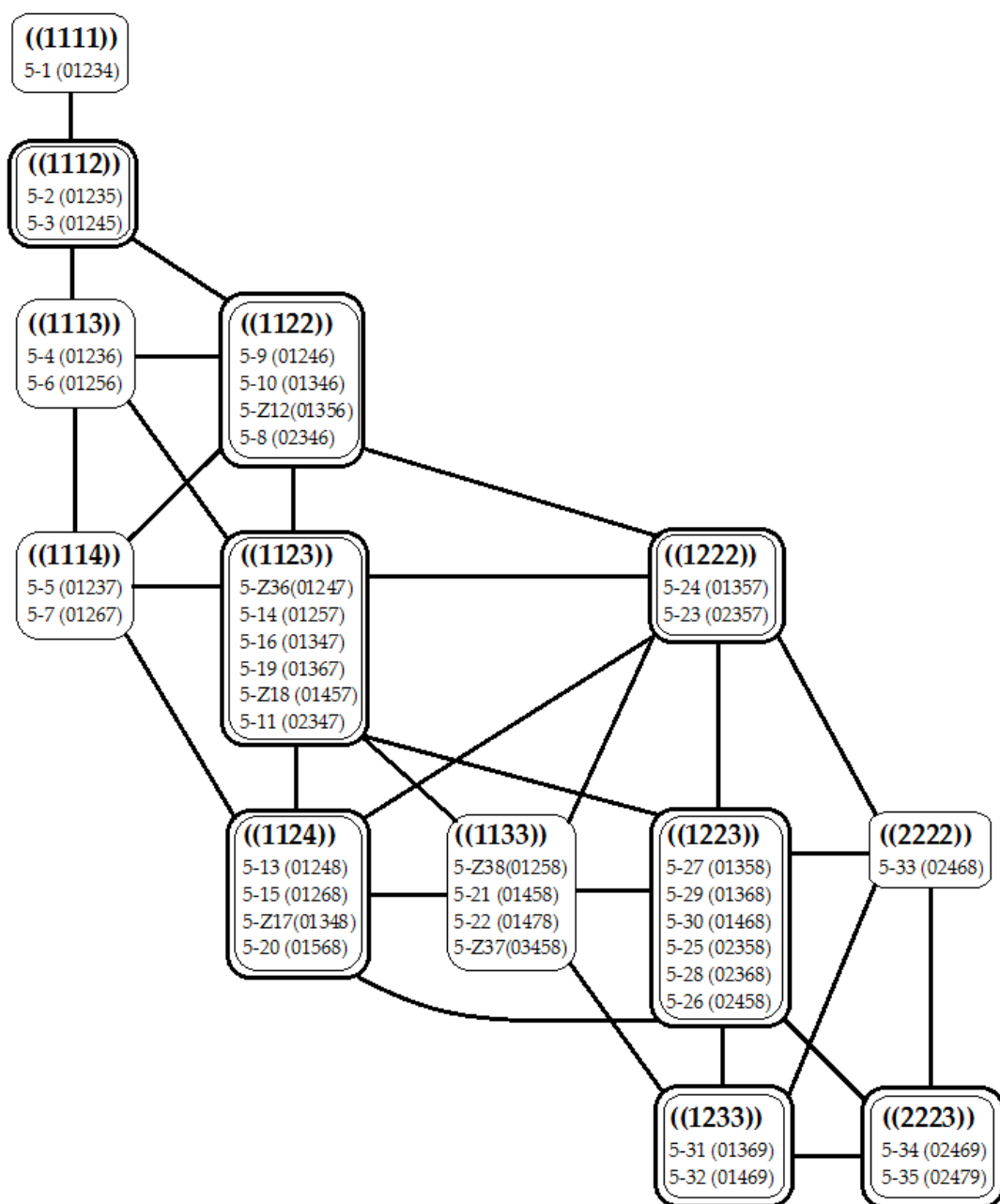


Figura 2: Espaço de condução de voz para conjuntos de cardinalidade 5 baseados em PCords (Fonte: Coelho de Souza 2018, p. 70)

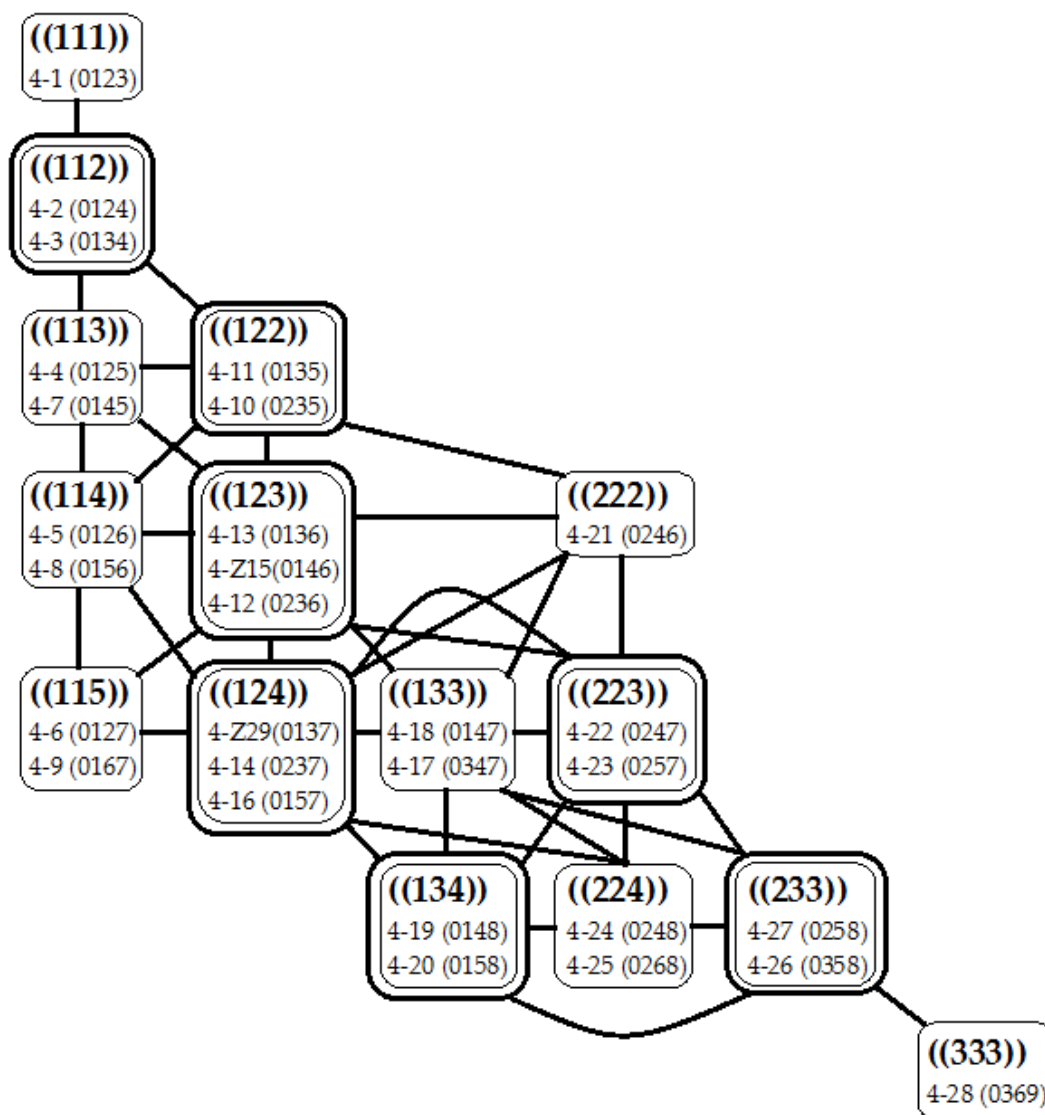


Figura 3: Espaço de condução de voz para conjuntos de cardinalidade 4 baseados em PCords (Fonte: Coelho de Souza 2018, p. 70)

A transição da Parte A para a Parte B (c. 109–117) sugere um arpejo a partir do acorde de Sol menor com sétima e nona, segundo grau de Fá menor, possível dominante menor. A partir da Parte B (c. 118), o baixo gera um ritmo harmônico no decorrer da obra, sendo que o nono compasso desta parte é inteiro de pausas. Observa-se nesta transição o predomínio da segmentação por quatro alturas, apesar que nos compassos 110, 112 e 114 notam-se dois conjuntos diversos, mas com a repetição do mesmo padrão por toda transição. Em relação ao PCord

diferente que apareceu no Bloco A (2º compasso – PCord 114), percebe-se o caminho parcimonioso das vozes entre os PCords.

Transição	c.109, 111 e 113	c.110	c.110	c. 112	c.112	c.114	c.114	c.115 e 116
PCords	((1223))	((124))	((115))	((124))	((115))	((124))	((115))	((115))
Conjuntos	5-27	4-14	4-9	4-14	4-9	4-14	4-9	4-9

Figura 4: *Diálogo de Ruptura*: PCords da Transição da Parte A para Parte B

Considerando o PCord do Bloco A ((114)), na transição os que não são ((1223)) mantém sempre duas alturas em comum com o ((114)), trocando apenas uma altura em grau conjunto.

c.2 Bloco A	c.110	c.110	c. 112	c.112	c.114	c.114	c.115 e 116
((114))	((124))	((115))	((124))	((115))	((124))	((115))	((115))
4-8	4-14	4-9	4-14	4-9	4-14	4-9	4-9

Figura 5: *Diálogo de Ruptura*: PCords da Transição da Parte A para Parte B

A Parte B (c. 118–133) é contrastante, abandonando o caráter minimalista, e se configurando como uma melodia acompanhada. Por isso realizamos a segmentação dos conjuntos por camadas, considerando o relevo da melodia. Na camada aguda (melódica) dos compassos 119, 120 e 121 está o conjunto 5-23. PCord ((1222)), bem como nos compassos 123, 125 e 127.

	c. 118	c.119	c.120	c. 121	c. 119, 120 e 121	c.122	c.123
PCords	((1223))	((1222))	((1222))	((1233))	((1222))	((1223))	((1222))
Conjuntos	5-27 inclui o Mi $\flat$	5-29 (menos baixo)	5-23 (menos baixo)	5-31	5-23	5-26	5-24

Figura 6: *Diálogo de Ruptura*: PCords da Parte B

No compasso 125, na camada grave (alturas Mi $\flat$, Si $\flat$, Ré $\flat$, Mi, Sol), o PCord ((1233)) apresenta parcimônia cromática real e estrutural com o PCord principal da obra, ((1223)). Ele é originário do último compasso do Bloco B, e aparece também nos compassos 121, 129 e 133.

	c. 124	c. 125 camada grave	c. 125 camada aguda	c.126	c.127	c.128	c.129
PCords	((1223))	((1233))	((1222))	((1124))	((1222))	((1223))	((1233))
Conjuntos	5-27	5-31	5-23	5-20	5-24	5-27	5-31

Figura 7: *Diálogo de Ruptura:* PCords da Parte B

O PCord ((2223)) do compasso 131 (alturas Fá, Sol, Dó, Lá, Mi^b) apresenta parcimônia cromática real e estrutural com o PCord principal da obra, ((1223)).

	c. 130	c. 131	c. 132	c. 133
PCords	((1223))	((2223))	((1223))	((1233))
Conjuntos	5-27	5-34 sem considerar o primeiro tempo.	5-27	5-31

Figura 8: *Diálogo de Ruptura:* PCords da Parte B

O acorde que contém o PCord ((124)) que aparece apenas nos compassos 138, 139 e 140, pode ser considerado como notas de passagem para o acorde do tempo forte do compasso, que apresenta o PCord ((223)), que é um subconjunto do PCord principal.

	c.134	c.135	c. 136	c.137	cc.138, 139 e 140	cc.138, 139 e 140
PCords	((1223))	((114))	((1223))	((233))	((223))	((124))
Conjuntos	5-27	4-8	5-27	4-26 e 4-27	4-22	4-14

Figura 19 *Diálogo de Ruptura:* PCords da Parte A'

Os compassos 141 e 147 apresentam pausa na integra. O último PCord da Parte A' é o mais distante do PCord principal, ((1223)).

	c.142, 143 e 144	c.142, 143 e 144	c.145	c.146
PCords	((223))	((1223))	((2223))	((1133))
Conjuntos	4-22	5-27	5-34	5-z37

Figura 10: *Diálogo de Ruptura:* PCords da Parte A'

	c.148 1ºtempo	c.148 2ºtempo	c. 149 2ºtempo	c.149 1ºtempo e c.150	cc.151, 152 e 153	c. 155
PCords	((1223))	((114))	((1223))	((223))	((1223))	((11223))
Conjuntos	5-27	4-8	5-27	4-23	5-27	6-Z29

Figura 11: Diálogo de Ruptura: PCords da Coda

Após uma grande pausa no compasso 154, apresenta no compasso 155 o conjunto 6-z29, que tem a FP [0,2,3,6,7,9], com predomínio de 4ªJ e 5ª J ((11223)), finalizando no compasso 156 com o conjunto 5-27 ((1223)).

5. Considerações Finais

A aplicação do Princípio de Rashomon à análise de *Diálogo de Ruptura* revelou-se metodologicamente fértil e coerente com a linguagem da obra de Gilberto Mendes. As cinco perspectivas analíticas apresentadas – tonal/minimalista (Santos 1997); pós-minimalista com o método de White (Santos; Figueiredo 2015); intertextual/teoria dos conjuntos enfatizando o Pós-Minimalismo (Santos 2019); análise harmônica, com destaque para as harmonias impressionistas e jazzísticas (Coelho de Souza 2021); e a abordagem por PCords – iluminaram facetas complementares da peça, demonstrando como uma mesma obra pode ser simultaneamente contraditória, múltipla e mesmo assim coerente em sua complexidade.

Este estudo confirma que a produção da terceira fase de Mendes opera o que poderíamos chamar de uma "síntese" das contradições aparentes entre tradição e vanguarda. A análise por PCords, em particular, revelou como a obra mantém uma unidade estrutural subjacente mesmo em meio à sua diversidade superficial, estabelecendo pontes entre o pensamento harmônico tradicional e as inovações da música pós-tonal. A presença recorrente do conjunto 5-27 e do PCord ((1223)) funciona como uma espécie de "assinatura" composicional, demonstrando como Mendes conseguia conciliar liberdade criativa com rigor formal.

A convergência entre as análises reside na constatação de que *Diálogo de Ruptura* não se enquadra em categorias estéticas rígidas, como o minimalismo estrito, mas sim em um Pós-Minimalismo que absorve e ressignifica técnicas diversas. A obra reflete a "Estética da Impureza" de Scarpetta, incorporando

inspirações literárias (Cortázar), ressonâncias históricas (como procedimentos composicionais de Villa-Lobos ou ainda uso de recurso da Ars Nova na linha do baixo) amalgamados com poéticas contemporâneas como o Pós-Minimalismo.

Essa pluralidade de leituras enriqueceu a compreensão de *Diálogo de Ruptura*, e celebrou a natureza polimórfica da criação artística, ao demonstrar que contradições e sobreposições de sentido podem coexistir.

Referências

1. Alia, Valerie. 2004. *Media Ethics and Social Change*. Edinburgh: Edinburgh University Press
2. _____. 1996. The Rashomon Principle: the journalist as ethnographer. In: Alia, Valerie; Brennan, Brian; Hoffmaster, C. Barry. *Deadlines and Diversity: journalism ethics in a changing world*. Halifax: Fernwood.
3. Ap Siôn, Pwyll. 2007. *The music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate.
4. Burke, Peter. 2003. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
5. Cone, Edward T. 1962. Analysis Today. *Musical Quarterly*, v. 46, p. 172–188.
6. Coelho de Souza, Rodolfo. 2018. Harmonic Perception and Voice Leading Spaces of set classes related by unordered interval classes. *Revista Música Theorica*, v. 3, n. 2, p. 46–85.
7. Coelho de Souza, Rodolfo. 2012. Uma nova relação entre conjuntos de Forte aplicada à música brasileira pós-tonal. In: Volpe, Maria Alice (org.) *Teoria, crítica e música na atualidade*, série Simpósio internacional de musicologia da UFRJ, vol.2. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
8. _____. 2021. Um minimalista acidental. In: Santos, Antônio Eduardo (org.) *É SAL É SOL É SUL DE NOUVEAU... POIS!!!* Santos: Editora Universitária Leopoldianum.
9. Cortázar, Julio. 2010. Cuentos completos (1962–1982). Madrid: Santillana, v 2. Disponível em: www.ddooss.org/libros/lucas_julio_cortazar.pdf. *Um tal Lucas*. Acesso em junho de 2026.
10. Corrêa, Antenor F. 2012. Estendendo o conceito de cadência para o repertório pós-tonal. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 31–46.
11. Davis, Blair, et al. (org.). 2016. *Rashomon effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. New York: Routledge.

12. Everett, Yayoi Uno. 2004. Parody with an ironic edge: dramatic works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. *Music Theory Online*, v. 10, n. 4.
13. Francato, Adriana. 2003. *Astigmatour de Gilberto Mendes*: elaboração de partitura oficial supervisionada pelo compositor. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
14. Masnikosa, Marija. 2013. A theoretical model of postminimalism and two brief 'case studies'. In: Potter, Keith; Gann, Kyle; Ap Siôn, Pwyll. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Londres: Ashgate.
15. Mendes, Gilberto. 1994. *Uma Odisséia Musical*: dos mares do sul à elegância pop/art déco. São Paulo: Edusp e Editora Giordano.
16. _____. 2008. *Viver sua Música*: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à Avenida Nevsky. São Paulo: Edusp e Realejo Edições.
17. Neves, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1ª edição.
18. Rodrigues, Lutero. 2006. In: Coelho, Francisco Carlos (org.). *Música contemporânea brasileira: Gilberto Mendes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga.
19. Santos, Antônio Eduardo. 1997. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume.
20. Santos, Rita de Cássia D.; Figueiredo, Lígia A. 2015. O Pós-Minimalismo na obra *Diálogo de Ruptura* de Gilberto Mendes. Vitória: *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*.
21. _____. 2019. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV.
22. _____. 2018. *O pós-minimalismo na terceira fase composicional de Gilberto Mendes: décadas de 1980 e 1990*. Tese de Doutorado. Programa interdisciplinar de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea ECCO. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.
23. Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
24. _____. 2017. Cortázar, o mágico. *Le Monde Diplomatique*. Disponível em <http://diplomatique.org.br/cortazar-o-magico-2>. Acesso em: 8 de junho de 2026.
25. Schwarz, K. Robert. 1996. *Minimalists*. Londres: Phaidon.

26. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Harvard: Harvard University Press.
27. Straus, Joseph. 2000. *Introduction to Post-tonal Theory*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
28. White, John D. 1994. *Comprehensive Musical Analysis*. Londres: Scarecrow.
29. Williams, Nicholas Allan. 2009. University of Huddersfield *strategies of postminimalism in my recent music*. Tese de Doutorado na University of Huddersfield.