

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

**A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos  
compositivos**

São Paulo  
2017

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

**A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos  
compositivos**

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical

Orientação: Profa. Dra. Silvia Maria Pires  
Cabrera Berg

São Paulo  
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Magre, Fernando de Oliveira

A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos  
composicionais / Fernando de Oliveira Magre. -- São Paulo:  
F. O. Magre, 2017.  
190 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.

Orientadora: Silvia Maria Pires Cabrera Berg  
Bibliografia

1. Música-teatro 2. Gilberto Mendes 3. Análise musical  
4. Multimídia musical 5. Música contemporânea brasileira I.  
Berg, Silvia Maria Pires Cabrera II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: MAGRE, Fernando de Oliveira

Título: A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música,  
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,  
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

*À minha mãe, Zeli de Oliveira (in memoriam)*

*Ao mestre Gilberto Mendes (in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

Foi um longo caminho até chegar ao fim desta pesquisa, e, felizmente, pude contar com a ajuda e o apoio de muitas pessoas nesse processo. Sinto-me feliz em poder agradecê-los.

Primeiramente, agradeço minha família, alicerce fundamental, sem a qual eu jamais teria conseguido seguir essa jornada. Agradeço ao meu pai, maior incentivador e grande exemplo de perseverança; à Tata, por nunca ter medido esforços para me ajudar; às tias Vilma e Nilma, por todo o cuidado; à Jackeliny e à Isabella, pelo interesse de sempre. Agradeço especialmente ao tio Alaor que gentilmente me recebeu em sua casa; teria sido muito difícil sem sua ajuda.

Agradeço ao mestre Gilberto Mendes por tudo, que é muito mais do que ele jamais poderia imaginar; e à sua esposa Eliane pela generosidade em me receber em sua casa para as entrevistas.

Agradeço ao Vinicius e à Bárbara, meus irmãos de vida, pelo apoio, ombro amigo, pelas críticas e pelos conselhos. É uma dádiva ter amigos como vocês. Ao Vinicius, em especial, agradeço por ter me socorrido com as muitas traduções, sempre com boa vontade.

Agradeço ao Lindberg Júnior, que despertou em mim o gosto pela pesquisa. Graças à sua ajuda e incentivo, pude realizar coisas jamais imaginadas.

Agradeço aos amigos do Grupo Vocal Entre Nós, minha família musical; especialmente ao Thiago (Cachê), à Many, à Nique, ao Flávio, à Thabata, ao Toko, ao Caco e ao Isaque, pelo apoio e incentivo. Aos companheiros do Coro Contemporâneo de Campinas pelos momentos fantásticos de vivência musical, especialmente à Ana Raquel, sempre à disposição para ajudar e para dar conselhos; e ainda ao Clóvis, à Rebeca, à Rafaela e ao Leandro, que se tornaram grandes amigos. E agradeço sobretudo ao maestro e amigo Angelo Fernandes pelo acolhimento e generosidade.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo e à professora Cibele Forjaz, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade, pelos ensinamentos e provocações, e ainda à Tania Delonero, ex-secretária da ECA-USP, pelo atendimento sempre prestativo.

Agradeço aos professores do curso de graduação e especialização em música da Universidade Estadual de Londrina, especialmente à Heloisa Castello Branco, ao Jailton Santana, à Lucilena Correa e ao Alexandre Ficagna, que foram essenciais no período em que me preparava para as provas do mestrado. Sobretudo, agradeço à Lucy Schimiti, grande mestra e inspiração maior.

Agradeço aos professores, colegas e funcionários do CESEM, em especial aos professores Manuel Pedro Ferreira, Paula Gomes Ribeiro, Isabel Pires e Elena Şorban, pelo acolhimento e ensinamentos, e aos já amigos Ricardo Bernardes e Luzia Rocha, pelas incontáveis ajudas.

Agradeço às pessoas que conheci em Lisboa, especialmente ao Élmano, meu irmão potiguar, pelo companheirismo e cuidado; à Dona Fátima pelo carinho e acolhimento; aos colegas do seminário “O espetáculo músico-teatral”, especialmente aos amigos Eurico, Vanessa, Sara, Miriam e Cláudia, com os quais pude compartilhar risos, incertezas e claro, alguns “copos”.

Agradeço à Carla Delgado e ao Antonio Eduardo que tornaram possível meu encontro com Gilberto Mendes. Ao Heitor Martins Oliveira pelo compartilhamento de materiais e pelas discussões valiosas. Ao Tadeu Taffarello que gentilmente revisou as análises musicais deste trabalho. À Vanessa Rodrigues, por me “tirar da toca”, pelas discussões sempre muito enriquecedoras e pela nova parceria que vem surgindo. À Thalita Alcântara, pela preocupação diária e pelas boas risadas. Também agradeço aos amigos que me auxiliaram com muita paciência e boa vontade nos eventos internacionais, especialmente ao Fernando Morato, à Pamela de los Monteros, à Debra Pring e ao Antonio Baldassarre.

Agradeço aos professores Paulo de Tarso Salles e Heloisa Valente pelas valiosas contribuições na banca de qualificação, e aos professores Antonio Eduardo Santos, Denise Garcia, Heloisa Valente, Maria Alice Volpe e Maria Yuka de Almeida Prado por aceitarem compor a banca de defesa deste trabalho.

Agradeço às pessoas que de alguma forma participaram deste processo: Hylea Ferraz, Tania Vaz, Gisela Strass, Ana Carolina Manfrinato, Silvio Ribeiro, Janete El Haouli, Dídia e Rodrigo, Caju, Thiago Spengler, Nati Lepri, Camila Taari, Marcos Pedro.

Agradeço à CAPES que me concedeu uma bolsa no fim do primeiro semestre, da qual fiz uso por um mês. E à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão de bolsa no país (processo nº 2015/07985-8) e em Portugal (processo nº 2016/07615-9), apoios fundamentais para a realização desta pesquisa.

Agradeço à professora Maria João Serrão por ter me supervisionado no estágio de pesquisa junto ao CESEM, entre agosto de 2016 e fevereiro de 2017. Nossos encontros foram reveladores, e sem dúvidas, foi um período de muito aprendizado, decisivo para minha formação como musicólogo.

Por fim, agradeço especialmente à Silvia Berg, que além de orientadora se tornou uma grande amiga. Agradeço pelas valiosas e fundamentais contribuições a este trabalho, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos, e por me ensinar a arriscar. Creio que cresci muito durante esses anos, sob sua orientação.

*“... é uma música sem música, tudo bem. O compositor tem que induzir a pessoa a um clima musical. Esse clima é que tem que ser curtido...”*

*Gilberto Mendes (A ODISSEIA, 2006)*

## RESUMO

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. 2017. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente pesquisa se propõe a investigar as características fundamentais da música-teatro de Gilberto Mendes. O trabalho divide-se em três partes. No primeiro capítulo, apresentamos uma ampla revisão bibliográfica sobre o desenvolvimento do gênero música-teatro, buscando sua raiz desde a ideia de *Gesamtkunstwerk* de Wagner, passando pelas experiências das primeiras décadas do século XX, até seu estabelecimento de fato como uma prática, nos anos 60. Também procuramos promover um diálogo entre a obra de Gilberto Mendes e as pesquisas contemporâneas sobre música-teatro, especialmente com Salzman & Dési (2008) e Roesner & Rebstock (2012), a fim de inserir o compositor dentro da discussão internacional sobre o gênero. No segundo capítulo, investigamos minuciosamente os principais traços constituintes da linguagem composicional de música-teatro do compositor, visando identificar seus processos mais recorrentes e idiomáticos. Por fim, no terceiro capítulo analisamos quatro obras de Gilberto Mendes: *Cidade* (1964), *Son et Lumière* (1968), *O Último Tango em Vila Parisi* (1987) e *Escorbuto – Cantos da Costa* (2006). Para desenvolver as análises, adaptamos a teoria de multimídia musical de Nicholas Cook (1998), de modo que pudéssemos identificar os tipos de relações e soluções operados por Gilberto Mendes na composição com elementos artísticos de origens diversas. Consideramos que esta pesquisa contribuirá para as pesquisas sobre a música-teatro produzida fora dos grandes centros europeus, além de aumentar o escopo de estudos sobre o gênero no Brasil e, especialmente, sobre a produção de Gilberto Mendes.

**Palavras-chave:** Gilberto Mendes. Música-teatro. Teatro-musical. Teatro composto. Música contemporânea. Análise musical. Musicologia. Multimídia musical.

## ABSTRACT

MAGRE, Fernando de Oliveira. **Gilberto Mendes's music theater and his compositional processes.** 2017. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This current research aims at investigating the fundamental characteristics of Gilberto Mendes's music theater. This work is divided into three parts. In the first chapter, we present a broad bibliographical review about the development of music theater genre, seeking its root from Wagner's idea of *Gesamtkunstwerk*, going from the experiences of the first decades of the twentieth century to its actual establishment as a practice, in the 60s. We also seek to promote a dialogue between Gilberto Mendes's works and contemporary researches on music theater, especially Salzman & Dési (2008) and Roesner & Rebstock (2012), in order to insert the composer into the international discussion about the genre. In the second chapter, we scrutinize the main constituent features of the composer's compositional language of music theater, in order to identify its most recurrent and idiomatic processes. Finally, in the third chapter we analyze four Gilberto Mendes's works: *Cidade* (1964), *Son et Lumière* (1968), *O Último Tango em Vila Parisi* (1987) and *Escorbuto – Cantos da Costa* (2006). In order to develop the analyses, we adapted Nicholas Cook's musical multimedia theory (1998), so that we could identify types of relations and solutions operated by Gilberto Mendes in the composition with artistic elements from diverse origins. We consider that this research will contribute with music theater researches done outside major European centers, in addition to increasing the scope of studies about this genre in Brazil and, especially, about Gilberto Mendes's production.

**Keywords:** Gilberto Mendes. Music theater. Music theater. Composed theatre. Contemporary music. Musical analysis. Musicology. Musical multimedia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – parte final de <i>Retrato I</i> .....	50
Figura 2 – poema Enigmao.....	56
Figura 3 – excerto do poema sem nome “é difícilimo predizer o destino disso...”, sobre o qual Gilberto Mendes compôs <i>Pausa e Menopausa</i> .....	59
Figura 4 – Poema sem nome “mulher de pérolas”, sobre o qual Gilberto Mendes compôs <i>Poema de Ronaldo Azeredo</i> .....	59
Figura 5 – croqui exemplificando o movimento do projetor em <i>Pausa e Menopausa</i> .....	60
Figura 6 – excerto da peça <i>Modelle (Ausarbeitungen) Nostalgie</i> .....	71
Figura 7 – <i>Objet Poétique</i> , de Joan Miró (1936).....	76
Figura 8 – <i>His Master’s Voice</i> , de Francis Barraud (1898).....	77
Figura 9 – <i>Objeto Musical</i> , de Gilberto Mendes (ator: Paulo Guarnieri).....	78
Figura 10 – testes de similaridade e diferença.....	83
Figura 11 – excerto da partitura gráfica de <i>Cidade</i> .....	96
Figura 12 – poema <i>Cidade</i> , de Augusto de Campos .....	100
Figura 13 – fragmentos musicais em <i>Cidade</i> .....	102
Figura 14 – medidas metronômicas em <i>Cidade</i> .....	105
Figura 15 – acorde de <i>Son et Lumière</i> .....	107
Figura 16 – disposição escalar do conjunto [5,6,7,10,11] .....	108
Figura 17 – forma prima do acorde de <i>Son et Lumière</i> .....	108
Figura 18 – Modo de Transposição Limitada nº 4 .....	109
Figura 19 – relações de terças e sétimas a partir da nota Sol .....	110
Figura 20 – representação gráfica da movimentação midiática .....	111
Figura 21 – <i>O Último Tango em Vila Parisi</i> – parte A .....	118
Figura 22 – conjunto resultante da soma de todas as notas da parte A .....	119
Figura 23 – redução do acorde de base da parte A.....	119
Figura 24 – disposição escalar do acorde de base da parte A; conjunto 6-32 (024579) .....	119
Figura 25 – Parte B1 .....	120
Figura 26 – conjunto 7-29 .....	120
Figura 27 – redução da parte C.....	122
Figura 28 – conjunto 8-23 transposto à t7 .....	123
Figura 29 – disposição escalar dos três subconjuntos de t7[8-23] .....	123

Figura 30 – <i>O Último Tango em Vila Parisi</i> – Parte D dividida em três momentos.....	124
Figura 31 – conjunto 7-34 a partir da nota Ré.....	125
Figura 32 – alternância entre subconjuntos .....	126
Figura 33 – classes de notas em comum entre 7-34 e t9[7-34] .....	126
Figura 34 – interação intercoleções 7-34 + t9[7-34] .....	127
Figura 35 – alternância entre conjuntos.....	127
Figura 36 – conjunto ocatônico 8-23 com interferência de duas notas .....	128
Figura 37 – parte para piano de <i>Escorbuto – Cantos da Costa</i> .....	138

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – relação de obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus signos constituintes (parte 1).....	44
Tabela 2 – relação de obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus signos constituintes (parte 2).....	45
Tabela 3 – relação de obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus signos constituintes (parte 3).....	46
Tabela 4 – Organização formal da <i>Sonata para Violino N.9 Op. 47</i> , de Beethoven.....	69
Tabela 5 – Organização formal de <i>Atualidades: Kreutzer 70</i> , de Gilberto Mendes .....	69
Tabela 6 – relação das denominações com inteiros e seus respectivos conteúdos de classes de notas.....	89
Tabela 7 – denominação tradicional de intervalos e sua correspondente na teoria pós-tonal ..	90
Tabela 8 – modelo de tabela de ocorrências de classes de intervalos .....	91
Tabela 9 – possibilidades de inversão no Mod 12.....	92
Tabela 10 – classes de intervalos presentes no acorde de <i>Son et Lumière</i> .....	108
Tabela 11 – classes de intervalos do acorde principal sem os módulos .....	131
Tabela 12 – classes de intervalos do acorde principal com os módulos.....	131

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O IMAGINÁRIO DE GILBERTO MENDES E A MÚSICA- TEATRO... ..</b>	<b>21</b>
1.2. Gilberto Mendes no amplo contexto do “teatro composto” .....	38
1.3. Processo de triagem e identificação da música-teatro de Gilberto Mendes.....	41
<b>CAPÍTULO 2 – TRAÇOS DA MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES .....</b>	<b>48</b>
2.1. Os traços cênicos .....	48
2.1.1. Expressão corporal .....	49
2.1.2. Cenário .....	53
2.1.3. Objetos de cena.....	54
2.1.4. Iluminação .....	57
2.1.5. Projeção .....	58
2.1.6. Caracterização .....	61
2.2. Os traços musicais .....	61
2.2.1. Emissão vocal.....	63
2.3. Os traços interacionais.....	65
2.3.1. A composição cênica a partir de princípios musicais.....	65
2.3.2. A teatralização do gesto musical .....	70
2.3.3. Citações e referências .....	72
<b>CAPÍTULO 3 – DAS ANÁLISES .....</b>	<b>80</b>
3.1. Procedimentos metodológicos e passos analíticos.....	80
3.1.1. Análise multimidiática segundo Nicholas Cook .....	81

3.1.2. Relação de termos analíticos .....	88
3.2. Análise das obras .....	94
3.2.1. Cidade .....	95
3.2.1.1. As mídias: poema, música e cena .....	99
3.2.1.2. Testes de similaridade e diferença .....	104
3.2.2. Son et Lumière .....	106
3.2.2.1. As mídias: música, cena e iluminação .....	107
3.2.2.2. Testes de similaridade e diferença .....	111
3.2.3. O Último Tango em Vila Parisi .....	114
3.2.3.1. As mídias: música e cena .....	117
3.2.3.2. Testes de similaridade e diferença .....	129
3.2.4. Escorbuto – Cantos da Costa .....	133
3.2.4.1. As mídias: poema, cena e música .....	135
3.2.4.2. Testes de similaridade e diferença .....	139
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>141</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>145</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>151</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>159</b>

## INTRODUÇÃO

As questões que motivaram esta pesquisa surgiram a partir da experiência prática com a obra de Gilberto Mendes. Em 2013, como parte dos requisitos para a conclusão de um curso de especialização em regência coral, montamos e apresentamos sua composição *Motet em Ré Menor*, mais conhecida como *Beba Coca-Cola*<sup>1</sup>.

Ao reger esta que é uma das mais importantes obras corais brasileiras, nos deparamos com algumas questões fundamentais da linguagem composicional de Gilberto Mendes. Dentre elas, algo que nos chamou muita atenção foi a utilização de uma intervenção cênica no final da música, onde os cantores deveriam erguer uma placa com a palavra “cloaca” escrita, enquanto a gritavam como em uma manifestação esportiva. O aspecto cênico utilizado por Gilberto Mendes nos intrigou por dois motivos: primeiramente, em relação à *performance*, pois queríamos saber como montar a cena com o coro de uma maneira organicamente integrada à música. Em segundo lugar, queríamos entender por que o compositor utilizava elementos cênicos e como os utilizava, o que pretendia com esse recurso, a partir de que critérios os elaborava e como o elemento cênico se relacionava com o musical na construção dos sentidos.

Partindo dessas questões, aprofundamo-nos na obra de Gilberto Mendes, pesquisando especificamente as peças que apresentavam traços cênicos. Chegamos então ao seu teatro-musical, termo que posteriormente substituímos por música-teatro, seguindo a sugestão do próprio compositor, como poderá ser visto primeiro capítulo. Em nossa busca por materiais sobre música-teatro de modo geral, observamos que ainda há poucos trabalhos sobre o gênero, sendo a sua maioria voltada às expressões de origem germânica. Quanto à música-teatro de Gilberto Mendes, percebemos a existência de alguns artigos com análises individuais de peças, e de breves capítulos de dissertações e teses sobre esta parcela de sua obra. No entanto, até a presente pesquisa, não havia nenhum trabalho de maior fôlego dedicado exclusivamente à investigação da música-teatro de Mendes em sua integralidade.

Foi, portanto, a partir dessa constatação que decidimos nos debruçar sobre esta parte de sua obra, buscando investigar sua linguagem composicional para então viabilizar um

---

<sup>1</sup> Recital de formatura da Especialização em Regência Coral da Universidade Estadual de Londrina com o Coro Juvenil da UEL, sob orientação da professora Lucy Schimiti, regente titular do coro.

diálogo entre seu pensamento composicional e o de outros importantes compositores do gênero, de modo a inscrevê-lo mais sistematicamente dentro deste campo de estudo.

Se a quantidade de pesquisas sobre música-teatro é pequena, a formulação de metodologias analíticas para obras do gênero é ainda mais escassa. Nos trabalhos encontrados, as análises dedicam-se mais à interpretação dos sentidos do que propriamente ao estudo dos aspectos técnicos de construção das composições<sup>2</sup>. Assim, observamos a predominância de um tipo de análise que aborda individualmente as expressões artísticas, tomando-as apenas em sua própria materialidade, mas que não dão a devida atenção aos processos de interação que são fundamentais na música-teatro. Não desmerecemos esse tipo de análise, mas a consideramos pouco eficiente para a compreensão real dos processos de criação.

Seguimos o pensamento de Edgar Morin, que diz que o “princípio de separação torna-nos talvez mais lúcidos sobre uma pequena parte separada do seu contexto, mas nos torna cegos ou míopes sobre a relação entre a parte e o seu contexto” (MORIN, 2003, p. 02). Mas o próprio autor salienta que, na compreensão de um objeto ou fenômeno complexo, a análise das partes pode revelar traços importantes; porém, torna-se um problema quando a análise se encerra neste ponto.

A partir dessa problemática, encontramos na teoria analítica de multimídia musical de Nicholas Cook (1998) a possibilidade de formular uma metodologia analítica para a música-teatro. Em seu livro *Analysing Musical Multimedia* (1998), Nicholas Cook desenvolve um método de análise para obras híbridas em que a música esteja envolvida. Esta teoria se volta mais especificamente para a leitura de objetos constituídos por música e imagens em movimento, tais como videoclipes e filmes. Apesar disso, Cook salienta que é possível aplicar seu pensamento a qualquer tipo de obra multimidiática que possua música, como por exemplo, a dança e outras formas de *performance*. Portanto, recorreremos à teoria de Cook e, aliada a outras ferramentas secundárias, desenvolvemos nossa própria metodologia analítica.

Assim, este trabalho estrutura-se sobre três partes. No primeiro capítulo apresentamos, em caráter quase aforístico, pontos importantes na trajetória de Gilberto Mendes. Mais (ou menos) do que uma biografia, procuramos descrever um itinerário do compositor a partir de

---

<sup>2</sup> Uma exceção é a metodologia desenvolvida pela pesquisadora portuguesa Maria João Serrão (2011), que, embora não tenhamos utilizado sistematicamente, esteve presente em nossas reflexões, haja vista que parte desta dissertação foi supervisionada pela autora.

seu imaginário, das suas histórias, de sua “mitologia” particular. Ainda dentro deste capítulo, fazemos uma revisão sobre o desenvolvimento histórico, técnico e estético da música-teatro, identificando seus precursores, principais agentes e processos de transformação, além de ampliarmos a discussão ainda recente acerca da substituição do termo “teatro-musical” por “música-teatro”. Logo após, avaliamos o pensamento composicional de Gilberto Mendes dentro do amplo contexto do “teatro composto”, um termo criado por David Roesner e Matthias Rebstock (2012), que delinea um campo de práticas dentro do qual a música-teatro figura com grande destaque. Ao fazermos isso, procuramos relacionar Gilberto Mendes com seus semelhantes internacionais no gênero, de modo a reforçar seu lugar dentro deste espaço. Por fim, neste capítulo apresentamos nosso processo de triagem e categorização de suas obras de música-teatro, fornecendo um catálogo em que é possível observar que tipos de signos da linguagem teatral e musical Mendes utiliza em cada composição.

No capítulo 2, apresentamos detalhadamente todos os aspectos que constituem, sobretudo do ponto de vista técnico, sua linguagem para o gênero. Aqui, dividimos entre os traços cênicos, traços musicais e traços interacionais. Para a identificação dos traços cênicos, utilizamos a distinção dos signos componentes do espetáculo teatral proposta por Tadeusz Kowzan (2003). Em relação aos traços musicais, buscamos identificar os processos musicais exclusivos, ou ao menos preponderantes, da música-teatro. Por fim, nos traços interacionais buscamos compreender as estratégias de sintetização dos traços anteriores, operadas por Gilberto Mendes. Aqui apresentamos os procedimentos de teatralização da música e de musicalização do teatro, além de uma discussão sobre os tipos de referências e seus modos de utilização dentro de sua música-teatro.

Por fim, no capítulo 3, apresentamos a teoria analítica de Nicholas Cook e nossa adaptação para a aplicação à obra de Mendes; na sequência, apresentamos quatro análises completas. As composições analisadas foram selecionadas por apresentarem conjuntamente todos os aspectos técnicos anteriormente discutidos, de modo que oferecem um panorama da poética de Gilberto Mendes. Além disso, optamos por analisar a primeira e a última obra de música-teatro do compositor, para que assim pudéssemos vislumbrar a transformação de sua linguagem ao longo de sua trajetória.

Com esta pesquisa, pretendemos aumentar o escopo de investigações sobre música-teatro, além de oferecer uma nova possibilidade de abordagem analítica para as obras do gênero, baseado em um pensamento integrador. Também consideramos que este trabalho

oferece um estudo novo sobre a música-teatro de Gilberto Mendes como um todo, contribuindo para o debate sobre a obra e o pensamento deste que foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX.

## CAPÍTULO 1 – O IMAGINÁRIO DE GILBERTO MENDES E A MÚSICA-TEATRO

A longevidade permitiu a Gilberto Mendes (1922-2016) vivenciar muitos momentos marcantes da história do século XX e do início do século XXI. Momentos de mudanças políticas, comportamentais, tecnológicas, artísticas. Por outro lado, as experiências intelectuais forneceram ao compositor uma rica bagagem cultural em literatura, poesia, cinema, teatro, música, viagens. A fusão de todas essas experiências forma o rico imaginário de Gilberto Mendes. Imaginário que permite ao compositor utilizar um jogo de futebol transmitido pelo rádio como um *cantus firmus* para a criação de uma obra sinfônica; imaginário que torna possível a (re)conciliação entre Webern e Eisler caminhando pelos Mares do Sul; imaginário que consegue relacionar Antonioni, Miró, Duchamp e Barraud em uma obra musical sem música; imaginário que promove o encontro de Ulisses, James Joyce e Dorothy Lamour em Copacabana. Na música de Gilberto Mendes, as memórias misturam-se com as fantasias de infância, com histórias contadas ou imaginadas, com técnicas composicionais aprendidas ou inventadas.

Visando oferecer uma introdução à vida e às ideias de Gilberto Mendes, mas sem a pretensão de fazer uma biografia, optamos por deslindar seu percurso através de um diálogo com seu imaginário. Para tal, começamos por aquela que é sua principal fonte de inspiração: Santos.

Nasci em 1922, na cidade de Santos, quando ainda nem mesmo rádio havia; só era possível ouvir música ao vivo, em casa ou na casa de amigos, tocada sempre por uma jovem estudante de piano ou uma senhora, uma dona de casa, como se dizia, que estudara piano em sua juventude. No repertório delas, principalmente Chopin, Beethoven, Schumann e um pouco de Liszt, de Mozart. Ouvia-se música nas horas certas, devidas, não havia a poluição musical de hoje (MENDES, 1994, p. 7).

A cidade de Santos frequentemente aparece nas falas de Gilberto Mendes como um lugar misterioso, paradisíaco. Por ocasião de sua asma, não pôde viver em São Paulo, como era seu plano inicial, o que acabou ditando seu destino na cidade portuária. Lá, Gilberto Mendes teve sua iniciação musical, por volta dos dezoito anos. Passou pelo Conservatório Musical de Santos, tendo aulas de harmonia com Savino De Benedictis, com quem chegou a tentar estudar composição, desistindo quando este passou a corrigir seus primeiros ímpetos de rebeldia: “Savino corrigia meus trabalhos, limpava todas *blue notes* que me eram tão caras, tentava desviar para o tonal a minha natureza musical atonal. Decidi, então, estudar sozinho, assumir meu autodidatismo” (MENDES, 1994, p. 43).

O autodidatismo na verdade não foi uma escolha. Além da primeira tentativa infrutífera com De Benedictis, Gilberto Mendes tentou estudar composição com Hans-Joachim Koellreutter e Camargo Guarnieri, curiosamente, os dois principais polos contrastantes do pensamento musical no Brasil nos anos 40. Com Koellreutter não foi possível devido à distância, pois a esta altura o alemão vivia no Rio de Janeiro. Guarnieri exigiu que Mendes estudasse contraponto antes, com um aluno seu – fato que o desanimou.

Ainda houve a tentativa de estudar com Claudio Santoro, que atraía Mendes por seu brasileiro diferente, mais ligado a Hindemith e a Schoenberg, resultado da influência de Koellreutter nos tempos do Grupo Música Viva. No entanto, após algumas poucas aulas, Santoro mudou-se para a Europa e Mendes novamente ficou sem professor. “Não deu certo com ninguém. Então eu fatalmente ficava um autodidata” (90 ANOS, 2012, ep. 17). Felizmente, Gilberto Mendes contou com a rica orientação de Olivier Toni que, embora não tenha sido seu professor à maneira tradicional, foi importante em seu desenvolvimento como compositor. Mendes diz que sem o apoio de Olivier Toni, o “pai de tudo”, ele e seus companheiros de Grupo Música Nova não teriam existido da forma como ficaram conhecidos (MENDES, 2008).

Desde muito cedo, o gosto musical de Gilberto Mendes oscilava entre a música erudita e a música popular norte-americana. Não o jazz, como o compositor salientava, mas a música de cinema. Em contraposição, a música popular brasileira nunca lhe causou grande atração:

Numa noite enluarada, lá pela uma hora da madrugada, apareceu embaixo da janela de nosso apartamento o namorado de minha irmã, acompanhado de amigos carregando violões; fizeram uma serenata bem ao gosto da época, com músicas seresteiras, genuinamente brasileiras. Devo confessar que achei bastante chatas aquelas músicas, não me comoviam, eram pobres de interesse para mim. Preferia incomparavelmente a música norte-americana. O que podia fazer? Estava selado o meu destino (MENDES, 1994, p. 11).

Apesar disso, no início de sua carreira composicional, Mendes se viu em uma situação delicada, pois o Partido Comunista Brasileiro, ao qual era filiado e muito ativo na época, exigia aos compositores uma música nacionalista, baseada nos preceitos duramente definidos por Jdanov. As teses sobre arte de Andrei Jdanov, proferidas em 1948 no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais de Praga, tiveram forte reverberação no mundo socialista e entre aqueles que se vincularam a esta ideologia. Nessas teses, Jdanov defendia um realismo socialista, que consistia na

elaboração de músicas que tivessem temática nacional e que se fundamentassem, formalmente, na tradição do século XIX. Compostas de acordo com esses preceitos

– ou seja, usando o material folclórico e trabalhando-o por meio da herança musical clássica-romântica – essas músicas poderiam estabelecer uma ‘ligação orgânica’ com o povo (SOUZA, 2013, p. 89).

Para Mendes, que possuía uma música miscigenada desde os primeiros exercícios composicionais, foi difícil adequar-se:

A pianista Anna Stela Schic, primeira musicista a quem levei minha música para uma apreciação, um palpite encorajador, desaprovou solenemente (ela era comunista, por essa época) o meu decadentismo cosmopolita; saí de sua casa com a sensação de ter sido reprovado com nota zero. Não que eu levasse tão a sério tais opiniões, mas pensei bem e considerei que já era tempo de eu ter alguma informação sobre o folclore musical brasileiro (MENDES, 1994, p. 53).

Mas mesmo em seu momento mais nacionalista, é perceptível a presença de elementos da música norte-americana, além de Debussy, Chopin, Schumann. Assim, a convivência entre diversos universos musicais e extramusicais marcou a linguagem composicional de Mendes desde seus primeiros trabalhos. Observando sob este prisma, é perfeitamente compreensível o fato de Gilberto Mendes ter sido reconhecido como um dos primeiros compositores brasileiros a ter uma música pós-moderna, motivo pelo qual foi convidado, juntamente com Sergio Ortega, para ser o representante da música latino-americana no Primeiro Festival de Patras (Grécia)<sup>3</sup>, em 1986 (CONVERSA, [1986] 2014).

Aliás, foi mais por iniciativa estrangeira do que brasileira que Mendes passou a ser considerado um compositor pós-moderno. Além do grego Mikroutsikos, é notável o fato de o belga Boudewijn Buckinx (1998), quando da tradução para o português de seu livro sobre a história da música do pós-modernismo, ter incluído um capítulo inteiramente dedicado à música brasileira – e com atenção quase que totalmente voltada à música de Gilberto Mendes.

A internacionalização de sua música ocorreu de modo natural, tendo em vista sua linguagem cosmopolita e sua atenção sempre voltada ao novo. Isso fez de Gilberto Mendes, especialmente a partir dos anos 80, um compositor do mundo. Nas palavras do pianista russo Yuri Serov:

“Ele [Gilberto Mendes] é um compositor internacional, e eu saber ou não que ele é brasileiro, não é tão importante para mim. O que é importante para mim é que ele

---

<sup>3</sup> Festival organizado pelo compositor grego Thanos Mikroutsikos em 1986, dedicado à ainda incipiente ideia de pós-modernismo musical. De acordo com Carla Delgado de Souza, uma vez que o assunto ainda era muito recente e sem formalizações na música, os músicos presentes pareciam estar “mais interessados em se informar sobre o que seria o pós-modernismo musical do que em chegar a conclusões filosóficas sobre o assunto” (SOUZA, 2013, p. 209).

tem um estilo próprio, do qual eu gosto, o qual toquei muito, o qual compreendo e reconheço imediatamente” (A ODISSEIA, 2006)

É claro que é importante saber que Gilberto Mendes é brasileiro, mas a fala de Serov revela que sua música não é reconhecida por qualquer característica geograficamente localizável, mas sim por sua idiossincrasia.

Porém, no seu momento de maior experimentação com a linguagem musical, Gilberto Mendes ainda era um compositor em início de carreira, começando a ser conhecido. É por esse motivo que sua música teatro não tomou a mesma dimensão histórica que a de seus contemporâneos europeus (particularmente Kagel<sup>4</sup>, Bussotti e Schnebel), que estavam intimamente ligados à escola de Darmstadt. De todo modo, Gilberto Mendes foi um dos criadores desse gênero a nível mundial, juntamente com os compositores supracitados e outros.

Como demonstrado até aqui, o percurso composicional de Gilberto Mendes é marcado por diversas fases. No entanto, diferente de alguns de seus companheiros do Grupo Música Nova, Mendes considera que passou por essas fases sem grandes rupturas. Já no início dos anos 80, o compositor tinha clareza sobre a diversidade de estéticas que formava sua poética: “Tive muitas fases, e agora não sinto que rompi com nenhuma delas. Todas contribuíram com componentes para a minha linguagem musical” (MENDES, 1981). Assim, “em vez de definir sua trajetória como uma sucessão de rupturas e de novos recomeços, Gilberto Mendes age como se cada experiência estética fosse fruto das demais” (SOUZA, 2013, p. 209).

A convivência pacífica entre as diferentes estéticas pode ser identificada no *slogan* que Gilberto Mendes adotou em sua última década de vida:

Sou no mínimo três compositores diferentes. Um com preocupações de vanguarda, [...] outro clássico-moderno, [...] e outro quase popular [...]. Com a possibilidade, ainda, da combinação de todos eles, ou alguns, num quarto compositor (MENDES, 2008, p. 168).

É ainda interessante notar que, embora essas fases possam ser identificadas cronologicamente, como o fez Antonio Eduardo Santos (1997), a presença desse “quarto

---

<sup>4</sup> Mauricio Kagel (1931-2008) foi um compositor argentino que se estabeleceu na Alemanha a partir de 1957. Embora tenha tido uma sólida formação musical e artística em Buenos Aires, foi na Europa que o compositor desenvolveu sua obra mais consistente e sua carreira musical como um todo. Portanto, em termos estéticos, nesta pesquisa estamos sempre considerando Mauricio Kagel dentro do contexto europeu.

compositor”, ou seja, a síntese de todas suas linguagens, pode ser encontrada em diferentes pontos de sua trajetória. Por exemplo, em *Beba Coca Cola* (1966) é possível identificar uma construção formal e estilística que remete a um moteto renascentista, ao mesmo tempo que o material composicional é formado por ruídos e estruturas da música mais vanguardista da época. De modo semelhante, esta convivência também permanece em *Escorbuto – Cantos da Costa* (2006), em que, sobre uma base de foxtrote, é possível identificar estruturas atonais e ainda uma teatralização “à maneira surrealista” (MENDES, 2008, p. 249). São alguns exemplos para demonstrar a maneira como Mendes transitava livremente entre diferentes linguagens e entre suas diferentes fases. Em suas palavras: “Eu tenho muita música dentro da minha cabeça. Eu sempre gostei de música e tenho um gosto muito aberto. O que, felizmente, não me levou a uma música desconexa<sup>5</sup>”.

Além de um amplo gosto musical, o cinema é parte fundamental na constituição do imaginário de Gilberto Mendes. Por vezes, o compositor afirmou que gostaria de ter sido cineasta. Em sua obra musical, a influência do cinema emerge principalmente das trilhas sonoras de filmes norte-americanos. Mendes sente que sua música possui um “clássico-romantismo cosmopolita, cinematográfico” (90 ANOS, 2012, ep. 01). Já em relação à sua música-teatro, percebemos muitas vezes um tipo de tratamento cinematográfico às ações, especialmente influenciado pelo cinema alemão expressionista.

Ademais, a importância do cinema na vida e obra de Mendes é perceptível no título que deu a um livro que reúne seus artigos jornalísticos, *Música, Cinema do Som* (2013), nome que surge a partir de uma frase de sua esposa. O compositor diz:

Nada mais exato, para mim, que amo tanto a música como o cinema. Sinto uma identificação entre os dois processos narrativos. Vejo um filme como quem ouve uma música. Ouço uma música como quem vê um filme (MENDES, 2013, p. 23).

Nesta afirmação, fica evidente o *status* que o cinema tem em sua vida e o quanto este constitui sua obra. Assim, faz sentido estarmos atentos não somente ao gosto musical, mas também ao gosto cinematográfico de Mendes para compreendermos sua música – e, mais especificamente, sua música-teatro.

Outro aspecto constituinte do imaginário de Gilberto Mendes são as viagens. Não somente as que ele fazia, mas também aquelas que lhe eram relatadas. O compositor conta

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Beatriz Alessio Aguiar. Santos, 30 de abril de 2007.

que, quando criança, gostava de ver cartões-postais de viagens de sua avó, que esteve em Jerusalém, Istambul, Cairo, e de seus pais, que passaram alguns meses na Europa em 1911, em plena *Belle Époque* (90 ANOS, 2012, ep. 51).

De suas grandes viagens ao exterior, a primeira foi para o Festival da Juventude Comunista em Viena, em 1959.

Eu desfilei no estádio de Viena com a delegação brasileira que era miserável, miserável... eram uns vinte “gatos pingados”, fazendo, obviamente, qualquer “micagem” de carnaval, né? Porque as outras delegações, comunistas mesmo, sobretudo a da China, foi um negócio esplendoroso. Foi a coisa mais bonita que eu vi na minha vida” (MENDES, 2015)<sup>6</sup>.

Dentro desse primeiro momento, ainda houve duas viagens aos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Cursos Internacionais de Férias para Música Nova) em Darmstadt, um dos principais centros da música de vanguarda da época e onde o serialismo se estabeleceu, a partir do trio Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

Da primeira viagem, em 1962, resultou o estímulo para o desenvolvimento de uma linguagem composicional particular a Gilberto Mendes e a seus companheiros de Grupo Música Nova (Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella), que no ano seguinte lançam o Manifesto Música Nova em que definem as diretrizes para o que consideravam, naquela época, o momento mais atual do desenvolvimento musical.

Na viagem de 1968, Gilberto Mendes viveu uma história marcante e também um dilema: antes de ir a Darmstadt, o compositor esteve em Praga exatamente no período em que os soviéticos invadiram a cidade, dando fim à Primavera de Praga. Dilema porque, comunista que era, viu-se inserido em uma situação de terror promovida por uma ideologia que ele admirava.

Cheguei a abrigar um casal que me pediu para passar a noite em meu quarto. Dormimos todos juntos. Não me ocorreu o perigo que corri de ser preso com eles pelos soviéticos. Eu, que tanto amava o comunismo, estava sem querer ajudando a resistência aos invasores comunistas. (MENDES, 2008, p. 87)

É novamente perceptível o imaginário cinematográfico do compositor na maneira como ele o relata o ocorrido.

---

<sup>6</sup> Entrevista ao autor. Santos, 7 de Fevereiro de 2015.

No dia seguinte, lá pelas cinco horas da tarde, eu olhava desesperançado pela janela do meu quarto quando vi na janela do consulado brasileiro – as duas davam para o mesmo pátio – uma pessoa me fazendo sinais e gritando que passaria de carro imediatamente na porta do hotel, para me pegar. Descobri um trem que os russos tinham permitido partir para Viena e só teve tempo de me avisar, eu estava ali bem ao lado. Inesperada, fantástica sorte! Já na poderosa Mercedes Benz do consulado, meu anjo da guarda – esse funcionário que havia visto poucas vezes – me preveniu que iria tentar chegar a tempo, só tínhamos cinco minutos, e a distância era grande. Correu o mais veloz que pôde, até subiu na calçada em certas ruas, como num filme de ação, de espionagem. Poderíamos ter levado um tiro de canhão se repentinamente topássemos com um tanque pela frente (MENDES, 2008, p. 87-88).

E mais adiante, deixa explícito o dilema ideológico que ficou em sua memória: “Que ironia do destino, um velho comunista, como eu, estar ali ao lado de americanos, fugindo dos russos para o *mundo livre*, como a imprensa reacionária da época chamava o mundo não-comunista” (MENDES, 2008, p. 88). Mendes reforça que, apesar do sufoco, nunca quis se pronunciar sobre a invasão da Tchecoslováquia pelos russos. Preferiu silenciar-se em prol de sua ideologia do que testemunhar contra o comunismo.

Se por um lado Gilberto Mendes permaneceu firme em suas convicções políticas, por outro, não deixou que isso afetasse seu espírito criador. Sua música reflete a liberdade de um compositor que, antes de tudo, se permitia ouvir a música que lhe agradasse, independentemente da corrente estética a que estivesse ligada.

Nas duas últimas décadas de sua vida, Gilberto Mendes enfim consolidou-se como um dos mais importantes compositores brasileiros, tornando-se muito reconhecido, tocado e requisitado no exterior. Recebeu muitas encomendas na Europa e teve a oportunidade de assistir a vários concertos de suas composições, além de frequentemente ter sido homenageado pelo conjunto da obra. Gilberto Mendes inscreveu-se na história da música mundial, e o êxito que o compositor alcançou em vida aponta para uma obra que continuará se propagando.

### **1.1. O que é, afinal, música-teatro?**

Música-teatro é um gênero de difícil definição, pois qualquer tipo de obra constituída por música por e teatro pode facilmente se encaixar nessa denominação. Desse modo, para evitar confusões estilísticas e terminológicas, apresentaremos as características históricas, técnicas e estéticas que nos permitem delinear um contorno desta prática. Ressaltamos,

entretanto, que não pretendemos definir rigorosamente um gênero, determinando expressões que cabem ou não nessa denominação. Buscamos apenas encontrar alguns pontos de apoio para que possamos fazer o recorte necessário a esta pesquisa, mas tendo em mente a pluralidade de estéticas que constituem esse modo de expressão.

Primeiramente, é importante ressaltar que desde seu surgimento, a música-teatro não encontrou uma denominação unificada, pois cada compositor ou musicólogo tende a referir-se de maneira diferente, conforme sua compreensão sobre aquele tipo de obra. O termo alemão *Musiktheater* é frequentemente considerado o marco inicial na denominação desse tipo de composição, e foi a partir deste que foram feitas as traduções para outros idiomas.

De acordo com Salzman e Dési (2008), o termo *musiktheater* surgiu na Alemanha inicialmente dirigindo-se ao trabalho de Kurt Weill no período subsequente à Primeira Guerra Mundial. Embora o trabalho de Weill não se configure naquilo que será posteriormente entendido por *musiktheater* (ou, em alguns casos, *neues musiktheater*), temos aí uma primeira aparição do termo, que será ressignificado no início dos anos 60. Após a Segunda Guerra Mundial, *musiktheater* ganha a tradução *music theater* para a língua inglesa<sup>7</sup>. Um fato curioso é que rapidamente os produtores da *Broadway* passaram a utilizar este mesmo termo para se referirem aos seus espetáculos, abandonando a denominação *musical comedy*, incompatível com os propósitos desta vertente de se expandir e não se resumir a um mero entretenimento (SALZMAN; DÉSI, 2008). Os musicais tornaram-se tão populares, que o termo que originalmente designava um tipo de criação mais próximo de Weil/Brecht e outros tipos de experiências modernistas, passou a representar quase que exclusivamente seus produtos. Desse modo, o gênero que aqui estudamos viu-se durante muito tempo compartilhando uma denominação que cada vez menos lhe dizia respeito. O mesmo aconteceu em outros lugares onde a tradução do termo foi feita não através do original alemão, mas sim do inglês, como é o caso do teatro-musical no Brasil, que será discutido mais adiante.

A discussão terminológica pode parecer anacrônica, mas é fundamental que haja uma distinção muito bem definida entre essas expressões, pois o que se define linguisticamente reverbera na sistematização de uma prática. Nesse sentido, consideramos louvável o esforço de Salzman e Dési em pesquisar a história e o desenvolvimento do termo em seus idiomas, e de oferecer uma maneira mais específica de referir-se a este. Assim, os autores procuram diferenciar *music theater* como uma expressão da música de concerto contemporânea de

---

<sup>7</sup> Eric Salzman defende que a primeira utilização do termo em inglês foi feita por ele em um artigo publicado no jornal *The New York Times* nos anos 60 (SALZMAN; DÉSI, 2008).

*musical theater*, em que se encaixam os musicais provenientes da música popular. Outra forma utilizada pelos autores tem também origem no termo alemão. *New music theater* (*neues musiktheater*) enfatiza a distinção entre velho e novo, muito embora cronologicamente não seja possível fazer esta distinção com exatidão, uma vez que o musical e a música-teatro têm seu aparecimento quase simultaneamente, porém, por caminhos diferentes. O novo aqui só faz sentido se a referência de velho repousar sobre a *musiktheater* de Weill/Brecht.

Como dito anteriormente, no Brasil a questão terminológica passa pela mesma situação da língua inglesa. No entanto, como aqui a prática de música-teatro esteve circunscrita a poucos compositores e não foi teorizada e nem profundamente pesquisada por nenhum deles, durante muito tempo usou-se indiscriminadamente o termo teatro-musical, em uma provável tradução do inglês. Se no mundo anglófono a situação é confusa, no Brasil o termo teatro-musical é ainda muito mais abrangente, pois acolhe, além do musical norte-americano, os musicais com temas nacionais, os teatros de revista, operetas e um sem fim de expressões, restando à música-teatro um espaço mínimo dentro dessa denominação. Tentou-se ainda utilizar termos como novo teatro-musical, teatro-musical contemporâneo, de vanguarda, experimental, etc., mas nenhum desses nomes se estabeleceu.

Em virtude dessa imprecisão terminológica, o poeta Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006) cunhou o termo “música-teatro”, numa tradução poética do original alemão para o português<sup>8</sup>. A partir de então, Gilberto Mendes passou a utilizar a nova denominação para sua obra, e temos observado a gradual apropriação deste novo termo para referir-se à sua obra nos últimos anos.

Do ponto de vista histórico, é preciso considerar a música-teatro dentro de um amplo contexto de reconfiguração das artes cênicas e musicais que remonta especialmente às primeiras formulações estéticas e teóricas de Richard Wagner.

O principal legado de Wagner no campo do espetáculo cênico-musical foi a elaboração de uma proposta de obra de arte integral (*Gesamtkunstwerk*) que, embora não tenha se concretizado da maneira esperada pelo compositor na época, foi propulsora de importantes mudanças ao longo do século seguinte.

No desenvolvimento de seu drama musical, Wagner “rompe com a tradição da ópera romântica com sua temática pseudo-histórica e heróica e passa a escrever obras que têm como

---

<sup>8</sup> Chamamos atenção ao fato de que em Portugal, após processo semelhante ao brasileiro, tem-se utilizado o termo “teatro música”, especialmente a partir da pesquisa de Maria João Serrão (2006) sobre a obra da compositora Constança Capdeville.

temática as longínquas lendas medievais germânicas”. (DUDEQUE, 2009, p. 2). A exploração de novos temas, aliada ao desenvolvimento dos recursos teatrais, implicou em uma nova maneira de se conceber a linguagem cênico-musical, culminando no desenvolvimento do conceito de *gesamtkunstwerk*, o desejo wagneriano de operar uma síntese entre todas as artes.

Patrice Pavis (2015, p. 183) considera o projeto wagneriano como sintomático de um ideal simbolista, no qual “a obra de arte, e, singularmente, o teatro, forma um todo significante e autônomo, fechado em si mesmo, sem corresponder, mimeticamente, à realidade”. Nessa perspectiva, a cena passa a ser tratada como um sistema semiológico “que integra todos os materiais cênicos numa totalidade e num projeto significante”. (PAVIS, 2015, p. 183).

Para realizar esses princípios, foi necessário a Wagner contestar as práticas operísticas da época e controlar todos os estágios de produção de seus dramas musicais, da criação dos libretos à formulação cenográfica, “inaugurando a prática de ser o autor desde a concepção da obra até sua realização” (DUDEQUE, 2009, p. 2).

O encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928) identificou a impossibilidade prática da proposta de Wagner, uma vez que as artes se expressam por meios diferentes e, portanto, não existe no plano material a possibilidade de fundi-las. Como uma forma de resolver este impasse, Appia considerava que a integração entre as artes só seria possível através do movimento corporal do ator, de sua evolução no espaço cênico:

O actor é o portador do texto; sem movimento, as outras artes não podem tomar parte na acção. Numa das mãos, o actor apodera-se do texto; na outra, detém, como num feixe, as artes do espaço; depois, reúne irresistivelmente as duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça. É do corpo, plástico e vivo, que devemos partir para voltar a cada uma das nossas artes e determinar o seu lugar na arte dramática (APPIA, 2005, p. 13).

Patrice Pavis (2015) subscreve a constatação da impossibilidade de se criar uma fusão real entre os elementos constituintes do espetáculo teatral, mas diferente de Appia, que ofereceu uma forma prática de tentar solucionar a questão, Pavis considera a *gesamtkunstwerk* irredutivelmente como um conceito de natureza filosófica. Sua sugestão é que o ideal de integração artística materializa-se não na fusão dos materiais, mas sim na recepção do espectador:

Multiplicando as fontes de emissão das artes cênicas, harmonizando e sincronizando seu impacto sobre o público, produz-se, realmente, um efeito de fusão na medida em que o espectador é inundado de impressões convergentes que parecem transitar entre si com facilidade (PAVIS, 2015, p. 183).

Ainda que uma formulação de natureza mais estética que propriamente prática, o conceito de *gesamtkunstwerk* de Wagner foi fundamental para o desenvolvimento de linguagens híbridas no século XX. Outras tentativas de integração entre as artes, de um ponto de vista da música, foram realizadas nas primeiras décadas do século XX por Schoenberg em *Die Glückliche Hand* (1913) e por Stravinsky em *L'Histoire du Soldat* (1918). Rebstock (2012) considera este último como particularmente importante para a genealogia da música-teatro, devido à utilização de pequenas formas, personagens não-psicológicos, ausência de canto operístico, separação dos elementos constituintes, e ênfase sobre o aspecto visual do fazer musical. De fato, muitas destas características serão encontradas na música-teatro a partir dos anos 60.

Outro ponto de apoio importante no campo das experiências interartísticas foi o surgimento da Bauhaus, uma instituição de ensino de artes criada em Weimar em 1919 por Walter Gropius e que esteve em plena atividade até seu desmonte pelo governo nazista em 1932, já em Dessau. A Bauhaus tinha por filosofia a “unificação de todas as artes em uma catedral do socialismo”, além de apresentar um projeto de recuperação cultural para a Alemanha do pós-guerra, conforme expresso em seu manifesto (GOLDBERG, 2006, p. 87).

O trabalho teatral desenvolvido na Bauhaus era dirigido por Oskar Schlemmer, pintor e escultor que também produzia espetáculos de dança. Devido à sua múltipla atuação artística, Schlemmer não discriminava as expressões artísticas, tendo, portanto, um trabalho marcado pela integração entre as artes.

De certo modo, a Bauhaus retomou o ideal de *gesamtkunstwerk* de Wagner, atualizando-o no conceito de teatro total. De acordo com Pavis, o teatro total consiste numa “representação que visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espetáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjuguem o público” (PAVIS, 2015, p. 394). Em que pese a construção de um espaço físico que fornecesse todos os recursos necessários à criação desse teatro total, este permaneceu no plano da idealização, assim como em Wagner. Durante o projeto de criação do teatro na nova escola em Dessau, realizou-se um esboço mais próximo do que seria a estrutura de um espaço físico necessário para se desenvolver este tipo de espetáculo.

Na sequência cronológica, outro importante ponto de sustentação da música-teatro – e da música do pós-guerra, de uma maneira geral – é o pensamento de John Cage.

Cage, juntamente com outros artistas como Earle Brown, Morton Feldman, David Tudor, Merce Cunningham, Yoko Ono, George Maciunas, Allan Kaprow, dentre outros, desenvolveu um tipo de pensamento artístico em parte ancorado no Dadaísmo, e que rompia com uma série de postulados herdados de uma arte escolástica. Em virtude de tal desconstrução, passaram a ser genericamente taxados de experimentalistas. De acordo com Mauceri (1997, p. 191), mais do que delinear uma prática, este termo visava construir uma tradição de arte musical norte-americana original, oferecendo assim um equivalente à música de vanguarda que era reivindicada pela Europa. Assim, em linhas gerais, o termo “experimental” acabou por acolher todo tipo de prática musical não-categorizada.

No decorrer dos anos 50, esses artistas desenvolveram uma série de intervenções conhecidas como *happenings*. Apesar de se valer de todo tipo de expressão artística, a proposta do *happening* não é realizar uma integração das artes (KAPROW, [1966] 1993). Ao contrário, o *happening* busca trazer para o campo artístico a experiência cotidiana e assim dissolver os limites entre a vida e a arte. Para tal, utiliza-se de todo tipo de expressão: movimentos, objetos, música, pintura, discursos, etc.

Alan Kaprow ([1966] 1993) aponta algumas características que nos permitem compreender melhor esta forma artística. De modo geral, o autor reforça a necessidade de se romper a barreira que separa a obra de arte da vida cotidiana. Para tanto, “temas, materiais, ações e associações evocadas devem ser obtidas de qualquer lugar, exceto das artes, suas derivações e meio social” (KAPROW, [1966] 1993, p. 62, tradução nossa)<sup>9</sup>. Acerca de sua realização, o *happening* deve ser executado ao longo de um espaço disperso, algumas vezes em movimento e em diversos ambientes. Não deve ser ensaiado e deve ser realizado uma única vez e por amadores, de modo a enfatizar a proximidade da performance artística com a performance da vida normal. Outro importante aspecto está no fato de que o *happening* não se constitui como espetáculo para ser assistido, e sim para ser vivenciado. “Um happening com apenas uma resposta empática por parte de uma audiência sentada não é de todo um happening; é um simples teatro” (KAPROW, [1966] 1993, p. 64, tradução nossa)<sup>10</sup>.

John Cage em especial, foi uma importante influência para o desenvolvimento da música-teatro. Apesar de não ser considerado um compositor do gênero, o pensamento teatral percorria sua estética e filosofia como um todo. Além disso, “muitas peças de Cage, embora

<sup>9</sup> Themes, materials, actions, and the associations they evoke are to be gotten from anywhere except from the arts, their derivatives, and their milieu (KAPROW, [1966] 1993, p. 62).

<sup>10</sup> A happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not a Happening at all; it is a simply stage theater (KAPROW, [1966] 1993, p. 64)

não sejam literalmente concebidas para teatro, possuem a característica de ‘música como teatro’” (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 126, tradução nossa)<sup>11</sup>. Isso pode ser visto, por exemplo, em sua série *Europeras* iniciada em 1987. Na análise de Salzman e Dési (2008), trata-se de um comentário sobre a decadência da ópera europeia. No entanto, para construir sua crítica, Cage utiliza-se de todos os artefatos característicos da linguagem operística e organiza-os a partir de princípios aleatórios, abolindo qualquer narrativa dramatúrgica.

A partir de 1954 Cage vai à Europa a convite de Boulez (SALZMAN; DÉSI, 2008), e em 1958 faz uma conferência no *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt, àquela altura, o principal centro da música contemporânea no mundo ocidental. Esta conferência, e de modo mais amplo os concertos de Cage na Europa, foram cruciais para o que Paul Attinello (2007) identificou como a transição de um primeiro para um segundo projeto de Darmstadt, mais aberto a outras linguagens pós-serialistas.

Attinello (2007) defende que, embora comumente se tenha uma visão de Darmstadt como uma escola de serialismo, a partir da passagem de Cage em 1958 e até aproximadamente 1968, boa parte das obras de compositores associados a esta escola podem ser vistas como ataques às formas e conceitos do modernismo musical. Com isso, o autor pretende num primeiro momento desconstruir a ideia de Darmstadt como uma escola de composição homogênea, pois diversas estéticas até conflitantes coexistiam dentro daquele espaço.

Em seu início em 1946, o projeto de Darmstadt estava voltado a um “modernismo *quasi-tonal*” (ATTINELLO, 2007, p. 26), ligado a compositores como Hindemith, Fortner e Bartók. Por volta de 1948, com a chegada de Messiaen e Leibowitz, deu-se atenção ao dodecafonismo proveniente da Segunda Escola de Viena e aos elementos formais da música de caráter russo de Stravinsky, modificando a direção dos cursos (ATTINELLO, 2007). Porém, foi a partir da chegada de Luigi Nono, Kalheinz Stockhausen e Pierre Boulez, entre 1950 e 1952, que Darmstadt se estabelece como o grande centro da música nova. Nas palavras de Attinello (2007), “a notável música que eles e seus colegas iriam criar na próxima década literalmente reestruturaram o mundo da música moderna” (p. 27, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Alguns anos depois, entre 1956 e 1958, outra safra de jovens compositores se estabeleceu em Darmstadt em busca de estudar com o trio; notavelmente Berio, Bussotti,

<sup>11</sup> Many Cage pieces, although not literally intended for the theater, have the characteristics of “music as theater” (SALZMAN; DÉSI, 2008, p. 126).

<sup>12</sup> The remarkable music that they and their colleagues would create in the next decade literally restructured the world of modern music (ATTINELLO, 2007, p. 27).

Kagel, Ligeti e Pousseur. Attinello considera esta como a segunda geração de Darmstadt, caracterizada por um gosto mais irônico e uma visão menos severa sobre a música. Essa nova geração de compositores chegou a Darmstadt a tempo de acompanhar a conferência de John Cage, e é possível encontrar em escritos e relatos de alguns deles a importância desse contato. Consideramos especialmente relevante o relato de Mauricio Kagel, haja vista sua importância dentro da área da música-teatro, sendo frequentemente considerado como o inventor do gênero.

A influência da personalidade complexa de Cage produziu nos últimos anos verdadeiras revoluções de conceito, e a importância de sua contribuição teórica pode ser medida talvez nas obras de alguns jovens compositores europeus. Dele provém a forma “aberta” ou aleatória, em que o intérprete pode escolher na execução a ordem do discurso de diversas estruturas características. [...] Suas propostas sobre a técnica de forma aleatória, suas novas velhas inquisições sobre o tempo, e suas afirmações sobre a necessidade de mais liberdade recreativa, têm incorporado problemas de uma significação muito maior que o ordenamento de uma série de doze sons. Na música contemporânea começou um novo ciclo (KAGEL, [1958] 1997, p. 484, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Nessa época, os compositores mantiveram um intercâmbio intelectual e artístico, sendo que Kagel foi responsável por estrear algumas obras de Cage em diversas regiões da Europa.

Mauricio Kagel se impressionou com as criações de Cage em parceria com bailarinos, mas, de acordo com Mikawa (2012), no decurso desse contato, os compositores foram capazes de reconhecer suas diferenças estéticas, motivo pelo qual nunca colaboraram composicionalmente. Entretanto, o intercâmbio de ideias foi fundamental para que Kagel desse seus primeiros passos em direção ao universo cênico e especialmente a seu teatro instrumental<sup>14</sup>.

Observando a produção da época, percebemos que a criação com elementos cênicos foi o “carro-chefe” inicial da segunda geração de Darmstadt, pois quase todos os

---

<sup>13</sup> La influencia de la compleja personalidad de Cage, ha producido ya en los últimos años verdaderas revoluciones de concepto, y la importancia de su aporte teórico puede medirse quizás en las obras de algunos jóvenes compositores europeos. De él proviene la forma “abierto” o aleatoria, en la cual el intérprete puede elegir en la ejecución, el orden de discurso de diversas estructuras características. Para ejemplos pueden servir *Klavierstück XI* de Stockhausen, la Tercera Sonata para piano de Boulez, o los *Mobiles* para dos pianos de Henri Pousseur. Sus proposiciones sobre la técnica del azar, sus nuevas viejas inquisiciones sobre el tiempo, y sus afirmaciones sobre la necesidad de una mayor libertad recreativa, han incorporado problemas de una significación mucho mayor que el ordenamento de unas series de doce sonidos. En la música contemporánea ha comenzado un nuevo ciclo (KAGEL, [1958] 1997, p. 484).

<sup>14</sup> Kagel considerava mais correto utilizar o termo “teatro instrumental”. No teatro instrumental, está em jogo a participação teatral do instrumentista em uma obra de câmara, levando ao extremo os comportamentos relacionados à interpretação musical (KAGEL, 1983). No entanto, o próprio Mauricio Kagel também utilizava o termo “música-teatro” (*musiktheater*), o que nos leva a concluir que tais denominações, se não são sinônimas, ao menos referem-se a práticas muito semelhantes.

compositores associados a esta escola, em algum momento experimentaram tal relação. Desse modo, é possível identificar uma primeira fase da música-teatro *darmstadtiana* em obras de Mauricio Kagel (*Sur Scène*, 1959; *Sonant*, 1960; *Match*, 1964; *Staatstheater*, 1967), Dieter Schnebel (*Nostalgie*, 1962; *Maulwerke*, 1968), Luciano Berio (*Circles*, 1960), György Ligeti (*Aventures*, 1962), Sylvano Bussotti (*La Passion Selon Sade*, 1966).

Dente os compositores supracitados, é incontestável a importância de Kagel na configuração deste novo modo de criação, pois suas experiências já se iniciam no fim dos anos 50. Além disso, foi professor ao longo de muitos anos de uma disciplina de *neues musiktheatre* na Escola Superior de Música de Colônia, o que acabou por torná-lo uma referência nesta área.

Já Dieter Schnebel, é considerado por Attinello (2007) como o compositor que melhor soube fazer a ponte entre a primeira e a segunda geração de Darmstadt, através de composições que relacionam dialeticamente os universos serial e anti-serial.

Frequentemente, Stockhausen também é considerado como um dos precursores da música-teatro, em especial devido à sua obra *Originale*, de 1961. Esta, no entanto, foi composta como uma resposta irônica à *Theatre Piece* de John Cage, estreada em Nova Iorque no ano anterior. De acordo com Salzman e Dési (2008), Stockhausen queria provar que é possível compor uma obra cênica no estilo apresentado por Cage, porém, utilizando o rigor composicional do serialismo. Nesse sentido, diferente de alguns autores, não consideramos Stockhausen como um compositor com preocupações voltadas à música-teatro, ainda que tenha pontualmente experimentado esta linguagem.

Desta reflexão, chegamos à conclusão de que é a partir do choque entre o experimentalismo norte-americano, especialmente de John Cage, e o serialismo europeu centrado em Darmstadt, que a música-teatro começou a se materializar no início dos anos 60 (SALZMAN; DÉSI, 2008; MAGRE, 2015). No entanto, não se trata de uma imitação de modelos, nem tampouco de meramente se aplicar técnicas seriais a situações cênicas. Aliás, a respeito desse tipo de tentativa, Kagel foi agudo em sua conferência em Darmstadt sobre o teatro instrumental, em 1966:

E agora lamentavelmente devo reiterar a pergunta que levantei no começo: vocês querem um teatro totalmente organizado, um teatro esterilizado segundo padrões seriais? Espero que não. Basta pronunciar a pergunta para que a ideia de que haja

funções deste tipo fique despojada de toda teatralidade (KAGEL, [1966] 2011, p. 111, tradução nossa).<sup>15</sup>

Na verdade, mais do que a soma de técnicas composicionais, o que esteve em jogo foi a síntese entre as estéticas contrastantes.

Sob uma perspectiva sociopolítica, Nicholas Till (2006) desenvolve uma outra análise acerca do surgimento da música-teatro, que consideramos, entretanto, complementar à genealogia até aqui apresentada.

O autor considera que a música-teatro apareceu com mais urgência na Alemanha e na Itália pela necessidade de oposição à linguagem operística, que nestes países esteve fortemente ligada ao surgimento das ideologias que culminaram no nazismo e no fascismo. Na Itália, a ópera foi uma ferramenta muito forte de unificação do país, devido à sua capacidade de transcender as barreiras linguísticas e de representar as características daquele povo, fortalecendo o conceito de nação. Verdi foi considerado um exemplar compositor do romantismo nacionalista italiano (TILL, 2006).

Na Alemanha, por sua vez, Wagner ofereceu uma nova mitologia para a identidade nacional germânica baseado em “narrativas de renúncia, sacrifício, purificação e redenção, temas que desde o início do século dezenove desfrutaram de uma insidiosa potência dentro do pensamento cultural germânico” (TILL, 2006, p. 35, tradução nossa).<sup>16</sup>

O autor traça um paralelo entre o surgimento dos regimes totalitários na Alemanha e na Itália e o papel que a ópera teve nesse processo:

Há muitas similaridades entre a história moderna da Itália e sua contrapartida alemã. Ambos os países experimentaram a unificação política durante o século dezenove, e em ambos os casos há uma evidente conexão entre a necessidade de forjar uma consciência nacional suprageográfica e supra-histórica, e a subsequente emergência do fascismo, uma ideologia que (entre outras coisas), é baseada na eliminação da diferença (TILL, 2006, p. 35, tradução nossa).<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Y ahora lamentablemente debo reiterar la pregunta que planteé al comienzo: ¿ustedes quieren un teatro totalmente organizado, un teatro esterilizado según patrones seriales? Espero que no. Basta con pronunciar la pregunta para que la idea de que haya funciones de ese tipo quede despojada de toda teatralidad (KAGEL, [1966] 2011, p. 111).

<sup>16</sup> Narratives of renunciation, sacrifice, purification and redemption, themes that had since the early nineteenth century enjoyed an insidious potency within German cultural thought (TILL, 2006, p. 35).

<sup>17</sup> There are many similarities between modern Italian history and its German counterpart. Both countries underwent political unification during the nineteenth century, and in both cases there is an evident connection between the necessity to forge a supra-geographical and supra-historical national consciousness and the subsequent emergence of fascism, an ideology that (amongst other things) is based upon the elimination of difference (TILL, 2006, p. 35).

Apesar da forte associação da ópera com os regimes totalitários, esta não foi totalmente abandonada com o fim da Segunda Guerra Mundial. Porém, significativas mudanças no tratamento dos conteúdos e da linguagem foram aplicadas. Em relação ao conteúdo, a mudança mais notória foi a substituição de temas românticos ou mitológicos por argumentos de ordem políticos. Quanto à linguagem, ocorreu a desconstrução da estrutura operística, resultando na música teatro em sua abstração modernista, que voltava sua atenção para as potencialidades poéticas dos componentes músico-teatrais, e não para uma utilização dramática destes (TILL, 2006).

Portanto, é um erro tratar a música-teatro como um subgênero da ópera, ou mesmo confundi-la com a ópera contemporânea, pois, apesar das possíveis similaridades entre ambas, estas se desenvolveram por caminhos completamente diferentes e até antagônicos. Dentro dessa perspectiva, é sintomática a constatação que Kagel faz ao tentar definir o que é música-teatro: “*Neues Musiktheater* lida com tudo aquilo que não é ópera. Esta é uma definição muito geral, mas nos ajuda a circunscrever negativamente um gênero específico” (KAGEL, 1996, p. 61, tradução nossa).<sup>18</sup>

Após este primeiro momento de estabelecimento da música-teatro enquanto uma prática composicional pós-dramática<sup>19</sup> e anti-operística, seguiu-se uma expansão do gênero ao redor do mundo. No seu processo de propagação, a música-teatro acompanhou o desenvolvimento das linguagens musical e teatral, as conquistas tecnológicas, além de refletir e questionar a realidade estética e político-social que a circundava.

Com o intuito de oferecer ao leitor uma pequena amostragem da diversidade de nomes relacionados à música-teatro, destacamos aqueles que de alguma maneira fizeram parte desta pesquisa, seja através de análises, leituras de entrevistas ou simplesmente apreciações de performances ao vivo ou em vídeos. Salientamos, entretanto, que nem de longe se trata de um levantamento exaustivo (tendo em vista que este não foi o objetivo da pesquisa), mas

---

<sup>18</sup> Neues Musiktheater se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico (KAGEL, 1996, p. 61).

<sup>19</sup> O conceito de teatro pós-dramático é criado por Hans-Thies Lehmann para referir-se a uma nova prática teatral que começa a se configurar a partir dos anos 70, embora tenha sua raiz nos movimentos modernistas da primeira metade do século XX. Sob este termo, Lehmann considera as práticas em que o texto dramático perde sua função central na construção do discurso teatral, tornando-se apenas um entre outros elementos, “camada e ‘material’ da configuração cênica”. Assim, o discurso da linguagem teatral passa a figurar no centro desse tipo de obra, e o texto em jogo não é mais o verbal, mas sim a troca que ocorre entre a representação e o receptor, entendido por Lehmann como um texto em comum, “mesmo que não haja discurso falado”. O autor reforça que não se trata de negar o texto dramático, que continua sendo produzido ao longo do século XX e que, inclusive, pode ser encontrado “como uma variedade genuína e autêntica do teatro pós-dramático”, mas sim de “avaliar a dimensão do texto exclusivamente à luz da realidade teatral” (LEHMANN, 2007, p. 18-19).

simplesmente a reunião de alguns nomes significativos do gênero; muitos outros poderiam ser adicionados.

Dentro deste contexto, destacamos compositores como Georges Aperghis (Grécia/França); Daniel Ott, Manos Tsangaris, Matthias Rebstock, Heinner Goebels, Einar Schleef (Alemanha); Hans Werner Henze (Alemanha/Itália); Bogusław Schaeffer (Polônia); Piotr Lachert (Polônia/Bélgica); Thierry De Mey (Bélgica); Harrison Birtwistle, Maxwell Peter Davies (Grã-Bretanha); Constança Capdeville (Espanha/Portugal); Jorge Peixinho, Paulo Brandão, Clotilde Rosa (Portugal); Carles Santos, Josep Maria Quadreny, Juan Hidalgo (Espanha); Walter Marchetti (Itália/Espanha); Francis Schwartz (EUA/Porto Rico); Jorge Zulueta, Jacobo Romano (Argentina), entre outros.

No Brasil, podemos citar como precursores os integrantes do Grupo Música Nova (Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella), além de Jorge Antunes e Jocy de Oliveira. Das gerações posteriores, Tim Rescala, Roberto Martins e Gil Nuno Vaz, são alguns nomes que constituem a linhagem do gênero no Brasil.

## **1.2. Gilberto Mendes no amplo contexto do “teatro composto”**

Do ponto de vista técnico e estético, a música-teatro é um campo muito múltiplo, pois cada compositor desenvolve seus próprios métodos composicionais e maneiras de relacionar as expressões artísticas. Considerando tamanha diversidade, Matthias Rebstock (2012) elenca cinco características (ou sintomas gerais) que permitem compreender os principais processos que constituem o teatro composto. Mais que um gênero, teatro composto alude a um campo, a uma prática de criação artística em algum nível determinada por um pensamento composicional. Na definição de Roesner (2012), o teatro composto refere-se a uma prática cênico-musical que à distância pode ser vista de forma definida e coerente, mas que, conforme nos aproximamos, esta mostra-se mais multifacetada e, portanto, de difícil definição. “É um gênero que enfraquece a ideia de gênero. É uma forma de música-teatro que às vezes não contém música. É uma prática interdisciplinar que questiona a natureza e a

materialidade de suas disciplinas”. (ROESNER, 2012, loc. Kindle 5325-5328, tradução nossa).<sup>20</sup>

Ao que tudo indica, David Roesner e Matthias Rebstock chegam ao termo “teatro composto” a partir de pesquisas sobre obras e compositores pertencentes ao campo da música-teatro. Portanto, ainda que as características aqui apresentadas representem um campo muito mais amplo do que apenas a música-teatro, é inegável a presença de tais características – em algum nível – no gênero por nós investigado. Assim, consideramos pertinente nos apropriarmos dos sintomas apontados por Rebstock e tentar observar a obra de Gilberto Mendes dentro deste amplo contexto.

A primeira característica ou sintoma do teatro composto apontado por Rebstock (2012) é a organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais. Isso indica uma mudança de paradigma na construção de peças músico-teatrais, pois na ópera, música e cena são concebidas em momentos diferentes e sob a dominação de um libreto, se relacionando posteriormente, na encenação. Tendo em vista que este é um processo fundamental na música-teatro de Gilberto Mendes, no capítulo seguinte será dedicado um espaço para discutirmos sobre esta ideia. De modo semelhante, este princípio pode ser identificado na prática de muitos outros compositores, mas também de coreógrafos e artistas que não tenham exatamente uma ligação com o campo musical.

A segunda característica é a noção de equidade entre todos os elementos constituintes da obra, de modo que todas as expressões envolvidas tenham igual importância. Isto não quer dizer que música e cena terão o mesmo destaque constantemente, mas sim que, em princípio, nenhum elemento deve dominar de modo a reduzir os outros a meras ilustrações (REBSTOCK, 2012). Este é um princípio que diferencia a música-teatro da ópera e do teatro tradicional, pois ambos são construídos hierarquicamente; a ópera normalmente oscila entre uma dominação da música ou do libreto, e o teatro tradicional é mais ancorado na literatura, no texto. Não significa, no entanto, que a música-teatro não possua pontos de apoio. Estes, no entanto, frequentemente são móveis, podendo oscilar, por exemplo, entre música, texto, corpo, iluminação, etc.

A terceira característica aponta que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na *performance*, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria

---

<sup>20</sup> It is a genre that undermines the idea of genre. It is a form of music-theatre that sometimes contains no music. It is an interdisciplinary practice that questions the nature and materiality of its disciplines (ROESNER, 2012, loc. Kindle 5325-5328).

àquele resultado. Portanto, para uma melhor compreensão de uma obra de teatro composto, Rebstock recomenda que o processo de criação também seja observado.

A quarta característica consiste em diferenciar o processo de criação da música-teatro do teatro convencional. Enquanto no teatro convencional os estágios de criação são bem definidos e conduzidos por diferentes indivíduos, no teatro composto os elementos são criados e operados juntos pelo compositor. A respeito dessa diferença, Coelho de Souza (1983, p. 44) considera que o teatro convencional é articulado logicamente, a partir da utilização de enredos, ao passo que a música-teatro opera analogicamente, sem a obrigatoriedade de qualquer argumento lógico. Com o desenvolvimento da linguagem teatral cada vez mais independente do discurso textual, essas distinções vêm paulatinamente se diluindo, de modo que muitos espetáculos músico-teatrais produzidos hoje, operam dentro dos dois campos.

Na música teatro de Mendes, percebemos que, apesar de o compositor permitir e até incentivar a contribuição do intérprete, tal contribuição se dá apenas no momento da interpretação, e não no processo composicional. Diferente de alguns compositores que trabalham com esse tipo de repertório, Gilberto Mendes não tinha um *ensemble* ou grupo teatral fixo para que pudesse trabalhar regularmente, de modo que seu processo composicional de música-teatro normalmente não passava pela experimentação coletiva<sup>21</sup>.

A quinta característica aponta que obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na *performance*, pois muitas vezes o ato composicional se prolonga durante todo o processo de encenação<sup>22</sup>. Desse modo, a partitura perde seu *status* de plataforma definitiva de notação, pois não é mais capaz de registrar todo o conteúdo da obra; esta funciona muito mais como um roteiro, constituindo o meio necessário para facilitar a *performance*. Isso implica algumas vezes em uma dificuldade para o pesquisador, pois muitas partituras ou roteiros de teatro composto encontram-se incompletos ou mesmo incompatíveis com o resultado

---

<sup>21</sup> É fato, conforme diz Antonio Eduardo Santos (2003, p. 72), que o Madrigal Ars Viva acabou constituindo-se como um laboratório para os compositores santistas envolvidos com a música nova. No entanto, apesar da abertura que o grupo tinha (especialmente a Gilberto Mendes), não havia um tipo de atividade regular do compositor com o Madrigal.

<sup>22</sup> Esta característica deixa latente a presença da ideia de *work in progress* dentro do campo do teatro composto. De acordo com Renato Cohen, *work in progress*, literalmente traduzível como “trabalho em processo”, consiste em procedimentos artísticos que têm por base “a noção de feitura, iteratividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões aporísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos. [...] O produto, na via *do work in progress* é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (COHEN, 1998, p. 17-18). Como se poderá ver mais adiante, a dimensão *work in progress* não é característica na obra de Gilberto Mendes, mas de qualquer maneira, constitui-se como um importante conceito que deve ser considerado ao se estudar as diversas práticas e estéticas de música-teatro e, mais amplamente, de teatro composto.

encenado. Nessa concepção, as partituras funcionam mais como registros de processos do que necessariamente registros finais das obras. No caso de Gilberto Mendes, a abertura contida nas partituras se dá não como resultado de um processo de criação coletivo, mas sim para permitir uma construção de interpretação mais participativa. Isso garante o caráter de obra aberta<sup>23</sup> de suas composições, possibilitando uma maior variedade de interpretações. As partituras de música-teatro de Mendes aproximam-se mais a roteiros teatrais do que propriamente a partituras no sentido mais tradicional do campo musical.

### 1.3. Processo de triagem e identificação da música-teatro de Gilberto Mendes

No decorrer desta pesquisa, identificamos um total de 36 obras em que Gilberto Mendes utiliza algum tipo de indicação teatral, ainda que seja a mais simples movimentação. Para além de uma considerável quantidade, é importante salientar que essas obras se encontram distribuídas em um espaço de tempo de 50 anos, desde *Nasce e morre* (1963) até *Passantes* (2013)<sup>24</sup>. Gilberto Mendes faz parte do restrito grupo de compositores que exploraram a linguagem cênica de maneira contínua ao longo de toda a carreira composicional, e não apenas em seu período de maior popularidade. Isso pode ser observado na maneira orgânica como os aspectos teatrais são incorporados em sua obra musical geral, sendo em muitos casos um recurso estrutural tão importante quanto os musicais.

O modo como Gilberto Mendes relaciona os elementos musicais e cênicos, frequentemente gera obras de forte carga humorística. Por diversas vezes o compositor reforçou que nunca pretendeu ser engraçado, e que o humor que emerge de suas obras provém das relações inesperadas entre as expressões artísticas. Porém, se por um lado o humor não é algo almejado e nem mesmo esperado pelo compositor, por outro, a ironia é um traço fundamental em sua obra como um todo. Heloisa Valente (2006) reforça que Gilberto Mendes possui “habilidade excepcional para criar situações de estranhamento<sup>25</sup>” (p. 23). Para a autora,

---

<sup>23</sup> Umberto Eco (1991) reconhece que, em certo sentido, toda obra é aberta, uma vez que cada receptor irá atribuir significados em sua leitura a partir de sua subjetividade. No entanto, ao falar em “Obra Aberta” de forma mais restrita, Eco refere-se especificamente àquelas obras que são intencionalmente inacabadas e entregues ao receptor para que ele preencha os espaços abertos através de sua interação. No caso da música, esse tipo de obra é entregue ao intérprete para que este organize os elementos oferecidos a partir de suas próprias decisões.

<sup>24</sup> Não tivemos acesso às últimas composições de Gilberto Mendes, então é possível que haja obras cênico-musicais mais recentes.

<sup>25</sup> Por diversas vezes, Heloisa Valente identifica situações de estranhamento na obra de Gilberto Mendes. A autora utiliza o termo de acordo com o sentido conferido pela semiótica: “ao deslocar os elementos de seu contexto usual, combinando-os de maneira inesperada, o espectador-ouvinte (receptor, no processo

na obra de Mendes o riso aparece como uma reação crítica frente à discrepância entre os elementos colocados em contato.

Ao investigar as origens da música-teatro de Gilberto Mendes, encontramos caminhos diferentes daqueles trilhados pelos compositores europeus. Conforme demonstrado anteriormente, na Europa a música-teatro surgiu, por um lado, como oposição ao recrudescido serialismo (ATTINELLO, 2007), e por outro, como uma forma de superar os vínculos entre a ópera e os regimes totalitários (TILL, 2006). A gênese da música-teatro de Gilberto Mendes, entretanto, não parece estar diretamente relacionada a essas situações, mas sim ligada ao desejo de desenvolver uma linguagem própria, que não fosse mera cópia de modelos preexistentes. Para tal, foi crucial o contato com a Poesia Concreta, em especial com os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. A Poesia Concreta, além de oferecer um importante material para a composição coral dos compositores do Grupo Música Nova, também foi fundamental para o desenvolvimento da música-teatro de Gilberto Mendes. Isso porque foi a partir do poema *Cidade* de Augusto de Campos que o compositor criou, em 1964, sua primeira música-teatro e – até onde se tem notícia – a primeira composição brasileira do gênero.

Outra característica que diferencia a música-teatro de Gilberto Mendes dos compositores associados a Darmstadt é sua linguagem sintética. Com algumas poucas exceções, notamos que a maior parte de sua música-teatro consiste em peças curtas, estilo esquetes<sup>26</sup>, em que há uma economia de recursos e uma aproximação a situações cotidianas. Na compreensão de Santos (2003, p. 56), “a economia de materiais, a extrema simplicidade e uma técnica de corte e montagem produzem, quase paradoxalmente, uma obra de extrema complexidade e sofisticação”.

Nesse sentido, a obra de Mendes possui uma ligação mais forte com os *happenings* e com a estética de John Cage do que necessariamente com a música-teatro de origem alemã. Ademais, enquanto muitos compositores permaneceram utilizando um tipo de canto ancorado na técnica operística, Gilberto Mendes praticamente o aboliu de sua música-teatro. Os elementos textuais, quando presentes, são expostos através de gravações, projeções, além de

---

comunicativo) reage, face à discrepância, à incompatibilidade entre os elementos postos em relação; e uma das formas possíveis de reação (que é, ao mesmo tempo, cognitiva e emocional) é o riso” (VALENTE, 2006, p. 23).

<sup>26</sup> Na definição de Patrice Pavis: “O esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intriga aos saltos e insistindo nos momentos engraçados e subversivos. [...] Seu princípio motor é a sátira, às vezes, literária (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesca e burlesca (no cinema ou na televisão), da vida contemporânea” (PAVIS, 2015, p. 143).

falas e gritos. O canto, por sua vez, é utilizado mais como um recurso em si, ou seja, como um dos elementos constituintes da obra, do que como um veículo para a transmissão de algum texto.

Em nossa pesquisa, verificamos que Gilberto Mendes utilizou os aspectos extramusicais em suas composições de maneiras diferentes. Nesse sentido, das 36 obras em que identificamos elementos cênicos, distinguimos dois grupos. O primeiro grupo consiste nas obras musicais com presença de elementos cênicos. Aqui, não se tratam exatamente de composições de música-teatro, mas sim obras musicais para formações diversas em que determinados recursos cênicos aparecem em momentos pontuais. Essas composições são de fundamental importância para o estudo da linguagem cênico-musical de Gilberto Mendes, pois nos oferecem uma visão de como o compositor insere e costura os elementos teatrais no discurso musical. Essencialmente, este grupo abarca aquelas obras que, apesar de possuírem uma dimensão cênica, podem, por exemplo, ser gravadas em áudio sem um grande prejuízo.

Já o segundo grupo comporta obras que consideramos de fato como peças de música-teatro. Nessas composições, as dimensões musical e cênica possuem igual importância na construção do discurso, sendo impossível o isolamento de uma ou de outra sem prejudicar a obra. Há gradações, desde composições em que se consegue perceber os elementos em suas materialidades, até aquelas em que não se consegue distinguir os pontos de ligação. Nesta categoria também há casos em que a dimensão cênica acaba por suplantar a dimensão musical, porém, através de um processo eminentemente composicional. Em linhas gerais, este é um caso de composição em que uma gravação de áudio não é capaz de registrar a obra como um todo, pois a dimensão visual é vital para sua constituição.

Nosso critério de categorização baseou-se, primeiramente, na observação do grau de importância dos elementos teatrais na constituição da obra. Além deste critério um tanto subjetivo, utilizamos mais objetivamente a distinção dos signos do teatro proposta por Tadeusz Kowzan (2003), que serão discutidas no próximo capítulo. Conforme a maior recorrência dos signos teatrais nas obras, mais estas tendiam a ser compreendidas como música-teatro; quanto menor a recorrência, mais estas eram entendidas como obras musicais com a presença de elementos cênicos. A seguir, apresentamos uma tabela em que é possível observar a presença de cada componente teatral e sonoro nas obras com traços cênicos de Mendes e se estas se encaixam na categoria de “obras musicais com presença de elementos cênicos” (OMPEC) ou na categoria de “música-teatro” (MT).

Tabela 1 – relação de obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus signos constituintes (parte 1)

TABELA DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA TEATRO DE GILBERTO MENDES																
Título	Data	Categoria	Formação	Signos Auditivos				Signos Visuais								
				Sons pré-gravados	Reprodução de músicas gravadas	Amplificação	Fala / Entonação	Mímica facial	Gesto	Movimentação	Maquilagem / Penteado	Vestuário	Acessório	Cenário	Iluminação	Projeção
Nascerorre	1963	OMPEC	Coro misto, duas máquinas de escrever, bongôs, maracas e percussão corporal													
Cidade Cité City	1964	MT	Cantores solistas, piano, caixa, prato, contrabaixo, 3 toca-discos, gravador, 1 ou mais máquinas de escrever, calculadoras, 1 televisor, 1 projetor de slides, material de publicidade, enceradeira liquidificadores, ventiladores, aspirador de pó.													
Motet em Ré Menor	1966	OMPEC	Coro SATB													
Son et Lumière	1968	MT	Manequim feminino e dois fotógrafos masculinos													
Vai e Vem	1969	OMPEC	Coro SATB, solistas, fita magnética, toca-discos, flauta e instrumentação variada opcional													
Santos Football Music	1969	OMPEC	Orquestra, 3 ou 4 fitas magnéticas e participação do público													
Atualidades: Kreutzer 70	1970	MT	Piano, violino e tape													
Asthmatour	1971	OMPEC	Coro e percussão													

Fonte: o autor

Tabela 2 – relação de obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus signos constituintes (parte 2)

TABELA DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA TEATRO DE GILBERTO MENDES																
Título	Data	Categoria	Formação	Signos Auditivos				Signos Visuais								
				Sons pré-gravados	Reprodução de músicas gravadas	Amplificação	Fala / Entonação	Mímica facial	Gesto	Movimentação	Maquilagem / Penteados	Vestuário	Acessório	Cenário	Iluminação	Projeção
Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp	1972	MT	Ventilador giratório, barbeador elétrico e um intérprete masculino.													
Pausa e Menopausa	1973	MT	3 intérpretes e slides													
Poema de Ronaldo Azeredo	1973	MT	Coro SATB e slides													
Ponto e Contraponto - Homenagem a Johann Sebastian Bach	1973	MT	Para uma performer													
Gota e Conta-gotas - Homenagem a John Cage	1973	MT	Para um performer													
Retrato I	1974	OMPEC	Flauta e Clarinete Bb													
The Party	1975	MT	3 ou 4 grupos vocais													
Ópera Aberta	1976	MT	Uma cantora e um halterofilista													
Der Kuss - Homenagem a Gustav Klimt	1976	MT	Para 4 performers, instrumentos de percussão leves, amplificação e projeção de slides													
Ir Alten Weib	1978	OMPEC	Voz, tambor e metrônomo													
Parte	1979	OMPEC	Violino e viola													
Recado a Schumann	1983	OMPEC	Piano													
Ária e Recitativo	1983	MT	Violoncelo solo													
Diretas Já	1984	OMPEC	Coro SATB													
Enigmao	1984	OMPEC	Coro Feminino a 3 vozes													
Poeminha Poemeto Poemeu Poesseu Poessua da Flor	1984	OMPEC	Canto e piano													
Grafito	1985	MT	Para um performer													

Fonte: o autor

Tabela 3 – relação de obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus signos constituintes (parte 3)

TABELA DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA TEATRO DE GILBERTO MENDES																
Título	Data	Categoria	Formação	Signos Auditivos				Signos Visuais								
				Sons pré-gravados	Reprodução de músicas gravadas	Amplificação	Fala / Entonação	Mímica facial	Gesto	Movimentação	Maquilagem / Penteados	Vestuário	Acessório	Cenário	Iluminação	Projeção
O Último Tango em Vila Parisi	1987	MT	Orquestra sinfônica e atuação de um regente e dois violinistas (um homem e uma mulher)													
Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivant, Theatrale!	1988	MT	Piano e dois performers													
O Pente de Istanbul	1990	OMPEC	2 percussionistas: marimba, vibrafone e percussão													
Il Samba del Soldato	1991	OMPEC	Clarinete, oboé, viola, violoncelo, piano e caixa													
Tempo Tempo	1991	OMPEC	Coro SATB													
Uma Vez Uma Vela	1993	OMPEC	Coro SATB													
Anatomia da Musa	1995	OMPEC	Canto e piano													
Peixinho Danse le Frevo au Brésil	1999	OMPEC	Para 4 saxofones - 1 instrumentista													
Escorbuto - Cantos da Costa	2006	MT	Piano, violão, pau de chuva, 2 bailarinas e um leitor													
Passantes	2013	OMPEC	Soprano e vibrafone													

Fonte: o autor

A partir dessa categorização, chegamos a um total de 16 composições de música-teatro. Através da tabela apresentada, é possível constatar uma maior concentração dessas obras nos anos 70, embora a composição com elementos cênicos perpassasse de forma bastante homogênea por toda a trajetória composicional de Gilberto Mendes. Na sequência, falaremos mais detalhadamente sobre cada um desses signos e demonstraremos seu tratamento nas obras de Gilberto Mendes.

## CAPÍTULO 2 – TRAÇOS DA MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES

Este capítulo destina-se à descrição das principais características constituintes da música teatro de Gilberto Mendes. Consideramos que esta parte de sua obra sustenta-se sobre três pilares: os traços cênicos, os traços musicais, e os traços interacionais, onde ocorre o diálogo entre os dois anteriores. Cada um desses pilares é desmembrado, exibindo os materiais e procedimentos particulares de cada área. Assim, por exemplo, dentro do subtítulo “traços cênicos”, discutimos as maneiras como Mendes trata aspectos próprios da arte teatral, como iluminação, expressão corporal, caracterização, etc. Por outro lado, na parte de “traços musicais”, damos especial atenção à composição musical particular à música teatro. Já em “traços interacionais”, descrevemos os procedimentos de musicalização do movimento cênico e, por outro lado, de teatralização da *performance* musical, além de discutirmos a importância das citações, referências e colagens na música teatro de Gilberto Mendes. Desta forma, este capítulo reúne as características que julgamos serem mais fundamentais na linguagem composicional de música teatro de Gilberto Mendes. Procuramos, sempre que possível e conveniente, traçar um paralelo entre a linguagem de Mendes e de seus contemporâneos que também exploraram relações cênico-musicais em algum nível. Isso nos permitiu observar a obra do compositor num contexto mais amplo, tendo em mente que essas poéticas desenvolveram-se paralelamente em diversos lugares.

### 2.1. Os traços cênicos

Para discutir os aspectos característicos da linguagem cênica, amparamo-nos no texto “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”, de Tadeuz Kowzan (2003). Neste trabalho, Kowzan descreve sucintamente os componentes da manifestação teatral, considerados pelo autor como sistemas de signos que constituem a semiologia do espetáculo teatral. Não adentraremos no campo das teorias dos signos, pois isto exigiria um estudo à parte, não sendo este o objetivo desta dissertação. Optamos, portanto, apenas por selecionar os sistemas descritos por Kowzan para tentar compreender como estes aparecem na música teatro de Gilberto Mendes. Salientamos que os traços constituintes da linguagem cênica são divididos apenas para fins analíticos, para que se entenda sua manifestação na obra

de Mendes; temos a clareza de que estes aspectos não ocorrem separadamente, mas sempre de maneira integrada e, por vezes, inseparável.

### **2.1.1. Expressão corporal**

Tadeusz Kowzan (2003) compreende três formas de expressão corporal dentro do que ele chama de sistema de signos cinestésicos: a mímica facial, o gesto e o movimento cênico. A mímica facial está intimamente ligada à expressão verbal, por vezes sendo impossível dissociá-las. Porém, há casos em que a mímica facial é capaz de contradizer o texto falado ou atribuir-lhe sentidos que ultrapassam seu meio de expressão, às vezes até substituindo completamente a palavra.

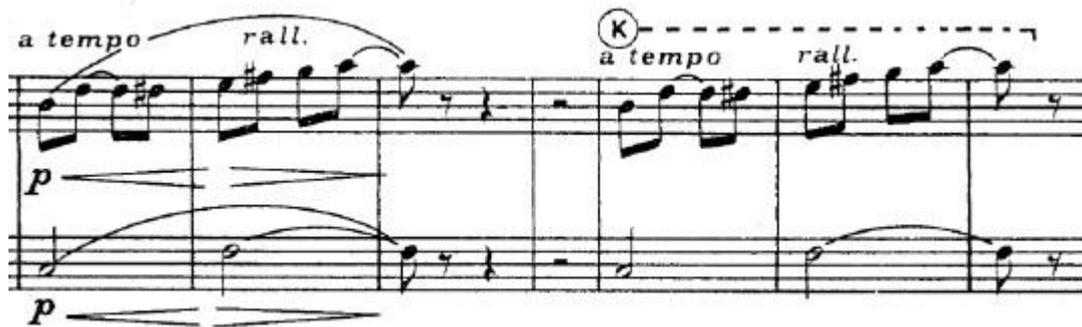
Por sua vez, o gesto é compreendido como o movimento de qualquer parte do corpo “visando criar ou comunicar signos” (KOWZAN, 2003, p. 106). O autor considera o gesto como o sistema de signos mais complexo depois da palavra, dada sua capacidade superdesenvolvida de comunicação.

Por fim, o movimento cênico “compreende os deslocamentos do ator e suas posições no espaço cênico” (KOWZAN, 2003, p. 107). Trata-se dos lugares sucessivos ocupados em relação aos outros atores e elementos cênicos, nas diferentes formas de se deslocar, nas entradas e saídas de cena e nos movimentos coletivos.

No decorrer desta pesquisa, identificamos cinco formas de tratamento da expressão corporal que consideramos idiomáticas da música-teatro de Gilberto Mendes. A primeira e mais comum, consiste na utilização da expressão corporal para ilustrar situações musicais. Essa forma de utilização ocorre sobretudo naquelas composições que não chegam a se caracterizar como música-teatro, mas que possuem breves momentos cênicos, geralmente no final da obra ou em algum momento de articulação da forma musical. É o caso de obras como *Recado a Schumann*, em que o pianista deve apenas imobilizar-se no fim da parte A, e gradativamente retomar o movimento para prosseguir para a parte B. De modo semelhante, em *Peixinho Danse le Frevo au Brésil*, o saxofonista deve marcar energicamente com a cabeça cada vez que troca de instrumento. Em ambos os casos, o breve gestual ajuda a delinear as diferentes partes das obras, colaborando para a organização formal.

A segunda forma de tratamento da expressão corporal refere-se ao esvaziamento sonoro da performance musical, preservando apenas sua dimensão gestual. Este é um procedimento presente na música-teatro de outros compositores também, e Mendes o utiliza como uma forma de alargamento do campo sonoro, como que enfatizando que seu discurso não ocorre apenas no plano sonoro, mas também no plano visual. Esse recurso pode ser encontrado em *Retrato I* para flauta e clarinete, em que no final da peça os músicos devem executar a partitura “com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação”, porém, sem som (MENDES, 1979, p. 01).

Figura 1 – parte final de *Retrato I*



Fonte: Mendes (1979, p. 01)

Na partitura acima, a letra K indica a parte a ser tocada sem som. Podemos observar que este motivo é uma repetição daquele anteriormente tocado, o que nos leva a interpretar que, ao tirar o som na repetição, Gilberto Mendes quer enfatizar as qualidades gestuais daquele trecho, reafirmando sua ideia de que o gesto musical é tão importante como componente musical quanto o próprio som.

Encontramos o mesmo procedimento de filtragem sonora na obra coral *Vai e Vem*, em que, na parte final, o coro deve cantar um pequeno motivo e fazer uma movimentação sincronizada. Aos poucos, esse motivo vai decrescendo em intensidade, até chegar a uma vez sussurrado e, por fim, permanecendo apenas a mímica facial articulando o texto e a movimentação.

O terceiro modo de tratamento da expressão corporal diz respeito ao contraponto entre movimentação e imobilidade, como uma transposição para o plano visual da relação entre som e silêncio. Este é um aspecto fundamental em *Son et Lumière*, e será melhor descrito na análise da obra. Assim como na primeira forma de tratamento da expressão corporal, aqui o contraponto entre movimento e imobilidade atua como uma maneira de articular a organização formal. Por vezes, a imobilização de toda a ação cênica e musical é uma forma de reorganização do discurso da obra, uma espécie de limpeza de todo o material acumulado para dar espaço a um novo discurso com outros materiais. Por outro lado, há situações em que os intérpretes se imobilizam, porém, o discurso musical continua acontecendo, ressaltando a independência entre esses planos, como poderá ser visto na análise de *O Último Tango em Vila Parisi*.

A quarta forma de tratamento da expressão corporal é a incorporação de gestos *nonsense* ou sem conexão aparente com a obra. Embora esse tipo de gestual apareça na obra de outros compositores do gênero, Gilberto Mendes o concebe de forma particular. Enquanto alguns compositores procuravam deter controle sobre os diferentes níveis de movimentação e gesticulação, o que acabava por resultar em situações absurdas, Gilberto Mendes trabalhava essencialmente com uma linguagem mais aberta, mais aproximado à estética cageana. Assim, o caráter *nonsense* em Gilberto Mendes resulta mais do contato improvável entre situações distintas, do que no controle detalhado de cada gesto ou movimentação. Isso não significa dizer que a música-teatro de Mendes possui menor rigor composicional, mas apenas que a sua abordagem do material cênico era mais livre.

Por fim, a quinta forma de expressão corporal diz respeito ao tratamento do corpo na música coral. Gilberto Mendes foi um dos responsáveis pela criação do Madrigal Ars Viva em Santos, no qual cantou durante mais de dez anos sob a regência do maestro Klaus-Dieter Wolff. Este grupo tinha como característica duas frentes: o resgate da música coral renascentista, e a execução de obras contemporâneas, especialmente de compositores brasileiros. Assim, Gilberto Mendes teve a possibilidade de vivenciar a prática coral de forma muito intensa, além de poder compor para vozes e experimentar suas obras diretamente com o coro. Toda essa experiência foi fundamental para que Mendes desenvolvesse uma linguagem muito particular de música coral, motivo pelo qual frequentemente é reconhecido como um compositor fundamental desse estilo na música do pós-guerra.

Gilberto Mendes manipulou o coro não apenas enquanto grupo de vozes, mas também como grupo de corpos. Assim, observamos que em boa parte de suas obras corais há momentos em que os recursos coreográficos são acionados para a complementação ou reforço de sentidos presentes na música. Percebemos ainda que há uma preferência por gestos incisivos e coordenados, gerando assim um maior impacto visual. Acreditamos que a preferência de Mendes pela teatralização da música coral está na disponibilidade corporal que o cantor tem em cena. Isso porque o cantor não depende de qualquer instrumento para fazer música, e, portanto, tem o corpo livre para que se possa fazer maiores explorações cênicas. O compositor Flô Menezes (A ODISSEIA, 2006) chega a considerar que a música-teatro de Mendes deflora do confronto da voz individual com a voz coral, demonstrando a importância de sua música coral no desenvolvimento de sua linguagem músico-teatral.

As três categorias de sistemas de signos sinestésicos estão presentes nas obras corais teatralizadas de Mendes. Observamos ainda diferentes níveis de exploração corporal, desde a simples movimentação em *Nascemorre*, em que os cantores apenas se dividem em dois grupos vocais em determinado momento, até a complexa trama em *The Party*, em que cada grupo vocal desenvolve sua própria atividade musical e cênica.

Ainda consideramos interessante destacar o efeito que possui a gesticulação em *Uma Vez Uma Vala*<sup>27</sup>. Na parte central da obra, todos os cantores devem lentamente formar com as mãos uma representação de um revólver apontado para o público, quando todos juntos, em fortíssimo, gritam a sílaba “ba” (de “bala”), representando um tiro. Um simples gesto que gera um enorme impacto e complementa os significados trazidos pela música. Efeito semelhante tem *Beba Coca Cola* quando, no final da peça, enquanto o regente vira-se para agradecer ao público, o coro simula um protesto com as mãos para cima gritando “cloaca”.

Os procedimentos de expressão corporal aqui destacados são aqueles que pudemos encontrar uma certa recorrência na música-teatro de Mendes e, assim, afirmar que são constituintes de sua linguagem composicional. No entanto, outros tratamentos gestuais certamente podem ser encontrados em sua obra, haja vista sua incessante exploração em busca de novas formas de expressão.

---

<sup>27</sup> Obra coral composta em 1993. Em 1994, por ocasião de uma encomenda do Festival de Campos do Jordão, Gilberto Mendes faz uma segunda versão da obra, chamada *Uma Foz Uma Fala*, em que acrescenta à versão coral um grupo instrumental de sopros, piano e voz solista (A ODISSEIA, 2006, ep. 77)

### 2.1.2. Cenário

De um modo geral, as partituras de música-teatro de Gilberto Mendes não possuem definições de cenários. A ausência ou rara ocorrência de cenários complexos é uma característica do gênero, e se justifica na importância de se manter o espaço tradicional de concerto reconhecível.

Para sugerir ambientações, Gilberto Mendes utiliza recursos como luzes, projeções, figurinos e, principalmente, objetos de cena. No entanto, tratam-se apenas de sugestões, não havendo de fato a criação de cenários grandiloquentes como na ópera oitocentista ou no drama musical wagneriano.

Em *Cidade*, podemos observar a construção de um ambiente dúbio, que deve remeter ao mesmo tempo a uma loja de departamento e a um escritório. Para tal, Gilberto Mendes indica a utilização de uma série de eletrodomésticos que devem ser exibidos como se estivessem em vitrines e, por outro lado, materiais de escritório que devem ser dispostos como em uma sala de repartição pública. A partir do insólito contato entre os objetos de diferentes proveniências, cria-se um cenário indefinido, que oscila intencionalmente entre a representação de um ou de outro ambiente.

De modo semelhante, em *Santos Football Music*, Mendes constrói um ambiente de estádio de futebol. Embora utilize toda a sala de espetáculo para esta obra, com a participação do público e de uma charanga que percorre o espaço da plateia, não há coordenadas para a criação de um cenário, apenas a utilização de objetos característicos do universo futebolístico, como bola, gol, apito. Assim, a sugestão de um cenário está diretamente atrelada aos objetos e à encenação que ocorre no momento central da obra. Estes constroem um ambiente que remete a outro espaço, porém, sem a construção de um cenário específico.

Em *Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivante, Theatrale!*, Gilberto Mendes cria uma sugestão de clima praiano através da utilização de uma espreguiçadeira e um guarda-sol. Esses objetos contrastam com o ambiente do teatro, criando uma tensão entre o espaço real e o espaço representado, sem, no entanto, descaracterizar a sala de concerto. Clima semelhante é proposto em *Escorbuto – Cantos da Costa*, em que, dentre alguns outros elementos, deve-se espalhar areia por todo o palco.

*Der Kuss – Homenagem a Gustav Klimt*, de 1976, é a obra em que Mendes mais se debruça em detalhar elementos de cenário. Ainda neste caso, trata-se de um cenário bastante simples do ponto de vista estrutural: “um portal de folhas e flores, tendo ao centro um banco *art nouveau*”. (MENDES, 2008, p. 297). O fato de esta obra não ter uma formação instrumental tradicional (os *performers* devem apenas improvisar livremente com crótalos e outros pequenos instrumentos de percussão), faz com que o choque entre o espaço real e o espaço de representação seja menor, uma vez que esta pode ser encenada em qualquer ambiente. Desse modo, o portal de folhas e flores opera como um delimitador de cenário, pois praticamente toda a encenação acontece dentro de seu espaço.

De modo geral, os cenários de Gilberto Mendes são fragmentados e difíceis de serem observados à parte dos objetos de cena, iluminação, projeção e figurinos. Isso porque seus cenários são essencialmente sugestões de ambientes, e não de fato a caracterização destes. Em casos como este, Kowzan (2003) explica que o papel semiológico do cenário - que é representar determinado lugar geográfico, social ou temporal - é realizado pelos outros elementos estruturantes. De fato, a forma como os aspectos cenográficos são tratados aqui, se diferencia de expressões como o teatro tradicional, o musical e a ópera, em que normalmente os cenários são muito detalhados e complexos, cumprindo tal função principal de modo convencional.

No que tange à obra de Mendes, observamos que sua escolha pela manutenção das características dos espaços reais, sem transformá-los totalmente em outros ambientes, potencializa o choque entre o espaço e a teatralização, entre realidade e representação, resultando no estranhamento que caracteriza sua linguagem.

### **2.1.3. Objetos de cena**

Diferentemente dos cenários, a indicação de objetos de cena aparece com maior frequência nas obras de Gilberto Mendes.

Começamos pela utilização de instrumentos musicais como objetos de cena, justamente por esta ser uma importante característica do gênero música-teatro, e observável na obra de outros compositores, como Mauricio Kagel e Georges Aperghis. Gilberto Mendes

utiliza este recurso em diferentes dimensões e relações com os *performers*. Em *Son et Lumière* e em *Atualidades: Kreutzer 70*, o piano é utilizado como uma espécie de móvel, pois aparece no centro do palco e as ações ocorrem ao redor ou sobre ele, promovendo um diálogo entre intérprete e instrumento. Nessas duas obras, o piano não é tocado nenhuma vez, o que reforça a sua transformação de instrumento em objeto cênico<sup>28</sup>.

Outro rol de objetos cênicos utilizados por Gilberto Mendes são os utensílios domésticos e eletrodomésticos. A incorporação desses objetos demonstra o interesse do compositor em inserir elementos do cotidiano na obra de arte, questionando os limites entre a vida e a arte, conforme preconizado pelos experimentalistas norte-americanos.

Tal utilização de eletrodomésticos também está atrelada à preocupação de Mendes com o desenvolvimento tecnológico nos anos 60 e 70 e sua incorporação na música, explicitados no Manifesto Música Nova:

Reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto. [...] Procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída (COZZELLA et al., 1963)

Ainda podemos observar a utilização de utensílios domésticos com a dupla função de objetos de cena e instrumentos musicais. É o caso da utilização de xícaras e colheres em *Pausa e Menopausa* e de copos e taças em *The Party*, em que os utensílios devem ser manipulados de modo a compor o ambiente sonoro das obras.

A forma como esses objetos cotidianos são utilizados por Mendes gera situações *nonsense* e cômicas, onde novamente os sentidos emergem a partir do estranhamento entre situações absurdas. Percebe-se um gosto pela estética dadaísta, em especial herdada dos trabalhos de Duchamp e John Cage.

Outro objeto recorrente na música-teatro de Mendes é o cartaz. Este aparece como forma de apresentar algum texto complementar ao público, como em *Beba Coca-Cola*, em que a palavra “cloaca” – conclusão do poema de Décio Pignatari - deve ser apresentada em um cartaz ao final da obra, durante o agradecimento do maestro, ironizando a formalidade que

---

<sup>28</sup> Desde sua criação, o piano rapidamente tornou-se um instrumento musical muito popular. Talvez o fato de o instrumento ser muito utilizado na música erudita ocidental, e ao mesmo tempo por apresentar tamanha versatilidade sonora e plástica, faz com que continue sendo muito explorado por compositores e artistas contemporâneos.

envolve a *performance* musical. Ocorre da mesma forma em *Asthmatour*, quando, ao final de um *jingle* cantado pelo coro, uma cantora se destaca do grupo e mostra um cartaz com a palavra “Asthmatour”, exibindo as vantagens de uma fictícia agência de viagens. Nesses dois casos, o cartaz é utilizado como um auxílio textual para a conclusão das obras.

Em *Enigmao*, obra para coro feminino de 1984 sobre poema de Florivaldo Menezes, quatro cartazes devem ser levantados por cantoras nos pontos indicados na partitura. Esses cartazes apresentam símbolos presentes no poema que, um após outro, compõem uma forma geometrizada do rosto de Mao Tsé-Tung. De certa forma, nesta obra os cartazes cumprem a função de apresentar o poema, mantendo sua qualidade ideogramática intransponível para o plano musical, e que, no entanto, é fundamental para sua compreensão.

Figura 2 – poema Enigmao



Fonte: Menezes (1972, p. 15)

Outro objeto de cena presente na obra de Mendes é o rádio. Este, no entanto, pode operar ao mesmo tempo como um objeto cênico, um suporte para a reprodução de alguma música, ou ainda como um instrumento musical em si. Enquanto instrumento musical, o rádio contribui na composição de massas sonoras e ambientes específicos. No entanto, além de instrumento, o aparelho de rádio também possui qualidades visuais, sendo utilizado como objeto de cena. Em *Ponto e Contraponto – Homenagem a Johann Sebastian Bach*, a utilização do rádio como objeto cênico é evidenciada ao ser colocado em destaque sobre uma mesa ao lado da intérprete, que deve tricotar enquanto ouve a gravação de um prelúdio de Bach. Aqui, observa-se o jogo de palavras no título: enquanto a intérprete faz pontos de

costura, ouve um prelúdio – e não um contraponto. O contraponto, de fato, está no plano visual entre a *performer* e o rádio. Da mesma forma o rádio aparece em *Cidade*, em que os toca-discos ficam à mostra e fazem parte da composição visual da obra.

#### 2.1.4. Iluminação

De acordo com a iluminadora Cibele Forjaz (2009), a partir do surgimento da luz elétrica, o teatro conquista não apenas a iluminação cênica, mas também a escuridão e, com ela, “a possibilidade de fazer aparecer e desaparecer a cena, ou parte dela, num piscar de olhos” (p. 152). Para as vanguardas do início do século XX, este recurso foi fundamental para a fragmentação da narrativa linear e destruição das unidades de espaço e tempo. Entretanto, no teatro pós-dramático a função da iluminação se transforma:

Não se trata mais de uma função reveladora, com o superobjetivo de organizar as imagens em uma ordem lógica, segundo a regência e necessidade do texto para “contar uma história”, mas ao contrário, trata-se de coordenar significados que se relacionam por impulsos principalmente visuais. A luz conduz o olhar por uma série de signos sobrepostos, que acabam por formar um *sistema significativo* que se completa atrás da retina do público. [...] A linguagem da luz, no teatro pós-dramático, interrompe a ação, quebra a lógica linear, fragmenta a narrativa. Mais do que isso, na medida em que a luz rege o que é visível, e como é visível, ela pode iluminar várias ações ao mesmo tempo, porém de forma diferente, separando e multiplicando os planos de realidade. (FORJAZ, 2009, p. 153-154)

Gilberto Mendes utiliza a iluminação de forma parcimoniosa em suas obras. Quando há indicações de luz, normalmente se restringe a apenas um *spotlight* ou iluminações simples. Em sua música-teatro, o *blackout* tem grande importância enquanto artifício de organização formal, servindo para emoldurar e distinguir partes. Além disso, o contraponto entre iluminação e escuridão também opera como uma representação visual da relação entre som e silêncio, conforme poderá ser visto nas análises de *Son et Lumière* e *Cidade*.

A iluminação ainda aparece de mais duas maneiras na obra de Mendes. Em *Parte*, obra de 1979 para violino e viola, há a indicação de apresentação em um local de pouca luz, possivelmente com o objetivo de potencializar o caráter intimista sugerido pela música e pela movimentação dos instrumentistas, que caminham um em direção ao outro no palco. Já em *Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivante, Theatrale!*, a luz é aplicada

exclusivamente com finalidade representativa, simulando o sol sobre o *performer* deitado sobre uma espreguiçadeira.

Observamos em *Pausa e Menopausa* a utilização da iluminação enquanto uma forma de criar um diálogo entre duas situações que inicialmente não possuem relação. Através da alternância entre a projeção do poema visual de Ronaldo Azeredo e a iluminação da ação cênica dos *performers*, ocorre um contínuo deslocamento espacial. Este movimento é fundamental para que se compreenda as relações estabelecidas entre imagens e cenas, criando uma espécie de relação de causa e efeito, sem que, contudo, se saiba qual dos elementos é o gerador de tal situação.

De modo geral, a iluminação não é um parâmetro muito detalhado por Gilberto Mendes nas partituras, sendo acionada somente quando se mostra fundamental para a construção de sentidos. É possível que o compositor tenha explorado pouco essa ferramenta, não por falta de vontade ou conhecimento, mas por saber da precariedade ou inexistência de recursos de iluminação em boa parte das pequenas salas de concerto no Brasil – espaços onde sua música-teatro tinha mais possibilidade de ser realizada, sobretudo no início de sua carreira. Apesar disso, deve-se salientar que Gilberto Mendes sempre deixou livre e até incentivou seus intérpretes a utilizarem iluminação quando esta estivesse disponível.

### **2.1.5. Projeção**

A projeção é um recurso abordado de forma pioneira por Mendes em obras musicais, tendo em vista que já utilizava projetor de slides desde 1964 em *Cidade*. Seu gosto por esse aparelho vem reforçar sua permanente busca pelas novas tecnologias nos anos 60 e 70.

Em sua obra, este recurso é utilizado de duas maneiras. Primeiramente, como um apoio visual para a obra cênico-musical, uma maneira de ilustrar ou oferecer alguma importante referência para conduzir a compreensão do receptor. Por exemplo, em *Der Kuss*, a pintura de Klimt deve ser projetada de forma rápida e intermitente enquanto os *performers* desenvolvem sua cena, de modo a induzir o público a relacionar a composição com o famoso quadro do pintor austríaco.

A outra forma de utilização da projeção não diz respeito ao reforço de uma ideia, mas sim de oferecer uma base sobre a qual a obra cênico-musical se desenvolve. É o caso das obras *Pausa e Menopausa* e *Poema de Ronaldo Azeredo*, ambas de 1973 e sobre poemas visuais de Ronaldo Azeredo. Dado o caráter parcialmente abstrato dessas imagens, Gilberto Mendes não procura representá-las em cena, mas antes, desenvolver situações musicais/teatrais sugeridas pelos poemas, ou ainda atribuindo-lhes novos significados. Estas obras resultam em eventos absurdos e de caráter cômico, sobretudo pelo atrito entre a projeção dos poemas e as ações que se desenvolvem em torno dela.

Figura 3 – excerto do poema sem nome “é difícilimo predizer o destino disso...”, sobre o qual Gilberto Mendes compôs *Pausa e Menopausa*



Fonte: Nannini (2016)

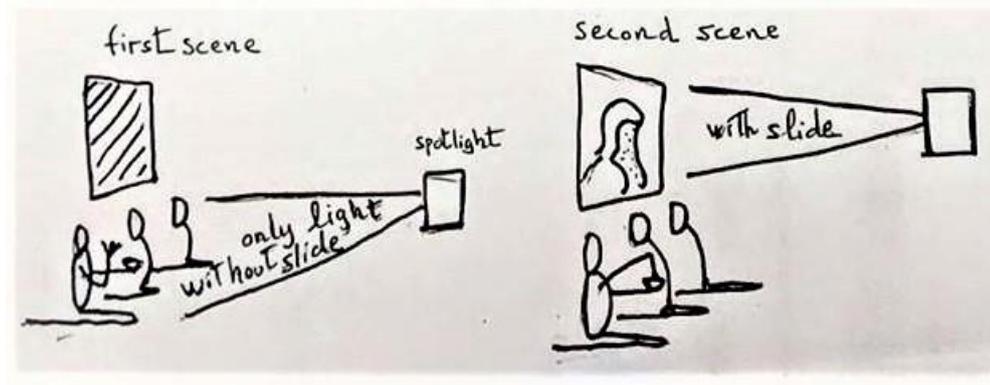
Figura 4 – Poema sem nome “mulher de pérolas”, sobre o qual Gilberto Mendes compôs *Poema de Ronaldo Azeredo*



Fonte: Azeredo (1971)

Em *Pausa e Menopausa*, o aparelho também é utilizado como *spotlight*, indicando que, quando não estiver sendo utilizado para projeção, deverá ser direcionado para iluminar os artistas que se encontram sentados à sua frente, desenvolvendo suas ações cênico-musicais.

Figura 5 – croqui exemplificando o movimento do projetor em *Pausa e Menopausa*



Fonte: Mendes (1973)

Observamos que há semelhanças em alguns casos na utilização de projeção e de cartazes, sobretudo nas obras em que tanto um quanto outro tem por função a exibição de um texto ou imagem. No entanto, há diferenças capitais entre estes recursos. Por um lado, o cartaz possibilita a espacialização e simultaneidade de textos e imagens, pois cada cartaz pode ser apresentado por um intérprete em um lugar diferente no espaço, enquanto que a projeção normalmente limita-se a um único foco<sup>29</sup>. Por outro lado, a projeção permite uma manipulação mais fina das imagens através da tecnologia de slides, ou ainda a transformação de uma imagem em outra de forma mais sutil. No caso de Mendes, o aparelho retroprojetor ainda tem sua importância na composição visual das obras.

<sup>29</sup> Embora possa haver múltiplas projeções, este não é um caso que não se aplica à linguagem de Gilberto Mendes.

### 2.1.6. Caracterização

Por caracterização consideramos aspectos como figurinos, maquiagens e penteados. Observamos que estas indicações são raras na obra de Mendes, e mesmo quando aparecem, em sua maioria são apenas sugestões que ajudam a compor o perfil psicológico das personagens, mas não sua caracterização por completo.

*O Último Tango em Vila Parisi* é uma exceção, pois há uma preocupação na definição do maestro enquanto uma personagem sombria, onde a caracterização tem papel decisivo. No entanto, em outras obras, há apenas breves recomendações: em *Objeto Musical – Homenagem a Marcel Duchamp*, o intérprete deve utilizar uma camisa sobre uma camiseta cavada; em *Ópera Aberta*, a cantora deve estar vestida a caráter e o halterofilista apenas de calção; em *Der Kuss*, um casal deve apresentar-se quase nu, enquanto outro deve estar caracterizado à moda da *belle époque*. Da mesma forma que na iluminação, Gilberto Mendes deixa os intérpretes livres para incrementarem a caracterização, conforme os recursos disponíveis.

## 2.2. Os traços musicais

Neste ponto, interessa-nos identificar e analisar especificamente os procedimentos musicais que são particulares à música-teatro de Gilberto Mendes, uma vez que, em relação à sua obra geral, já há diversos trabalhos que se ocupam de investigar seus aspectos composicionais, tais como Santos (1997), Bezerra (2000), Aguiar (2008), Silva (2014), dentre outros.

Ao analisar a música dentro da música-teatro de Mendes, destacamos três formas de tratamento mais recorrentes.

Primeiro, observamos a composição de músicas com motivos curtos e repetitivos, normalmente com poucas seções diferentes. Mendes recorre a esse recurso para permitir maior desenvoltura cênica aos músicos, pois, em sua concepção, a execução de partes musicais muito complexas pode inviabilizar a *performance* teatral.

Em segundo lugar, percebemos que nas obras cenicamente mais complexas, Mendes por vezes concebe a parte musical como uma espécie de trilha sonora. Este tipo de tratamento é reflexo de sua grande admiração pela música de cinema, além de sua experiência de composição de trilhas para teatro.

Os dois procedimentos anteriormente citados comumente aparecem juntos na escrita de Mendes. Assim, as obras que possuem poucas seções e muitas repetições, normalmente estão operando como trilha sonora para o desenvolvimento de ações cênicas, ao menos em algum momento da peça. Como exemplo, podemos citar *Vers les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivante, Theatrale!*, em que, musicalmente, há apenas dois motivos que se repetem, e que funcionam como uma trilha sonora para a ação cênica desenvolvida pelos intérpretes.<sup>30</sup>

Por fim, o terceiro tipo de tratamento consiste na composição por fragmentos. Em várias de suas músicas-teatro, ao invés de partituras completas, são criados pequenos trechos para que os intérpretes operem uma montagem junto com os elementos cênicos. Sobre o caráter fragmentário muito recorrente na música de Gilberto Mendes, Décio Pignatari identifica a presença de um pensamento cinematográfico:

Seus fragmentos musicais são ‘takes’ organizados em montagem cinematográfica. Teria sido um grande criador de trilhas sonoras, mas nunca foi solicitado [...]. Mas tempo virá, talvez na era do cinema holográfico, quando se farão ‘filmes’ para as trilhas sonoras de Gilberto Mendes (PIGNATARI, 2006, p. 45)

A fala de Pignatari, para além do elogio ao compositor, destaca um tipo de escrita musical muito ancorada em referências visuais, mesmo em obras estritamente musicais. Quanto à música na música-teatro, o caráter fragmentário parece estar ligado à possibilidade de se montar estruturas cênico-musicais complexas e que se sustentem em si mesmas, sem a necessidade de um discurso textual lógico unificador.

Os três tipos de tratamentos musicais identificados, demonstram uma grande preocupação de Gilberto Mendes com a fluência da dimensão cênica. Isso não significa a dominação do plano teatral sobre o musical, mas sim a consciência de Mendes sobre as potencialidades expressivas de cada uma dessas linguagens. Também é preciso salientar que, mesmo quando o plano musical opera como trilha sonora, sua atuação é ativa e decisiva na construção do discurso geral da obra.

---

<sup>30</sup> Outro exemplo de conjugação desses procedimentos poderá ser visto na análise de *O Último Tango em Vila Parisi*.

### 2.2.1. Emissão vocal

Neste subtítulo, concentramo-nos em observar a ocorrência de todo tipo de expressão vocal não-cantada que envolva ou não a palavra. Gilberto Mendes utiliza uma série de recursos como gritos, recitações com diferentes timbres, imitações vocais de personagens, falas em diferentes idiomas, dentre outros. A palavra nem sempre é inteligível na música-teatro de Mendes, seja pela própria configuração do poema (nos casos em que utiliza a poesia concreta), seja pela sua intenção em desfragmentar, colar ou distorcer os textos.

Em *Atualidades: Kreutzer 70*, Gilberto Mendes seleciona um trecho da novela *Sonata a Kreutzer* de Lev Tolstói que deve ser gravado em cinco diferentes idiomas – obrigatoriamente uma gravação na língua do país em que a obra será apresentada, e outra no original russo. A gravação deverá ser montada de modo a construir um contraponto entre as vozes, sendo que há momentos em que as vozes em russo e no idioma local devem ser reproduzidas solo, promovendo momentos de inteligibilidade. Neste processo, Mendes se remete à escrita da *Ars Nova*, onde era uma prática comum a construção de motetos a partir da sobreposição polifônica de diferentes textos, inclusive em diferentes línguas. Aqui, contudo, o texto é o mesmo, alterando-se apenas o idioma.

Uma das obras músico-teatrais em que o texto tem maior importância é *Ária e Recitativo*, para violoncelo solo. Nesta composição, além da indicação de um desenvolvimento teatral, o instrumentista deverá selecionar e montar uma colagem de textos, tendo o primeiro trecho do poema *Noturno da Parada Amorim* de Manuel Bandeira como motivo. Aqui, Gilberto Mendes costura o texto à complexa parte musical. Há momentos em que o intérprete deve falar o texto dentro de uma célula rítmica da música, escolhida aleatoriamente por ele; em outros, deverá dizer o texto enquanto toca, ou ainda cantarolar, murmurar, etc. Assim, percebe-se em *Ária e Recitativo* um trabalho profundo de simbiose entre texto e música que ultrapassa a simples musicalização de um texto, como é comum em canções, por exemplo.

Em *Pausa e Menopausa* não há qualquer texto. No entanto, o compositor pede aos intérpretes que movimentem a boca de forma muito exagerada, explorando todas as possibilidades de movimentos de lábios, língua, bochecha e outros músculos faciais. Toda

essa movimentação deve remeter a uma espécie de “fala inaudível de uma língua ainda em estado de magma fonético primitiva nebulosa inarticulada...” (MENDES, 1973). Ou seja, de fato não há texto inteligível e nem sequer audível; no entanto, devido à indicação do compositor, consideramos que se trata de um elemento de caráter verbal em um sentido metafórico.

Há ainda, no campo da vocalização, o grito. Ao analisar a obra de música-teatro de Constança Capdeville, Serrão (2006, p. 152) define o grito como um “instrumento da vocalidade absoluta na medida em que a palavra, quando existe, não é explícita”, pois “toda expressividade se situa para lá da comunicação verbal”. Outro aspecto identificado pela autora é que o grito pode marcar um momento chave na obra, “em que os intervenientes têm ações sincronizadas, como se à volta do grito se pudesse estabelecer um entendimento implícito, um instante em que as vozes se juntam para um ato de fé coletivo”. (SERRÃO, 2006, p. 152).

Este último aspecto do grito pode ser encontrado em obras como *Escorbuto – Cantos da Costa* e em *The Party*, em que, a partir do grito de uma única palavra, ocorre a imobilização total ou parcial dos músicos, havendo uma reverberação no discurso cênico.

Mas o grito também surge com outras funções na música-teatro de Gilberto Mendes. Em *Santos Football Music*, o grito aparece de diversas maneiras, seja em comemorações e reclamações da plateia que participa da obra, seja nos gritos dos nomes dos jogadores da época. Há ainda um momento em que toda a plateia, em uníssono, grita a palavra “gol”, em uma expressão catártica que desencadeia uma série de ações cênico-musicais.

Por fim, a vocalização é a matéria prima da obra coral *Asthatour*. A peça é toda composta por elementos como respirações ruidosas, gemidos, grunhidos, além de gargarejos e estalos de língua, produzindo uma representação musical da realidade de um asmático. São somente esses elementos, entremeados de algumas breves situações musicais, que constituem o discurso de *Asthatour*.

### 2.3. Os traços interacionais

Por traços interacionais, compreendemos os procedimentos em que os traços cênicos e musicais são relacionados. Neste subtítulo descrevemos dois procedimentos fundamentais do gênero música-teatro e que estão presentes na obra e no discurso de Gilberto Mendes. O primeiro diz respeito à organização dos sistemas de signos do teatro a partir de um pensamento composicional musical, ou, em outras palavras, a composição cênica a partir de princípios musicais. O segundo consiste em um processo inverso, na teatralização dos movimentos e gestos funcionais da *performance* musical. Ainda dentro deste subtítulo apresentamos uma reflexão sobre o papel das referências, citações e colagens na construção de sentidos nas obras de Gilberto Mendes.

#### 2.3.1. A composição cênica a partir de princípios musicais

Uma das características fundamentais da música-teatro é a aplicação de técnicas composicionais musicais na organização do material cênico. Embora cada compositor tenha uma maneira própria de manipular tais materiais, o pensamento musical sempre perpassa em algum nível o processo de criação dessas obras.

Temos observado que a ideia de uma composição cênica a partir de técnicas musicais vem sendo debatida dentro dos estudos atuais sobre música-teatro e adjacências. Em 2009, este aspecto foi muito discutido na série de encontros *Processes of Devising Composed Theatre*, promovido em parceria pela *University of Exeter* e a *Universität of Hildesheim*, respectivamente representadas por David Roesner e Matthias Rebstock. Esta série de encontros contou com a participação de compositores e diretores como Nicholas Till, Demetris Zavros, Manos Tsangaris, Heiner Goebbels, dentre outros, e resultou no livro *Composed Theatre: Aesthetics, practices, processes* (2012), literatura fundamental para os estudos sobre esta área.

No penúltimo capítulo deste livro, há uma transcrição de alguns debates ocorridos nos encontros. Nele percebemos que, para além de uma procura quase obsessiva – talvez mais por parte dos organizadores do que propriamente dos conferencistas – de uma terminologia

ampla que amparasse as mais diferentes práticas músico-teatrais, houve uma discussão intensa sobre a organização de materiais cênicos e visuais a partir de um “pensamento composicional”, talvez como um possível elemento unificador de tantas práticas distintas.

Entretanto, como Matthias Rebstock (2012) constata, o conceito de “pensamento composicional” não é absoluto, pois está sujeito a mudanças históricas e, em nossa visão, também a mudanças contextuais e estéticas. Nesse sentido, observamos que, embora a ideia de um pensamento composicional musical esteja presente no discurso de quase todos os artistas presentes no debate, cada um entende e trata este princípio de maneira diferente, de modo que, nem mesmo esta ideia é capaz de unificar o campo entendido como teatro composto.

Com esta breve introdução, pretendemos demonstrar que existem diversas práticas de aplicação de técnicas composicionais musicais a materiais cênicos, que ultrapassam o gênero música-teatro. No entanto, muitas vezes o pensamento composicional que perpassa esses tipos de obras tem um caráter mais subjetivo, situado no plano da inspiração, ao passo que na música-teatro este procedimento é objetivamente realizado.

Em relação a Gilberto Mendes, o pensamento composicional é algo muito marcante em sua música-teatro, mesmo que este nem sempre seja conscientemente aplicado. Ressaltamos isso porque em vários momentos o compositor sugere que o aspecto cênico surge sem muita estruturação; porém, no decorrer das análises, fomos capazes de encontrar modos de organização bastante elaborados e muito característicos de uma prática composicional que ultrapassa o plano da inspiração.

A peça *Atualidades: Kreutzer 70* é um dos melhores exemplos deste procedimento, pois a referência à *Sonata Kreutzer* de Beethoven vai além de apenas utilizar a mesma instrumentação, mas também consiste na estruturação formal a partir dos mesmos princípios.

A *Sonata para Violino N.9 Op. 47* de Beethoven, também conhecida por *Sonata Kreutzer*, possui três movimentos: o primeiro, um presto em Lá menor, é apresentado no padrão da forma-sonata clássica, precedida por uma introdução lenta; o segundo, um tema com variações, e, por fim, o terceiro consiste em um presto em compasso binário-composto, também desenvolvido em forma-sonata (PEPELEA, 2015).

Do ponto de vista formal, é possível reconhecer em *Atualidades: Kreutzer 70* muitas semelhanças com a composição de Beethoven, especialmente ao nível macroestrutural. À

guisa de exemplificação, transcrevemos a partitura<sup>31</sup> de *Atualidades: Kreutzer 70* segmentada de acordo com a organização formal da *Sonata Kreutzer* de Beethoven, de modo a ressaltar as semelhanças estruturais entre ambas.

## MOVIMENTO 1

Introdução: cena vazia com o texto soando em russo. O pianista entra em cena lentamente, trazendo um livro que deixa sobre o piano. Olha o ambiente, o piano, levanta sua tampa, passa as mãos sobre as teclas sem tocar, etc. Na sequência, a violinista entra em cena, também lentamente, trazendo um violino que também deixa sobre o piano.

Tema A: Olha o ambiente e sente-se descoberta pelo pianista, que começa a persegui-la lentamente. Perturbada, ela se afasta.

Tema B: Som da gravação repentinamente interrompido. O pianista passa a andar de um lado para outro no palco, fazendo com dois dedos de cada mão movimentos de tesouras cortando, enquanto a violinista passa a fazer com os braços um movimento repetido de ginástica sueca. Um indiferente ao outro.

Tema A: retorna a gravação e retorna a perseguição, agora os dois mais próximos. O pianista quase chega a tocar a violinista, quando, repentinamente, entra novamente o tema B.

Tema B: sem som, o pianista passa a medir, com palmos de sua mão, o piano, ou o chão, ou as paredes, enquanto a violinista passa a fazer laços imaginários no ar, com as duas mãos.

Desenvolvimento: Ao passar perto do livro, o pianista pega-o, olha-o como uma coisa estranha, enquanto a violinista, ao passar perto do violino, olha-o e pega-o nos braços, acalentando-o como uma criança. Entra novamente a gravação, e então o pianista abre bruscamente o livro e começa a lê-lo, enquanto a violinista continua embalando o violino. Interrompe a gravação e o pianista fecha bruscamente o livro, passando a olhar fixamente a violinista, que, surpreendida e temerosa, passa a corresponder o olhar do pianista. Os dois se imobilizam nessa posição, demarcando o fim do desenvolvimento.

Recapitulação: Retorno do som e da perseguição. Agora, os dois deixam os objetos (livro e violino) sobre o piano. Embora a perseguição seja igual ao início, aqui ela deve estar mais rápida e com os *performers* mais próximos. Nessa fuga, eles quase se esbarram, encontro que conduzirá para a coda.

---

<sup>31</sup> Esta obra não possui notação musical tradicional, apenas indicações textuais para sua interpretação. Nesta transcrição, fizemos algumas alterações apenas para facilitar a segmentação e fluência do texto. A partitura em seu formato original encontra-se nos anexos.

Coda: A violinista se imobiliza e o pianista passa a contornar lentamente seu corpo com as mãos, porém, sem toca-la. E, como que mudando de ideia, o pianista continua num movimento lento do braço em direção a um bolso, do qual tira um documento. Então, ambos colocam-se solenemente de frente para o público, concomitantemente à interrupção da gravação. Esta pausa sonora e gestual marca o fim da exposição.

#### MOVIMENTO 2 – Desenvolvimento

O pianista então passa a ler o documento, recitando seus dados pessoais, como nome, profissão, número de identidade, etc., e faz uma declaração: “declaro, para os devidos fins, que todas as artes aspiram à perfeição da música, que, tudo dizendo, não quer dizer absolutamente nada”. Na sequência a violinista deve fazer a mesma coisa, porém em russo ou outra língua eslava, sendo abruptamente interrompida pelo pianista que pega sua mão. Ela então a retira, assustada.

#### MOVIMENTO 3 – Reexposição

Aqui retorna a alternância entre a perseguição – cada vez mais intensa – e os gestos *nonsense*, dessa vez, jogos de mãos entre os performers. Formalmente, há a seguinte estrutura: A, B, A, B.

Coda: No último jogo de mãos, o pianista segura as mãos da violinista e vai conduzindo-a de encontro ao piano, dobra-a, abraça-a, bem visíveis os dois de perfil para o público. O pianista então beija cinematograficamente e demoradamente a boca da violinista.

É claro que é preciso um certo nível de abstração para que se possa encontrar os paralelos aqui descritos, tendo em vista que estamos abordando obras de épocas e meios de expressão diferentes. Nas tabelas a seguir, é possível comparar a estrutura das duas obras. Se poderá perceber que não são formas idênticas, mas ainda assim, é possível traçar alguns paralelos relevantes, sobretudo em relação à organização global de ambas.

Tabela 4 – Organização formal da *Sonata para Violino N.9 Op. 47*, de Beethoven

MOVIMENTO 1									
Introdução	Exposição				Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
	Tema A	Tema B	Tema A (var.)	Coda		Tema A	Tema B	Tema A (var.)	

MOVIMENTO 2							
Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Transição	Var. 5	Coda

MOVIMENTO 3								
Exposição		Rep. exposição		Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
Tema A	Tema B	Tema A	Tema B		Tema A (menor)	Tema B	Tema A (var.)	

Fonte: o autor<sup>32</sup>Tabela 5 – Organização formal de *Atualidades: Kreutzer 70*, de Gilberto Mendes

MOVIMENTO 1									
Introdução	Exposição				Desenvolvimento	Recapitulação			Coda
	Tema A	Tema B	Tema A (var.)	Tema B		Tema A	Tema B	Tema A (var.)	

MOVIMENTO 2							
Breve desenvolvimento - não possui variações							

MOVIMENTO 3								
Exposição		Rep. Exposição		Coda				
Tema A	Tema B	Tema A	Tema B					

Fonte: o autor

Outro paralelo estrutural entre as obras é a forma de interação entre os instrumentos. Na *Sonata Kreutzer*, assim como em outras obras de Beethoven, o piano não é um mero suporte para o violino solista<sup>33</sup>. Os instrumentos possuem linhas igualmente importantes,

<sup>32</sup> Baseado na análise de Ed Chang (2011), disponível em:

<<<https://www.youtube.com/watch?v=JCTI0V6Mra8>>>. Acesso em: 22 Jul. 2017.

<sup>33</sup> De acordo com Biancolli, Rudolph Kreutzer provavelmente considerava essa relação de igual importância entre os instrumentos absurda, uma vez que, naquela época, “o virtuosi esperava tratamento preferencial mesmo

gerando um diálogo que, mais do que apenas uma alternância de timbres, “se constitui em um procedimento formal importante para a obra” (DUARTE; AMARAL; PRADO, 2015, p. 10). Igualmente em *Atualidades: Kreutzer 70* – e de forma mais visível – o diálogo entre os instrumentistas é o enredo central. Um diálogo transposto da música para a ação cênica.

Assim como em *Atualidades: Kreutzer 70*, observamos que a organização de materiais cênicos a partir de técnicas composicionais musicais é um procedimento muito recorrente e extremamente relevante na linguagem composicional de Gilberto Mendes. Isso explica o fato de sua música-teatro ser um gênero mais ancorado ao campo das práticas musicais do que das práticas cênicas. Embora recorra a materiais de ambas as linguagens, toda sua obra é concebida dentro da *práxis* de um compositor.

### 2.3.2. A teatralização do gesto musical

Outro aspecto próprio da música-teatro de maneira geral, é a teatralização do gesto musical. Este processo consiste na estetização de gestos e movimentos característicos da *performance* musical. Observamos na fala de Gilberto Mendes uma consciência deste procedimento:

O teatro musical<sup>34</sup> é algo que decorre da exploração do que há de *performance* visual, teatral, na própria execução da música: o regente que entra, a “panca” dele, o charme, ou o engraçado que ele é; o pianista que chega e de repente não acerta o banquinho do piano no lugar correto, a partitura que pode cair no chão e ele tem que pegar. E daí surge uma ideia de se explorar um visual da música que pode se chegar a extremos de cortar a própria música. (A ODISSEIA, 2006).

No âmbito desta concepção, está o reconhecimento de que a *performance* musical é também teatral, na medida em que esta acontece em um espaço em que o público vai não apenas para ouvir, mas também para ver. Nesse sentido, a partir da consciência deste fenômeno, inicia-se uma exploração das potencialidades dessa *performance*, em matizes que vão desde o mais simples deslocamento dos músicos em cena, até à teatralização mais abstrata

---

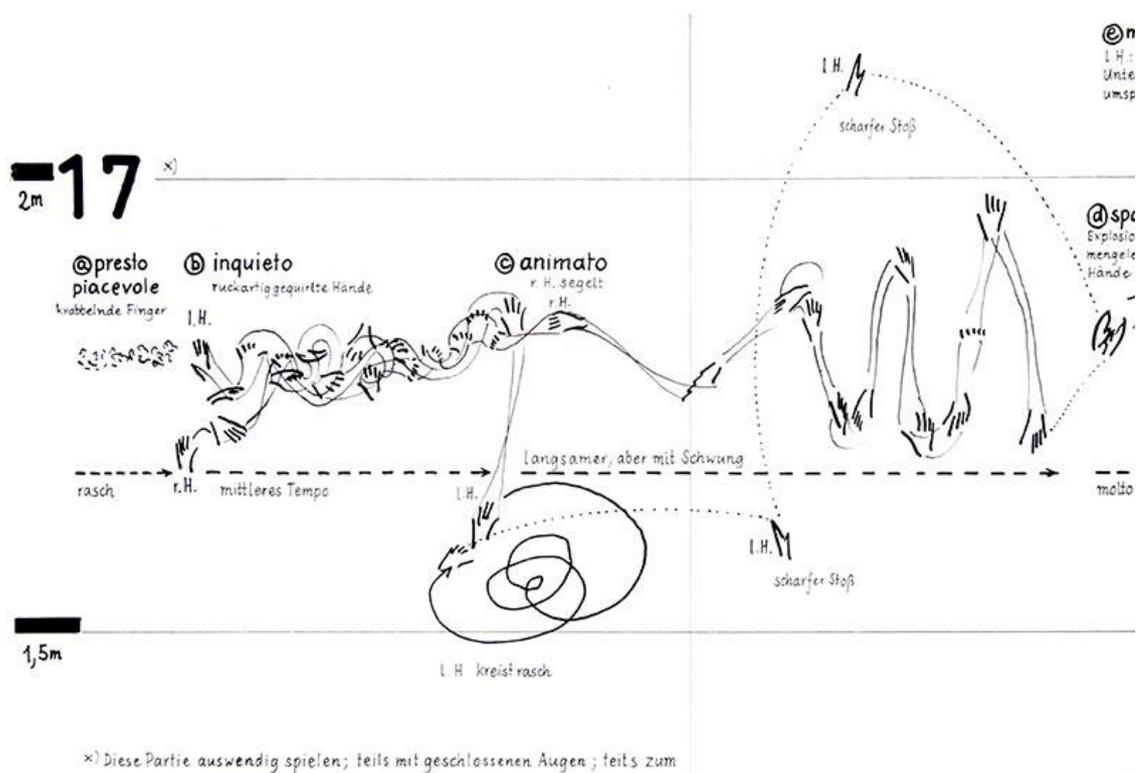
na música de câmara” (BIANCOLLI, 1971, p. 190). Na opinião de Pepelea (2015), esta é uma possível explicação para o fato de Kreutzer nunca ter executado esta obra.

<sup>34</sup> Em diversas ocasiões Gilberto Mendes continua utilizando o termo teatro musical. Nestes casos, entende-se como um sinônimo para o novo termo música-teatro.

de seus gestos. Em suma, o que está em jogo aqui é o “potencial de teatralidade da performance musical” (OLIVEIRA, 2016, p. 58).

Como exemplo deste procedimento, podemos citar a obra *Modelle (Ausarbeitungen) Nostalgie* (ou *Visible Music II*) de Dieter Schnebel. Nesta peça, o compositor parte de padrões gestuais da regência e passa a desfragmentá-los e reorganiza-los em colagens e sobreposições, de modo a esvaziar este gestual de suas funções e destacar suas potencialidades cênicas. Assim, o gesto musical se transforma em uma coreografia.

Figura 6 – excerto da peça *Modelle (Ausarbeitungen) Nostalgie*



Fonte: Schnebel (1971)

Tradicionalmente, a regência não possui qualquer tipo de notação em partitura, uma vez que sua função não é a de produzir som ou música, mas sim de conduzir um grupo musical. Assim, como pode ser visto na figura anterior, o tipo de notação utilizada por Schnebel especificamente destinada ao regente, denuncia um pensamento teatral sobre o gesto musical.

Semelhante procedimento foi utilizado por Mauricio Kagel em *Match*, obra de 1964 para dois violoncelos e percussão. Kagel (1971) explica que procurou desenvolver um vocabulário de figuras sonoras de gestos para cada instrumento, partindo de seus próprios repertórios gestuais, gerando diversas situações teatrais.

Na música teatro de Gilberto Mendes, a teatralização do gesto musical parece ser mais um argumento disparador de ideias para a criação, do que propriamente um procedimento largamente utilizado. Mas, a título de ilustração, podemos citar a obra coral *Poema de Ronaldo Azevedo*, em que o coro não canta, mas apenas representa o ritual de entrada em cena até o *levare* do maestro. Esta composição “refere-se ao coro enquanto um corpo que existe independentemente da voz” (MAGRE, 2017), evidenciando a presença dos cantores em cena e chamando atenção para as qualidades e potencialidades visuais que possui um coro, para além de seus atributos vocais. É, portanto, uma obra que “utiliza o coro como um dispositivo para uma construção cênica” (MAGRE, 2017).

Deve-se estar atento ao fato de que os procedimentos aqui apresentados não são excludentes. Assim, é possível encontrar situações em que o gesto musical é teatralizado e, na sequência, organizado a partir de procedimentos composicionais musicais. É o caso de *Ópera Aberta*, em que o gestual da cantora lírica (que normalmente já possui certa teatralidade) é potencializado quando Gilberto Mendes confere mais atenção a este material do que propriamente à música cantada. Posteriormente, este discurso musical teatralizado passa a ser organizado a partir de um pensamento composicional, no caso, um contraponto entre as ações da cantora e do halterofilista. Deste modo, temos os dois modos de organização acontecendo paralelamente e de maneira simbiótica, um amparando o outro.

### **2.3.3. Citações e referências**

A obra de Gilberto Mendes é muito marcada pela utilização de citações, referências e colagens, não apenas no plano musical, mas também interdisciplinarmente. Através desses recursos, o compositor desenvolve obras complexas que se constituem em constante diálogo com outras obras, artistas e campos artísticos.

Tarnawska-Kaczorowska (1998) destaca duas distinções essenciais de citação no campo musical. A *parole quotation* diz respeito à citação de um discurso individual, de uma obra específica, ao passo que a *langue quotation* evoca não uma obra individual, mas sim uma linguagem, um estilo pessoal de um compositor. Enquanto na primeira distinção o material citado pode ser facilmente destacado da obra, na segunda distinção essa separação é muitas vezes impossível, pois a citação atravessa a composição, por vezes permanecendo num plano mais conceitual - perceptível, porém indissociável. Aqui a citação é uma “parte imanente da obra”, enquanto que na *parole quotation* trata-se de um “corpo estranho” (TARNAWSKA-KACZOROWSKA, 1998, p. 76-77, tradução nossa).

Mauricio De Bonis (2009) ressalta que, à parte da constatação de que todo texto é intertexto, corrente desde os trabalhos de Bakhtin e Kristeva, a prática de intertextualidade em sentido mais restrito, condizente com os procedimentos comuns na música do século XX, é marcada necessariamente pela heterogeneidade, onde percebe-se “a citação como enclave, ou a referência estilística em plena distorção”. Ao longo da história da música ocidental, a referencialidade se mostra presente em diferentes formas e por diferentes razões.

Ao menos no que se refere ao campo musical, a aproximação com textos realizados em linguagens diferentes sempre esteve estreitamente ligada ao problema da representação e da referencialidade dentro do discurso musical, bem como à questão da autonomia da música enquanto forma artística. (IAZZETTA, 2005, p. 45)

Na arte do século XX os procedimentos de citação, colagem e outras formas de referencialidade constituíram o cerne de importantes movimentos, como um recurso de diálogo com o passado ou ironização do presente, mas também como uma possibilidade de expansão dos limites das linguagens artísticas. No que diz respeito à música, Tarnawska-Kaczorowska (1998) destaca duas principais razões pelas quais os compositores do século XX utilizaram citações. A primeira consiste em uma razão negativa, em que se lança mão deste recurso para ridicularizar ou ironizar a obra citada. Neste caso, a ideia é “menosprezar, parodiar (até mesmo desprezar) algo que eles querem questionar, algum princípio ou valor; denegrir algo, apresenta-lo de forma grotesca” (TARNAWSKA-KACZOROWSKA, 1998, p. 80, tradução nossa)<sup>35</sup>. Por outro lado, há uma razão positiva, em que o compositor presta um tributo, uma homenagem ao citado. Neste caso, “ele deseja se aliar a alguma tendência,

---

<sup>35</sup> To belittle, to parody (even to disparage) something they want to question, some principle or value; to deny something, to present it in a grotesque (TARNAWSKA-KACZOROWSKA, 1998, p. 80).

alguma escola, alguma tradição. Ele quer endossar algum valor, enobrecê-lo” (TARNAWSKA-KACZOROWSKA, 1998, p. 80, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Em relação à obra de Gilberto Mendes, mesmo quando identificamos alguma citação em razão negativa, conforme descrito pela autora, não consideramos que o compositor o faz com fins de ridicularizar a obra citada, mas antes, como um recurso para criar o estranhamento que lhe é caro. Assim, por exemplo, quando Mendes sugere em *Cidade* que o pianista faça um arranjo bem vulgar e elementar de uma peça de Albert Ketelbey, não significa um menosprezo por esta obra, mas sim a intenção de se criar um ambiente sonoro que necessita desta característica.

Os procedimentos de referência, citação e colagem, são abundantes na linguagem composicional de Gilberto Mendes. Em suas composições puramente musicais, essas referências surgem através de manipulação de estruturas estritamente musicais – e mesmo quando as referências são extramusicais, estas são transpostas para o plano musical. Já na música-teatro, considerando que seu plano de expressão se expande para a visualidade, as referências não mais se limitam ao campo musical.

Ainda há que se destacar que, diferentemente de outros compositores mais formalistas, para Gilberto Mendes as referências são tratadas de maneira menos rigorosa, ainda que estas possam se tornar irreconhecíveis no plano mais superficial da percepção. Assim, tanto ao nível musical quanto ao nível cênico e visual, a referência em Gilberto Mendes funciona como um recurso para a multiplicação de discursos e significados, uma forma de exprimir a diversidade de ideias em sua cabeça.

Se por um lado Gilberto Mendes não dispensa um tratamento endurecido e rigoroso às referências, por outro, não significa que ele a utiliza de maneira indiscriminada. As referências surgem na obra de Mendes tanto como ponto de partida para a criação, quanto como um dos elementos que se acoplam ao discurso. Portanto, reconhecemos em Mendes tanto os procedimentos de *parole quotation* quanto de *langue quotation*, conforme descritos por Tarnawska-Kaczorowska (1998). Em ambos os casos, observamos que a ironia é um traço fundamental em suas decisões e muitas vezes é esta que define o tratamento que será dado às referências.

---

<sup>36</sup> He wishes to join some trend, some school, some tradition. He wants to endorse some value, to ennoble it (TARNAWSKA-KACZOROWSKA, 1998, p. 80).

Ao fazer qualquer tipo de referência, sobretudo nas citações mais explícitas, Gilberto Mendes acaba por construir sua obra em relação a um discurso preexistente. Assim, ele cria uma rede de significações complexa que acaba por gerar obras que, para serem profundamente compreendidas, exigem do receptor um conhecimento prévio daquilo a que se está referenciando. Observamos que as referências em sua obra podem ser identificadas de diversas formas, seja no título, quando este faz menção a algo ou alguém, nas homenagens, ou ainda na estrutura musical ou cênica das obras.

Muitas das referências utilizadas aparecem logo no título das obras. Por si só, esse recurso já é capaz de sugerir indícios ao receptor sobre as relações construídas naquela composição. Um exemplo é a peça *O Último Tango em Vila Parisi*, que se refere, ao mesmo tempo, ao filme *O Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci e à Vila Parisi de Cubatão-SP. Também é o caso de *Santos Football Music*, em que há um trocadilho irônico com o nome do time santista. Em ambos os casos, os trocadilhos são fundamentais para que se possa identificar as referências no decorrer da obra. Tendo em vista o caráter experimental da maior parte de sua música-teatro, talvez a inserção de referências no título seja uma forma encontrada por Mendes para auxiliar o receptor na compreensão, embora também não seja incoerente supor o contrário, ou seja, a utilização desse artifício justamente para confundir, para criar situações dúbias.

A generosidade era um traço da personalidade de Gilberto Mendes, e isso pode ser observado na quantidade de homenagens e dedicatórias que possuíam suas obras. Para além do caráter lisonjeiro, percebemos que as homenagens – em especial aquelas direcionadas a personalidades muito conhecidas – possuem uma função estrutural em suas composições, colocando-as em perspectiva com a obra ou pensamento do homenageado. Como já mencionado, nem sempre a referência é perceptível no plano mais superficial da recepção, sendo de suma importância a especificação do homenageado para que se possa fazer uma leitura retrospectiva de seu percurso composicional.

Por exemplo, em *Der Kuss – Homenagem a Gustav Klimt*, o cenário *art nouveau*, os figurinos de época e o beijo dos intérpretes podem ser interpretados como uma forma de transposição do quadro do pintor austríaco para uma situação cênica. Não se trata de uma mera encenação do quadro, mas sim de uma situação teatral que acontece a partir da obra de Klimt, em pleno diálogo com esta. Se não houvesse a referência ao pintor no título da obra e nem a projeção discreta do quadro, provavelmente não seria possível identificar a referência.

De modo semelhante, em *Objeto Musical – Homenagem a Marcel Duchamp* não ocorre nenhuma referência óbvia a Duchamp. É apenas através da homenagem que podemos perceber o tratamento dos objetos domésticos como *ready-mades*, e assim ler a obra de Mendes a partir do pensamento do artista dadaísta. No entanto, esta obra ainda faz outra referência, percebida no trocadilho no título, em que “Objeto musical” se refere ao *Objet Poétique* - uma montagem com materiais diversos de Juan Miró de 1936.

Figura 7 – *Objet Poétique*, de Joan Miró (1936)



Fonte: (MOMA, 2017)

Traçando um paralelo entre a escultura de Miró e a composição de Gilberto Mendes, não conseguimos encontrar de fato nenhuma relação. No entanto, o compositor ressalta que na

parte inicial de sua obra, o público deve impregnar-se “de um cenário cuja aura deve nos remeter ao *Objet Poétique*, de Juan Miró (sic)” (MENDES, 1994, p. 136).

*Objeto Musical* é, aliás, um ótimo exemplo de uma obra toda construída sobre referências. Além da já citada inspiração em Joan Miró e homenagem ao dadaísmo de Marcel Duchamp, Mendes ainda relata que ela decorre de um clima musical sentido em um filme de Antonioni. Todas essas citações encaixam-se no conceito de *langue quotation*, em que o que está em jogo não é a citação de uma obra específica, mas antes a linguagem desses artistas referenciados. Mas em *Objeto Musical* ainda há uma citação direta, *parole quotation*, quando, no final da obra, o performer posiciona-se ao lado do ventilador e, com as mãos em concha ao redor do ouvido, representa o famoso logotipo da *RCA Victor*, que, por sua vez, origina-se do quadro *His Master's Voice*, de Francis Barraud:

Figura 8 – *His Master's Voice*, de Francis Barraud (1898)



Fonte: (HIS MASTER'S, 2017)

Figura 9 – *Objeto Musical*, de Gilberto Mendes (ator: Paulo Guarnieri)



Fonte: A Odisseia Musical de Gilberto Mendes (2006)

Claro que, uma vez que os meios de expressão são diferentes, o resultado não é uma mera cópia ou exata transposição. E é justamente nessa relação insólita entre objetos, fenômenos e meios de expressão que Gilberto Mendes constrói seus discursos.

Em *Gota e Contagotas - Homenagem a John Cage*, o diálogo com o compositor está na exploração poética do silêncio, haja vista que a parte sonora se resume a um grande contagotas soltando gotas de água dentro de um copo em intervalos de 8 segundos durante 4 minutos e 36 segundos, em clara referência à 4'33''. A obra também dialoga com *Water Walk* de John Cage, em que a água é elemento fundamental da composição.

Em relação às referências dentro da obra, observamos principalmente a citação de textos e a reprodução (integral ou fragmentada) de gravações musicais, como ocorre em *Cidade*, *Vai e Vem* e *Ponto e Contraponto*. Há ainda a citação reproduzida pelos próprios intérpretes, sejam elas musicais (no caso de *The Party*, em que os coros devem cantar obras

diferentes ao mesmo tempo, ou em *Ópera Aberta*, em que a cantora deve escolher trechos de árias de ópera), ou cênicas, como em *Grafito*, em que o intérprete deve se posicionar como a escultura *O Pensador*, de Rodin.

O que pudemos observar no decorrer de nossas análises é que os procedimentos de referências, citações e colagens são aspectos fundamentais na linguagem composicional de Gilberto Mendes de um modo geral. Especificamente em sua música-teatro, muitas vezes as referências são o ponto-chave das composições, havendo casos extremos em que a obra se constitui inteiramente por referências, como em *Objeto Musical*. Nesse sentido, identificamos em Gilberto Mendes uma ânsia em dialogar com o universo artístico de um modo mais amplo e interdisciplinar, não se mantendo preso apenas ao campo da música. Esta característica do compositor faz com que suas obras sejam uma trama complexa de referências, oferecendo aos receptores diversas possibilidades de leituras, de acordo com seu grau de envolvimento com os materiais referenciados.

Após esse levantamento detalhado sobre os aspectos mais característicos da música-teatro de Gilberto Mendes, apresentaremos, no capítulo a seguir, análises de obras em que investigamos as formas encontradas pelo compositor para relacionar todos os traços identificados. A partir dessas análises será possível compreender como Gilberto Mendes compõe utilizando materiais tão diversos, construindo suas narrativas e discursos através da interação entre os campos sonoro e visual.

## **CAPÍTULO 3 – DAS ANÁLISES**

O percurso analítico desta pesquisa está baseado na aplicação de alguns passos analíticos que abordam diferentes aspectos estruturais das composições. A partir do isolamento desses pontos é possível um maior aprofundamento e, conseqüentemente, uma avaliação mais detalhada das microrrelações que constituem as obras. Nossos passos foram elaborados principalmente baseados na teoria multimidiática de Nicholas Cook (1998). No entanto, como essa teoria não é especificamente voltada para a análise de música-teatro ou expressões cênico-musicais, consideramos importante a complementação com pontos mais particulares ao gênero. Neste capítulo apresentamos os passos analíticos adotados, seguido da apresentação da teoria e metodologia analítica e, por fim, as análises de quatro composições de Gilberto Mendes.

### **3.1. Procedimentos metodológicos e passos analíticos**

O primeiro passo consiste na busca em livros, artigos e entrevistas, das declarações de Gilberto Mendes a respeito da peça analisada. Através dessa busca autobiográfica, pretendemos relacionar dados sobre seu processo composicional, influências, contextos e impressões particulares sobre a obra. Com isso, almejamos construir análises que dialoguem com o pensamento do compositor sobre suas próprias composições.

O segundo passo diz respeito à identificação do processo composicional e organização formal. Aqui figuram os procedimentos descritos nos itens 2.3.1 e 2.3.2., nomeadamente a aplicação de um pensamento musical na organização do material cênico e, inversamente, a teatralização dos gestos da performance musical. Nossa concepção de organização formal extrapola a forma estritamente musical, pois encontramos na obra de Gilberto Mendes diversos modos de organização provenientes de outras fontes. Portanto, um movimento, um corte de luz, uma sequência de gestos, podem definir uma seção da mesma maneira que uma tonalidade, um conjunto de notas ou um andamento o fazem em obras puramente musicais.

O terceiro passo se refere à análise das mídias separadamente. Este é um princípio básico na análise de obras híbridas, amplamente utilizado por Nicholas Cook (1998). A análise individual das mídias é importante para observar melhor a estrutura e os pontos de

ligação de cada uma destas. Esta análise, no entanto, leva em consideração que a separação é feita apenas para fins analíticos, mas que essas mídias foram criadas para operarem em conjunto e que, por isso mesmo, sua observação individual apresentará pontos inconsistentes e lacunas. Haverá casos em que será difícil ou mesmo impossível fazer essa separação, dado o alto grau de fusão entre as mídias.

O quarto passo refere-se à aplicação dos testes de similaridade e diferença propostos por Nicholas Cook (1998). Este é o passo principal do nosso percurso analítico, e o objetivo desses testes é verificar as formas de relacionamento entre as mídias constituintes da composição analisada. Nas obras em que mais de duas mídias estejam operando paralelamente, as análises poderão ser feitas entre pares de mídias, potencializando a visão sobre as relações multimidiáticas.

### **3.1.1. Análise multimidiática segundo Nicholas Cook**

Em seu livro *Analyzing Musical Multimedia*, Nicholas Cook propõe uma ferramenta analítica para obras híbridas que tenham a música como uma das expressões envolvidas. Sua teoria é principalmente voltada para o estudo do relacionamento entre música e imagens em movimento, tais como videoclipes, comerciais de televisão e filmes. No entanto, o próprio autor salienta que sua teoria pode ser aplicada a qualquer tipo de obra musical multimidiática, incluindo a dança e outras formas de *performance*.

Nicholas Cook parte da constatação de que, até o momento de seu livro, ainda não havia nenhuma teoria geral de multimídia musical que oferecesse aos analistas uma regulamentação terminológica e modelos para que pudessem se embasar (COOK, 1998). Sua proposta surge, então, da necessidade de refletir sobre as formas de interação entre a música e outras mídias, principalmente sobre como ocorre a construção de significados a partir de tais interações.

Para evitarmos confusões terminológicas e conceituais, antes de prosseguir com a teoria de Cook, é necessário fazermos uma explanação sobre o conceito “mídia”.

Tradicionalmente, este termo é utilizado restritivamente para designar, por um lado, vestígios materiais transmissores de signos (aparelho de rádio, televisão), e por outro, os

produtos suportados e veiculados por estes vestígios, o que se refere às “mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais” (CLÜVER, 2011, p. 9). No entanto, desde que os estudos interartes começaram a convergir para a ideia mais ampla de intermedialidade, o termo tem sido utilizado para designar tudo “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN et al. apud CLÜVER, 2011, p. 9). Em linhas gerais, e a partir dessa concepção, todas as formas de linguagem artística passam a ser entendidas como mídia, na medida que são dotadas das qualidades necessárias para a transmissão de signos.

Nicholas Cook propõe uma discussão de cunho filosófico acerca do termo, e embora não chegue a definir claramente sua concepção, oferece algumas pistas. Primeiro, o autor considera que o termo mídia opõe-se ao termo arte, na medida em que nesta, historicamente falando, procurou-se sempre o princípio de unidade entre suas componentes, ao passo que na mídia é fundamental a ideia de variação. Para chegar a tal ideia, Nicholas Cook propõe um paralelo entre duas concepções divergentes acerca da distinção entre mídia e arte.

Ao falar sobre mídia, Jerrold Levinson deixa claro que não se refere ao vestígio material, mas sim ao meio de transmissão de sentidos. Assim, para o autor, mídia e arte são a mesma coisa, uma instância que possui um histórico e uma prática estabelecida. Por sua vez, Kramer considera a mídia precisamente como um componente da obra artística, mas que não possui esse senso de historicidade, apenas um caráter de matéria prima, por exemplo, o som ou a palavra. Aparentemente, Cook busca um ponto de equilíbrio entre as duas concepções.

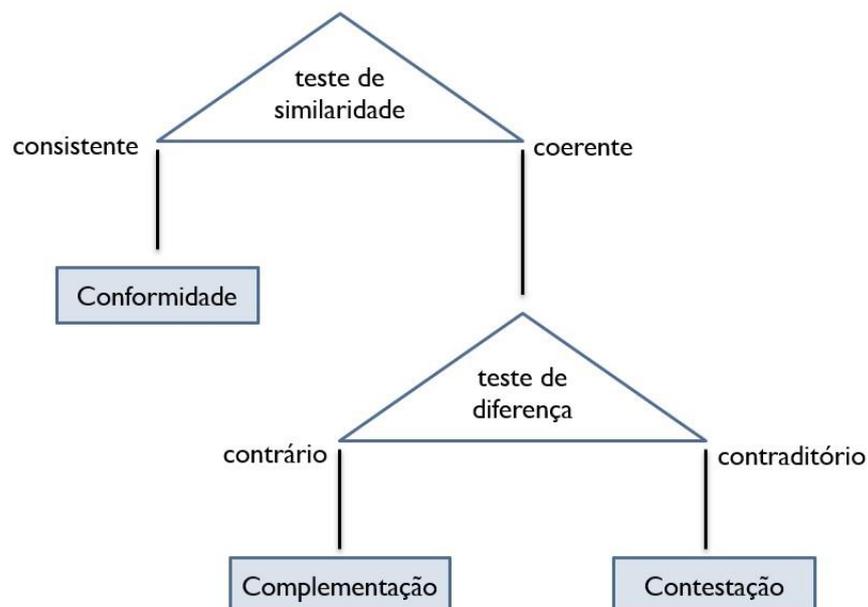
Um ponto importante no pensamento de Cook é a concepção de que as mídias não se limitam a transmitir uma informação, mas participam ativamente na construção do produto midiático. Observando sua prática analítica, percebemos que o autor também considera como mídia as linguagens tradicionalmente concebidas como arte, e, portanto, também não faremos distinção entre os termos neste trabalho.

Em relação à multimídia, a ideia de variação é um aspecto fundamental. Cook exemplifica com o balé, onde ocorre a interação entre duas artes que possuem seus modos próprios de organização e variação interna, expressão, historicidade, mas que, quando colocadas em contato, interagem e geram um novo produto, necessariamente multimidiático. Portanto, o efeito estético e os significados da obra multimidiática emergem da interação entre pelo menos duas dimensões diferentes de variação.

Ainda dentro da estruturação de uma teoria multimidiática, Cook critica o pensamento sobre teoria e análise musical corrente e se propõe a ampliar sua utilização para além da observação de estruturas estritamente musicais, indo em direção a um tipo de análise musical que dialogue com as demais mídias envolvidas, quando for este o caso. Cook ainda faz uma crítica à análise musical que frequentemente busca uma unicidade, ou seja, uma verticalização entre o conteúdo expressivo das obras e suas estruturas formais, reduzindo a experiência fenomenológica à forma (COOK, 1998). Assim, o autor sugere que a análise musical deve ser observada dentro do amplo contexto da análise de multimídia musical, o que a torna apenas uma parte da análise.

A teoria de Nicholas Cook consiste no estabelecimento de três modelos básicos de multimídia, ou seja, três maneiras diferentes de relacionamento entre mídias. São eles: conformidade (*conformance*), complementação (*complementation*) e contestação (*contest*). Para chegar a um (ou mais) desses modelos, o autor criou um teste no qual, através do confronto entre duas ou mais mídias, é possível avaliar o quanto e como estas se relacionam. Trata-se do teste de similaridade, seguido do teste de diferença nos casos em que o primeiro não alcance êxito.

Figura 10 – testes de similaridade e diferença



Fonte: Cook (1998, p 99, tradução nossa)

O teste de similaridade é baseado na distinção proposta por Lakoff e Johnson (1980 apud COOK, 1998) entre metáforas consistentes e coerentes. Os autores fazem comparações entre metáforas e consideram uma relação consistente quando não há diferença qualitativa entre dois enunciados, ou seja, quando ambos se referem a uma mesma situação ou imagem de maneira igual, apenas com discursos diferentes. O exemplo escolhido por Cook para ilustrar a teoria de Lakoff e Johnson é a relação entre as metáforas “*Our marriage is on the rocks*” e “*This relationship is foundering*”, (LAKOFF; JOHNSON, 1980 apud COOK, 1998, p. 98), porque ambas criam imagens qualitativamente semelhantes (e metafóricas) sobre o fim de um relacionamento, embora sigam por caminhos diferentes.

Por outro lado, uma relação coerente ocorre quando as metáforas ainda se relacionam a uma mesma imagem, porém, através de discursos qualitativamente diferentes. Neste caso, Cook relaciona com a metáfora “*Love is a journey*”, as metáforas “*this relationship is a dead-end street*”, “*we’ve gotten off the tracks*” e “*our marriage is on the rocks*” (COOK, 1998, p. 98). De acordo com Lakoff e Johnson, e corroborado por Cook, as três últimas metáforas se dirigem à primeira, pois todas se referem ao fim do relacionamento como uma viagem descontrolada. No entanto, elas são qualitativamente diferentes porque cada uma delas produz uma imagem diferente de viagem.

O primeiro passo do teste de semelhança de Nicholas Cook consiste em identificar se as mídias componentes de uma determinada Instância de Multimídia<sup>37</sup> (IMM) são consistentes umas com as outras no sentido proposto por Lakoff e Johnson (COOK, 1998, p. 100). Caso positivo, o resultado desse teste irá determinar que aquela instância de multimídia encontra-se em **conformidade**. Cook sugere que, para verificar se uma IMM está de fato em conformidade, deve ser possível inverter as proposições de tal modo que o significado prevaleça o mesmo. Assim, no caso de uma canção, por exemplo, o texto deve ampliar a música na mesma medida que a música deve ampliar o texto, sem que haja domínio de um sobre o outro.

Caso o teste de semelhança tenha um resultado negativo, ou seja, revele que as mídias não são consonantes, então haverá uma relação coerente. Neste caso, será necessário aplicar o teste de diferença para verificar como as mídias se relacionam e, portanto, em que modelo básico a IMM se encaixa.

---

<sup>37</sup> Cook utiliza o termo “instância de multimídia” para se referir a configurações de multimídia musical.

O teste de diferença parte do mesmo princípio do teste de semelhança: colocar as mídias em contato e observar sua interação. Neste caso, porém, já sabendo que haverá tensão entre as mídias, o objetivo é analisar se a tensão é resolvida e como isso ocorre. O teste de diferença será bem-sucedido quando o resultado indicar uma relação de **contestação** entre as mídias. Esse é o modelo mais distante da conformidade, pois, enquanto no primeiro as mídias se fundem praticamente apagando seus limites, aqui as mídias competem o mesmo terreno, uma tentando impor suas características sobre a outra. “A conformidade começa com um significado originário, seja ele localizado dentro de uma mídia ou difuso entre todas; a contestação, por outro lado, acaba no significado” (COOK, 1998, p. 103, tradução nossa)<sup>38</sup>.

O modelo que se localiza entre a conformidade e contestação é a **complementação**. O modelo de complementação também surge a partir da constatação de uma relação coerente entre mídias e, portanto, a partir do teste de diferença. Porém, diferente da contestação, no caso da complementação as mídias, quando colocadas em contato, conseguem se relacionar através do preenchimento mútuo de espaços vazios que uma oferece à outra. Nicholas Cook aponta que há duas formas diferentes de complementação. A primeira é essencializante, e acontece quando as mídias são divergentes, mas ambas têm seu papel definido dentro da IMM, ou seja, há uma convivência pacífica entre elas, porém, cada uma em seus limites, não havendo interação. Por outro lado, há a complementação contextual, em que o conflito é evitado ou diminuído porque há o preenchimento mútuo de lacunas (*gaps*) existentes em ambas as mídias. Aqui, além de haver uma convivência pacífica entre ambas, elas também interagem e se interpenetram (COOK, 1998).

O autor sugere que o modelo de conformidade praticamente não existe em instâncias de multimídia, porque a característica essencial da multimídia é manter perceptível que há o encontro de, ao menos, duas mídias diferentes. Além disso, embora seja possível encontrar momentos de conformidade, é praticamente impossível encontrar uma obra inteiramente nesta categoria<sup>39</sup>. Isso porque as mídias constituintes de uma IMM sempre são percebidas interagindo mutuamente, mesmo nos casos em que uma mídia é percebida apenas como uma interferência indesejada sobre outra (COOK, 1998).

---

<sup>38</sup> Conformance begins with originary meaning, whether located within one medium or diffused between all; contest, on the other hand, ends in meaning (COOK, 1998, p. 103).

<sup>39</sup> Teixeira Júnior (2014) entende que, na prática, esta categoria serve mais para compreender como são construídas e organizadas tais relações do que para determinar se os conteúdos das mídias envolvidas encontram-se, de fato, em conformidade.

Por outro lado, Cook considera a contestação como modelo paradigmático de multimídia (COOK, 1998, p. 106), porque quando este ocorre, acumula-se uma tensão que acaba gerando a desconstrução radical das mídias componentes de uma IMM e a geração de novas estruturas e significados.

No decorrer de seu trabalho, o autor indica a existência de categorias modais, que nada mais são que diferentes modos de conceitualizar a mesma estrutura. Essas categorias podem ser distinguidas em unitária, quando se considera a dominância de uma mídia sobre outras; binária, quando uma mídia corresponde diretamente a outras; e triádica, quando uma mídia corresponde a outra na mesma medida em que ambas correspondem a um conteúdo emocional ou espiritual oculto<sup>40</sup>. Cook salienta que estes são apenas modos de se abordar determinada conformação, mas que não se tratam de categorias estruturais.

Dentre as categorias modais, Cook considerou necessário abordar essa questão de primazia devido à configuração histórica dos processos multimidiáticos que desde Platão é marcado pela dominação de uma mídia sobre outra. A relação música-poesia foi uma das primeiras conformações multimidiáticas a ser estudada. De acordo com Cook, desde Platão até meados do século XIX, a relação poesia-música sempre foi marcada pela primazia da primeira em relação à segunda, ou seja, a música sempre foi tratada segundo as inflexões e ritmos sugeridos pela poesia.

A partir do século XIX, há uma inversão na relação de primazia entre as duas mídias. Desde então, a música não está mais subordinada às regras do texto, tornando-se livre para representar o conteúdo oferecido por este, que passa a servir de material para a construção de estruturas musicais, como, por exemplo, em poemas sinfônicos. Quando ocorre a inversão de primazia do texto para a música, há uma migração de uma conformação lexical (direcionada à estrutura do texto) para uma conformação semântica (direcionada ao conteúdo do texto) (COOK, 1998, p. 107-108).

Embora inicialmente as categorias modais tenham sido descritas apenas em relação às instâncias de multimídia em conformidade, Cook percebe a possibilidade de se aplicar tal modalidade às demais instâncias. Para cada modelo básico, a relação de primazia apresenta uma função específica. Assim, em obras em conformidade, a mídia subordinada possui a função de amplificar a mídia dominante, apenas aumentando os significados que já estão

---

<sup>40</sup> A ideia de um relacionamento triádico é formulado por Cook a partir da concepção de intermedialidade triádica de Kandinsky (1998, p. 46-49).

presentes nesta. Em uma IMM complementar, a função da mídia subordinada é projetar a mídia dominante, “sugerindo a extensão de significado dentro de um novo domínio, mas sem a colisão de significados que define a contestação” (COOK, 1998, p. 112, tradução nossa)<sup>41</sup>. Em uma IMM em contestação, a primazia implica em “antagonismo, resistência, luta” (COOK, 1998, p. 112, tradução nossa)<sup>42</sup>. Nesse caso, a função da mídia subordinada é oferecer resistência à mídia dominante, trazendo informações contraditórias e mantendo a IMM em constante tensão.

Cook (1998, p. 113) deixa claro que a relação entre as mídias dentro de uma obra multimidiática, ao invés de estática, é constantemente mutável. Além disso, o modo de percepção do receptor (e, conseqüentemente, do analista) também determinará diferentes modalidades e qualidades de entrelaçamento. Desse modo, não é prudente aplicar as relações de primazia para uma análise global de uma obra, mas apenas utiliza-la para observar as microrrelações que ocorrem dentro e que constituem a IMM.

O autor nos provoca com algumas questões referente ao procedimento analítico desse tipo de produto:

Até que ponto cada mídia cria o mesmo efeito quando ouvida ou vista em si mesma como quando experienciada no contexto da IMM como um todo? Onde não é possível separar as mídias fisicamente, é fácil concentrar em uma ou outra, ou há uma forte fusão perceptual entre elas? Até que ponto cada mídia cria o efeito de completude e autossuficiência e até que ponto isso parece incorporar um significado de si mesma? (COOK, 1998, p. 134, tradução nossa)<sup>43</sup>

O autor vê “a análise de mídias individuais, assim como a percepção naturalística inicial da IMM como um todo, como sendo não mais que um ponto de partida, uma pré-condição da análise multimidiática propriamente” (COOK, 1998, p. 135, tradução nossa)<sup>44</sup>,

---

<sup>41</sup> [...] implying the extension of meaning into a new domain, but without the collision of signification that defines contest (COOK, 1998, p. 112).

<sup>42</sup> [...] antagonism, resistance, struggle (COOK, 1998, p. 112).

<sup>43</sup> How far does each medium create the same effect when heard or seen on its own as when experienced in the context of the IMM as a whole? Where it isn't possible to separate the media physically, is it easy to focus on one or the other, or is there a Strong perceptual fusion between them? How far does each medium create the effect of being complete and self-sufficient, and how far does it seem to embody a meaning of its own? (COOK, 1998, p. 134).

<sup>44</sup> [...] the analysis of the individual media, like the initial naturalistic perception of the IMM as a whole, as being no more than a starting-point, a pre-condition of multimedia analysis proper (COOK, 1998, p. 135).

deixando clara a importância de, após a análise individual, proceder o caminho inverso em direção a uma compreensão global da obra<sup>45</sup>.

Na sequência, após a análise das mídias individualmente, o autor propõe a análise aos pares, quer dizer, a observação isolada do relacionamento entre duas mídias constituintes do objeto complexo. Ao proceder com essa simplificação, é possível observar, quando for o caso, as relações de primazia e, além disso, operar um processo heurístico: inverter as relações hierárquicas e observar como a mídia, antes dominante, se comporta como subordinada (COOK, 1998, p. 135). Contudo, assim como nas análises individuais, este procedimento prevê um retorno à análise global da obra. Assim como Edgar Morin, Cook entende que um objeto complexo não se configura somente como a simples soma das partes (COOK, 1998, p. 134-135).

Mais do que uma ferramenta engessada, o modelo analítico desenvolvido por Cook oferece uma possibilidade bem estruturada de se investigar produtos multimidiáticos. O autor deixa claro, tanto na teorização quanto na aplicação, que sua ferramenta não deve ser utilizada de maneira redutiva e que, nas situações em que esta se mostre insuficiente, outros recursos analíticos podem e devem ser acionados. Embora o autor reforce que sua teoria é aplicável a toda e qualquer forma de relacionamento multimidiático musical, na prática seu interesse se volta mais intensamente às relações entre vídeo, texto e música. Portanto, temos a clareza de que estamos propondo um passo além de sua teoria ao aplicarmos sobre um objeto tão peculiar como a música-teatro. Isso nos coloca muitas vezes em posição de adaptação da teoria, nem sempre recorrendo a todas as formulações, mas somente àquelas aplicáveis ao nosso objeto de pesquisa.

### **3.1.2. Relação de termos analíticos**

Tendo em vista o caráter multidisciplinar deste trabalho e sua possibilidade de circular por espaços fora do campo específico da análise musical, consideramos necessário fazer uma breve relação com os termos técnicos analíticos mais recorrentes. Isso evitará o excesso de

---

<sup>45</sup> Nesse sentido, nos fundamentamos no princípio hologramático desenvolvido por Edgar Morin (1991), que, ao invés da perspectiva cartesiana de considerar o todo como a soma das partes, entende que a parte está no todo na mesma medida em que o todo se manifesta na parte.

notas de rodapé, possibilitando uma leitura mais fluida. Todos os termos aqui apresentados são baseados no livro *Introdução à Teoria Pós-tonal* de Joseph Straus (2000) e são apresentados em ordem de aparição no livro.

- a) **Classe de notas:** diz respeito a um grupo de notas com o mesmo nome, por exemplo, Dó (independente da oitava em que estiver); por outro lado, “nota” refere-se especificamente a um som com determinada altura, por exemplo, o Dó central do piano, também denominado Dó<sub>3</sub>.
- b) **Notação com inteiros:** com a equivalência de oitavas e a equivalência enarmônica, o sistema musical temperado resume-se a doze classes de notas diferentes. Na teoria pós-tonal proposta por Straus, essas classes de notas são denominadas com números inteiros de 0 a 11.

Tabela 6 – relação das denominações com inteiros e seus respectivos conteúdos de classes de notas

Nome com inteiros	Conteúdo da classe de notas
0	S <sup>#</sup> , Dó, Ré <sup>bb</sup>
1	Dó <sup>#</sup> , Ré <sup>b</sup>
2	Dó, Ré, Mi <sup>bb</sup>
3	Ré <sup>#</sup> , Mi <sup>b</sup>
4	Ré <sup>x</sup> , Mi, Fá <sup>b</sup>
5	Mi <sup>#</sup> , Fá, Sol <sup>bb</sup>
6	Fá <sup>#</sup> , Sol <sup>b</sup>
7	Fá <sup>x</sup> , Sol, Lá <sup>bb</sup>
8	Sol <sup>#</sup> , Lá <sup>b</sup>
9	Sol <sup>x</sup> , Lá, Si <sup>bb</sup>
10	Lá <sup>#</sup> , Si <sup>b</sup>
11	Lá <sup>x</sup> , Si, Dó <sup>b</sup>

Fonte: Straus (2000)

- c) **Mod 12:** como visto, todas as classes de notas podem ser identificadas com inteiros entre 0 e 11. No sistema teórico de Straus, as operações são realizadas a partir da aplicação do módulo 12 aritmético, onde qualquer inteiro menor que zero e maior que onze possui um inteiro equivalente dentro de zero e onze inclusive. Por exemplo: o inteiro 15 é equivalente ao inteiro 3, uma vez que  $15 - 12 = 3$ . A partir do Mod 12, pode-

se fazer operações de transposição e inversão mais facilmente e sem a necessidade de escrita em pentagrama.

- d) **Intervalos:** Straus considera que na música pós-tonal não faz sentido diferenciar intervalos com o mesmo tamanho absoluto (por exemplo, uma terça maior e uma quarta diminuta), pois eles não possuem mais as funções características da música tonal. Portanto, o autor passa a denominar os intervalos com números, de acordo com a quantidade de semitons:

Tabela 7 – denominação tradicional de intervalos e sua correspondente na teoria pós-tonal

Nome tradicional	Nº de semitons
uníssono	0
2a. menor	1
2a. maior, 3a. diminuta	2
3a. menor, 2a. aumentada	3
3a. maior, 4a. aiminuta	4
4a. justa, 3a. aumentada	5
4a. aumentada, 5a. diminuta	6
5a. justa, 6a. diminuta	7
6a. menor, 5a. aumentada	8
6a. maior, 7a. diminuta	9
7a. menor, 6a. aumentada	10
7a. maior	11
oitava	12

Fonte: Straus (2000)

- e) **Intervalos ordenados entre classes de notas:** é a distância ordenada entre uma classe de notas e outra.
- f) **Intervalos não ordenados entre classes de notas:** em intervalos não ordenados entre classes de notas, não importa a ordem em que o intervalo aparece, se ascendente ou descendente, mas sim o espaço real entre as duas classes de notas. Neste caso, um intervalo de 8 semitons tem o mesmo valor de um intervalo de 4 semitons, pois se a distância entre A e B for de 8 semitons, a distância entre B e A dentro do módulo 12 será também de 4 semitons.

Os intervalos ordenados entre notas focam nossa atenção sobre o contorno da linha, seu equilíbrio de movimento ascendente e descendente. Os intervalos não ordenados entre notas ignoram o contorno e concentram-se inteiramente na distância entre as notas (STRAUS, 2000, p. 6).

- g) **Conteúdo das classes de intervalos:** diz respeito à identificação de todas as classes de intervalos presentes em determinado agrupamento sonoro. A título de apresentação, utiliza-se a seguinte tabela, em que a linha de cima indica a quantidade de semitons da classe de intervalos, e a linha de baixo indica o número de ocorrências<sup>46</sup>:

Tabela 8 – modelo de tabela de ocorrências de classes de intervalos

Classe de intervalos	1	2	3	4	5	6
Nº de ocorrências						

Fonte: Straus (2000)

- h) **Conjunto de classes de notas:** é uma coleção não ordenada de classes de notas, na qual muitas características identificadoras, tais como registro, ritmo e ordem são deixados em segundo plano, de modo a destacar a identidade básica das classes de notas e das classes de intervalos de uma ideia musical.
- i) **Forma normal:** é “a maneira mais compacta de escrever um conjunto de classes de notas”, e “permite ver os atributos mais essenciais de uma sonoridade e compará-la com outras sonoridades” (STRAUS, 2000, p. 30). O primeiro critério para encontrar a forma normal é dispor todas as classes de notas do conjunto de maneira que se tenha a menor distância entre a primeira e a última nota. Se houverem conjuntos em iguais condições, deve-se aplicar o mesmo critério entre a primeira e a penúltima nota, e assim sucessivamente, até que se encontre a forma mais compacta à esquerda<sup>47</sup>.
- j) **Transposição:** possui o mesmo princípio da transposição na música tonal, porém aqui se trabalha com conjuntos de classes de notas, ignorando a ordem e o contorno melódico. Opera-se da seguinte maneira: aplica-se um inteiro comum e soma-se todas

<sup>46</sup> Observe-se que, como as classes de intervalos são abordadas em sua forma mais reduzida, ou seja, não ordenada, a maior distância possível é de seis semitons (trítono). Nessa perspectiva, a partir de sete semitons, ocorre um processo de equivalência: 7 semitons equivalem a 5 semitons, 8 semitons equivalem a 4 semitons, e assim sucessivamente.

<sup>47</sup> De certo modo, a forma normal de um conjunto de classes de notas é semelhante à posição fundamental de uma tríade. Ambas são meios simples, comprimidos, de representar sonoridades que podem ocorrer em muitas posições e espaçamentos. Há diferenças importantes, entretanto. Na teoria tonal tradicional, a posição fundamental de uma tríade é considerada mais estável do que as outras posições, com as inversões da tríade sendo geradas a partir da posição fundamental. A forma normal, em contraste, não tem estabilidade ou prioridade particular. É só uma maneira conveniente de escrever conjuntos de modo que eles possam ser mais facilmente estudados e comparados (STRAUS, 2000, p. 31).

as classes de notas a este inteiro, de modo a resultar no novo grupo. Assim, o conjunto [1,3,4,7] transposto quatro semitons acima resultará no conjunto [5,7,8,11]. A operação é representada por  $Tn$ , em que “T” significa transposição, e “n” o intervalo da transposição (ou número de transposição). No caso anteriormente apresentado, temos  $[5,7,8,11] = T_4 [1,3,4,7]$ . Os conjuntos relacionados por transposição possuem as mesmas características intervalares.

- k) **Inversão:** a inversão ocorre sempre em torno de zero, de modo que, por exemplo, a inversão da classe de notas 3, que está acima de 0, é -3, exatamente na mesma posição abaixo de zero. Aplicando o Mod 12 para posicionar a nova classe de notas dentro do espectro de 0 a 11, temos a operação  $-3+12=9$ . Portanto, a inversão de 3 no Mod 12 será 9. Para facilitar, Straus resume as possibilidades (Tabela 9). A inversão é uma operação composta, pois envolve também a transposição. Essa operação é expressa por  $TnI$ , em que “I” significa inversão. Straus sublinha que, por convenção, deve-se primeiro inverter e depois transpor. A inversão pode ser tanto aplicada a uma linha melódica quanto a um conjunto de classes de notas, ignorando o contorno melódico e a ordem.

Tabela 9 – possibilidades de inversão no Mod 12

classe de notas (n)	inversão (12-n)
0	0
1	11
2	10
3	9
4	8
5	7
6	6
7	5
8	4
9	3
10	2
11	1

Fonte: Straus (2000)

- l) **Classe de conjuntos:** refere-se a todos os conjuntos que se relacionam uns com os outros por transposição ou inversão, formando uma “família” de conjuntos que compartilham entre si características semelhantes.
- m) **Forma prima:** Allen Forte (1973) nomeia as classes de conjuntos com um par de números separados por um travessão, em que o primeiro número diz a quantidade de classes de notas no conjunto, enquanto que o segundo número fornece a posição do conjunto na lista do autor. Por exemplo, o conjunto 3-4 diz respeito ao quarto conjunto na lista de conjuntos de três notas. Straus, por sua vez, opta por identificar o conjunto mais compacto dentre as formas normais e utiliza-lo para nomear a classe de conjuntos como um todo. Para tanto, deve-se selecionar o conjunto e sua inversão, ambos em forma normal e, na sequência, transpô-los até que o primeiro elemento seja 0. Tomemos o conjunto [1,5,6,7] como exemplo. Para que seu primeiro elemento chegue a zero [0,4,5,6], é necessário que este seja transposto onze semitons acima (T11), ou então, um semitom abaixo (T-1). Por outro lado, invertendo o conjunto inicial, chegamos ao seguinte conjunto: [11,7,6,5] que, organizado em forma normal, mostra-se [5,6,7,11]. Aqui, para que o primeiro elemento alcance o inteiro zero [0,1,2,6], é necessário transpor sete semitons (t7). Comparando as duas formas normais, percebe-se que o segundo conjunto é mais compacto à esquerda, de modo que (0126) é a forma prima do conjunto [1,5,6,7]. Para evitar confusões com os números, uma vez que estes não são separados por vírgula na denominação de Straus, o autor utiliza T e E respectivamente para 10 (*ten*) e 11 (*eleven*). O tradutor Ricardo Bordini (STRAUS, 2000), opta por utilizar A e B, conforme utilizado em sistemas numéricos maiores do que o sistema decimal. Optamos por seguir a sugestão do tradutor.
- n) **Centricidade:** a música pós-tonal não mais trabalha obrigatoriamente com a harmonia funcional e encadeamentos característicos do discurso tonal. No entanto, apesar de não ter mais relações de tom, a música pós-tonal pode se organizar tendo classes de notas como centro. “Toda musical tonal é cêntrica mas nem toda música cêntrica é tonal” (STRAUS, 2000, p. 105). Isso significa que a ideia de centricidade permanece como um valor importante na música pós-tonal, sendo um recurso para a construção de organicidade nas obras. O autor dá algumas características que podem tornar uma classe de notas ou mesmo um conjunto de classes de notas como o centro de uma passagem musical:

Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas

que são usadas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em um registro extremo, tocadas ruidosamente, e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos. (STRAUS, 2000, p. 105).

- o) **Coleção diatônica:** Straus chama de coleção diatônica qualquer estrutura extraída da classe de conjuntos 7-35 (013568A), que se refere à escala tonal maior e suas variações modais. Apesar de compartilhar este material com a música tonal, na música pós-tonal esta coleção não pressupõe a organização de um discurso harmônico, podendo ter um tratamento a partir de outros princípios organizacionais.
- p) **Coleção octatônica:** esta coleção 8-23 (0134679A) é altamente simétrica e consiste na alternância entre 1 e 2 semitons. É uma coleção muito característica na obra de compositores como Bartók, Stravinsky e Messiaen.
- q) **Coleção tons inteiros:** é nomeada como 6-35 (02468A) e é “previsivelmente restrita e redundante” (STRAUS, 2000, p. 114), pois é a coleção que possui o mais alto grau de simetria, contendo apenas duas transposições.
- r) **Interação intercoleções:** diz respeito à interação produtiva entre as coleções supracitadas, tendo em vista que, salvo suas evidentes particularidades, estas compartilham alguns subconjuntos (especialmente a coleção diatônica e a coleção octatônica). “A música pode mudar de uma [coleção] para outra e passagens musicais podem ser entendidas em termos de interpenetração de umas pelas outras” (STRAUS, 2000, p. 115). Portanto, “ao analisar música pós-tonal, deve-se ser sensível não somente à interação motívica da superfície, mas para as coleções referenciais maiores que espreitam sob a superfície” (STRAUS, 2000, p. 117).

### 3.2. Análise das obras

Como apresentado no capítulo 2, classificamos 16 obras de Gilberto Mendes como música-teatro. Ainda que este seja um número reduzido, se comparado ao total de composições em que há a presença de qualquer elemento cênico, ainda é um *corpus* bastante grande para uma análise completa de cada obra. Portanto, optamos por analisar quatro peças que consideramos oferecerem um panorama da poética de Gilberto Mendes. Nosso primeiro critério de seleção foi de ordem cronológica: escolhemos analisar a primeira e a última música-teatro do compositor de que se tem informação; respectivamente, *Cidade* (1964) e

*Escorbuto – Cantos da Costa* (2006). Consideramos que o longo espaço de 43 anos nos revelaria a maneira como se transformou a linguagem de Gilberto Mendes ao longo das décadas, trazendo-nos informações valiosas sobre sua poética. Para a seleção das outras duas composições, o critério foi analisar uma com maior desenvolvimento musical e outra com a parte musical quase nula, que deixasse em evidência os aspectos cênicos. Neste sentido, foram selecionadas, respectivamente, *O Último Tango em Vila Parisi* (1987) para orquestra sinfônica completa, e *Son et Lumière* (1968), em que a parte musical se resume a um único acorde gravado. Outros pontos relevantes para a seleção foram a maior ocorrência dos traços cênicos, musicais e interacionais descritos no capítulo anterior, de modo a contemplar todos os recursos utilizados por Gilberto Mendes.

### 3.2.1. *Cidade*

Composta em 1964 sobre o poema homônimo de Augusto de Campos, *Cidade* consiste na sequência de ações e situações cênico-musicais em um cenário que deve remeter, ao mesmo tempo, a uma loja, a um escritório e a um “cenário de *jingle*”. Para tal, Gilberto Mendes introduz uma série de objetos cotidianos daquela época, tais como máquinas de escrever, calculadoras, televisor, projetor de slides, material de publicidade, enceradeira, liquidificadores, ventiladores e aspirador de pó, juntamente com três cantores (duas mulheres e um homem), piano, caixa clara, prato, contrabaixo, toca discos e gravador.

A partitura de *Cidade* possui três partes: a primeira apresenta nove fragmentos escritos em notação musical tradicional, sendo três deles apenas exemplos de execução, e os demais compostos de fato por Mendes.

A segunda parte (Figura 11) consiste em um gráfico no qual o poema é disposto em três linhas horizontais, cada qual destinada a um solista em um idioma diferente, em português, inglês e francês. Junto à disposição gráfica do poema, encontra-se uma série de números e siglas, que indicam espacialmente o momento em que algum evento deve acontecer. Esses eventos estão minuciosamente descritos na terceira parte da partitura, um roteiro textual.

Figura 11 – excerto da partitura gráfica de *Cidade*

Fonte: Mendes (2008)

Há ainda, no final da partitura, uma série de instruções para orientar o regente no processo de montagem e execução, além de instruções sobre como utilizar os toca-discos<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Partitura em anexo.

Em linhas gerais, a peça consiste em uma sucessão rápida de eventos sobrepondo-se uns aos outros e criando uma polifonia complexa, tendo o poema como *cantus firmus* sobre o qual as ações musicais e cênicas se sobrepõem. Dentre esses eventos, há a reprodução de fragmentos gravados de músicas populares e eruditas, a projeção de slides, a leitura do poema pelos três cantores, os ruídos criados pelos eletrodomésticos, o desenvolvimento cênico dos intérpretes, e a iluminação.

De acordo com Gilberto Mendes, a ideia para a composição de *Cidade* surgiu de um quadro de Robert Rauschenberg:

No começo dos anos 60, a *pop art* norte-americana estava em sua melhor fase; e de fato, um quadro de Rauschenberg exposto na Bienal de São Paulo me deu a ideia principal para a composição de *Cidade*. A reprodução de um quadro de Rubens colocada por Rauschenberg em meio à sua grande colagem me fez pensar na colocação de um fragmento da música de Machaut em meio a uma também grande colagem de citações de obras musicais eruditas e populares<sup>49</sup> (MENDES, 1994, p. 134).

Em sua afirmação, Gilberto Mendes deixa explícito que a principal influência que a obra de Rauschenberg exerceu sobre ele foi no âmbito da organização do material, e não necessariamente no conteúdo. Assim, observamos que Mendes utilizou a técnica do norte-americano em *Cidade*, recorrendo a um processo de referência intermediática<sup>50</sup>, em que a colagem - um processo eminentemente visual - é transportada para o plano musical através da sobreposição de gravações iniciadas e interrompidas em pontos não previsíveis, criando a sensação de recortes sonoros. É importante frisar que o procedimento de colagem já era algo conhecido no campo da composição musical desde pelo menos o advento da música concreta, e que Gilberto Mendes já havia experimentado tal técnica em trilhas sonoras para o teatro<sup>51</sup>. No entanto, no caso específico de *Cidade*, parece-nos importante observar que a ideia de fazer

<sup>49</sup> Provavelmente, Gilberto Mendes faz referência à obra *Tracer* (1963) e/ou *Skyway* (1964), em que Robert Rauschenberg insere, através da técnica de colagem, uma reprodução de *Venus in front of the mirror* do pintor flamengo barroco Rubens. No entanto, nenhuma dessas obras esteve presente nas Bienais de São Paulo anteriores a 1964, o que nos leva a crer que o contato de Mendes com estas possa ter ocorrido em outra exposição ou até mesmo em algum catálogo de obras de Rauschenberg.

<sup>50</sup> Referência intermediática é uma categoria de relacionamento entre mídias desenvolvida por Irina Rajewsky. Esta categoria diz respeito às situações em que uma mídia faz referência a outra, mas utilizando seus próprios materiais. De acordo com a autora, “em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). As referências intermediáticas podem se apresentar de três maneiras: 1) utilizando seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia; 2) se referindo a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme); ou 3) se referir a outra mídia como sistema, ou seja, organizando-se a partir de um sistema próprio de outra mídia (RAJEWSKY, 2012), sendo este último, o caso aqui abordado.

<sup>51</sup> Por exemplo, na trilha sonora que fez para a peça *Escorial* de Michel Ghelderode, dirigida por Plínio Marcos em 1961.

uma colagem não surgiu exatamente dessas referências musicais, mas sim de uma composição visual.

Os fragmentos utilizados por Mendes em sua colagem sonora provêm de estilos e épocas muito distintos, abrangendo músicas de Machaut, Tchaikovsky, Katchaturian, Offenbach, Ketelbey, Elis Regina e Jair Rodrigues, Henry Mancini, The Beatles, Roberto Carlos, dentre outros. O compositor separa os discos em dois grupos: discos insubstituíveis e discos substituíveis. No entanto, mesmo em relação ao “caráter insubstituível” de alguns discos, Mendes salienta que isto “está naturalmente condicionado à existência deles no mercado”, de modo que “quando desaparecerem poderão ser substituídos pelos novos mitos da época” (MENDES, 2008, p. 314). Estas indicações evidenciam a preocupação do compositor com a atualidade de sua obra, uma vez que esta poderá estar sempre regulada com o tempo em que é realizada.

É ainda necessário destacar seu interesse pela música popular não somente enquanto um gosto pessoal, mas principalmente enquanto recurso para recriar o ambiente urbano ao qual o poema faz referência, como pode ser visto na sua afirmação de que se trata de “toda uma época retratada nessas músicas” (MENDES, 1994, p. 135). Além disso, neste momento Gilberto Mendes e seus colegas do Grupo Música Nova se voltaram para questões como a comunicabilidade da música, o *jingle*, a propaganda. Desse modo, o aparecimento dessas citações revela a forma encontrada por Mendes para incluir o universo da música popular no campo da música erudita de vanguarda, embora com humor ácido.

Quanto aos discos substituíveis, Mendes demonstra mais profundamente a dimensão de obra aberta de *Cidade*: “Os discos substituíveis desta partitura formam um projeto de realização ao mesmo tempo que um modelo para outros projetos a serem realizados” (MENDES, 2008, p. 314). A partir desta explicação, podemos observar que *Cidade* funciona como uma protocomposição: embora as indicações do compositor sejam suficientes para a construção de uma interpretação, a partitura pode ser vista como um molde a partir do qual outras versões podem ser criadas, respeitando-se os contornos estabelecidos pelo compositor. Assim, embora seja possível vislumbrar um formato da obra, é impossível prever seu resultado final.

É claro que não se pode ignorar o fato de Mendes ter determinado com precisão todos os trechos musicais a serem citados, conforme salienta Garcia (2006). Porém, uma vez que as gravações podem ser selecionadas pelo intérprete, *Cidade* não possui um repertório fechado

de citações, e a cada nova interpretação, diferentes significados podem emergir conforme a escolha dos discos. Assim, não ignoramos o fato de que Mendes teve critérios bastante específicos na seleção dos fragmentos, porém, acreditamos que havia um interesse maior no efeito sonoro causado pela colagem e sobreposição de fragmentos musicais.

### **3.2.1.1. As mídias: poema, música e cena**

Cidade é um poema de Augusto de Campos de 1963 que consiste em uma experiência radical: um processo de disjunção e reorganização em que as palavras – substantivos terminados com o sufixo “-cidade” (atrocidade, caducidade, capacidade, etc.) são filtradas e têm selecionados apenas seus prefixos, colados uns aos outros em ordem alfabética e gerando uma única grande palavra:

Figura 12 – poema *Cidade*, de Augusto de Campos

atroca du capa caustidupli elastififerofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade  
city  
cité

Fonte: Campos ([1963] 2000)

Um aspecto astuciosamente controlado por Augusto de Campos está na escolha de palavras que contenham o mesmo prefixo nos idiomas português, inglês e francês, variando apenas nos sufixos *-city* (em inglês) e *-cité* (em francês). Alguns exemplos: Historicidade/Historicity/Historicité; Publicidade/Publicity/Publicité, e assim sucessivamente.

No decorrer do poema ocorre uma ruptura com a interferência do fragmento “uni” fora da ordem alfabética estipulada, logo após outros prefixos iniciados com a letra “v”. Na análise de Scardino (2013, 164):

Os prefixos que compõem o poema são ordenados alfabeticamente de a a v, até a interferência daquela que, segundo leitura realizada por Augusto de Campos, é a última palavra da série: “unívora cidade”, um adjetivo não-dicionarizado que coloca em evidência o substantivo cidade, ao contrário de outros prefixos, dos quais “cidade” seria apenas um sufixo. A presença dessa quebra na planificação do poema [...] parece apontar para uma percepção babélica dessa cidade cujas regras deveriam ser transparentes. Uma intromissão do acaso, interferindo na aparentemente imperturbável ordem da cidade planificada. (SCARDINO, 2013, p. 164)

Embora a explicação de Scardino seja coerente e com ela concordemos, propomos uma complementação. A inserção do prefixo “uni” fora da ordem alfabética estabelecida ao longo do poema pode ter sua razão na possibilidade que se cria em sua fusão com o prefixo “vora”, gerando a palavra univocidade. Assim, ao mesmo tempo que o poema *Cidade* pode referir a uma cidade específica no imaginário de Augusto de Campos, seu caráter unívoco nos permite relaciona-lo a qualquer outra cidade.

A partir de nossa leitura, entendemos que Augusto de Campos faz em *Cidade* uma transposição poética do desenvolvimento das grandes cidades brasileiras. Isso porque o poema sugere um início bem organizado que aos poucos cresce descontroladamente até chegar ao ponto extremo de uma fusão de fragmentos, para então concluir nas palavras cidade, *city*, *cité*. Aguilar (2005) vê na organização do poema *Cidade* uma dialética entre ordem e caos: por um lado, o poema sugere uma sequência ilógica de palavras mutiladas; no entanto, mostra-se perfeitamente inteligível quando revelado seu processo de construção.

Conforme dito anteriormente, a parte musical da obra *Cidade* de Gilberto Mendes, consiste em montagens de fragmentos, tanto gravados quanto executados ao vivo pelos intérpretes. A parte escrita em notação musical tradicional consiste em oito

fragmentos nomeados de A a H, dos quais A é apenas um exemplo de execução para o percussionista, enquanto B e F são citações, respectivamente, da *Gaite Parisienne* de Offenbach e *The Village Inn*, de Henry Mancini. Os outros fragmentos são partes compostas por Gilberto Mendes.

Figura 13 – fragmentos musicais em *Cidade*

The image displays a musical score titled "PARTITURAS" for the piece "Cidade". It consists of nine fragments, labeled A through I, arranged vertically. Fragment A is a drum part with notation for "alc. caixa / mão direita" and "prato / mão esquerda". Fragment B is a 2/4 piece with lyrics "a tre ca du ca pa cauti". Fragment C and D are 60 BPM pieces. Fragment E is 100 BPM with "repetir mão tom acima". Fragment G is 92 BPM. Fragment H is 92 BPM. Fragment I is 76 BPM with "riten." and "mp" markings.

Fonte: Mendes (2008)

Esses fragmentos, assim como as citações gravadas, parecem excertos retirados de um contexto maior, efeito que Gilberto Mendes consegue intencionalmente através de cortes abruptos e harmonias inconclusivas. Temos a impressão de que estes fragmentos foram compostos para se integrarem à polifonia de citações construída pelo

compositor, de modo a criar uma ponte entre a reprodução mecânica e a execução real – aproximação entre o homem e a máquina, conforme preconizado no Manifesto Música Nova.

Embora estejam dispostos em sequência na partitura, esses fragmentos são distribuídos no decorrer da obra conforme indicações do compositor nas partituras gráfica e textual. Ao analisarmos os fragmentos, identificamos a utilização de diferentes tipos de materiais musicais, desde elementos tonais, passando por ritmos de música popular, até organizações características da música moderna e contemporânea.

Em relação à atuação, destacamos a preocupação de Gilberto Mendes em integrar o maestro à trama cênica, atribuindo-lhe a dupla função de regente e gerente<sup>52</sup>, sendo alocado em uma mesa ao lado direito do palco, ao invés do habitual pódio. Nessa posição, o “regerente” alterna constantemente entre sua atividade como regente, em que deve representar uma regência previamente estudada de gestos largos, ternários e moderato, independente do andamento dos outros músicos, e sua atividade de gerente, que atravessa o palco diversas vezes carregando papéis, dando ordens, etc. Desse modo, Gilberto Mendes aproxima duas figuras de liderança que jamais se tocariam em uma situação cotidiana de suas atividades. Por um lado, o gerente que supervisiona as atividades desenvolvidas em seu escritório, e por outro, o regente que coordena um *ensemble* de eletrodomésticos e materiais de escritório. Ambos são representados pelo mesmo ator, que se divide em duas personas, mas que ao mesmo tempo, cria em si a possibilidade de existência real de um “regerente”, virtualmente imaginada pelo compositor.

Aos outros intérpretes, Gilberto Mendes indica características na construção de suas personagens. Por exemplo, as intérpretes responsáveis pela manipulação dos aparelhos domésticos e de escritório devem colocar-se ao lado destes e desenvolver uma postura, gesticulação e entonação de voz “como quem anuncia produtos comerciais e suas qualidades”, como garotas-propaganda de “jingles de televisão” (MENDES, 2008, 311). Ainda mais adiante, Mendes reforça que as intérpretes devem se portar como “vendedoras numa loja à espera dos compradores”, com “posturas estudadas, podendo-se chegar ao extremo de uma estilização tipo ópera chinesa” (MENDES, 2008, 313).

---

<sup>52</sup> Através da elisão entre as palavras regente e gerente, Augusto de Campos cria o neologismo “Regerente”, utilizado por Gilberto Mendes na obra.

No mais, além de algumas outras indicações, Gilberto Mendes salienta que na partitura é dado “um mínimo de indicações de cena a serem desenvolvidas”, e aponta como uma das funções prévias do regente, preparar a movimentação geral dos outros intérpretes, deixando a encenação aberta à contribuição dos artistas.

Ao final da obra, Gilberto Mendes indica a realização de um *happening*, em que

o regente, de regente passa a diretor de trânsito, com apito e bastão. Correrias dos músicos, brincando de automóvel, descendo à plateia. Encontrões, ruídos imitativos de buzinas, sirenes, confusão total. Um aspirador de pó funcionando em sentido contrário espalha rapé entre o público. Espirração (sic) geral (onde entra a ‘participação’ real do espectador na obra de arte). Jogar com todos os elementos anteriormente apresentados: palavras (somente as do poema), assobios, cantos, toca-discos, gravador, máquinas de escrever, escuridão, luz, etc. E com estímulos deles recebidos, estruturar um desenvolvimento geral, deixando lugar para os improvisos de novas situações, a serem também desenvolvidas. (MENDES, 2008, p. 313).

É interessante observar que a conclusão da peça apresenta um caráter completamente inesperado, caótico e aleatório, aludindo ao ambiente urbano vertiginoso representado no poema de Augusto de Campos. Este momento de improvisação livre surge como dissipação de uma organização extremamente rígida, desencadeando uma reação catártica nos intérpretes e demonstrando a posição irônica de Mendes frente às disputas estéticas travadas dentro da música contemporânea do período, em especial entre o experimentalismo de raiz norte-americana e o serialismo franco-alemão.

Por fim, o compositor salienta que a obra deve ser realizada de maneira rigorosa e com “ininterrupta continuidade e rapidez na ligação/montagem dos acontecimentos sonoros”. Cita, por fim, um lema de E.E. Cummings como norteador da concepção da obra: “Como o comediante burlesco, ser extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento” (MENDES, 2008, p. 313).

### **3.2.1.2. Testes de similaridade e diferença**

De modo geral, em *Cidade* podemos encontrar as três configurações multimidiáticas descritas por Nicholas Cook. No entanto, observamos uma prevalência

da configuração contestação, possivelmente resultado da sobreposição de diferentes citações e ações independentes.

A velocidade com que as ações se sucedem e a sobreposição de gravações cria um ambiente de relações absurdas que podem se complementar na fruição do espectador, mas que, em tese, não carregam essa obrigatoriedade. Assim, observamos que o contato entre todas essas ações e sons gera uma desconstrução dos significados das mídias individuais e promove a reconstrução de novos significados. Porém, este processo não acontece de forma organizada, mas sim através de uma acumulação caótica de dados fragmentados que, quando colocados juntos, geram um novo produto.

Neste sentido, *Cidade* ilustra o processo complexo da apropriação e ressignificação das cidades pelos seres humanos, um processo que não ocorre organizadamente, mas sim de maneira multidirecional e fragmentária. Assim, a sobreposição de diferentes estilos musicais e de diferentes idiomas, promovem um encontro entre mundos, entre povos. E ainda que haja relações de contestação, as relações de complementação demonstram que é possível a convivência pacífica entre a diferença. Esta é, aliás, uma tônica no discurso e no trabalho artístico de Gilberto Mendes.

Convivência pacífica, no entanto, não significa apagar as diferenças, e estas permanecem latentes em muitos momentos de *Cidade*. Outro aspecto que reforça a heterogeneidade e a característica de contestação na obra é a sobreposição de diferentes tempos. Para cada instrumento, Gilberto Mendes define uma medida metronômica diferente:

Figura 14 – medidas metronômicas em *Cidade*

Vozes: ♩ = 72

Percussão: ♩ = 104

Piano: ♩ = 80

Contrabaixo: ♩ = 60

Fonte: o autor (baseado em Mendes, 2008)

À parte dos instrumentos, as gravações e ações cênicas também têm seu andamento particular, e o próprio regente deve desenvolver seu gestual independentemente do que decorre na obra. Esta é uma situação de grande contestação, pois, ao mesmo tempo em que essas estruturas dependem umas das outras para existirem, elas demonstram um grande nível de independência, seja pelas diferentes informações que transmitem, seja pelas diferentes formas como se apresentam no tempo.

De modo geral, a sobreposição de diferentes andamentos é um aspecto relevante na obra mais experimental de Gilberto Mendes, como pode ser observado em *Rotations*, que necessita de dois regentes e na qual cada grupo instrumental segue um tempo diferente. Tal sobreposição gera uma percepção enviesada do tempo, uma vez que não é possível identificar uma pulsação comum. Do mesmo modo, em *Cidade* a sensação é de uma temporalidade dilatada, que não se desenvolve de forma regular. Mendes constrói seu discurso através da sucessão de quadros, ações e citações musicais. Um discurso fragmentário e que não se prende a uma narratividade ou senso dramático, em pleno acordo com a estrutura do poema de Augusto de Campos.

### 3.2.2. *Son et Lumière*

*Son et Lumière* é uma obra de 1968 para uma intérprete (que representa uma manequim e uma pianista), dois fotógrafos e som de piano gravado. Nas palavras de Gilberto Mendes:

Son et Lumière eu compus, em minha cabeça, enquanto assistia a um concerto ao lado de Márcia Mendes, em 1968. Um fotógrafo batia vários *flashes* sobre a pianista. E me ocorreu uma música em que a pianista, ao mesmo tempo um manequim, desfila constantemente, sem tocar o piano, perseguida por dois fotógrafos. Subitamente ouve-se em fita magnética o som de um acorde dissonante, quando os três intérpretes se imobilizam. Quatro segundos depois os *flashes* das máquinas fotográficas são disparados desencontradamente, compondo um pontilhismo de luz em contraponto ao acorde, como um bloco de som, morrendo; *flashes* contra o público, para que seja ofuscado pela claridade (MENDES, 1994, p. 136).

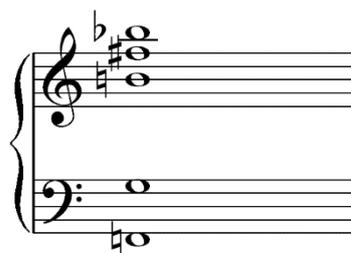
A obra foi dedicada à Marcia Mendes, que na época da composição estava em dúvida entre ser pianista ou manequim, mas que acabou seguindo a carreira jornalística. A composição apresenta uma estrutura cíclica com a constante alternância entre duas situações distintas: A) a manequim desfilando e se esquivando dos fotógrafos; e B) a imobilização total dos performers após a execução de um acorde gravado, seguido do disparo de *flashes* contra o público. Temos a seguinte organização formal: Introdução (cena 1) – A (cena 2) – B (cena 3) – A – B – A – B – A – B' – A' (coda).

No que diz respeito ao processo composicional musical adotado, o próprio compositor sugere que se trata de um contraponto entre luzes e som. Porém, podemos expandir essa ideia ao observar a alternância entre luz e sombra, movimento e imobilização e som e silêncio. Nesse sentido, podemos dizer que o contraponto é o princípio organizacional da composição e que este ocorre constantemente em dois níveis, tanto entre a presença e a ausência da mídia, quanto no nível intermediário, entre uma mídia e outra.

### 3.2.2.1. As mídias: música, cena e iluminação

A parte musical da obra consiste na reprodução da gravação de um único acorde tocado no piano em fortíssimo e com o pedal aberto até a extinção total do som. Embora deva haver um piano em cena, este é utilizado apenas como objeto cênico, em torno do qual se desenvolve a trama.

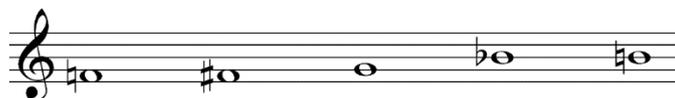
Figura 15 – acorde de *Son et Lumière*



Fonte: Mendes (2008)

Ao dispormos o acorde de forma escalar, obtemos a seguinte conformação:

Figura 16 – disposição escalar do conjunto [5,6,7,10,11]



Fonte: o autor

Transpondo-o à t7, chegamos ao conjunto em sua forma prima 5-6 (01256):

Figura 17 – forma prima do acorde de *Son et Lumière*



Fonte: o autor

Como pode ser observado a seguir, este conjunto contém em si todas as classes de intervalos do sistema temperado, com predominância de intervalos de segunda menor (em destaque na figura), reconhecidos como dissonância dentro do sistema tonal:

Tabela 10 – classes de intervalos presentes no acorde de *Son et Lumière*

Classe de intervalos	1	2	3	4	5	6
Nº de ocorrências	3	1	1	2	2	1

Fonte: o autor

Observamos que este conjunto compõe uma parte do Modo de Transposição Limitada Nº 4 de Olivier Messiaen:

Figura 18 – Modo de Transposição Limitada nº 4



Fonte: Messiaen (1956)

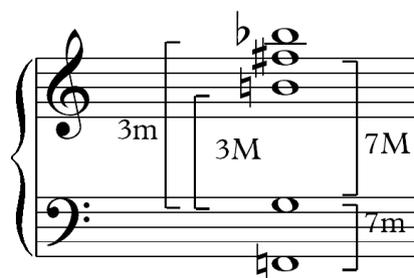
Os Modos de Transposição Limitada são coleções que possuem menos possibilidades de transposições que a escala diatônica e suas variantes modais. Messiaen chegou à formulação de sete modos com essa natureza, cada qual com características particulares de procedimentos e soluções melódicas e harmônicas, e que podem ser encontrados em abundância em sua música.

O Modo 4 possui seis possibilidades de transposições e é formado por dois grupos simétricos, conforme indicam os colchetes na figura acima. Gilberto Mendes faz uso do modo em sua sexta transposição, isolando o primeiro grupo simétrico.

Tanto a constatação da presença de todas as classes de intervalos do sistema temperado, quanto a identificação do Modo 4 de Messiaen devem ser observadas de maneira relativizada. Primeiro porque há muitas coleções referenciais que possuem todos os intervalos e, portanto, não se trata de uma exclusividade da composição de Mendes. Segundo porque, embora de fato haja a presença de uma possibilidade de sonoridade típica do Modo 4, a ausência de uma sequência melódica ou harmônica nos impede de tirar maiores conclusões. No entanto, sendo *Son et Lumière* uma obra já da fase mais experimental de Mendes, inferimos que o compositor estivesse consciente desses procedimentos da música moderna, ainda que tenha tido acesso a esse tipo de técnica apenas de forma autodidata, através de escutas e análises musicais. Justamente em 1968, ano dessa composição, Gilberto Mendes retornou aos cursos de verão de Darmstadt, o que atesta o seu forte contato com a música europeia e um provável intercâmbio de ideias e concepções composicionais.

Também é possível analisar o material musical de *Son et Lumière* a partir de princípios da música tonal, uma vez que as reminiscências tonais são muito evidentes mesmo nas obras experimentais de Gilberto Mendes. Se considerarmos a nota Sol como o centro do acorde, podemos observar que as outras notas criam relações simultâneas de terça maior e menor e de sétima maior e menor, gerando uma oscilação da configuração do acorde na percepção do ouvinte. Isso demonstra um cuidado de Gilberto Mendes com o material e as técnicas composicionais, evidenciando o grau de estruturação musical presente em suas obras.

Figura 19 – relações de terças e sétimas a partir da nota Sol



Fonte: o autor

Em relação à parte gestual, há um desenvolvimento crescente das ações. Na introdução, a manequim entra seguida dos fotógrafos, que tentam tirar uma foto, enquanto ela interage com o piano, evidenciando a presença do instrumento como um objeto de cena no palco vazio. Este primeiro momento é de pouca exaltação, apenas uma apresentação dos elementos constituintes da obra. Na sequência (A), inicia-se uma movimentação mais intensa. A manequim levanta-se do piano e começa a desfilar desorientadamente esquivando-se dos fotógrafos, gerando uma primeira tensão. Na parte B, há uma imobilização súbita que abre espaço aos elementos de iluminação e som.

Para Heloisa Valente (1999), a “desimportância” é um elemento chave na construção de *Son et Lumière*. Através deste termo, entendemos que a autora se refere a atitudes que normalmente não são consideradas como relevantes em si, mas apenas como componentes de situações complexas. No caso de *Son et Lumière*, as atitudes da

manequim/pianista e dos fotógrafos são “desimportâncias”, atitudes corriqueiras; no entanto, tornam-se o material de base para a composição de Mendes.

Assim, na relação com os fotógrafos, a *performer* alterna entre posar para as câmeras, fugir delas, ou ignora-las. Valente (1999) identifica que a atitude *voyeurista* dos fotógrafos acaba por expandir a *performance* da pianista/manequim, de certo modo, transformando uma atitude “desimportante” no centro de toda a obra.

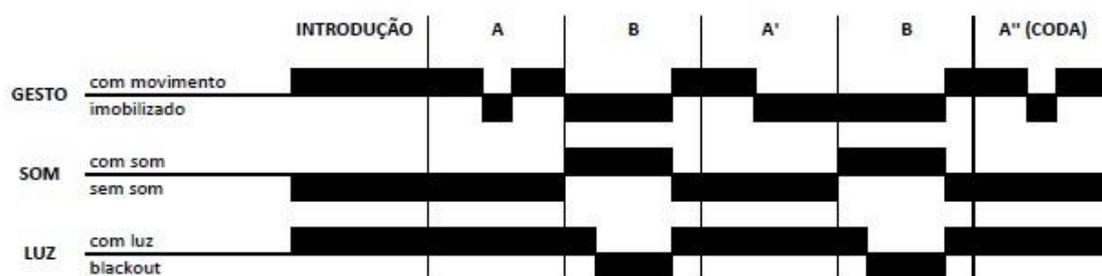
Na performance da pianista, é possível identificar um perfil psicológico de inconstância, por um lado representando a dúvida de Márcia Mendes entre a carreira de pianista e manequim, e por outro, criticando o narcisismo e a figura do músico como uma mercadoria (SOARES, 2006).

Já a iluminação em *Son et Lumière* tem um papel estrutural importante, sendo evocada através da oposição entre luz e escuridão e ainda através dos *flashes* disparados durante o *blackout*. A constante alternância entre cena iluminada e *blackout* com *flashes* contribui para a construção de um desenho, além de delinear a estrutura cíclica da peça.

### 3.2.2.2. Testes de similaridade e diferença

Os testes de similaridade e diferença serão aplicados somente na parte B, porque é o trecho onde ocorre, de fato, uma relação multimidiática. O esquema abaixo ilustra graficamente o entrelaçamento midiático da obra:

Figura 20 – representação gráfica da movimentação midiática



Fonte: o autor

Como podemos ver, há um momento na parte B em que todas as mídias se invertem quase simultaneamente, gerando um maior movimento midiático. Na composição, esse momento corresponde à reprodução do acorde e imobilização dos *performers*, seguido do *blackout* com *flashes* das câmeras fotográficas.

Seguindo a metodologia proposta por Cook, iremos primeiramente analisar as mídias aos pares, para posteriormente observarmos a obra como um todo. As três possibilidades de análises pareadas são: gesto e música; gesto e luz; música e luz.

a) *Gesto e Música:*

A primeira aparição do acorde gravado é seguida pela imobilização total dos *performers*, em qualquer posição que estejam. Por se tratar de um único acorde, bastante dissonante, e que deve soar até sua total extinção, podemos supor que se trata de um som estático, ou que, pelo menos, sugere essa sensação (o contrário disso seria, por exemplo, uma sequência de sons, uma melodia, um ostinato, etc.). Esta análise levanta, num primeiro momento, duas possibilidades de encaixe nos modelos básicos propostos por Nicholas Cook. Se considerarmos que som e gesto trazem a mesma carga de significados em sua súbita estaticidade, então podemos supor que há uma relação em conformidade, em que ambas as mídias transmitem a mesma informação. No entanto, ao aplicar o teste de primazia, verificamos que, embora o gesto amplifique o som, o inverso não ocorre, porque a imobilização gestual ocorre a partir da reprodução do som, havendo uma clara hierarquia que não é possível ser revertida sem perda de significado.

Por outro lado, partindo para o teste de diferença, podemos dizer que se trata de uma relação complementar, porque, embora ambas apresentem estaticidade, isso só é evidenciado pelo reforço que uma mídia opera sobre a outra. Se o som fosse executado e os *performers* continuassem suas ações, o efeito do acorde seria menos intenso na peça; e se os intérpretes apenas se imobilizassem, mas não houvesse qualquer intervenção sonora, o resultado semântico também seria outro. Podemos então considerar que música e gesto estão em relação complementar, porque um evidencia os significados do outro, valorizando o impacto que a estaticidade gera na peça como um todo. Com esse resultado, podemos ainda observar que se trata de uma complementaridade contextual, na qual as mídias estão mutuamente preenchendo as

lacunas umas das outras, de modo a resultar em um terceiro significado, diferente do observado nas mídias separadamente.

*b) Gesto e Luz:*

A iluminação é tratada de duas formas: 1) com luz e 2) sem luz (*blackout*) com pontos de luz produzidos pelos *flashes* das câmeras fotográficas. Na parte analisada (B), a luz é apagada depois de quatro segundos em que o acorde é reproduzido e os gestos imobilizados. Quando a luz é apagada, iniciam-se os flashes das câmeras contra o público, em distâncias temporais desiguais, compondo “um pontilhismo de luzes” (MENDES, 2008, p. 290). Podemos encaixar essa relação no modelo básico contestação porque, por um lado, temos os *performers* imobilizados e, por outro, o jogo de luzes promovido pelos *flashes* na escuridão, que gera um movimento de luzes em oposição à estaticidade dos intérpretes. Essa relação entre movimento e imobilidade gera uma tensão entre as mídias e ocorre a tentativa de uma se sobrepor à outra, com clara dominação da iluminação sobre os gestos, uma vez que a pouca luz tende a esconder os *performers*. Nesse sentido, trazendo para a relação de primazia, podemos dizer que a imobilização dos artistas oferece resistência à movimentação promovida pelos *flashes* no *blackout*.

*c) Música e Luz*

A relação entre som e luz é paradigmática nesta obra, como pode ser observado no próprio título. Aqui há uma relação interessante: embora som e luz estejam em uma relação contrária, o primeiro estático e a segunda em movimento, podemos perceber que há uma sobreposição entre os dois planos. Na relação entre gesto e música, a ausência de movimentação complementa a estaticidade do som; aqui, a luz aplica movimento ao som, de modo que também há uma relação complementar, em que a luz projeta o acorde gravado. No entanto, como se trata de uma sobreposição de planos, podemos considerar uma complementaridade essencializante, em que as mídias assumem suas funções separadamente e não se interpenetram.

O que podemos perceber nessa análise é que, ao ser inserido na obra, o acorde desenvolve uma série de lacunas que são preenchidas simultaneamente pelo plano gestual e pela iluminação. Quando essas mídias complementam o acorde, ocorre uma grande tensão, pois, de um lado, o gesto imobilizado potencializa a estaticidade do

acorde ao passo que a iluminação lhe aplica movimento. Esse breve momento de tensão se dissolve quando a peça retorna para A, com a volta da luz geral e a cessão do som, deixando novamente a atuação dos artistas em evidência. Assim, *Son et Lumière* é majoritariamente construída sobre relações complementares que, no entanto, permanecem em constante tensão.

### 3.2.3. *O Último Tango em Vila Parisi*

Em 1984, Gilberto Mendes foi professor de composição no XIV Curso Latinoamericano de Música Contemporânea, sediado naquele ano em Piriápolis, Uruguai. Neste curso, Gilberto Mendes dirigiu uma composição coletiva denominada *O Último Tango em Piriápolis*, fazendo alusão ao local do curso e, ao mesmo tempo, ao filme *O Último Tango em Paris* de Bernardo Bertolucci. De acordo com Mendes, o compositor alemão Dieter Schnebel, que também foi professor convidado naquele ano, lhe sugeriu que compusesse uma obra inteiramente sua partindo daquela mesma ideia. Assim, em 1987 Gilberto Mendes compôs *O Último Tango em Vila Parisi*, situando agora sua composição na vila operária de Cubatão-SP.

*O Último Tango em Vila Parisi* é uma peça para orquestra sinfônica e ação cênica de regente e dois violinistas (um homem e uma mulher). De acordo com Mendes, trata-se de um divertimento mozartiano em torno de um *ménage à trois* entre os performers, com ares de abertura trágica “à la Brahms” (MENDES, 1994, p. 207). Musicalmente, a maior parte da composição tem um caráter bastante repetitivo, tendo uma célula rítmica de tango constante. Cênicamente, no entanto, há uma trama complexa que apresenta a disputa entre o regente e o violinista para dançar com a violinista. Inicialmente, o regente, após dar a entrada para um único acorde orquestral e permanecer imóvel por alguns segundos, desce do pódio e tira a violinista para dançar. Após alguns passos de tango, agora acompanhados pela orquestra, o outro violinista levanta-se e intervém na cena. A violinista então une-se aos dois músicos e inicia uma dança a três. Insatisfeito com a situação, o regente separa-se do grupo e simula com sua batuta um golpe de espada. O violinista sai de cena cambaleante, ao passo que a

violinista, atordoada, sai por outro lado gritando, horrorizada. O regente olha a cena com indiferença, volta ao pódio e assume seu papel, dando entrada à coda.

*O Último Tango em Vila Parisi* é uma obra alegórica, pois, por trás da ficção de um crime passional, reside um fato profundamente sério: a situação caótica que a Vila Parisi, situada na cidade de Cubatão-SP, se encontrava nos anos 80.

Com o projeto de desenvolvimento industrial empreendido a partir dos anos 50 pelo governo de Juscelino Kubitschek e continuado durante a Ditadura Militar, e devido à sua privilegiada localização geográfica entre São Paulo e o porto de Santos, Cubatão rapidamente se tornou um importante polo industrial. Em virtude de sua topografia ser composta por serras e mangues, a cidade possuía poucas áreas habitáveis. Com a massiva instalação de indústrias na região, a população foi obrigada a viver no entorno destas, o que gerou favelas e vilas operárias em condições subumanas.

Outrossim, sob um poder público negligente e interessado exclusivamente no desenvolvimento financeiro da região, não houve fiscalização sanitária adequada, de modo que rapidamente essas indústrias passaram a poluir violentamente a cidade. Essa situação levou Cubatão a ser considerada nos anos 80 pela ONU como a cidade mais poluída do mundo (AS DUAS, 2003).

Em 1980, em artigo publicado pelo jornal *The New York Times*, Warren Hoge denunciou o descaso institucional com Cubatão. De acordo com a matéria, a cidade era bombardeada diariamente por 1000 toneladas de gases tóxicos emitidos pelas indústrias de fertilizantes e refinarias, sendo que tais números dizem respeito apenas às partículas gasosas. Ademais, também era emitido em torno de um milhão e meio de toneladas sólidas por ano, que se depositavam no solo, rios e mangues.

Hoge (1980) ainda cita que o diretor de saúde do município na época avaliou que 40 de cada 1000 crianças ali nascidas, morriam dentro de uma semana, sendo a maioria delas deformadas, além da alta taxa de natimortos por anencefalia ou má formação cerebral. Além disso, os abortos espontâneos e nascimento de crianças abaixo do peso eram muito comuns na cidade, com grande incidência na Vila Parisi, razão pela qual esta recebeu a alcunha de “vale da morte” (HOGE, 1980). Lá, em 1977, um medidor de poluição chegou a quebrar, tamanha a intensidade da contaminação na região (HOGE, 1980).

Deste cenário<sup>53</sup>, Gilberto Mendes retirou a motivação mais profunda para sua obra. Para o plano mais superficial da representação, no entanto, Mendes lançou mão de duas referências. A primeira, como já dito anteriormente, é facilmente identificável no trocadilho feito com o título do filme *O Último Tango em Paris*. O filme de Bertolucci apresenta uma relação doentia e superficial entre dois desconhecidos que acaba de forma trágica quando o envolvimento entre eles ameaça transformar-se em um sentimento genuíno, como se não houvesse a perspectiva de uma vida feliz na união entre os dois.

A segunda referência consiste na citação do poema *Pneumotórax* de Manuel Bandeira no início da peça, em caráter de prólogo. Gilberto Mendes faz uma espécie de discurso em que partes do poema é citado.

Manuel Bandeira escreveu o poema *Pneumotórax* em 1930, aos 44 anos. Desde muito jovem, o poeta foi diagnosticado com tuberculose, doença que o acompanhou durante toda a vida e que é marcante na sua poética. Assim, em *Pneumotórax*, Bandeira retrata poeticamente uma situação particular.

Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.  
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.  
Tosse, tosse, tosse.  
Mandou chamar o médico:  
– Diga trinta e três.  
– Trinta e três... trinta e três... trinta e três...  
– Respire.

.....

– O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.  
– Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?  
– Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino. (BANDEIRA, [1930] 2013)

O poema é apresentado quase como uma mera narração de uma consulta médica, não fosse por dois versos que quebram com a crueza dos fatos expostos. “A vida inteira que podia ter sido e que não foi” é o primeiro, e apresenta o lamento do próprio poeta que passou a vida esperando pela morte. O outro verso que rompe com a linguagem

---

<sup>53</sup> Com a grande quantidade de denúncias dentro e fora do Brasil, os industriários e a prefeitura de Cubatão viram-se obrigados a controlar a poluição. Uma das ações foi a desocupação da Vila Parisi, concluída em 1992, quando a última família deixou o local. Além da realocação das pessoas em regiões mais distantes e com melhores condições sanitárias, a instalação de equipamentos antipoluentes foi fundamental para que a cidade passasse – anos depois – a ser reconhecida internacionalmente como símbolo de recuperação ambiental.

descritiva é a conclusão fatídica do poema, que aponta que “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”, ou seja, esperar o inevitável fim.

As duas referências contribuem para construir a ficção que alegoricamente faz uma crítica à displicência com a Vila Parisi. Do filme, Gilberto Mendes extraiu não apenas o jogo com o título, mas também a relação instável dos dois amantes – aqui representados pelo regente e pela violinista, com a inclusão de mais um indivíduo, aumentando a tensão em cena. Do poema, além da citação parcial do texto, Mendes extrai toda uma aura de desesperança que, como será visto na análise multimidiática, será fundamental para a ambientação da obra.

A composição apresenta a seguinte estrutura: introdução A B A' B' A'' B''' C D (coda). Essa distinção está baseada nas mudanças que ocorrem na parte musical, e as variações indicam a mudança cênica naquela seção. Assim, enquanto em A o regente e o som orquestral permanecem estáticos, em A' o som permanece estático enquanto o regente se movimenta entre os músicos. Do mesmo modo, enquanto em B a orquestra executa a célula rítmica de tango com o regente imóvel, em B' essa mesma célula é tocada enquanto o regente desenvolve sua atuação cênica.

### **3.2.3.1. As mídias: música e cena**

#### *a) Música*

Musicalmente, *O Último Tango em Vila Parisi* pode ser dividido em quatro partes curtas e repetitivas. Na parte A encontra-se um único acorde de base que deve ser sustentado pela orquestra, enquanto sete módulos devem ser inseridos e retirados aleatoriamente a partir da indicação do regente. Assim, conforme inseridos sobre o acorde de base, esses módulos vão acrescentando diferentes cores ao som orquestral.

Figura 21 – O Último Tango em Vila Parisi – parte A<sup>54</sup>

**MÓDULOS**

**ACORDE ORQUESTRAL**

2 fl.

2 ob.

2 cla. Sib

2 fg.

2 tr. Sib

corni I-II in F

VI div.

VII div.

vle. div.

celli div.

1

2

3

4

5

6

7

neste caso, o uníssono das 2 fl., que vinha sendo feito, se abre nestas 2 notas

9:8

tr

$\text{♩} = 60$

Fonte: Mendes (1994)

Partindo do princípio de que todos os módulos serão tocados (ainda que não se possa prever quando), podemos dizer que a parte A está construída sobre o conjunto octatônico 8-23 (0123578A) com a nota Ré como centro.

<sup>54</sup> Clarinetes, trompetes e trompas estão em suas respectivas transposições.

Figura 22 – conjunto resultante da soma de todas as notas da parte A



Fonte: o autor

O acorde de base consiste no subconjunto 6-32 (024579) que está contido no conjunto anteriormente apresentado. Este subconjunto é caracterizado pela ausência de trítonos, o que o torna mais estável dentro do pensamento tonal.

Figura 23 – redução do acorde de base da parte A



Fonte: o autor

Figura 24 – disposição escalar do acorde de base da parte A; conjunto 6-32 (024579)



Fonte: o autor

Na parte B, inicia-se uma figuração rítmica característica de tango, primeiramente executada apenas por vibrafone, piano, violão e contrabaixo, sendo seguida, após algumas repetições, pelos demais instrumentos da orquestra. É neste

trecho que se desenvolve a ação cênica principal e, portanto, é uma parte que se repete muitas vezes.

Figura 25 – Parte B1

The musical score for 'PARTE B repetir' is written for four instruments: Violin (vcl.), Piano (pno.), Viola (vcl.), and Cello/Double Bass (cb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of 8 measures. The piano part is particularly complex, with many chords and arpeggios. The word 'repetir' is written above the second measure, indicating that this section is repeated.

Fonte: Mendes (1994)

Esta seção é construída sobre o conjunto 7-29 (0124679), que também é que um subconjunto de 8-23. No entanto, é interessante observar que este trecho soa bastante diferente da parte A, uma vez que a nota Ré – que possui função central na obra toda – é omitida desta parte.

Figura 26 – conjunto 7-29

The musical notation for the set 7-29 (0124679) is shown on a single treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5, all marked with a fermata. The set is labeled '7-29' above the staff.

Fonte: o autor

A parte C possui características de um *Slow Swing*, remetendo à linguagem das *big bands* norte-americanas, muito importantes na formação musical do compositor. Em relação à orquestração, nesta parte o tema é apresentado pelas cordas, todas em *divisi*, tocando em homorritmia. Assim, violinos I e II formam um quarteto que é reproduzido, praticamente de forma idêntica, por violas e violoncelos uma oitava abaixo, gerando um grande bloco de oito vozes. Um quarteto de trompas reforçado por um trio de trombones cria um plano estático de tapete harmônico, com acordes de longa duração modificando a cada compasso. Piano, contrabaixo e violão, sustentam a pulsação rítmica.

Figura 27 – redução da parte C

The musical score is divided into three measures, each with a specific chord symbol above it: 6-32 (024579), 6-33 (023579), and 5-27 (01358). The score is arranged in three systems, each with a label on the left:

- cordas**: The top system, featuring a single staff with a treble clef. It contains complex rhythmic patterns and chordal textures.
- trompas e trombones**: The middle system, consisting of two staves (treble and bass clefs). It features sustained chords with some melodic movement in the upper staff.
- violão e contrabaixo**: The bottom system, consisting of two staves (treble and bass clefs). It features a steady, rhythmic accompaniment with sustained chords.

The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: o autor (baseado em Mendes, 1994)

Esta parte é construída sobre o mesmo conjunto 8-23, porém, transposto 7 semitons acima (exemplo).

Figura 28 – conjunto 8-23 transposto à t7



Fonte: o autor

A forma como Gilberto Mendes organiza esse conjunto, nos permite distinguir três subconjuntos tonalmente reconhecíveis (como pode ser visto na Figura 27), embora seu encadeamento não tenha qualquer compromisso com um discurso tonal. A seguir, transcrevemos os subconjuntos em disposição escalar para sua melhor visualização.

Figura 29 – disposição escalar dos três subconjuntos de t7[8-23]

6-32 (024579)

6-33 (023579)

5-27 (01358)

Fonte: o autor

Observamos que, apesar desta parte estar construída sobre uma transposição t7 [8-23], é possível encontrar um subconjunto 6-32 exatamente igual ao que aparece no conjunto

original, fazendo uma ponte entre os dois conjuntos. Desse modo, percebe-se que esta parte guarda muitas semelhanças com o acorde de base da parte A (Figura 24).

Por fim, a parte D é marcada pela diluição da mobilidade rítmica e melódica da parte anterior, direcionando a uma textura menos densa. Esta parte pode ser observada em três diferentes momentos.

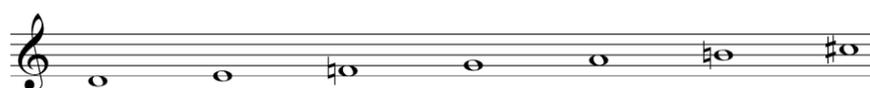
Figura 30 – *O Último Tango em Vila Parisi* – Parte D dividida em três momentos

The image shows a musical score for 'O Último Tango em Vila Parisi' - Parte D, divided into three moments. The score is written for a large ensemble, including I-II Coraj in F, III-IV, Trb, VI div., Vle. div., celi, and Piano. The score is divided into three moments, each marked with a red label: 'momento 1', 'momento 2', and 'momento 3'. The first moment is marked 'repetir' and features a dense texture with many notes. The second moment is also marked 'repetir' and features a similar texture. The third moment is marked 'repetir' and features a sparser texture with fewer notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and tempo markings such as 'a 2 cada'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first two moments are marked with a repeat sign and a 'repetir' instruction. The third moment is also marked with a repeat sign and a 'repetir' instruction. The score ends with a double bar line and a key signature change to one flat (F).

Na própria disposição na partitura é possível observar as drásticas mudanças texturais, rítmicas e tímbricas desta parte, que inicia com um desenho rítmico de piano e cordas, substituído por um coral nas trompas e trombones e, por fim, seguido apenas de uma alternância entre dois acordes no piano, com os violoncelos reforçando a centralidade da nota Ré.

No momento 1, é utilizada a coleção diatônica 7-34 (013469A) centrada na nota Ré, tonalmente reconhecida como o material de uma escala de ré menor melódica.

Figura 31 – conjunto 7-34 a partir da nota Ré



Fonte: o autor

A forma como Mendes dispõe as notas em acordes nos permite ainda reconhecer dois pequenos subconjuntos: 5-29 (01368) e 4-27 (0258). Neste trecho também podem ser encontradas reminiscências tonais, com o movimento de dominante-tônica que ocorre na mão direita do piano, em que há uma alternância entre o acorde de Lá maior com sétima menor e o acorde de Ré menor com sexta (ou Si menor com sétima menor, gerando uma relação VII7-i) – ambos sobre um pedal na nota Ré. Também é interessante notar que este é o único momento em toda a peça em que aparece a nota Fá natural, que gera a sensação de configuração em tom menor, se comparado às outras partes.

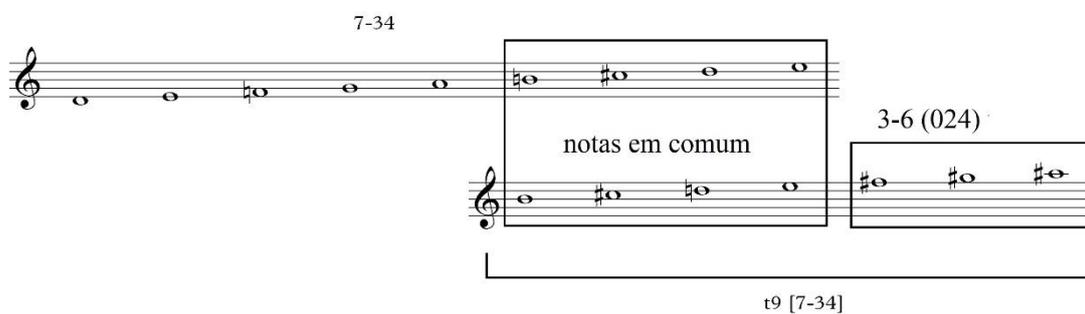
Figura 32 – alternância entre subconjuntos



Fonte: Mendes (1994)

No momento 2, o conjunto 7-34 permanece, porém, acrescido de três classes de notas (Fá#, Sol# e Lá#), que juntas formam o conjunto 3-6 (024). Esse pequeno agrupamento é conseguido através da transposição do conjunto 7-34 nove semitons acima. As demais classes de notas do conjunto transposto são iguais às do conjunto de origem.

Figura 33 – classes de notas em comum entre 7-34 e t9[7-34]



Fonte: o autor

Desse modo, no momento 2 é possível encontrar uma interação intercoleções entre o conjunto 7-34 e sua transposição t9[7-34], gerando um grande conjunto de dez classes de notas:

Figura 34 – interação intercoleções 7-34 + t9[7-34]



Fonte: o autor

O momento 3, parte final da obra, é construído sobre o conjunto diatônico 7-35 (013568A), que caracteriza a escala tonal e suas variações modais. Assim como nas partes anteriores, aqui Gilberto Mendes organiza as alturas em disposições de acordes, o que nos permite reconhecer dois subconjuntos: 4-26 (0358) e 5-29 (01368), que guardam muitas semelhanças com a estrutura dos acordes apresentados no momento 1 (Figura 32).

Figura 35 – alternância entre conjuntos

Fonte: Mendes (1994)

Unificando toda a parte D, chegamos ao grande conjunto de dez notas mostrado na Figura 34. Este conjunto também pode, enfim, ser reconhecido como o conjunto octatônico 8-23, acrescido de duas notas:

Figura 36 – conjunto ocatônico 8-23 com interferência de duas notas



Fonte: o autor

Desta maneira, ainda que a obra tenha uma sonoridade que remeta à linguagem tonal, foi possível perceber, através da metodologia analítica empregada, a presença do conjunto ocatônico 8-23 (0123578A) atravessando a obra como um todo. Não queremos com isso afirmar que Gilberto Mendes estava ciente de todos os procedimentos aqui descritos, mas apenas que esta é uma possibilidade lógica de se compreender a organização do material musical em *O Último Tango em Vila Parisi*.

#### b) *Cena*

No plano cênico, Gilberto Mendes utiliza uma proposta teatral dramática, em que há um enredo e uma história linear que se desenvolvem ao longo da obra. No entanto, não deixa de inserir aspectos do absurdo, tão caro à sua linguagem.

A caracterização do regente é um aspecto muito importante *O Último Tango...*, e é uma das raras vezes em que o compositor especifica elementos como penteado, maquiagem e figurino. Na partitura há a seguinte instrução:

O regente deve ser esguio e ter boa mobilidade e expressão corporal. Usar de preferência uma casaca; ou calça de malha preta justa, com camiseta de malha preta, de manga comprida, gola rolê ou sem gola. Estar com um pouco de *maquillage* e penteado com um toque expressionista, anos 20. (MENDES, 1994)

Além da instrução de caracterização, o compositor também detalha o desenvolvimento cênico do regente, fazendo referência à atuação de personagens do cinema expressionista alemão como o sonâmbulo César no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene e o ator Gustav Fröhlich em *Metropolis* de Fritz Lang. Toda essa caracterização detalhada e referências explicitadas na partitura, reforçam a criação do perfil psicológico da personagem-regente.

É importante ressaltar que, embora o regente possa ser reconhecido em sua função, Gilberto Mendes constrói uma narrativa corporal em que os gestos e ações se distanciam dos padrões de uma prática tradicional de regência, criando uma figura dúbia. Por exemplo, logo

no início o regente deve indicar a entrada da orquestra e imediatamente se imobilizar; em outros momentos a orquestra deve tocar sem suas indicações; há ainda situações em que o regente deve dar indicações para entradas dos módulos (parte A), mas isso deve ser feito “não com gestos de regência, mas como se estivesse hipnotizando os músicos da orquestra” (MENDES, 1994); há outros momentos em que o regente deve apenas colocar a mão sobre o músico que ele quer que toque. Enfim, esse esforço em tirar do regente todos os gestos próprios da sua função, faz com que essa figura seja vista antes como uma personagem-regente do que como um regente de fato. Apenas no final da peça, a personagem-regente sobe ao pódio e assume sua postura de regente real, dando entrada à parte C, regendo “com exagero e paixão” (MENDES, 1994).

Essa composição deixa em evidência a complexidade da escrita cênica de Gilberto Mendes, que conduz à sobreposição de planos diferentes realizados pelo mesmo indivíduo: o plano em que ele desenvolve sua função e o plano em que ele representa a si mesmo, como uma meta-personagem.

### 3.2.3.2. Testes de similaridade e diferença

#### a) *Momento I*

Esta é a introdução da peça, quando o regente entra caracterizado com um toque expressionista anos 20 e, virado para a plateia, diz o seguinte texto de forma dramática:

Vila Parisi fica no Município de Cubatão, cidade internacionalmente conhecida por ser a mais poluída do mundo. Miserável vila operária de uma tristemente famosa cidade! Quando penso nos trabalhadores que ali vivem, não posso deixar de me lembrar daquele poema de Manuel Bandeira, *Pneumotórax*, e imagino um desses trabalhadores no consultório médico, sendo examinado, tosse, tosse, tosse, diga 33, pede o médico, respire, o senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito totalmente infiltrado por gases tóxicos industriais. Não dá para tentar o pneumotórax? Pergunta aflito o trabalhador. Não, responde o médico, o único negócio a fazer é tocar um tango argentino.

Gilberto Mendes evoca o poema no prólogo como uma forma de inserir o expectador em um clima mórbido e ao mesmo tempo crítico, como que transpondo a consulta descrita por Bandeira para a Vila Parisi. Porém, diferente da situação no poema, nesse caso a doença não é uma fatalidade da vida, mas sim resultado da displicência humana. Na crítica do compositor,

da mesma forma que no poema, os moradores da vila operária estão fadados a esperar pela morte.

Nesta parte, a única relação multimidiática presente está no conteúdo do texto com a expressão dramática do regente. A julgar por sua vestimenta, percebemos um certo choque entre a caracterização um tanto onírica e a seriedade denunciatória do texto proferido. Contudo, no decorrer da obra, esses elementos se mostrarão como peças para a construção de uma narrativa; portanto, pode-se dizer que neste momento ocorre uma relação de complementação entre a performance do maestro e o conteúdo político do texto lido.

*b) Momento II*

A indicação para esse trecho é que o regente dê entrada à orquestra e permaneça estático durante dois minutos, enquanto os músicos continuam tocando. Ao compararmos o acorde orquestral com a imobilidade do regente, podemos dizer que se trata de uma relação consonante, porque tanto música quanto regente permanecem estáticos, de modo que as duas mídias transmitem a mesma mensagem, embora cada uma a partir de seus respectivos materiais. Ao aplicarmos o princípio de primazia, observamos que a imobilidade do regente amplia o acorde na mesma medida em que o inverso ocorre, como é paradigmático do modelo de conformidade.

*c) Momento III*

Neste momento, o regente apenas dá entrada à parte B e se imobiliza novamente. Contudo, essa parte é um tango de caráter enérgico e repetitivo, colocando-se em oposição à imobilidade do regente. Podemos observar a tentativa de uma mídia estabelecer-se sobre a outra, gerando uma relação de contestação, uma vez que as informações transmitidas são diferentes e não se integram. Nesta parte, observamos a dominação da música sobre a cena, haja vista que a grande mobilidade sonora (e também gestual) da orquestra tende a atrair mais a atenção do que a permanente estaticidade do regente, já assimilada. Portanto, nesta parte a cena oferece resistência à música que, por seu caráter dançante, tende a incitar a movimentação.

*d) Momento IV*

Aqui é retomada a parte A, na qual a orquestra permanece num único acorde estático. Porém, agora o regente desce do pódio e começa a se movimentar “como que flutuando, com

os braços abertos, [...] às vezes movimenta[ndo] os braços como se moldasse, conduzisse o jorro sonoro” (MENDES, 1994). Com essa movimentação, essa seção transforma-se em complementar, na medida em que o gestual suave do maestro não nega a estaticidade do acorde, agora enxertado de alguns módulos com pequenos motivos rítmico-melódicos que se repetem. Com os módulos sendo adicionados ao acorde principal, o conjunto octatônico 8-23 é completado, gerando um aumento significativo de intervalos percebidos tonalmente como dissonantes.

Tabela 11 – classes de intervalos do acorde principal sem os módulos

Classe de intervalos	1	2	3	4	5	6
Nº de ocorrências	1	4	2	2	5	0

Fonte: o autor

Tabela 12 – classes de intervalos do acorde principal com os módulos

Classe de intervalos	1	2	3	4	5	6
Nº de ocorrências	4	6	5	4	7	2

Fonte: o autor

Obviamente, com a inclusão das duas notas faltantes, todas as relações intervalares aumentam. No entanto, como se pode observar na comparação entre as tabelas de classes de intervalos, o acréscimo de mais três relações de segunda menor e o surgimento de duas relações de trítano certamente atribuem uma tensão que até então o acorde não possuía.

Essa tensão produzida pela incidência dos módulos sobre o acorde atua como um potencializador do caráter misterioso da atuação do regente, funcionando tal qual as trilhas sonoras no cinema mudo, referência latente nesta obra. É correto afirmar que seria possível construir esse mesmo caráter sem a utilização de música, porém, a relação multimidiática preenche os espaços que talvez a encenação por si só não fosse capaz de preencher.

#### e) *Momento V*

O regente permanece em sua *performance* teatral, deslizando misteriosamente pelo palco. No entanto, nessa parte o tango é retomado. Ao permanecer desenvolvendo sua cena alheio à mudança musical, o regente acaba criando uma relação de contestação com a música.

Essa diferença cria dois planos diferentes para a recepção, e podemos dizer que há uma grande tensão entre música e cena, pois agora ambas apresentam informações diferentes. No entanto, a cena ainda parece dominar o plano musical. Primeiro, porque essa figura musical já foi apresentada anteriormente, e segundo porque a cena, ainda que seja a mesma proposta de movimentação misteriosa pelo palco, acontece sempre num plano contínuo, não se repete como a música.

*f) Momento VI*

Retorna o momento IV, com o regente rodeando a violinista, saindo por um lado do palco e entrando por outro, descendo para a plateia. Assim como em IV, aqui há uma relação complementar, com a música projetando a cena.

*g) Momento VII*

Este é o momento central da obra. Inicia-se novamente o tango, e na sequência o regente e a violinista começam a dançar. O tango nessa parte relaciona-se de forma complementar com a cena por diferentes caminhos. Inicialmente, a música e a cena são complementares porque a dança é valorizada pelo ritmo marcado pela orquestra e, por outro lado, porque a música é transposta para o plano visual através da dança. Na sequência, o violinista interfere na dança e inicia uma briga com o regente. Aqui, as mídias são complementares porque a cena de briga acentua o aspecto dramático do tango. Depois, a violinista interfere na briga e inicia a dança à três. Então, eles voltam a dançar dentro do ritmo da música, de modo que a ação deles é complementada pela música, ao passo que a sugestão de um *ménage à trois* é intensificada pela carga sensual que também comumente se atribui ao tango, principalmente à dança. Por fim, o regente desfere um golpe contra o violinista, que sai de cena cambaleando, enquanto a violinista, assustada, sai pelo outro lado da cena. Aqui, o tango continua atuando como complementar ao desfecho trágico da cena passional. Em toda essa parte, percebemos que o tango atua ora como base para o desenvolvimento da dança e ora como trilha sonora para a cena que se desenvolve.

*h) Momentos VIII e IX*

A partir dessa seção o regente de fato assume sua função. Aqui, seu gestual é correspondido musicalmente pela orquestra, o que nos permite concluir que se trata de uma passagem consistente, onde música e gestualidade, cada um em sua própria materialidade, transmitem a mesma informação. Em linhas gerais, Nicholas Cook não considera esse tipo de

contato como uma situação multimidiática, porque neste caso a ação cênica tem a exclusiva função de produzir uma correspondente sonora. No entanto, como Gilberto Mendes indica uma regência “com exagero e paixão”, percebemos ainda uma intenção teatral sobre a gestualidade funcional. Portanto, consideramos esta relação também como uma instância de multimídia.

O que se pode perceber das análises dos diferentes momentos de *O Último Tango em Vila Parisi* é que ocorrem todas as formas de instâncias de multimídia, porém com predominância de relações coerentes, que geram instâncias em complementação e em contestação. Partindo agora para uma análise da configuração global da obra – o que não significa uma mera soma das análises individuais – podemos observar uma relação interessante. Ao fazer referência a duas obras que utilizam metaforicamente o tango (o filme *O Último Tango em Paris* e o poema *Pneumotórax*), Gilberto Mendes aproveita o fato de poder, em uma obra cênico-musical, traduzir tais metáforas do plano virtual para o plano real da *performance*. Assim, Mendes utiliza o tango como um motivo sobre o qual a obra é erigida, ao mesmo tempo em que o tango se torna o elemento unificador de tantas referências aparentemente sem ligação. Desse modo, entendemos que *O Último Tango em Vila Parisi* é uma obra em complementação, na qual cada mídia contribui de uma forma diferente na construção da crítica social de Gilberto Mendes.

### 3.2.4. *Escorbuto – Cantos da Costa*

*Escorbuto – Cantos da Costa* é uma obra de 2006, escrita sobre poema homônimo do santista Flávio Viegas Amoreira. De acordo com Gilberto Mendes, trata-se de uma “cena musical marítima [...] à maneira surrealista de *Armandia 5*, do espanhol Juan Hidalgo”. (MENDES, 2008, p. 249)<sup>55</sup>. *Escorbuto – Cantos da Costa* é uma composição rapsódica que pode ser observada em três partes: uma breve introdução, um grande desenvolvimento, onde de fato ocorrem os eventos, e uma coda.

---

<sup>55</sup> *Armandia 5* teve sua estreia no IX Festival Música Nova em 1973, tendo sido novamente realizada em 2005 no Festival Música Nova em Santos pelo pianista Antonio Eduardo Santos e o Madrigal Ars Viva, sob regência de Roberto Martins.

A introdução consiste na entrada dos músicos seguida da entrada do leitor, cada qual ocupando seus lugares, em que seus instrumentos e objetos de cena já devem estar posicionados. Permanecem imóveis enquanto, na sequência, entram duas bailarinas dançando.

A segunda parte, considerada por nós como desenvolvimento, apresenta as ações dos instrumentistas, que devem alternar entre tocar e imobilizarem-se. Desse modo, temos um primeiro contraponto entre som/gesto e silêncio/imobilidade. Além deste, deve haver um contraponto entre os instrumentistas, de modo que as ações ocorram de forma alternada, evitando ajustar as entradas e pausas.

Enquanto os músicos desenvolvem essa ação, o leitor deve ler o fragmento do poema indicado na partitura, por vezes levantando-se e gritando “Escorbuto”, momento em que este, juntamente com os músicos, imobiliza-se por dez segundos.

As bailarinas devem desenvolver sua performance alheias às ações dos músicos e leitor. Mesmo nos momentos em que o leitor grita, elas permanecem dançando. Em determinados momentos, as bailarinas deverão parar em posições específicas e ler seu texto, e em outros momentos deverão dançar em par o foxtrote tocado pelo pianista, porém, fora do tempo, um pouco mais lento, gerando uma defasagem.

Desse modo, podemos observar o contraponto atravessando diferentes níveis da composição. Em primeiro lugar, observamos o contraponto entre som/ação e silêncio/imobilidade; depois, o contraponto intermediático entre música, texto e dança; por fim, há o contraponto temporal, em que cada uma das ações desenvolve-se em seu tempo próprio, sendo a sua simultaneidade um caso fortuito a ser evitado.

No desenvolvimento, há três ações que nos permitem vislumbrar recortes em subseções: a) o grito da palavra “escorbuto” seguido de imobilização, realizado três ou mais vezes pelo leitor; b) as imobilizações das bailarinas; c) as danças de foxtrote das bailarinas. Apesar de apresentar alguns pontos em que seria possível organizar formalmente a obra, esses pontos não são definidos temporalmente na partitura pelo compositor, que deixa os intérpretes livres para escolher os momentos em que serão realizados. Uma vez que essas ações são selecionadas ao acaso a partir da relação entre os *performers*, não é possível prever quando irão ocorrer e que tipos de recortes e reorganizações elas aplicarão à obra. Assim, fixando-nos apenas nas indicações presentes na partitura, entendemos que este momento se desenvolve de maneira cumulativa, em que os elementos vão sendo agregados, eventualmente podendo

apresentar traços de uma organização formal não prevista pelo compositor. Nesse sentido, *Escorbuto – Cantos da Costa* demonstra como a partitura na música-teatro muitas vezes serve apenas como roteiro, mas é incapaz de prever o desenvolvimento da obra como um todo, conforme Rebstock (2012) avalia.

A parte final apresenta dois momentos. Primeiro, há uma imobilização geral, iniciada pelo leitor e pelos músicos e seguida pelas bailarinas, que terminam recitando o verso “chuva no mar é desejo”. Depois, há uma última ação do percussionista que deve seguir à frente de todos e fazer o ruído com o pau-de-chuva três vezes até imobilizar-se completamente na última posição, acompanhando os demais artistas.

### 3.2.4.1. As mídias: poema, cena e música

*Escorbuto – Cantos da Costa* é um poema longo do escritor santista Flávio Viegas Amoreira, de 2005. Em *Escorbuto*, Amoreira narra uma viagem pela costa atlântica brasileira, numa linguagem carregada de simbolismos e referências. Para sua composição, Gilberto Mendes utilizou um recorte do poema, reproduzido a seguir:

“quem  
ninguém  
nada  
nunca foi MAR  
intentam soerguem proscutam  
empulhadores sopitam anuem  
ZUMMTRAZ!!!!  
Lavra sulca pernas braçadas  
Ampulheta avessa escoo anti-horário  
Oceano escarro em pedra  
Os que adivinham mas não persuadem  
Entropemas: saber é conhecimento cego

Mar é sentir / poder ver por dentro  
Agitar! Sacudir o léxico / compendimentos  
Antes da Poesia a crônica notícia

Surgidouro de sesmarias  
A rosa num poço era orquídea  
Como saber dentro de mim caberia  
Um poço não um vaso transbordante

Fóssil projétil arta aspiraaaaaaa  
A pedra de toque do poeta é orifício enxames:  
Tanger a boiada camônica dos mares refletir uma  
(senda

entras torrentes trópicas egomorfos  
 egonáutico! Engulhando-me  
 poeta é ofício caiçara costeando  
 arraias rebuliço corálico ocre  
 comendo crases artigos prépositismos  
 neutrinos, buracos, fluxosfuscus  
 Oceano tão metafórico do Céu semblante!  
 Chuva, Mar, Desejo

chuva largando a costa  
 a barra derradeiro  
 chuva no Mar é desejo  
 consentido acasulamento  
 cada praia um poema arcabouço” (AMOREIRA, 2005)

No fragmento selecionado por Mendes, observa-se o diálogo estabelecido entre a navegação e a poesia, tomadas ambas como aventuras perigosas e excitantes. Assim, o poeta passa a ser navegador caiçara, explorador do léxico.

Gilberto Mendes conta que o verso “chuva no mar é desejo” arrebatou-lhe, sendo a partir deste que a ideia da obra surgiu<sup>56</sup>. Este verso e seus substantivos isolados perpassam toda a composição de Mendes, seja na fala do poeta, do percussionista ou das bailarinas, sendo inclusive a última frase da obra, reforçando seu papel central.

É ainda importante ressaltar as referências que o poema faz à música de Gilberto Mendes, por exemplo na citação de *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, ou ainda no micro-prefácio feito pelo poeta:

Esse poema longo é busca pelo entendimento lírico do sentimento de ser atlântico-brasileiro. É uma sinfonia inspirada nos navegantes franceses que passaram pela costa dos sonhos entre a Guanabara e a ilha de São Vicente e pela música do genial compositor Gilberto Mendes (AMOREIRA, 2005, p. 12)

Em relação aos traços cênicos, em *Escorbuto*, Gilberto Mendes utiliza o mesmo processo de *Son et Lumière* de contrapor ação e imobilidade, porém aqui, de forma defasada entre os intérpretes. Dentre os músicos, a *performance* do percussionista é mais teatral que a dos outros, provavelmente pelas possibilidades de teatralização que o pau-de-chuva oferece para além de sua função musical. Durante sua ação, o percussionista representa um barqueiro, utilizando o pau-de-chuva como um remo. Nos momentos de pausa, deve imobilizar-se com as mãos em volta dos olhos, simulando um binóculo. Desse modo, o percussionista é o único

<sup>56</sup> O mesmo verso já havia sido utilizado antes em *Alegres Trópicos, um baile na Mata Atlântica*, também de 2006.

indivíduo a ter uma sugestão de personagem um pouco mais definida, enquanto que os demais desenvolvem suas ações cenicamente, porém sem representar uma personagem.

Quanto às bailarinas, Gilberto Mendes as deixa livres para criarem sua dança, evidenciando novamente a importância da contribuição do intérprete em sua obra. Há apenas algumas indicações de ações a serem desenvolvidas, mas ainda assim, não há qualquer forma de notação rigorosa a ser seguida.

Por sua vez, o leitor permanece lendo o poema, repetindo-o sempre que chega ao fim. Sua ação cênica se dará em alguns momentos em que se levanta e grita a palavra “escorbuto”, a que se segue a imobilização deste e dos músicos. Escorbuto foi uma doença muito comum na época das navegações, e era resultado da ausência da vitamina C proveniente de alimentos frescos; estes, inexistentes nos longos meses de viagens dos marinheiros. A doença começava atacando as gengivas e rapidamente se alastrava pelo corpo, tendo dizimado tripulações inteiras. Nesse sentido, o grito proferido pelo leitor tem um tom de, ao mesmo tempo, alerta e mau-agouro, como quem anuncia a morte. A imediata reação dos músicos, que se imobilizam, reforça essa aura mórbida.

Por fim, a parte musical de *Escorbuto* possui apenas um período em ritmo de foxtrote para piano e violão. Apesar da predominância de tríades e tétrades tonalmente reconhecíveis, o fragmento não parece ser construído sob um discurso tonal, mas sim como uma colagem de diferentes materiais unificados pelo ritmo dançante. No exemplo abaixo, destacamos algumas estruturas identificadas, que serão descritas na sequência de acordo com as legendas:

Figura 37 – parte para piano de *Escorbuto – Cantos da Costa*<sup>57</sup>

Fonte: Mendes (2008)

1. Trata-se de um conjunto 6-Z24 (013468), fragmento do conjunto 7-34 (013468A), identificado como uma configuração escalar de Ré bemol menor melódico. Não há, no entanto, encadeamento harmônico tonal.
2. Duas sequências de conjuntos de tons inteiros incompletos em transposições diferentes.
3. Conjunto diatônico 5-34 (02469), que pode ser reconhecido como um subconjunto de 7-35 (013568A), apresentando características de um Dó Mixolídio.
4. Autocitação da obra *Sol de Maiakovski*, de 1995.
5. Sequência cromática descendente de acordes: Gm7, F#m7, Fm7.

Partindo desta análise, observamos que em *Escorbuto – Cantos da Costa*, Gilberto Mendes utiliza um princípio semelhante à obra *Cidade*, no que diz respeito à construção musical, pois ambas são formadas de fragmentos. No entanto, se em *Cidade* esses fragmentos

<sup>57</sup> A parte para violão apenas reforça a parte do piano.

devem ser tocados temporalmente separados, aqui eles estão dispostos em sequência, sendo amalgamados com o auxílio de um padrão rítmico dançante que dá organicidade e fluidez ao trecho todo. Por fim, mais uma vez é possível observar a influência da música norte-americana (especialmente o *slow fox* e o foxtrote) e a música de cinema, tão caras ao compositor.

### 3.2.4.2. Testes de similaridade e diferença

A análise multimidiática de *Escorbuto* consiste na observação das relações entre 1) música e cena; 2) música e dança; e 3) poema e música-teatro, sendo esta última uma análise mais global da obra.

Entre música e cena, encontramos uma construção bastante característica da linguagem composicional de Gilberto Mendes, precisamente o contraste entre som e silêncio e sua componente gestual, respectivamente movimento e ausência de movimento. Assim, observamos que o ato de tocar está diretamente ligado ao movimento cênico, ao passo que a imobilização se liga ao silêncio. Ao aplicar o teste de semelhança, podemos ver uma relação consistente, uma vez que as ações estão intrinsecamente relacionadas e que transmitem significados semelhantes. Desse modo, temos um processo de amplificação mútua entre as mídias, o que nos leva a compreendê-las enquanto uma instância de multimídia em conformidade.

Se entre música e cena encontramos uma relação pacífica, o mesmo não ocorre entre a música e dança. Há duas diferentes situações entre as mídias que devem ser observadas. Primeiro, o compositor indica que as bailarinas devem entrar dançando e desenvolver sua performance alheias à música. Essa indicação acaba por criar dois planos contrastantes, que podem oscilar entre uma configuração de complementaridade e contestação, conforme as bailarinas optem por desenvolver seus movimentos com maior ou menor ligação com a música. Nessa relação contrapontística, as bailarinas têm a decisão de se colocarem em relação “homofônica” ou “polifônica” com a música, embora os instrumentistas também tenham a opção de romper essa relação através de seu silenciamento. Portanto, não é possível prever o tipo de relação multimidiática que acontecerá, pois os intérpretes têm completa liberdade para decidir suas ações.

A outra situação entre música e dança, está no momento em que as bailarinas devem dançar, em par, de acordo com a música, porém, de forma defasada, um pouco mais lenta. Neste caso, observamos uma relação de complementaridade da dança em relação à música. Entretanto, uma vez que a dança deve ser fora do tempo da música, ocorre uma sobreposição temporal que gera certa tensão que acaba por manter esta relação no limite da complementaridade, não sendo inadequado também entendê-la como uma relação em contestação.

Por fim, devemos observar a relação construída entre o poema e a estrutura cênico-musical, uma vez que esta é uma das poucas composições de música-teatro em que Gilberto Mendes utiliza um texto mais extenso. O compositor constrói uma cena surrealista em que mistura o ambiente de praia, com areia sobre o palco, e uma sala de leitura, com um grande abajur sobre uma pequena mesa. Desse modo, o compositor faz um processo de transposição livre das duas temáticas centrais do poema – a aventura marítima e a aventura poética – para a cena.

Como o poema é claramente recitado pelo leitor, e ainda há versos que são ditos pelos músicos e bailarinas, podemos perceber a cena como uma forma de representação do clima sugerido pelo poema, evidentemente processado pela interpretação do compositor. Desse modo, consideramos que a obra de Mendes opera um processo de complementação do poema de Amoreira, e ainda se constitui enquanto um novo discurso sobre tal poema, atribuindo-lhe novos significados.

De um modo geral, observamos que *Escorbuto* se configura como uma obra em constante complementação. Isso resulta da sobreposição de muitos planos midiáticos com discursos próprios e que eventualmente se cruzam e geram fenômenos carregados de novos significados.

## CONCLUSÃO

Através desta pesquisa, pretendeu-se mapear as características da música-teatro de Gilberto Mendes visando identificar os principais traços de sua linguagem composicional. Também buscamos nos integrar ao debate sobre o gênero música-teatro, promovendo um diálogo entre o pensamento do compositor e de seus contemporâneos. Desse modo, reforçamos a urgência de se reconhecer Gilberto Mendes como um dos principais compositores do gênero não apenas no Brasil, onde é maior referência, mas também no exterior. A discussão sobre a terminologia mais adequada ganhou espaço nesta pesquisa em virtude da importante contribuição de Gilberto Mendes, através de discussões com Florivaldo Menezes, na cunhagem e conceitualização do novo termo. Consideramos que, devido ao conjunto e importância de sua obra, Gilberto Mendes possuía autoridade para atualizar a denominação do gênero.

Constatamos que sua obra possui muito das características e definições projetadas por Rebstock e Roesner (2012), de modo que é consideramos pertinente discutir e analisar sua obra dentro do campo do teatro composto, em um espectro mais amplo.

O processo de triagem e catalogação das obras revelou duas diferentes maneiras de tratamento dos aspectos cênicos. Esta descoberta nos permitiu compreender como a linguagem cênica se integra ao discurso musical na obra de Gilberto Mendes, até alcançar pontos extremos em que o elemento teatral suplanta por completo o elemento musical, como em *Objeto Musical*.

Esses diferentes modos de relacionamento entre os traços cênicos e musicais, revelou-nos um processo de criação que difere em prática e em razão, de seus contemporâneos europeus. Enquanto na Europa havia uma tentativa, por um lado, de superação da linguagem operística por sua ligação com os governos extremistas, e por outro lado, de rompimento com a linguagem árida e estrutural do serialismo, na prática composicional de Gilberto Mendes, a música-teatro surgiu como uma expressão de sua busca por uma nova música, original, brasileira sem caráter nacionalista. Em suas palavras: “Acho que brasileiro é o que é feito com originalidade dentro do nosso país<sup>58</sup>”.

---

<sup>58</sup> Palestra de Gilberto Mendes a respeito de sua obra. Conservatório de Música de Santos, 02 de Junho de 2001. Registrado e transcrito por Maria Clara Gonzaga (2002).

Dentro dessa perspectiva, remontamos à constatação do musicólogo Gerard Béhague ([1998] 2006), em uma reflexão sobre *Beba Coca-Cola*, de que Gilberto Mendes consegue expressar uma identidade nacional “mais ou menos bem definida” sem necessariamente estar em “conexão óbvia com tradições musicais locais” (p. 67).

Ao abordarmos a obra de música-teatro de Gilberto Mendes em sua totalidade, conseguimos identificar seus processos de construção mais idiomáticos. Por um lado, a aplicação de um pensamento composicional musical na organização de elementos extramusicais, revelou-se uma prática que dialoga constantemente com as questões próprias do campo musical. Assim, embora essas obras sejam formadas pelas linguagens do teatro e da música, todas as questões estéticas, técnicas e históricas que envolvem sua transformação ao longo dos anos, está ancorada na experiência de um músico. Embora Gilberto Mendes possuísse uma cultura artística bastante ampla, sua prática esteve majoritariamente inscrita no campo musical, sendo, portanto, sobretudo neste contexto que sua música-teatro se insere.

Por outro lado, a ideia de teatralização da *performance* musical se mostrou mais como um conceito de ordem filosófica do que propriamente prática. A forma como Gilberto Mendes constantemente se refere a este processo, evidencia uma preocupação em justificar a gênese de sua ideia de música-teatro, buscando assim explicar racionalmente seus processos criativos para legitimar sua obra.

No entanto, em nossas observações preliminares já percebíamos que seus processos composicionais estavam além da simples teatralização da *performance* musical. Para identificarmos as relações mais profundas em suas composições, nos apropriamos da teoria analítica de Nicholas Cook, adaptando-a de acordo com as necessidades de nosso objeto de estudo. Esta ferramenta nos revelou importantes modos de relacionamento operados por Gilberto Mendes, em especial, a maneira como ele trabalhou conscientemente com o estranhamento entre as expressões artísticas.

Assim, no decorrer das análises das quatro obras selecionadas, conseguimos encontrar uma série de relações recorrentes na música-teatro de Mendes, características de sua linguagem composicional. Em primeiro lugar, percebemos um processo transversal de contraponto midiático. Isso pôde ser melhor identificado em *Son et Lumière*, em que ocorre um contraponto dentro das mídias, entre sua presença e sua ausência, e a um nível intermediário, entre luz, música e ação cênica. De modo semelhante, encontramos este princípio em *Escorbuto – Cantos da Costa*, em que a alternância entre presença e ausência

das mídias é justaposta a um contraponto entre dança, texto, música e ação dos instrumentistas. Assim, percebemos que a música-teatro de Gilberto Mendes possui camadas, não apenas de significados e de leituras possíveis, mas também em relação aos componentes estruturais.

Outro aspecto detectado através das análises foi a maneira como Gilberto Mendes relaciona ironicamente elementos da linguagem dramática com estruturas pós-dramáticas. A narratividade e o discurso coerente, não são mais critérios indispensáveis em uma construção pós-dramática. No entanto, Gilberto Mendes, consciente disso, recorre a pequenos momentos dramáticos para, na sequência, rompê-los através de alguma situação absurda. O delineamento de perfis psicológicos também se relaciona com este jogo de tensões. Ainda que, em geral, não trabalhe com personagens, Gilberto Mendes frequentemente define algumas características psicológicas que deverão ser representadas por seus intérpretes. Essa identidade pode tanto definir meta-personagens, quando o intérprete representa a si mesmo (como o regente em *O Último Tango em Vila Parisi* e o “regerente” em *Cidade*), quanto orientar o desenvolvimento do *performer* em cena, como a pianista-manequim em *Son et Lumière*.

No que diz respeito à disposição da música-teatro ao longo da trajetória musical de Gilberto Mendes, inferimos que a ideia de desenvolvimento, enquanto algo que parte do mais simples ao mais complexo, não se aplica à sua linguagem composicional. Isso porque sua liberdade compositiva lhe permitiu transitar por estéticas e técnicas diferentes sem reservas, o que resultou em um conjunto de obras que rompe com a ideia de causalidade.

Dentro dessa perspectiva, *Cidade*, sua primeira composição de música-teatro, é sua obra mais complexa do ponto de vista da execução e da organização dos materiais. Já *Escorbuto – Cantos da Costa*, embora complexa enquanto pensamento composicional, é simples na execução e acessível à compreensão de um público mais amplo. Assim, ao invés de uma sucessão evolutiva, o que percebemos na música-teatro de Mendes é um processo de filtragem. Há a presença de muitos aparatos cênicos-musicais em *Cidade* que depois vão sendo expandidos individualmente em cada uma de suas obras posteriores. A partir desta constatação, entendemos a obra de Gilberto Mendes como um *continuum* – um processo único que se espalha por diversas direções, sem qualquer compromisso com a noção de desenvolvimento.

Assim, esta pesquisa tem por objetivo manter latentes, sobretudo, duas discussões. Primeiramente, pretendemos que este trabalho incentive os debates sobre a música-teatro fora dos grandes centros europeus, de modo a contribuir para uma historiografia do gênero cada vez mais ampla e descentralizada. Em segundo lugar, esperamos aumentar o escopo de estudos sobre o gênero no Brasil e, especialmente, oferecer uma análise aprofundada sobre a música-teatro de Mendes como um todo, de modo a incentivar investigações posteriores sobre sua obra. Por fim, almejamos que esta pesquisa auxilie na propagação da obra e do pensamento de Gilberto Mendes para plagas cada vez mais distantes, para além dos Mares do Sul.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 90 ANOS, 90 vezes Gilberto Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2012. Websérie. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rpZ-kHzbtb8&list=PL08882815878609A0>> . Acesso em 18 jul. 2017.
- AGUIAR, Beatriz Alessio de. **Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes**. 2008. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. Tradução de Regina Crespo e Rodolfo Mata. São Paulo: Edusp, 2005.
- AMOREIRA, Flávio Viegas. **Escorbuto: Cantos da Costa**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- A ODISSÉIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).
- APPIA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva** [1921]. 3.ed. Amadora: ESTC, 2005.
- AS DUAS caras do milagre. **Jornal eletrônico Novo Milênio**, [s.l.], maio de 2003. Seção Histórias e lendas de Cubatão. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/ch014e.htm>>. Acessado em: 29 abr. 2016.
- ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. **Contemporary Music Review**. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.
- AZEREDO, Ronaldo. **Sem título** [Mulher de pérolas]. São Paulo: Edições Invenção, 1971.
- BANDEIRA, Manuel. Pneumotórax. In:\_\_\_\_\_. **Libertinagem** [1930]. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2013.
- BÉHAGUE, Gerard. (1998). Música "erudita", "folclórica" e "popular" do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e a etnomusicologia modernas. **Latin American Music Review**, Austin, v. 27, n. 1, p.57-68, 2006.
- BEZERRA, Márcio. *A unique Brazilian composer: a study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces*. Bruxelas: Alain Van Kerckhoven éditeur, 2000.
- BIANCOLLI, Louis. Sonata (No.9) in A Major, Op. 47. In: SCHERMAN, Thomas; BIANCOLLI, Louis (ed.). **The Beethoven Companion: a comprehensive guide to Beethoven - his life and work**. New York: Doubleday & Company, 1971.
- BONIS, Maurício de. A função estrutural da citação em um Noturno de Willy Corrêa. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ANÁLISE MUSICAL (ETAM), 1., 2009, São Paulo. **Comunicações**. São Paulo: ECA-USP, 2009. Disponível em: <[http://www2.eca.usp.br/etam/encontro/comunicacao/Mauricio\\_De\\_Bonis.pdf](http://www2.eca.usp.br/etam/encontro/comunicacao/Mauricio_De_Bonis.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2017.

BOSSEUR, Jean-Yves. Entretien avec Mauricio Kagel. **Musique en Jeu**, Paris, v. 5, p. 99-106, nov. 1971.

BUCKINX, Boudewijn. **O pequeno pomo: ou a história da música do pós-modernismo** [1994]. Tradução de Álvaro Guimarães. São Paulo: Editora Giordano e Ateliê Editorial, 1998.

CAMPOS, Augusto de. Cidade Acaso Luxo 1963-1965. In: \_\_\_\_\_. **Viva Vaia: poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 113-119.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. **Música**. São Paulo: Novas Metas, 1983.

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CONVERSA com Gilberto Mendes sobre música e política. (1986). In: ARIEL, Marcelo (Org.) **Encontros: Gilberto Mendes**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

COOK, Nicholas. **Analysing musical multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

COZZELLA, Damiano et al. Manifesto Música Nova. **Revista Invenção**, São Paulo, ano 2, n. 3, 1963.

DUARTE, Marcos; AMARAL, Rafael; PRADO, Yuri. Análise Da Sonata Para Violino No.9 Op. 47 (“Kreutzer”), De Ludwig Van Beethoven. **Revista Refletir**, São Paulo, v.1, n. 1, p.1-12, 2015. Disponível em: <<http://institutomusicalrenatobon.com.br/revistarefletir/wp-content/uploads/2016/01/BORGES-PRADO-DUARTE-Sonata-Kreutzer-REFLETIR.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

DUDEQUE, Norton. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. **Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-16, jan.-jun. 2009.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FORJAZ, Cibele. A Linguagem da Luz: a partir do conceito de Pós-Dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Silvia (Org.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 151-171.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2006. p.495-500.

GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. Tradução de J. L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música cênica para piano: Cinco peças brasileiras**. 2002. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

HIS MASTER'S Voice. Disponível em:

<<https://www.canterburymuseum.com/discover/stories/his-masters-voice/>>. Acesso em: 23 Jul. 2017.

HOGUE, Warren. New menace in Brazil's 'Valley of Death' Strikes at Unborn. **The New York Times**, Nova Iorque, 23 set. 1980. Disponível em: <<http://fluoridealert.org/news/new-menace-in-brazils-valley-of-death-strikes-at-unborn/>>. Acessado em: 17 jul. 2017.

IAZZETTA, Fernando. Representação e referencialidade na linguagem musical. In: LIMA, Sonia Albano de. **Faculdade de Música Carlos Gomes**. São Paulo: Musa Editora, 2005. p. 45-63.

KAGEL, Mauricio. **Tam-tam: monologues et dialogues sur la musique**. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1983.

\_\_\_\_\_. Conversación con Mauricio Kagel. Entrevistador: Pablo Aranda. In: **Revista Musical Chilena**, Santiago, v. 50, n.185, p.60-66, jan.-jun. 1996.

\_\_\_\_\_. (1958). John Cage en Darmstadt. In: BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann (Org.). **Im zenit der moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Music Darmstadt 1946-1966**. Freiburg: Rombach Verlag, 1997. p. 483-484.

\_\_\_\_\_. (1966). Espacios nuevos, música nueva: reflexiones sobre el teatro instrumental. In: IMBROGNO, Carla (Ed.). **Mauricio Kagel: Palimpsestos**. Buenos Aires: Caja Negra, 2011. p. 109-118. Publicado originalmente em BORIO, G.; DANUSER, H. Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966, t. 3 "Neues Szene", Freiburg, Rombach Verlag, 1997. Tradução de C. Imbrogno, F. Martín e P. Gianera.

KAPROW, Allan. (1966). The Happenings are dead: long live the happenings! In: KELLEY, Jeff (Ed.). **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 39-123.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGRE, Fernando. Entre a vanguarda e o experimentalismo: o surgimento da Música Teatro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, 2016. p. 906 - 915. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5789>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. O processo de composição cênico-musical de Gilberto Mendes sobre poemas visuais de Ronaldo Azeredo. In: COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFOP, 1., 2017,

Ouro Preto. **Anais...** Ouro Preto: Editora da Ufop, 2017. p. 635 - 646. Disponível em: <<http://coloquiodemusica.ufop.br/anais>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

MAUCERI, Frank. From experimental music to musical experiment. **Perspectives of New Music**, v. 35, n. 1, p. 187-204, 1997.

MENDES, Gilberto. **Pausa e Menopausa**. Santos, 1973. 1 partitura. Não publicado.

\_\_\_\_\_. **Retrato I**. São Paulo: Novas Metas, 1974. 1 partitura. Flauta e Clarinete Bb.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Gilberto Mendes: não me interessam mais discussões estéticas, **Caderno de Música**, São Paulo, n. 4, jan.-fev. 1981.

\_\_\_\_\_. **Uma Odisséia Musical**: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Viver sua música**: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. **Música, cinema do som**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MENEZES, Florivaldo. **Inverso**. São Paulo: Edições Invenção, 1972.

MESSIAEN, Olivier. **The technique of my musical language** [1944]. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

MIKAWA, Makoto. **Anarchy in the unity**: compositional and aesthetic tensions in Mauricio Kagel's *Antithese für einen darsteller mit elektronischen und öffentlichen klängen* (1962). 2012. Tese (Doutorado em Música) – The University of Western Ontario, Canadá, 2012.

MOMA. Joan Miró: Object (1936). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/81915>> Acesso em: 23 Jul. 2017.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de D. Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, F.; SILVA, J.M. (Eds.). **Para navegar no século XXI**: tecnologias do imaginário e cibercultura. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 13-36.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros. **Palavra e Imagem**: possíveis diálogos no universo do livro de artista. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Composição musical e teatralidade em *Speaking Drums*, de Péter Eötvös. **Revista do Laboratório de Dramaturgia - Ladi**, Brasília, v. 2 e 3, n. 1, p.57-71, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/21895/15610>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEPELEA, Dan. Beethoven's "Kreutzer" Sonata No. 9 for Piano and Violin in A-Major, Op. 47. **Bulletin of The Transilvania University Of Braşov**, Braşov, v. 8, n. 2, p.69-76, 2015. Disponível em: <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=307724>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

PIGNATARI, Décio. O Cavaleiro da Musical Figura. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música Contemporânea Brasileira**: Gilberto Mendes. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006. p. 43-45.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade [2005]. Tradução: Thaïs Diniz. In: DINIZ, Thaïs (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias e ROESNER, David (Ed.). **Composed Theatre**: aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David. (Eds.). **Composed Theatre**: aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

ROESNER, David. 'It is not about labelling, it's about understanding what we do': composed theatre as discourse. In: REBSTOCK, Matthias e ROESNER, David (Ed.). **Composed Theatre**: aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new Music Theater**: seeing the voice, hearing the body. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANTOS, Antonio Eduardo. **O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os (Des)caminhos do Festival Música Nova**: (FMN - um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea. 2003. 2 v. Tese (Doutorado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

SCARDINO, Rafaela. Os espaços urbanos na poesia de Augusto de Campos. **Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura**, Itabaiana, v. 19, n. 2, p.155-166, 2013. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1645/1472>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

SCHNEBEL, Dieter. **Modelle (Ausarbeitungen) Nostagie**. Mainz: Schott Edition, 1971. 1 partitura. Solo Conductor.

SERRÃO, Maria João. **Constança Capdeville**: entre o teatro e a música. Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2006.

SERRÃO, Maria João. **Metodologia de análise de obras de teatro/música**. 3. ed. Lisboa: Sebentas, 2011.

SILVA, Rafael Alexandre da. **A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres**: uma análise multimidiática. 2014. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. 2006. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOUZA, Carla Delgado de. **Gilberto Mendes**: entre a vida e a arte. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

STRAUS, Joseph. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Rio de Janeiro: Editora Prentice-Hall do Brasil, 2000.

TARNAWSKA-KACZOROWSKA, Krystyna. Musical quotation an outline of the problem. **Contemporary Music Review**, [s.l.], v. 17, n. 3, p.69-90, jan. 1998.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Martins. **Dramaturgia, gestus e música**: estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. 2014. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

TILL, Nicholas. Investigating the entrails: post-operatic music theatre in Europe. In: KELLEHER, J.; RIDOUT, N. (Eds.). **Contemporary Theatres in Europe**. New York: Routledge, 2006. p. 34–46.

VALENTE, Heloísa. **Os cantos da voz**: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

\_\_\_\_\_. Do silêncio das sereias aos saraus da Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira**: Gilberto Mendes. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 2006. p. 17-32.

## APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista concedida por Gilberto Mendes a Fernando Magre e Silvia Berg na cidade de Santos no dia 07 de Fevereiro de 2015

**Fernando Magre:** O que é teatro-musical?

**Gilberto Mendes:** Eu também não sei. É uma coisa que surgiu, que foi surgindo assim. Dizem que longinquamente seria o Erik Satie. Eu sei isso mais contado por referências, mas não sei onde você vai provar isso. É que ele mexeu com muitas coisas, com textos também, ele era meio pirado, né? Colecionava guarda-chuvas! Uma vez ele foi visto debaixo de um temporal protegendo o guarda-chuva (risos). Parece que o teatro-musical vem daí, né? Daquilo do teatro que a gente faz, né? Razão porque a gente é ator também, é intérprete. A gente pisa muito no palco, a gente tem desembaraço, né? Mexe pra cá, vira pra lá, sobretudo o cantor. Está atuando, né? E a coisa dele [do teatro-musical] parece que surgiu da observação do que há de teatro também na interpretação musical... O pianista que entra, pega o piano, senta, não tá muito bom, levanta, acerta melhor; põe a partitura, ela cai no chão, ele pega... é um teatro isso aí. Eu me lembro a Orquestra do Municipal, o oboísta Mazano; nas horas vagas em que ele não estava tocando, ele fazia cada careta! (faz algumas gesticulações imitando o oboísta). Era impressionante! Que teatro magnífico, não é? Os outros também faziam suas caretinhas, mas era normal. A dele era uma coisa dele, não sei o que dava nele. Às vezes ele fazia assim: (faz mais algumas imitações). Não sei por que ele fazia aquilo, mas era um belo teatro. E o Satie, parece que ele dizia mesmo que partiu pro teatro muito de observar músicos em orquestras quando não estavam tocando. Falam isso do Satie, mas eu sei o que é falado, eu nunca li a respeito disso. Foi mais de ter contato com músicos que fazem essas coisas. Ele foi muito ligado ao teatro. Eu me lembro que de um espetáculo, o espetáculo Satie em São Paulo, há muitos anos atrás. Quem fez foi aquele teatrólogo cuja a irmã fez a primeira telenovela brasileira (referência respectivamente a Carlos Murcinho e Rosa Maria Murcinho). Eu não vi, quem viu foi o Décio Pignatari que gostou e elogiou muito pra mim. Uns dois anos depois, esse mesmo diretor pediu pra mim e pro Almeida Prado fazermos a Paixão e o Apocalipse. Ele deu a paixão pro Almeida Prado, porque ele era religioso, e o Apocalipse pra mim, que não era religioso. Eu não sou religioso assim, mas eu sou meio místico. Não acredito em Deus, mas queria que ele existisse. Aliás, eu até rezo pra algo que eu não sei se existe. Já fui

até muito ateu quando era moleque, moço... meu pai era médico, os médicos antes todos eram ateus, né? Fiz a primeira comunhão, essas coisas, mas por fazer. Fui batizado... o primeiro casamento foi na igreja... o segundo já não foi (risos). Onde é que eu estava? Tá valendo já o que eu estou falando?

**FM:** Claro. Está valendo tudo.

**GM:** Mas não está gravando.

**FM:** Está gravando alí e lá (aponta respectivamente para o gravador de áudio e câmera de vídeo)

**GM:** Olha, é precavido o rapaz. (retomando). O Almeida Prado fez praticamente uma espécie de cantata, um oratório. Fez o coro cantar um texto bíblico. Eu peguei o Apocalipse, mas eu fiz um teatro mesmo. Em vez de deixar o “cara” fazer o teatro, eu fiz com ele. Eu selecionei os textos da bíblia, do apocalipse, e o apocalipse moderno, da cidade de São Paulo. Selecionei acontecimentos da cidade, e por sorte, tiveram uns acontecimentos interessantes, estavam nascendo os cabeludos... dos homens usarem cabelos compridos. Eu mesmo usei uma “cabeleira” até aqui (aponta para os ombros). Então eu misturei o texto bíblico com o texto de acontecimentos jornalísticos marcantes da época. Mas eu fiz um texto, eu não fiz propriamente uma música. O Almeida Prado fez uma música, um oratório cantado pelo coro, só isso, sem teatro nenhum. O diretor fez umas coisinhas na frente assim pra enfeitar, mas não tinha [teatro]. Agora, eu com o diretor, fizemos o texto; e esse texto não foi só falado teatralmente, como cantado também, eu fiz os atores cantarem também. Mas aí entrou também uma espécie de música concreta, o cantor cantava meio falando, sabe? Aquela coisa mais falada assim. Mas eu fiz um texto com ele. Pena que eu não tenho nada disso... não sei como eu fui perder tudo isso. Eu tenho talvez o texto só, a minha parte do texto, mas o meu texto juntou com o dele. Ele gostou do meu [texto] e usou o meu também. O meu estava até mais adequado, eu carreguei muito em cima do noticiário de jornal mesmo, e ele fez mais outra coisa com o texto bíblico mesmo. Foi muito legal esse negócio que a gente fez, pena que durou pouco, porque era teatro, né? Foi no teatro Aliança Francesa em São Paulo.

**Silvia Berg:** Não foi filmado, gravado, partitura...?

**GM:** Não... naquele tempo a gente não grava muito, né? Não foi gravado nem em som, e muito menos em vídeo. E a própria partitura eu não tenho... tenho um pedaço do próprio texto que eu fiz. Devo ter, né? Tenho que achar. Talvez nesse baú (indica o baú sobre o qual

estamos sentados). Nesse baú vocês estão sentados em cima de mil papéis. Eu estou pra fazer uma revisão, talvez eu ache coisas que eu julgo perdidas, talvez estejam aí.

**FM:** O Apocalipse... eu achei um trecho da partitura lá na ECA-USP. Eu tenho um trequinho dele.

**GM:** Pequeno?

**FM:** É, não é inteiro não, só um pedaço. E tem *A Mulher e o Dragão* que é dessa peça também.

**GM:** *A Mulher e o Dragão* sobrou como canção. Talvez tivesse uns corais. Tinha um que era assim (cantarola). Meio nordestino. O coro cantava. Esse tem como música coral, essa eu tenho na relação das minhas músicas corais. Os atores, porque não teve cantor, teve só uma cantora profissional, o resto eram os atores que cantavam, e por isso eram músicas muito difíceis para eles. Cantavam e falavam, faziam o texto, era a minha coisa misturada com o diretor. Eu já falei o nome do diretor? Esqueci, eu não me lembro... daqui a pouco salta o nome dele. Acho que vai saltar primeiro o da irmã, que foi uma atriz famosa, fez uma das primeiras novelas brasileiras. *A mulher que veio de longe...*

**SB:** Por acaso é o Walter Avancini?

**GM:** Avancini? Não...

**FM:** É Vida Alves? A atriz?

**GM:** Não... Eu dancei com a Vida Alves em Varsóvia, sabe? Aquela música (cantarola). Estava na moda essa música, foi em 1959. Faz tempo, né? Nós fomos ao Festival Mundial da Juventude em Viena. Eu desfilei no estádio de Viena com a delegação brasileira que era miserável, miserável... eram uns vinte gatos pingados, fazendo, obviamente, qualquer “micagem” de carnaval, né? Porque as outras delegações, comunistas mesmo, sobretudo a da China, foi um negócio esplendoroso. Foi a coisa mais bonita que eu vi na minha vida, hein? O Festival da Juventude Comunista em Viena. Porque os países comunistas foram ricamente representados. E eram bastantes naquela época: China, Bulgária, Romênia, Tchecoslováquia, Polônia... E fora os países não-comunistas, como o próprio Brasil, que mandaram uma delegaçõzinha mais “mixuruca”, né? Os outros foram apoiados pelo estado comunista, riquíssimo. Em Viena... e os anos do teatro em Viena! Aquele famoso *Konzerthaus*, com aquele mais famoso ainda, que o Mozart estreou várias óperas... aquela sala famosa... que eu

não me perdoe de não ter ido lá, porque concentrou mais no *Konzerthaus*, que é uma famosíssima sala também de música de câmara, né? Era o que eu queria ver, o folclore russo, tudo aquilo, concentrou mais lá. E no outro concentrou realmente mais a música erudita, até Mozart tocaram lá... E eu não fui ver... é uma sala famosíssima! Eu me arrependo que eu estive quinze dias em Viena, podendo ver qualquer coisa de graça lá, mas é que eu preferi a outra sala. O que até foi bom, porque muitos anos depois o meu *Beba Coca-Cola* foi cantado nessa sala, sabia? No *Konzerthaus* em Viena! Num concerto que começou às seis da tarde e acabou às duas da manhã. Que chamou o som... (não se lembra o nome), o som qualquer coisa da longa noite. Um amigo meu (fala o nome, ininteligível), que foi um dos organizadores, botou minha *Beba Coca-Cola* lá.

**SB:** E foi com um coral de lá?

**GM:** Foi um coral de lá, claro. Um coral até que depois ele gravou outras vezes, e num disco que eu montei no Brasil até anos depois... O Rubens [Ricciardi], sempre o Rubens né, que estudava lá, me arrumou a gravação e os direitos... era um coral pequeno, da universidade onde ele estudava até, se não me engano. O Rubens estudou na Alemanha Oriental.

**SB:** Na Universidade de Humboldt [*Humboldt-Universität zu Berlin*]

**GM:** Humboldt! Essa universidade aí. Eu tenho isso num disco variado que eu tenho, e uma cantora negra que vivia ali em Viena e que também era amiga dele, ela cantou cinco canções. Num LP... aqueles LPs novos... não, CD! É o meu primeiro CD. Que tem algumas participações estrangeiras. Tem esse coral, tem essa negra e o próprio Rubens ao piano, e tem o meu *Santos Football Music*, gravado em Colônia, na Rádio de Colônia. A Orquestra da Rádio de Colônia. Foi meu primeiro CD, foi até meu filho que nesse tempo tinha um estúdio, ele estava rico, ele ajudou a montar o disco que foi feito pelo estúdio Eldorado, que nem existe mais. Estou pensando em regravar o disco, nem tem mais o estúdio, né? Está livre, né? Pra regravar... Eu até pensei que conseguir os direitos de uma orquestra europeia devia ser caríssimo, e era barato! O que a rádio de Colônia pediu era um preço perfeitamente acessível. Exigiam só que o WDR deles tivesse um destaque na capa do CD. Ora bolas, era o que eu ia fazer mesmo, né? (risos). Uma orquestra estrangeira tocando a minha música. Mas onde é que eu estava? O Apocalipse, né?

**FM:** O senhor fez *O Apocalipse* antes de *Cidade*?

**GM:** Não sei... não me lembro. Agora eu estou em dúvida, tenho que ver lá nas partituras. Mais ou menos na mesma época. Cidade... Cidade é teatro-musical também, né?

**FM:** É...

**GM:** Mas a outra foi mais teatro-musical, teve uma direção teatral mesmo. E os cantores viravam atores e vice-versa. Os atores fizeram também um coral, cantaram também. Foi um negócio muito legal, que só fizemos por quinze dias. Concerto, em geral, é um dia só, né? Mas teatro é repetido... poderia até ter repetido mais vezes. Foi elogiado, A Gazeta, o jornal que tinha na época, o comentarista gostou muito, quem viu gostou. Mas morreu ali. Nem posso refazer. Sobrou só A Mulher e o Dragão, e essa música meio nordestina (cantarola). Essa tem uma música coral, os corais cantam ela. Minhas músicas nordestinas... eu tenho um forte laço brasileiro, sabia? Gostava muito de Villa-Lobos. Também o Partido, eu era do Partidão [Partido Comunista Brasileiro], o partido exigia que a gente fosse nacionalista... E depois? O que que eu estou falando?

**FM:** O teatro-musical...

**GM:** O teatro-musical... esse aí [*O Apocalipse*] foi um teatro mesmo musical, porque eu fui ao teatro, tive atores. Os atores cantavam, os cantores representavam... era uma “misturada”. Vagamente... eu sei disso falado, hein? Pesquise por conta própria. Que o francês lá [Satie] seria mais ou menos o pai dessa ideia, dessa especulação, porque ele era muito “doidão”, né? Ele tem livros, que eu nunca vi, mas me disse o Décio [Pignatari] que ele tem livros teóricos, e tudo. Procure descobrir o que ele escreveu, porque deve ter ali muitas coisas dessas dicas. De qualquer maneira, que eu saiba, pra mim, o que chegou até agora é que ele seria o pai dessa ideia do teatro-musical. Eu fiz algumas coisas, eu tenho um DVD que um filho meu fez, conhecem? Você tem ele? (pergunta para a Silvia). Se você não tem, eu te dou um.

**SB:** Estou lembrando qual é...

**FM:** A Odisseia [Musical de Gilberto Mendes], né?

**GM:** Um filho meu fez um DVD sobre mim. Está passando nesses curtas [Canal Curtas] umas cinco vezes. O curta ou o outro... o Arte 1, conhecem?

**SB:** Conheço...

**GM:** Que tem só coisa boa, né?

**SB:** Muito bom... bons programas.

**GM:** Bom, né? Tem o do Rogério [Duprat] também que já passou umas vinte vezes. O meu provavelmente vai chegar a vinte vezes (risos). Gradualmente. Quando lançaram, naquela semana acho que passaram umas quatro vezes. Agora estão começando a lançar espaçadamente. Embora já tenho sido passado muitas vezes também – razão porque ficou conhecido – no Sesc. Os Sesc há uns 7 anos atrás, ou 6, por aí, passaram muitas vezes. Você tem? Eu te dei? (pergunta à Silvia).

**SB:** Eu acho que eu não tenho...

**GM:** Então eu vou te dar. Você (dirige-se a mim), se se portar bem, talvez eu dê também (risos).

**FM:** Mas eu tenho!

**GM:** Você tem? Você tem esse documentário? Ué, como é que você conseguiu?

**FM:** Eu comprei pela internet.

**GM:** Internet, é? É bonito porque ele teve um processo pra fazer esse filme. De pegar grana... e ele conseguiu grana. Ele foi três ou quatro vezes à Europa comigo. Foi luxuoso, né? Me filmou em São Petersburgo, em Berlim, em Colônia, em Amsterdã e em outras cidades holandesas. Vários lugares que tocavam música minha, ele me filmou. Ficou bonito o documentário, muito rico. Fora a parte brasileira, com os brasileiros aqui. E ele romantizou a coisa, ficou muito bonito. Só mostrar São Petersburgo, não é brincadeira, né? Ele abusou. Já foi a São Petersburgo? (pergunta à Silvia).

**SB:** Não.

**GM:** É uma cidade bonita... muito bonita. Mártir da guerra, teve dois anos de cerco alemão. Os habitantes comiam carne humana. Tinha uns mercadinhos lá que vendiam uns bolinhos de carne, e todo mundo sabia que metade era de carne humana, mas compravam e comiam. Não é mentira isso não. As pessoas morriam de fome, às vezes estavam numa cadeira assim e... (faz um movimento como que caindo na cadeira) (risos). Se um cavalo morria na rua, ou levava um tiro, qualquer coisa, o quarteirão todo descia com faca na mão pra pegar um pedaço da carne. Tudo isso é verdade.

**SB:** Que horror. Eu já li a respeito.

**GM:** Eu também já li a respeito. Eles comiam carne humana adoidado. Você ia comer também (dirige-se a mim), eu ia comer também.

**FM e SB:** Carne humana?

**GM:** Pra sobreviver eu ia comer. Comería até você (risos). As “partinhas” mais gordinhas (risos). Onde que eu estava? Eu já falei do Satie, né?

**FM:** O Flô Menezes chama de música teatro no seu DVD...

**GM:** É, foi o pai dele [Florivaldo Menezes] até que deu o nome. Eu também achava ruim esse nome, porque teatro-musical a gente pensava logo na Broadway, né? Então o pai dele falou “põe música teatro”. E eu agora adotei esse nome, pra não ficar teatro-musical. Mas foi usado e, aliás, é largamente mais usado teatro-musical. Só eu que estou usando música teatro. Nesse próprio documentário tem, não integrais, mas uns três ou quatro teatros... uns flashes, mas uns flashes bons. Tem aquela do Kreutzer [*Atualidades: Kreutzer 70*]. Tem uns bons pedaços.

**FM:** O senhor tem várias peças que têm algumas cenas que o senhor insere. Umas peças maiores que tem algumas cenas...

**GM:** Um toque, assim?

**FM:** É. O senhor considera a cena como um parâmetro? Como, por exemplo, timbre, altura...

**GM:** Não, aquilo eu encaixo como um teatro mesmo, na maneira do Satie. Um teatro mesmo, não querendo que aquilo seja música. Eu pensei como uma cena mesmo.

**SB:** A ideia de fazer uma cena com a música sempre existiu?

**GM:** Não. Só nessas músicas aí.

**SB:** Mas a concepção cênica, você sempre pensou nisso?

**GM:** Eu pensei nessas aí. Mas as outras instrumentais não têm nada de cena. Mas qualquer música você pode colocar uma cena em cima dela, né?

**SB:** Mas elas são visuais? Você pensa elas visualmente?

**GM:** Não. Quando eu estou fazendo a música, é música mesmo. Quando eu estou trabalhando com isso [música teatro], eu estou trabalhando, na verdade, teatro, né?

APÊNDICE B – Autorização para realização da entrevista assinada por Gilberto Mendes

## DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que concedi uma entrevista à Profa. Dra. Sílvia Maria Pires Cabrera Berg e seu orientando Fernando de Oliveira Magre, como parte do projeto de dissertação de mestrado intitulado: "O Teatro-Musical de Gilberto Mendes".

Santos, 07 de fevereiro de 2015  
Gilberto Mendes

**ANEXOS**ANEXO A – Partitura de *Atualidades: Kreutzer 70***ATUALIDADES: KREUTZER 70 - HOMENAGEM A BEETHOVEN**

Dedicada a Valeska Hadelich e Paulo Afonso de Moura Ferreira

Para uma violinista, um pianista e fita magnetofônica gravada

0'00" - Com o som da gravação, trecho em russo, cena vazia.

0'50" - Pianista entra em cena. Passos lentos. Traz um livro, que deixa alguns momentos depois sobre o piano. Olha o ambiente, o piano, levanta sua tampa, passa as mãos sobre as teclas sem tirar som.

1'20" - Violinista entra em cena. Passos lentos. Traz um violino, que olha encantada, por algum tempo, antes de deixá-lo sobre o piano. Estuda o ambiente e sente-se descoberta pelo pianista, que começa a persegui-la lentamente. Perturbada, ela se afasta.

2'10" - Sem o som da gravação, simultaneamente com a modificação da cena. O pianista passa a andar de um lado para o outro do palco, fazendo com 2 dedos de cada mão movimentos de tesouras cortando algo invisível, enquanto a violinista passa a fazer com os braços um movimento repetido de ginástica sueca. Indiferentes um ao outro.

2'40" - Com som - simultaneamente com o recomeço da perseguição. Agora os dois mais próximos. O pianista quase chega a encostar a mão na violinista.

3'30" - Sem som - simultaneamente com modificação

da cena. O pianista passa a medir, com palmos de sua mão, o piano, o chão e as paredes, enquanto a violinista passa a fazer laços imaginários no ar, com as duas mãos. Indiferentes um ao outro. Ao passar perto do livro, o pianista

3'55" - pega-o, olha-o como uma coisa estranha, enquanto a violinista, ao passar perto do violino, olha-o, pega-o nos braços, acalentando-o como uma criança.

4'10" - Com som - simultaneamente com a abertura brusca do livro pelo pianista, que começa a lê-lo, enquanto a violinista continua embalando o violino.

4'25" - Sem som - simultaneamente com o fechamento brusco do livro pelo pianista, que passa a olhar firmemente a violinista. Surpreendida, ela olha o pianista, com expressão temerosa. Os dois se imobilizam nessa posição.

4'40" - Com som, simultaneamente com a continuação da perseguição. Os dois musicistas deixam o livro e o violino sobre o piano, cada vez mais próximos, mais rápidos. Ela ao mesmo tempo tem medo e quer ser cobiçada. Ele tenta cercá-la em torno do piano. No vai e vem, os dois quase dão um encontro um no outro, quando ela pára frente a ele, que passa a contornar todo o seu corpo com as mãos, sem tocá-lo, lentamente. E, como que mudando de idéia, o pianista continua num movimento lento do braço em direção a um dos seus bolsos, do qual tira um documento, enquanto a violinista acompanha a sua movimentação com os olhos. Os dois se colocam eretos, solenes, frente ao público.

5'00" - Sem som - com o pianista lendo, em português

ou na língua do país da performance: “Eu, (dá seu nome de artista), pianista profissional, carteira de identidade número..., passaporte número..., CIC número..., residente à rua..., declaro, para os devidos fins, a quantos esta pública apresentação bastante virem, que essa *Sonata de Kreutzer*, esse *presto*, e há muitos assim, não deveria ser permitida sua execução numa sala onde há senhoras decotadas. Em seguida olha para a violinista, que também pega seu documento de identidade e fala o mesmo texto, se possível em outra língua, de preferência o russo. Nem bem ela termina,

5’50” - Com som - o pianista encosta sua mão na mão da violinista, que a retira, assustada. Continua a perseguição, os dois mais próximos, com tentativas dele pegar a mão dela, o corpo dela.

6’00” - Sem som, simultaneamente com modificação da cena. Pianista e violinista passam a fazer um jogo com as mãos. Primeiramente, batem as próprias mãos, depois a palma da mão direita de um vai de encontro à palma da mão direita do outro, sem baterem, em cruzamento. Idem idem com a mão esquerda, algumas vezes.

6’10” - Com som, simultaneamente com recomeço da perseguição.

6’17” - Sem som, simultaneamente com repetição do jogo, agora batendo as mãos.

7’27” - Com som, simultaneamente pianista segura as

mãos da violinista e vai conduzindo-a de encontro ao piano, dobra-a, abraça-a, os dois bem visíveis de perfil para o público.

7'40" - Pianista beija cinematograficamente a boca da violinista, demoradamente.

8'20" - FIM. Agradecimentos aristocráticos, como no final de um *ballet* russo.

As durações de cenas são aproximadas, total *circa* 15 minutos. A gravação contém o seguinte trecho da *Sonata a Kreutzer*, de Leon Tolstoi, lido em 5 línguas diferentes:

É ESPANTOSA ESSA SONATA! E ESSE PRESTO, É A PARTE MAIS TERRÍVEL. DE RESTO, TODA ELA É ESPANTOSA! E dizem que eleva as almas? Mentira, estupidez! Exerce um grande poder sobre nós, mas não eleva as almas, não! Excita-nos! Vou explicar-me. A música domina-me. Faz-me esquecer de mim, leva-me a crer no que não creio, faz-me compreender o que não compreendia - cede-me um poder que não possuo. Produz o efeito do riso ou do bocejo, quando ouço rir ou bocejar. Assim a música me conduz à mesma disposição moral em que se encontrava o autor quando a escreveu. Confundo a minha alma com a sua e vibro do mesmo sentimento. Por quê? Não sei. Mas Beethoven, quando escreveu a Sonata de Kreutzer, sabia muito bem de onde provinha esse estado, que o levava a

praticar certas e determinadas ações, que, para ele, tinham uma razão de ser, e que, para mim, não a têm. Eis o motivo porque a música excita em vão. E essa *Sonata de Kreutzer*, esse *presto*, e há muitos assim, não devia ser permitido executá-lo numa sala onde há senhoras decotadas, não devia ser permitido aplaudi-lo, e passar adiante... Essa música só deveria fazer-se ouvir em certos e determinados momentos. Nada mais perigoso do que provocar desejos que não podem, nem devem manifestar-se.

Instruções para a gravação do texto:

Obrigatoriamente uma voz na língua do país em que será apresentada essa música-teatro, e outra voz no original russo. A voz em russo é sempre ouvida solo, cortando freqüentemente o contraponto falado em 4 línguas diferentes, ora uma voz solo, ora 3, 2 ou 4 simultaneamente. Cada voz, ao gravar sua parte, retoma sempre o texto do ponto em que parou, em meio ao contraponto. E sempre repete 2 vezes o começo do texto que está em letras maiúsculas, desde sua primeira leitura. Chegando ao fim do texto, cada voz reinicia sua leitura, tantas vezes quanto for preciso, ciclicamente, até o fim da gravação. Durante a gravação, o regente indica aleatoriamente as entradas e pausas das vozes, ora uma solo, ora 3, 2 ou 4 vozes. Uma voz, pelo menos, deverá sempre estar sendo ouvida.

ANEXO B – Partitura de *Cidade*

CIDADE

CITE

CITY

partitura-roteiro

homenagem a Nino Rota

música de Gilberto Mendes sobre poema de Augusto de Campos

PARTITURAS

A *etc. caixa / mão direita*  
*prato / mão esquerda*

B *a tre ca du ca pa cauti*

C *J.60*

D *J.60*  
*repelar mio tom acima*

E *J.100*

F

G *J.92*

H *J.92*

I *J.76*  
*riten.*  
*mp*

Cenário/instrumental: cantores solistas, piano, caixa, prato, contra-baixo, 3 toca-discos (TD), 1 gravador, uma ou mais máquinas de escrever, calculadoras, etc.; 1 televisor, 1 projetor de "slides", material de publicidade, enceradeira, liquidificadores, ventiladores, aspirador de pó, etc. O gráfico a seguir vale para registrar a ordem em que se sucedem os acontecimentos sonoros. Durações indicadas no texto que o segue (consultar numeração). Somente as linhas pontuadas correspondem em espaço ao tempo decorrido: cada espaço, 1 segundo.



mendi multipliorganiperiodi  
organiperiodi periodi plasti  
plastipubli  
publi

---

p cx cb  
plastipubli v s  
publi v s  
v s  
dsc dif dsc  
dif dif  
dif dsf  
p cx cb

---

6 7 8 9 30 1 2 3

---

v s  
v s  
v s  
dif dsc  
dsf dsc dif dsc  
dif  
p p gv

---

45 6 7 8 9 40 12 3 4 5 6 7 8 9 50

---

dic dif dsc  
dsc  
dic dsf  
gv gv assob p  
gv

---

1 2 3 4 5 6 7 8 9 60

---

raparecipro rustisagasimpli  
rapa reciprorusti  
rapareciprorusti saga  
p cx cb

---

1

<u>t e n a</u>		<u>veloveraviva</u>			
<u>sagasiplitena</u>		<u>velo</u>		<u>veloveraviva</u>	
<u>simplitena</u>				<u>veraviva</u>	
<u>p</u>	<u>cx</u>	<u>cb</u>			
<u>uniunivoraci</u>		<u>u ni</u>	<u>vora</u>	<u>cidade</u>	<u>c i d a d e</u>
<u>uni</u>	<u>voci</u>	<u>univora</u>	<u>ci té</u>	<u>c i té</u>	<u>HAPP.</u>
<u>u nivoraci</u>	<u>u nivora</u>	<u>city</u>	<u>city</u>		
				<u>gv</u>	
2		3	4	5	6 7 8

(1) — 3 vozes solistas (feminina, masculina e feminina), uma em cada língua (português, inglês e francês), realizam a I.ª divisão feita no Poema; em entradas alternadas, uma imediatamente após a outra, conforme gráfico, entre “f” e “fff”, como num diálogo (a ser dramatizado — entonações, gestos, etc. — pelo regente). 4 sílabas numa pulsação (beat) = 72 valor metronômico. Em cada entrada o solista mantém a altura (qualquer uma; aquela em que a voz sair normalmente, sem pensar) em que iniciou a emissão. Simultaneamente tocam caixa, prato, piano e contra-baixo. Uma baqueta percute o prato, a outra, com a extremidade sempre encostada à pele, percute o aro metálico da caixa; dentro de ininterrupta percussão de 4 batidas por pulsação = 104 v. metr. As duas baquetas tocam alternadamente, escolhendo de improviso: a caixa, entre 1 a 5 batidas em cada entrada, contra 1 ou 2 do prato, também em cada entrada, rigorosamente iguais na dinâmica (mf) e acentuação, formando grupos desiguais de batidas, tipo telégrafo (ex. partitura A.) Piano símile, em andamento diferente (4 ataques por pulsação = 80 v. metr.), realiza o trabalho das 2 baquetas com as duas mãos, espalmadas sobre o maior número de teclas possível, polegares encontrados no Do central (I.ª divisão do poema). Em movimento ascendente e paralelo, as duas mãos percutem (mf) gradativa e controladamente “clusters” sucessivos, até o dedo mínimo da mão direita atingir a nota mais aguda do piano, o que deve coincidir com o final da apresentação da I.ª divisão do poema pelas vozes solistas. Pedal mantido sempre aberto, permitindo a sobreposição de todos os sons percutidos. II.ª divisão símile, porém em movimento contrário, até os dedos mínimos atingirem as notas grave e aguda extremas. III.ª divisão símile, novamente em movimento paralelo, mão esquerda desta vez sempre distanciada uma oitava da direita (seu polegar sobre Do oitava abaixo do Do central, como ponto de partida). Contra-baixista divide visualmente o registro do seu instrumento em 4 partes. Executa as arcadas em “f”, cada uma numa parte, em qualquer ponto, sem pretender obter uma nota determinada. O som aleatoriamente produzido deve ainda ser distorcido em quartos/quintos de tom durante sua duração, sempre variada, escolhida entre 1 a 5 pulsações (1 pulsação = 60 v. metr.). (2) As vozes solistas repetem a I.ª divisão do poema, agora sem interrupção e simultaneamente; uma no mesmo andamento anterior, outra um pouco mais rápido, outra um pouco mais lento; entradas em pontos diferentes, cada uma mantendo a altura em que iniciou a emissão. Ao mesmo tempo,

máquinas de escrever, calculadoras, etc., tocam ritmos "ad libitum". (3) TD — Guillaume Machaut, moteto "Pour quoy me bat mes maris?", disco Westminster XWN 18166 (na falta do disco, gravar o trecho com um conjunto vocal), do início às palavras "et le retins pour mon ami". (4) TD — Tchaikowsky, Suite Quebra Nozes, início da "Dança Russa". (5) TD — Katchaturian, Suite Gayne, início da "Dança dos Sabres". (6) TD — Tchaikowsky, início da "Dança Russa". (7) TD — Offenbach Gaité Parisienne, "french can can". (8) TD — Tchaikowky, início da "Dança Russa". (9) Pianista e (10) 3 vozes solistas executam partitura B, no andamento do "french cancan". Com as duas mãos em concha, em tórno da boca, os solistas dizem o texto em uníssono; avançam um pouco para a frente e estalam os dedos polegar e médio da mão direita ao dizerem "causti", imobilizando-se na posição até sua próxima entrada, enquanto o regente senta à sua mesa de regente. (11) Piano repete os 3 primeiros compassos, terminando em suspense. (12) Dar som ao televisor, em canal de preferência com vozes falando; simultaneamente, batidas "ad libitum" das máquinas de escrever, calculadoras, etc. durante 5 segundos. (13) 3 segundos de silêncio. (14) TD — Tchaikowky, Suite Quebra Nozes, início da "Dança das Flautas". (15) TD — Tchaikowky, Suite Quebra Nozes, início da "Dança das Fadas de Açúcar". (16) Voz solista, em português, diz: "atro cadu capa causti dupli elasti feli fero fuga histori", juntando ou separando os fragmentos de palavras, como quem anuncia produtos comerciais e suas qualidades (postura, gesticulação, entonação de voz e balancear de cabeça de "garota propaganda" dos jingles de televisão). Duração geral das 3 faixas de som, ouvidas simultaneamente: o tempo necessário para a voz solista dizer sua parte. Ao terminar, o solista coloca a mão no ouvido e se imobiliza na posição de quem escuta (17) Voz masculina canta — operisticamente, com grandes portamentos — sem letra a melodia da partitura C. (18) TV/máquinas de escrever, etc., como acima, 5 segundos, enquanto regente se levanta, vai à mesa de uma datilógrafa, entrega-lhe um papel, volta à sua mesa e senta. (19) Voz solista, em francês, voz masculina e toca-discos repetem indicações 14/15/16/17/18, com regente sentado à sua mesa. (20) Voz solista, em inglês, idem, menos indicação 18, sobrepondo a tudo, no final, (21) um arranjo para piano bem elementar e vulgar da característica entrada de "Em um mercado persa", de Ketelbey. Piano continua solo 7 segundos, interrompendo subitamente em qualquer ponto que não seja final de frase. (22) 5 segundos de silêncio. (23) Datilógrafa canta partitura D, dublada por outra voz atrás do palco, bem audível, enquanto se levanta lentamente, serpenteando o corpo e segurando o papel enternecidamente, com expressão de um lirismo apaixonado. Regente se levanta, espera e indica a entrada do gravador, (24), enquanto os demais artistas se desimobilizam. Da gravação, a ser montada anteriormente, constam: trechos do início da "Dança dos Sabres", 2 segundos; e do início do moteto de Machaut, somente a parte com o texto — "et le retins pour mon ami"; qualquer passagem em vocalise (melisma) para vozes femininas, de um madrigal renascentista, 2 segundos e meio. (25) II.ª DIVISÃO DO POEMA, igual à primeira. (26) TD — "Louvação", cantado por Elis Regina/Jair Rodrigues, sob o final da apresentação da II.ª divisão do poema, continuando solo até o final do 8.º compasso (disco tocado desde o começo). (27) À maneira de canto gregoriano, na mesma altura, em uníssono, as 3 vozes solistas repetem, com suspensão respiratória nas vírgulas: loqualubrimendi, multipliorгани, periodiplastipubli". (28) TD — The Beatles, trecho inicial de "I want to hold your hand". (29) TD — idem. (30) TD — Brigitte Bardot, trecho inicial de "Je danse donc je

suis". (31) TD — idem. (32) TD — Henry Mancini, trecho inicial de "Meglio stasera" (instrumental). (33) TD — Roberto Carlos, "E que tudo mais vá pro inferno", trecho a partir de um pouco antes dessa frase, que deve ser ouvida em solo, durante a pausa dos outros 2 TD. (34) TD — The Beatles, "Ticket to ride", num trecho vocal. (35) A Freirinha que canta, "Fleur de Cactus", trecho inicial. (36) The Beatles, solo. (37) "Fleur de Cactus", trecho da frase da 2.<sup>a</sup> parte, cujo segundo período soará solo, terminando em suspensão, sem retorno à primeira parte. (38) Piano executa partitura E, enquanto regente senta. (39) Vozes solistas repetem a II.<sup>a</sup> divisão da poema, dizendo alternadamente uma sílaba (por pulsação = 72 v. metr.) cada voz, em sua língua, à maneira pontilhista no registro agudo grave ou médio, microtonal e aleatoriamente, mantendo o som da vogal até a entrada seguinte. (40) 7 segundos após, TD — Brigitte Bardot, mesma música. (41) 2 segundos após, outro TD — Brigitte Bardot, mesma música (42); 3 segundos após, repetição pelo piano da partitura E. (43) Corte súbito e simultâneo dos 2 TD, piano, vozes e da luz: 2 segundos de escuridão e silêncio totais. (44) Luz, 1/2 segundo: visão de imobilidade geral, cada um num gesto, postura (ex., regente paralizado num gesto de regência), em silêncio total. (45) 2 segundos de escuridão e silêncio totais. (46) Luz, 1/2 segundo: visão de movimento (regência, bocas, etc.), em silêncio. (47) 2 segundos de escuridão e silêncio totais. (48) Luz: todos sentados, imóveis na posição de escuta, ouvem TD — "Menininha Rua Augusta", desde o início. (49) Sobreposto à introdução em trompete, o gravador (montagem feita anteriormente) anuncia: "Estamos ouvindo a música popular brasileira, diretamente da rua Augusta, S. Paulo, na voz de Geraldo Cunha". Único momento de audição mais demorada, com esta fragmentação apenas: ao 9.<sup>o</sup> compasso, saltar da voz para o mesmo trecho em violão, até terminarem os 18 compassos. (50) Sobre o 15.<sup>o</sup> compasso colocar em outro TD qualquer trecho de um disco que apresente alaúde e canto solista, interpretando música da renascença inglesa (John Dowland, p. ex.), durante 10 segundos. (51) Sobre os 2 últimos segundos, TD — "Brigitte Bardot", mesma música. (52) TD — Brigitte, idem, fragmentado num só ponto: logo após a entrada do canto, saltar para o 8.<sup>o</sup> compasso, 2.<sup>a</sup> frase. Os dois discos iguais devem funcionar como pequeno fugato. (53) TD — Henry Mancini, "The Village Inn", sem a introdução, direto na música, em cordas. (54) TD — The Beatles, "We can work it out", 1.<sup>a</sup> parte. Simultaneamente, gravador, nesse mesmo trecho, gravado sem fragmentação. (55) TD — "Louvação", trecho inicial. Simultaneamente, gravador, nesse mesmo trecho, gravado sem fragmentação. (56) "A Freirinha", mesma música. (57) Gravador: montagem anteriormente feita de 3 fragmentos de quaisquer das músicas utilizadas nesta II.<sup>a</sup> divisão; os 2 primeiros entre 1/2 e 2 segundos; o último, se possível, "The Village Inn", trecho em cordas indicado pela partitura F. (58) Um dos artistas assobia partitura G, enquanto anda com mãos às costas, olhando para cima e para os lados. (59) Gravador: partitura H, tocada ao piano, gravação prévia em fita magnetofônica. (60) Piano: 2 acordes (partitura I). (61) III.<sup>a</sup> DIVISÃO DO POEMA: igual às primeira e segunda. (62) Silenciam piano, caixa e contrabaixo. (63) Pausa geral de 3 segundos. (64) idem. (65) idem. (66) idem. (67) Gravador: fita magnetofônica do Poema lido inteiramente sem interrupção (num só fôlego). (68) HAPENNING. O regente, de regente passa a diretor de trânsito, com apito e bastão. Correrias dos músicos, brincando de automóvel, descendo à platéia. Encontrões, ruídos imitativos de buzinas, sirenes, confusão total. Um aspirador de pó funcionando em sentido contrário, espalha rapé entre o

público. Espirração geral (onde entra a "participação" real do espectador na obra de arte). Jogar com todos os elementos anteriormente apresentados: palavras (sòmente as do poema) assobios, cantos, TD, gravador, máquinas de escrever escuridão, luz, etc. E com estímulos dêles recebidos, estruturar um desenvolvimento geral, deixando lugar para os improvisos de novas situações, a serem também desenvolvidas.

## INSTRUÇÕES

Trabalho anterior do regente: montagem e ensaio da peça musical. Durante a execução, fora os momentos em que realmente dirige ou dá entrada a algum musicista ou TD, êle "representa" uma regência prèviamente estudada: gestos largos, "moderato", sempre em 3 tempos, independentes do andamento dos outros músicos ou TD, também em andamentos diferentes entre êles( inclusive os "slides", mudados em seu próprio ritmo, com cenas de cidade: ruas, edifícios, etc.). O regente, ora com funções de gerente, em lugar do "podium", tem uma mesa de escritório com placa escrita REGERENTE, bem visível. Atua de lado para a platéia à extrema direita do palco. Preparar uma movimentação para os artistas executarem durante os momentos em que são ouvidos os TD e gravador. Televisor soa sòmente nos lugares indicados; a imagem permanece sempre ligada. O poema pode estar "anunciado" em cartazes ou projetado em "slides". Moças postadas ao lado dos aparelhos domésticos ou de escritório, como ficam as vendedoras numa loja à espera dos compradores. Posturas estudadas, podendo-se chegar ao extremo de uma estilização tipo ópera chinesa. Ambientação geral: loja/escritório/cenário de jingle. Durante a peça tòda, uma permanente movimentação (entra-sai) pela porta à esquerda (lado "escritório"). Nesta partitura é dado um mínimo de indicações de cena a serem desenvolvidas. Rigorosa, ininterrupta continuidade e rapidez na ligação/montagem dos acontecimentos sonoros. "Como o comediante burlesco, ser extraordinariamente apegado àquela precisão que cria o movimento" — lema de E. E. Cummings para a realização deste roteiro.

## COMO USAR OS TOCA-DISCOS (TD)

d.i. — disco insubstituível.

d.s. — disco substituível por outro com o mesmo caráter e no mesmo tempo de duração.

d.i.c. — (ou d.s.c.) disco insubstituível completo: trecho do disco a ser tocado completo, sem fragmentação.

d.s.f. — (ou d.i.f.) disco substituível fragmentado: trecho do disco a ser tocado fragmentado, em pontos variados, colocando-se a agulha no meio, comêço ou fim, repetindo fragmentos, etc. . . Cada TD deve estar pronto para cobrir com som a pausa deixada no momento em que outro TD levanta a agulha. Planejar e ensaiar o revesamento. Efeitos especiais a serem determinados pelo regente e realizados ao contròle do volume e tonalidade: dinâmicas, bem

distintas, entre ppp-p-f; crescendo e decrescendo. Na sobreposição de sons de 2 TD destacar ora um, ora outro, ou fundi-los numa só massa sonora. Realçar bem os momentos (ver gráfico) em que um TD soa súbitamente solo. Tirar o máximo proveito de todas as possibilidades de variação e contraste. Os trechos não podem ser do começo ou fim da música, a não ser quando indicado no texto. As durações em segundos de cada trecho completo ou fragmentado são sempre aproximadas, mas não devem superar as marcadas, pelo menos na soma total dos segundos, em cada seqüência de TD. Em caso de desacertos, o regente espera o acerto entre os TD, antes de indicar nova entrada. O REGENTE INDICA TODAS AS ENTRADAS DOS TOCA-DISCOS E GRAVADOR, ainda que só para representar. O caráter "insubstituível" dos discos de "The Beatles" e Brigitte Bardot está naturalmente condicionado à existência deles no mercado. Quando desaparecerem, poderão ser substituídos pelos novos mitos da época. Os discos do "The Beatles" aqui indicados podem ser substituídos por sucessos mais recentes desse conjunto vocal. Os discos substituíveis desta partitura formam um projeto de realização, ao mesmo tempo que um modelo para outros projetos a serem realizados. Só podem ser utilizados discos cantados em português, francês e inglês. Som alta fidelidade.

Santos — outubro de 1964

ANEXO C – Partitura de *Son et Lumière***SON ET LUMIÈRE**

Dedicada a Marcia Mendes, Naylor Dias Tavares e Luiz Edson Negrão  
Maio de 1968

Para um manequim feminino e dois fotógrafos masculinos  
SOM de piano gravado e LUZ de *flashes* fotográficos

Seqüência de execução da música.

SEM SOM - Entra em cena o manequim, seguido pelos 2 fotógrafos, que tentam bater um instantâneo. Ela rodeia o piano, ergue sua tampa, senta-se na banquetta e olha por alguns segundos o teclado. Depois se levanta.

SEM SOM - O manequim desfila desorientadamente, sempre se esquivando dos fotógrafos. Às vezes dá a impressão de que vai ficar imóvel, posar para a fotografia, mas volta a se movimentar, como se não tomasse conhecimento dos fotógrafos.

COM SOM - Súbito ouve-se o som gravado, em volume bem alto, mas sem distorção, e os três intérpretes se imobilizam. Quatro segundos após o acorde gravado soar, um *blackout* total (se possível), e os *flashes* das máquinas fotográficas são disparados desencontradamente, em distanciamentos temporais desiguais, compondo um pontilhismo de luzes em contraponto ao bloco de som

gravado em decrescendo; os *flashes* contra o público, a fim de que ele seja ofuscado por sua luz. Durante toda essa parte o manequim e fotógrafos permanecem imobilizados. Retornam a se movimentar quando não houver mais som e a luz voltar.

Igual a 2.

Igual a 3.

Igual a 2.

Igual a 3.

Igual a 2.

Igual a 3, porém nesta parte o manequim já está imóvel, sentado junto ao piano, com as mãos sobre o teclado, como se tivesse tocado o acorde ouvido.

Igual a 2. O manequim e fotógrafos voltam a se movimentar e após alguns segundos deixam a cena.

Acorde a ser gravado: dinâmica *fff*, manter o pedal aberto e os dedos pressionando as teclas até a extinção do som.



ANEXO D – Partitura de *O Último Tango em Vila Parisi*



# o último tango em vila parisi

**Gilberto Mendes**

Ilust. Seri e Morel

*O Último Tango em Vila Parisi teve sua estréia mundial durante o Festival Música Nova de 1987, no dia 21 de agosto, na sala Cidade de São Paulo, pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob minha regência (também atuei como ator e dançarino) e com a participação, como atores e dançarinos, da violinista Chang Chung Mei e do violinista Jean Pierre Kaletrianos.*

*Misto de abertura trágica à la Brahms e divertimento à la Mozart, é evidentemente uma música de protesto. Não sou propriamente um compositor de música politicamente engajada, como o foram, por exemplo, Hanns Eisler, Cornelius Cardew. Mas sou uma pessoa politicamente engajada. E minha música, sempre que tomo uma posição política, reflete em parte essa atitude.*

*Já nos anos 50 compus algumas canções com essa preocupação política, como Lamento (sobre um velhíssimo texto chinês de Tchu Iuan), Peixes de Prata (texto de Antonieta Dias de Moraes, poeta santista), Pedro Meu Amigo (texto de Tereza de Almeida, também de Santos, homenagem minha e de Tereza ao nosso amigo Pedro Motta Lima, grande jornalista carioca, comunista, que vinha clandestinamente nos dar aulas de marxismo, e fora anistiado pelo presidente Kubitschek), Fala Inicial do Cancioneiro da Inconfidência (de Cecília Meireles), cantata para soprano, coro masculino e grupo instrumental, ainda não tocada. Mais recentemente, por ocasião do*

*movimento Diretas Já, voltei a me empolgar politicamente e compus obras engajadas, Mamãe, Eu Quero Votar, Vila Socó, Meu Amor (textos meus), Enigmao (texto de Florivaldo Menezes), Vão Entregar as Estatais (já entregaram, neste Brasil "Novo"; texto meu, profético!), todas para vozes corais. E um Tango, encomendado pelo pianista norte-americano Yvar*

*Mikhasboff, The Three Fathers, peça para piano em homenagem aos três padres ministros do governo sandinista da Nicarágua (Ernesto Cardenal, Fernando Cardenal e Miguel D'Escoto) estreada no Festival da The New York University at Buffalo, Estados Unidos.*

*Mesmo uma obra como Beba Coca-Cola, que compus sobre o texto de Décio Pignatari, envolve uma denúncia contra uma multinacional. Nascemorre (texto de Haroldo de Campos), Vai e Vem (texto de José Lino Grünwald), é a dialética da vida. Vila Parisi, nem é preciso explicar...*

*dedicado a Dieter Schnebel*

Abertura trágica para regente, uma violinista, um violinista e orquestra.

Composto pelas seguintes partes:

Prólogo — A — B — B<sup>1</sup> — C — D (coda).

Na parte A, em toda a sua duração, soa o acorde orquestral escrito. O que está escrito nos módulos numerados de 1 a 7 soa (em cima do acorde orquestral) e deixa de soar aleatoriamente, por escolha do regente, a seu critério (2 dedos levantados indicam mód. 2, 5 dedos mód. 5, etc.). Ele escolhe os módulos em qualquer ordem e qualquer momento (não há tempo forte ou fraco), sem esquecer nenhum módulo; podendo fazer soar e silenciar um mesmo módulo mais de uma vez; e sobrepor os módulos na quantidade que desejar. Por exemplo, indica a entrada do mód. 2, um pouco depois o mód. 5, depois o mód. 1, silencia o mód. 2, indica a entrada do mód. 7, depois o mód. 6, depois o mód. 2 novamente, depois o mód. 3, o mód. 4, silencia o mód. 7, etc. (deverá haver um ou dois momentos com todos os módulos soando). O que soa quando indicado o mód. 1, 2 ou 3 é o prolongamento dos sons (notas) escritos, até serem silenciados; quando indicado o módulo 4, 5, 6 ou 7 é a repetição, sem interrupção, do que está escrito até ser silenciada (4 semi-colcheias = 60). Quanto mais defasagem entre as entradas, melhor. A mobilidade timbrística do som orquestral é conseguida pela entrada e retirada desses formantes; e também pela indicação, às vezes,

de maior vibrato nas cordas. Os instrumentistas que tocam sopros, nas notas prolongadas, respiram alternadamente, para que não haja interrupção do som. Deve ser conseguido o melhor som geral possível.

Nas partes B, B<sup>1</sup>, C e D soa o que está escrito.

As partes acima, com suas repetições, estão ordenadas em 9 momentos:

I - *Prólogo* (vide "instruções para o regente").

As partes musicais, a seguir, se ligam sem interrupção, absolutamente a tempo.

II - *Parte A*. Soa somente o acorde orquestral, prolongado durante 2 minutos.

III - *Parte B*. Soa a repetição, 4 vezes, do que está escrito, sem interrupção. A seguir, sempre a tempo, *Parte B<sup>1</sup>*. Soa a repetição do que está escrito durante 1 minuto e 45 segundos (*Parte B* continua soando por pouco tempo junto com *Parte B<sup>1</sup>*). Entre *Parte B<sup>1</sup>* e retorno à *Parte A* (e também na articulação com *Parte C*) é substituído o que está escrito na última colcheia pela variação indicada.

IV - *Parte A*. De início, soa somente o acorde orquestral, que será prolongado até o fim deste momento. Aos poucos, o regente indica as entradas (depois os silêncios) dos diferentes módulos, que soarão juntos com o acorde orquestral. Sem exceder a duração de 3 minutos, o tempo necessário à atuação teatral do regente (vide "instruções para o regente").

V - *Parte B e Parte B'*. Igual ao III, porém agora durante o tempo necessário à atuação teatral do regente, mais ou menos 3 minutos.

VI - *Parte A*. Igual ao IV.

VII - *Parte B e Parte B'*. Igual ao V.

VIII - *Parte C*. Soa a repetição

contínua do que está escrito, sem interrupção, a tempo, durante 2 minutos e 30 segundos.

IX - *Parte D*. Soa o que está escrito.

São repetidos, durante 40 segundos cada um, somente os compassos indicados na partitura.

#### INSTRUÇÕES PARA O REGENTE:

Como ele atua, dança e rege em cada um dos 9 momentos.

I - *Prólogo*. O regente deve ser esguio e ter boa mobilidade e expressão corporal. Usar de preferência uma casaca; ou calça de malha preta justa, com camiseta de malha preta, de manga comprida, gola rolê ou sem gola. Estar com um pouco de *maquillage* e penteado com toque expressionista, anos 20. Entra em cena, sobe ao *podium*, volta-se para a platéia e faz, dramaticamente:

“Vila Parisi fica no Município de Cubatão, cidade internacionalmente conhecida por ser a mais poluída do mundo. Miserável vila operária de uma tristemente famosa cidade! Quando penso nos trabalhadores que ali vivem, não posso deixar de me lembrar daquele poema de Manuel Bandeira, *Pneumotórax*, e imagino um desses trabalhadores no consultório médico, sendo examinado, tosse, tosse, tosse, diga 33, pede o médico, respire, o senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito totalmente infiltrado por gases tóxicos industriais. Não dá pra tentar o pneumotórax? pergunta aflito o trabalhador. Não, responde o médico, o único negócio a fazer é tocar um tango argentino.”

Com expressão de desalento, o regente volta-se para a orquestra.

II - Dá a entrada à *Parte A*, e fica absolutamente imóvel durante 2 minutos, o tempo de duração deste momento.

III - Dá a entrada à *Parte B* (os músicos restantes entram na *Parte B'* sem indicação do regente, a partir da 5ª repetição da *Parte B*) e fica absolutamente imóvel de novo, até o final desse momento, deixando a orquestra tocar sem a sua regência.

IV - Dá a entrada à *Parte A* e sai do *podium*. Anda por entre os músicos da orquestra (pelos espaços preliminarmente deixados livres) como que flutuando, com os braços abertos, virando-se para um lado, para o outro, olha para trás, para um músico, para outros músicos, para pontos abstratos, às vezes movimentando os braços como se moldasse, conduzisse o jorro sonoro (o regente deve construir um desempenho teatral em cima destas indicações básicas). Aleatoriamente, dá entrada a cada um dos módulos (sem esquecer nenhum), não com gestos de regência, mas como se estivesse hipnotizando os músicos da orquestra; e também pela imposição das mãos sobre os músicos chamados a tocar (da mesma maneira os silencia).

V - Dá a entrada à *Parte B* (na *Parte B'*) os músicos entram sem indicação do regente) e continua o desempenho do mesmo papel teatral. Esse desempenho deve se inspirar nas posturas e movimentações corporais dos personagens do cinema expressionista alemão (vide *Caligari*, o sonâmbulo César, o ator Gustav Froelich em *Metropolis*, de Fritz Lang, etc.) deslizando encostado às paredes com os braços abertos, por exemplo. O regente sente-se atraído por uma violinista. Duas vezes ele a contorna, ela começa a se assustar.

VI - Dá a entrada à *Parte A* e continua como no momento IV, sempre desenvolvendo o mesmo papel teatral. Mais atraído ainda pela violinista, ele a contorna 2 ou 3 vezes. Sai para os bastidores, por um lado do palco, e volta pelo outro, mostrando primeiramente a mão, pela parede, lentamente, depois o braço, até o corpo todo. Poderá descer, por pouco tempo, à platéia.

VII - Dá a entrada à *Parte B* e continua, como no momento V, sempre no mesmo papel teatral. Fatalmente atraído pela violinista, ele a tira para dançar. Sempre assustada, ela cede, e os dois dançam o tango, um compasso para um lado, outro compasso para o outro lado, virando a cabeça no último tempo de cada compasso. Súbito, um violinista, indignado, se levanta e se dirige aos dançarinos. Enfia as mãos entre os dois corpos e os separa violentamente. A violinista está cada vez mais apavorada. O regente e o violinista se miram com ódio. O regente pega a batuta pela primeira vez e a levanta. O violinista também

levanta o arco do violino. Em seguida, com o braço encostado ao longo do lado direito do corpo, o antebraço horizontal ao chão, a mão segurando, um a batuta, o outro o arco do violino (para cima, perpendiculares ao chão, como espadas), olhar firme e desafiador, os dois se aproximam vagarosamente. E, ao invés de se baterem em duelo, encostam os punhos que seguram as espadas; e assim com os punhos encostados, frente-a-frente, olhando duro no olho um do outro, dançam o tango, um compasso para a frente, um compasso para trás (vide figura 1), algumas vezes passos nos tempos 1, 2 e 3, estremecer de cabeça com ódio no tempo 4. Desesperada, a violinista enfia as mãos entre os corpos dos 2 músicos e os separa, colocando um braço nas costas e a mão no ombro do regente, e depois o outro braço e mão nas costas e ombro do violinista. E os três, de frente para o público (vide figura 2) continuam a dançar o tango, um compasso para um lado, o outro compasso para o outro lado: à esquerda, batendo no chão pé esquerdo/1º tempo, pé direito/2º tempo, pé esquerdo/3º tempo, jogando ao ar pé direito/4º tempo; à direita, pés direitos, esquerdo, direito e esquerdo (ao ar). Depois de 4 vezes para a esquerda e 4 vezes para a direita, o regente se separa do casal de violinistas e, traiçoeiramente, depois de se colocar por trás deles, enfia a batuta no violinista por entre o seu braço e o corpo (o violinista deverá apertar o braço contra o corpo, para dar a impressão de que a espada penetrou o corpo). Com a ponta da espada (batuta) aparecendo no seu peito, como que por ela trespassado, o violinista, cambaleando, deixa lentamente o palco, mortalmente ferido. Enquanto a violinista também deixa o palco pelo lado oposto, desesperada, com as mãos na cabeça, exclamando: "Que pasa! Que pasa! Que pasa!". Em castelhano, alto, horrorizada. O regente olha para um, para o outro, indiferente, e depois que eles saem de cena dá de ombros, sobe ao *podium* e, pela primeira vez, assume a postura de um regente de fato.

VIII - Dá a entrada à *Parte C*, # que rege com exagero e paixão.

IX - Dá a entrada à *Parte D*, finalizando seu desempenho sempre no papel de regente.

Andamento para as *Partes B, B', C e D*:  
 = ca. 120

Dinâmica geral (com exceção para a **Parte B'** e **Parte D**, em que a dinâmica está indicada na partitura): *mezzo forte*

Sinal que indica os compassos a serem repetidos:

|| **repetir** ||

#### ORQUESTRA

Piccolo (picc.), 2 flauti (fl.), 2 oboi (ob),  
2 clarineti in Si bemol (cla), 2 fagotti (fg.),  
1 contrafagotto (cfg.), 2 trombe in Si bemol  
(tr), 3 tromboni (trb), 4 corni in Fa, arpa,  
celesta, marimba, vibraphone (vibr.), chitarra  
(chit.), piano, timpani, violini (V), viole  
(vle.), violoncelli (celli), contrabassi  
(CB).

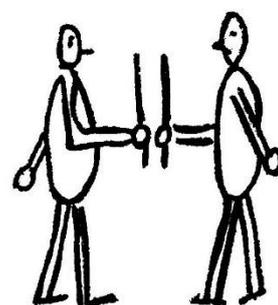


figura 1

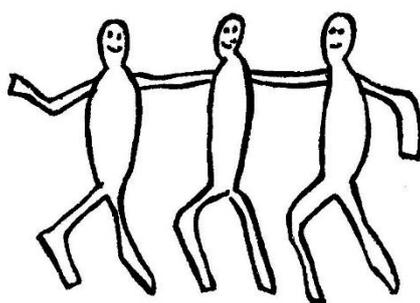


figura 2

*\* IMPORTANTE: Não são necessárias as partes em separado para cada instrumento. Os músicos podem ler a peça pela partitura geral, dada a sua simplicidade e facilidade.  
Chitarra deve ser um pouco amplificadas.*

# PARTE A

## ACORDE ORQUESTRAL

2 fl.  $\bar{e}$

2 ob.  $\bar{e}$

2 cl. Sib  $\bar{e}$

2 fg.  $\bar{e}$

2 tr. Sib  $\bar{e}$

corni I-II in F  $\bar{e}$

VI div.  $\bar{e}$

VII div.  $\bar{e}$

vle. div.  $\bar{e}$

celli div.  $\bar{e}$

## MÓDULOS

1 cfl. CB

2 2 trb. corni III-IV in F

3 Picc. 2 fl. *neste caso, o unísono das 2 fl., que vinha sendo feito, se abre nestas 2 notas*

4 arpa 9:8

5 timpani tr

6 marimba

7 celesta

$\text{♩} = 60$

**PARTE B**      *repetir*

**vib.** *repetir*

**For.**

**det.**

**CB** *Pizz.*

PARTE B<sup>1</sup>

repetir

The musical score for Part B1 consists of the following staves from top to bottom:

- pica.** (Piccolo): Treble clef, starts with a whole rest, then plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic.
- 2 fl.** (Flutes): Treble clef, starts with a whole rest, then plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic and a *22* marking.
- 2 ob.** (Oboes): Treble clef, starts with a whole rest, then plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic and a *22* marking.
- 2 d. Sib.** (Clarinets in B-flat): Treble clef, starts with a whole rest, then plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic and a *22* marking.
- 2 tr. Sib.** (Trumpets in B-flat): Treble clef, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting on G4 with a *p* dynamic.
- 2 trb.** (Trumpets): Bass clef, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting on G4 with a *p* dynamic.
- 4 corai in F** (Horns in F): Treble clef, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting on G4 with a *p* dynamic.
- V I / II** (Violins I and II): Treble clef, plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic.
- Vle.** (Viola): Bass clef, plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic.
- celli** (Cello): Treble clef, plays a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic.
- chit.** (Guitar): Treble clef, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting on G4 with a *f* dynamic and an *8* marking.
- CB Piano** (Double Bass): Bass clef, plays a rhythmic accompaniment of eighth notes starting on G4 with a *mf* dynamic.

A vertical dashed line is placed between the second and third measures of the score.

Piano 8<sup>a</sup> abaixo "f"

Substituir por: na articulação com A e C final

**PARTE C**      *repetir*

The musical score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- I. II. corni in F**: Two staves for the first and second horns, showing melodic lines with some rests.
- III. IV.**: Two staves for the third and fourth horns, mirroring the first two.
- trb I. III**: Two staves for the first and third trumpets, playing a rhythmic accompaniment.
- VI div.**: A single staff for the first division of violas, playing a melodic line.
- VII div.**: A single staff for the second division of violas, playing a melodic line.
- vle. div.**: A single staff for the first division of violins, playing a melodic line.
- celli div.**: A single staff for the first division of cellos, playing a melodic line.
- chit.**: A single staff for the guitar, providing harmonic support with chords and arpeggios.
- CB**: A single staff for the basso continuo, playing a rhythmic bass line with a *Pizz.* (pizzicato) marking.

The score is divided into three measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

This page of a musical score, numbered 183, contains ten staves of music. The notation is arranged in two systems of five staves each. The top two staves of each system appear to be for the first and second violins, with the first staff containing a melodic line and the second staff providing harmonic support. The middle three staves are for the first, second, and third violas, with the first staff containing a melodic line and the second and third staves providing harmonic support. The bottom staff of each system is for the double bass, featuring a simple bass line. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p...' (piano). The score is enclosed in a large rectangular frame.

**PARTE D** repetir

I-II  
Corrajes in F

III-IV

Trb

VI div.  
mf  
a2 cada

Vle. div.  
mf  
a2

celi  
mf

Piano  
mf

*Handwritten notes: 'a2 cada' above VI div. staff, 'a2' above Vle. div. staff.*

repetir

celi  
f

Pia.  
f

*Handwritten notes: 'P' above celi staff in measure 11, 'P' below piano staff in measure 12.*

ANEXO E – Partitura de *Escorbuto – Cantos da Costa***ESCORBUTO - CANTOS DA COSTA**

Música-teatro de Gilberto Mendes - Santos, 2006

Fragmentos do poema de Flávio Viegas Amoreira

Entram em cena 3 intérpretes musicais, tranqüila e solenemente, em direção ao piano, violão e pau-de-chuva, já no palco, seguidos do leitor do poema com um livro na mão. Cada um toma o seu lugar, o leitor numa cadeira ao lado de uma pequena mesa sob um grande abajur. Todos permanecem imóveis durante uns 20 segundos.

Duas bailarinas entram em cena, já dançando, quando é iniciada a performance geral.

Os 3 músicos alternam entre tocar e não tocar a sua partitura (vide abaixo), que é um simples e único período musical. Realizam um jogo cênico entre ação/tocar e imobilidade/não tocar, que será repetido seguidamente até o final. É a performance em toda a sua extensão.

Nesse jogo de cena sempre repetido, depois de tocar, o pianista se imobiliza no gesto teatral que dirige ao público com uma das mãos, estendendo o braço, para dizer o texto que lhe cabe (vide abaixo). Permanece imóvel nessa postura por uns 8 segundos, depois de dizer o texto, e volta depois com as mãos para seu instrumento,

imobilizando-se novamente por mais algum tempo, cada vez numa postura diferente, até voltar a tocar.

O violonista faz o mesmo jogo de cena do pianista, mas não simultaneamente

O intérprete do pau-de-chuva utiliza-o também como remo, em súbito desempenho do papel de um barqueiro, remando, enquanto canta seu período musical com o texto que lhe cabe (vide abaixo). Alterna essa cena com a imobilidade, quando simula um binóculo com as mãos, como quem olha o horizonte. Pouco tempo antes de voltar a cantar, começa a se movimentar, olhando para os lados e para cima com o binóculo. E levanta o pau-de-chuva, para que se ouça em seguida o ruído de chuva que as pedrinhas fazem ao cair, depois do que volta à ação de remar e cantar.

Os 3 músicos controlam o desenvolvimento da sua performance, evitando entradas simultâneas, sempre em defasagem entre eles.

O leitor, sempre sentado, lê o trecho (vide abaixo) que lhe cabe do poema, voltando sempre a lê-lo, quando chega ao seu fim. Em certos momentos se levanta, ergue a mão que segura o texto e, dirigindo-se aos músicos, grita “escorbuto”. Junto com os músicos, imobiliza-se nesse gesto por uns 10 segundos, menos as bailarinas, que continuam dançando. Senta novamente e a performance

geral continua, do ponto onde havia parado. O leitor repete essa interrupção duas ou mais vezes no decorrer da performance. Se possível (facultativo), o texto que ele lê poderá estar projetado no palco, de alguma maneira.

As bailarinas, indiferentes às músicas que ouvem, criam sua própria coreografia, pegando e jogando para o ar várias vezes a areia do mar, já espalhada pelo palco. Em 3 únicos momentos durante toda a performance, igualmente distanciados, se imobilizam, primeiro numa postura em pé, segundo numa postura sentadas no chão e finalmente numa postura parcialmente deitadas, dizendo juntas o texto seguinte, 5 segundos e uma palavra para cada postura: “chuva - mar - desejo”. Em outros 3 momentos dançam o *fox-trot* que o pianista toca, uma fixando o olhar no rosto da outra, enlaçadas agora como um par, numa dança de salão. Dançam fora do compasso, em andamento um pouco mais lento do que o andamento da música que ouvem.

O final da performance é conduzido pelo leitor, que se levanta, erguendo a mão que segura o texto e, depois de dar 3 ou mais passos em direção ao público, grita “escorbuto”, quando todos se imobilizam na postura em que estiverem. Se um músico estiver dizendo seu texto, ele silencia. As bailarinas continuam dançando por mais uns 20 segundos, até também se imobilizarem em cada uma das mesmas 3 posturas já feitas, agora em 5, 7 e 15

segundos, dizendo em cada uma delas um mesmo e novo texto: “chuva no mar é desejo”.

Após a última postura das dançarinas, o músico com o pau-de-chuva, já em pé, avança mais para a frente dos outros intérpretes, em direção ao público, e faz o ruído completo da chuva 3 vezes, seguidamente, mudando bem teatralmente seus movimentos a cada vez, e se imobiliza durante uns 20 segundos na última, que finaliza a performance.

Duração geral: cerca 20 minutos

**Texto a ser lido pelo leitor:**

“quem  
ninguém  
nada  
nunca foi MAR  
intentam soerguem proscutam  
empulhadores sopitam anuem  
ZUMMTRAZ!!!!  
Lavra sulca pernas braçadas  
Ampulheta avessa escoas anti-horário  
Oceano escarro em pedra  
Os que adivinham mas não persuadem  
Entropemas: saber é conhecimento cego

Mar é sentir / poder ver por dentro  
Agitar! Sacudir o léxico / compendimentos  
Antes da Poesia a crônica notícia

Surgidouro de sesmarias  
 A rosa num poço era orquídea  
 Como saber dentro de mim caberia  
 Um poço não um vaso transbordante

Fóssil projétil arta aspiraaaaaaa  
 A pedra de toque do poeta é orifício enxames:  
 Tanger a boiada camônica dos mares refletir uma  
 (senda  
 entras torrentes trópicas egomorfos  
 egonáutico! Engulhando-me  
 poeta é ofício caiçara costeando  
 arraias rebuliço corálico ocre  
 comendo crases artigos prépositismos  
 neutrinos, buracos, fluxosfuscus  
 Oceano tão metafórico do Céu semblante!  
 Chuva, Mar, Desejo

chuva largando a costa  
 a barra derradeiro  
 chuva no Mar é desejo  
 consentido acasulamento  
 cada praia um poema arcabouço”  
 Versos a serem ditos pelos músicos.  
 O pianista: “Mar é sentir, poder ver por dentro, agitar,  
 sacudir o léxico”.  
 O violonista: “Cada praia um poema arcabouço, consentido  
 acasulamento”.  
 Pau-de-chuva: “Chuva no mar é desejo”.

Partitura para o violão

Chit.

The first system of guitar notation consists of a single staff in treble clef. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music features a series of chords and melodic lines, with several triplet markings indicated by a '3' over a bracket.

Chit.

The second system of guitar notation continues the piece on a single staff in treble clef. It maintains the key signature and time signature, featuring similar chordal and melodic textures with triplet markings.

Partitura para o piano

Pf.

134

The first system of piano notation is a grand staff with a treble and bass clef. It starts at measure 134. The right hand has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a bass line with some chords. There are several triplet markings in both hands.

Pf.

136

The second system of piano notation continues from measure 136. It features a highly technical passage with many accidentals, slurs, and triplet markings in both the treble and bass staves.