

# VIII Simpósio Internacional de Musicologia

Pirenópolis - Goiás - Brasil

Musicologia e Diversidade / Musicology and Diversity

## ANAIIS

ISSN 2236-3378



Goiânia, GO - 17 a 21 de junho de 2018  
Pirenópolis - Goiás - Brasil

*Pirenópolis, BRAZIL - June 17<sup>th</sup> to 21<sup>th</sup>, 2018*  
*Pirenópolis - Goiás - Brasil*

- Expediente
- Apresentação
- Sumário
- Programação Geral
- Programação Artística
- Apresentações Artísticas e Recitais/Palestra
- Lançamentos
- Convidados
- Conferencistas e Debatedores
- Programação das Comunicações
- Resumos e Palestras
- Resumos e Textos das Mesas Redondas
- Resumos dos Minicursos
- Comunicações

Informações: <http://www.musicologiaemac.org/>

## ENTRE O SONORO E O VISUAL: A MÚSICA-TEATRO DE GILBERTO MENDES

Fernando de Oliveira Magre<sup>1</sup> (Unicamp)  
*fernandomagre@gmail.com*

**Resumo:** Gilberto Mendes (1922-2016) foi um dos mais importantes compositores brasileiros da segunda metade do século XX. Juntamente com seus companheiros de Grupo Música Nova, trouxe nos anos 60 ao Brasil uma série de técnicas e estéticas da música contemporânea internacional, atualizando-as ao contexto do país. A música-teatro é uma das expressões que surgem nessa circunstância. Trata-se de um tipo de obra em que os elementos cênicos são utilizados como recursos para a composição musical, da mesma maneira que os elementos sonoros, gerando um tipo de criação na fronteira entre a música e o teatro. Este gênero se estabeleceu na Europa com Mauricio Kagel. No Brasil, Gilberto Mendes foi o primeiro e mais importante compositor nesta linha, tendo composto mais de 30 obras com elementos teatrais ao longo de mais de 40 anos. Este artigo apresenta alguns resultados de análises de obras de música-teatro de Mendes que realizamos por meio da teoria analítica de Nicholas Cook (1998). Através dessas análises, identificamos uma série de procedimentos característicos da linguagem composicional de Gilberto Mendes, das quais destacamos três neste trabalho: 1) a composição cênica a partir de princípios musicais; 2) a teatralização do gesto musical; e 3) as citações e referências. Com o mapeamento das características de sua linguagem composicional, conseguimos colocá-lo em perspectiva com a produção europeia do gênero e, com isso, identificar seus traços idiomáticos e os pontos de convergência com a música-teatro internacional.

**Palavras-chave:** Gilberto Mendes. Música-teatro. Música contemporânea. Multimídia musical. Nicholas Cook.

### *Between the sonorous and the visual: the music theater of Gilberto Mendes*

**Abstract:** Gilberto Mendes (1922-2016) was one of the most important Brazilian composers of the second half of the twentieth century. Together with his partners of Grupo Música Nova, in the 60's he brought to Brazil a series of techniques and aesthetics of international contemporary music, updating them to the context of the country. Music theater is one of the expressions that arise in this circumstance. It is a type of work in which the scenic elements are used as resources for musical composition, in the same way as the sound elements, generating a type of creation on the border between music and theater. This genre was established in Europe with Mauricio Kagel. In Brazil, Gilberto Mendes was the first and most important composer in this line, having composed more than 30 works with theatrical elements over more than 40 years. This article presents some results of analyzes of works of music theater of Mendes that we realized through the analytical theory of Nicholas Cook (1998). Through these analyzes, we identify a series of procedures characteristic of the compositional language of Gilberto Mendes, of which we highlight three in this work: 1) the scenic composition based on musical principles; 2) the theatricalisation of the musical gesture; and 3) citations and references. With the mapping of the characteristics of its compositional language, we can put it in perspective with the European production of the genre and, with that, identify its idiomatic traits and points of convergence with the international music theater.

**Keywords:** Gilberto Mendes. Music theater. Contemporary music. Musical multimedia. Nicholas Cook.

## INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta algumas discussões levantadas na dissertação de mestrado “A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais” (MAGRE, 2017), em que fizemos um mapeamento dos traços mais característicos da obra de música-teatro de Gilberto Mendes (1922-2016), um dos mais importantes compositores brasileiros do período pós-guerra.

Embora Gilberto Mendes tenha iniciado sua carreira musical tardiamente (se comparado aos seus colegas de geração), sua longevidade e lucidez até o fim da vida lhe permitiram formar um grande arquivo composicional que reflete a constelação de transformações sócio-políticas e culturais da segunda metade do século XX e da primeira década do século XXI.

---

<sup>1</sup> Estudante.

No decorrer dos anos 60, Gilberto Mendes tomou parte nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Cursos Internacionais de Férias para Música Nova) em Darmstadt, à época, um dos mais importantes centros da música contemporânea ocidental, tendo Boulez e Stockhausen como seus líderes estéticos. Poucos anos antes, o Curso havia recebido John Cage para uma conferência que foi decisiva para uma abertura estética na música contemporânea. O impacto causado por John Cage pode ser mensurado no relato de Mauricio Kagel:

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)

Com a passagem de John Cage por Darmstadt, iniciou-se um processo de rebelião de jovens compositores contra a imposição da técnica serialista, que era, até então, a principal base da estética *darmstadtiana*. Esse momento é descrito por Attinello (2007) como o processo de passagem de um primeiro projeto de Darmstadt, de caráter modernista e centrado no Serialismo, para um segundo projeto, que buscava uma maior liberdade composicional, considerado pelo autor como uma fase pós-moderna. Configuram esta segunda fase, compositores como Henri Pousseur, Luciano Berio, György Ligeti, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Dieter Schnebel, dentre outros. Em comum, tais compositores tinham uma tendência à ironia e a uma visão menos séria sobre a música (ATTINELLO, 2007), além de certo interesse pela *performance* cênica na criação musical, em especial, os três últimos compositores citados. Mas, apesar das semelhanças, cada um destes seguiu para o desenvolvimento individual de sua linguagem composicional, se desvincilhando do Serialismo e promovendo uma abertura estética em Darmstadt.

Foi, portanto, este contexto que Gilberto Mendes e seus companheiros de Grupo Música Nova (Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella) encontraram nos Cursos. Embora não fosse o esperado pelos jovens brasileiros, que partiram para a Europa em busca de conhecimentos sobre o Serialismo, Mendes argumenta que foi positivo ter contato com esse momento ímpar, e ainda afirma que foi importante para uma tomada de decisão sua e de seus companheiros:

Apesar de ter ido a Darmstadt buscar outro tipo de informação, não fiquei nem um pouco frustrado. Sempre me interessaram muito as novidades e logo me pareceu que ali me colocaria finalmente em dia com todas elas, com todos os aspectos até conflitantes da música de vanguarda daquele momento [...]. De volta ao Brasil, sintetizou-se clara em minha cabeça, como fruto de meditação sobre as contradições observadas, a ideia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. (MENDES, 1994, p. 70)

Um dos caminhos escolhidos por Mendes na busca por uma identidade composicional, foi a incorporação do elemento cênico/visual ao seu repertório, de maneira semelhante aos integran-

tes da segunda geração de Darmstadt – porém, sem ter tido muito contato naquele momento com a obra destes compositores. Assim, Gilberto Mendes enveredou para o campo da música-teatro, gênero ainda em estado latente e que o teve, no Brasil, como primeiro e mais importante representante.

## 1. MÚSICA-TEATRO

Por se tratar de um gênero pouco estudado no Brasil, consideramos necessário apresentar um breve histórico de suas práticas e definições, a fim de evitar confusões terminológicas e conceituais. Primeiramente, é importante ressaltar que desde seu surgimento, a música-teatro não encontrou uma denominação unificada. De acordo com Salzman e Dési (2008), o termo *musiktheater* surgiu na Alemanha em referência ao trabalho desenvolvido por Kurt Weill após a Primeira Guerra Mundial, sendo que, a partir dos anos 60, este termo foi resgatado, passando a descrever um tipo de criação cênico-musical não-operístico e de caráter experimental. Na língua inglesa recebeu a tradução de *music theater*, mas rapidamente este nome também passou a designar musicais no estilo da *Broadway*.

No Brasil a questão terminológica passa pela mesma situação da língua inglesa. Todavia, como aqui esta prática esteve circunscrita a poucos compositores e não foi teorizada por nenhum deles, usou-se indiscriminadamente durante muito tempo o termo teatro-musical. Se no mundo anglófono a situação é confusa, no Brasil a designação teatro-musical é ainda mais abrangente, pois acolhe, além do musical norte-americano, os musicais com temas nacionais, os teatros de revista, operetas, etc. Em virtude de tal imprecisão, o poeta Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006), ao falar sobre a obra de Gilberto Mendes, cunhou o termo “música-teatro”, numa tradução poética de *Musiktheater* para o português.

Do ponto de vista histórico, os estudos sobre a música-teatro apontam diversas possibilidades de precursores. De modo especial, John Cage foi uma importante influência para o desenvolvimento do gênero, não por ter composto nesta linha, mas sobretudo pelo pensamento teatral que percorria sua estética e filosofia como um todo.

Conforme apontado anteriormente, um dos “carros-chefes” dos compositores da segunda geração de Darmstadt foi a exploração dos recursos cênicos em criações musicais. Dentre eles, Maurício Kagel tem importância incontestável no estabelecimento da música-teatro enquanto um gênero musical, não apenas por ter sido um dos primeiros a experimentar esta linguagem, mas também em função de sua atividade docente<sup>2</sup>.

Matthias Rebstock (2012), na tentativa de circunscrever as bases desta prática, aponta cinco sintomas gerais do que seria o teatro composto, termo análogo ao que aqui entendemos por música-teatro. São eles: 1) a organização de materiais musicais e cênicos a partir de técnicas composicionais musicais; 2) a equidade entre todos os elementos constituintes da obra, de modo que todas as expressões envolvidas tenham igual importância; 3) a noção de que muitas vezes as estratégias composicionais não são percebidas na *performance*, mas são importantes na medida que, sem elas, a obra não chegaria àquele resultado; 4) a distinção entre o processo de criação do teatro convencional, em

---

<sup>2</sup> Em 1974, Kagel fundou a disciplina de *neues musiktheater* na Escola Superior de Música de Colônia, tendo lecionado até 1997 e sendo responsável pela formação de importantes compositores das gerações seguintes.

que os estágios de criação são bem definidos e conduzidos por diferentes indivíduos, e a música-teatro, em que todos os estágios são centralizados pelo compositor; e 5) a condição *work in progress*, pois obras dessa natureza normalmente se concretizam apenas na *performance*, muitas vezes com o prolongamento do ato composicional durante todo o processo de encenação.

Em nossa investigação, percebemos que Gilberto Mendes, embora estivesse a par dos acontecimentos na música contemporânea europeia, não se alinhava diretamente a nenhuma dessas questões, posto que o contexto brasileiro, ainda dominado pela estética nacionalista, era bem diverso do europeu. Assim, diferentemente dos compositores da segunda geração de Darmstadt que chegaram à linguagem cênica como uma forma de desarticular a supremacia do Serialismo Integral, observamos que Gilberto Mendes chegou à música-teatro sem negar tal técnica, embora não a utilizasse de maneira ortodoxa. Deste modo, mapeamos os elementos que constituem a linguagem composicional de música-teatro de Gilberto Mendes, observando-os em perspectiva com a produção europeia, a fim de identificar seus traços idiossincráticos.

## 2. METODOLOGIA ANALÍTICA

Para compreender o pensamento criativo de um artista, é imprescindível analisar sua obra. Em nossa pesquisa, buscamos entender como Gilberto Mendes lançou mão de elementos cênicos e plásticos e os relacionou com o *métier* do ofício composicional. Para tanto, era necessário encontrar uma teoria analítica capaz de nos fornecer meios de, sob os mesmos parâmetros, abordar elementos de diferentes linguagens artísticas. Destarte, recorreremos à teoria de multimídia musical do musicólogo Nicholas Cook (1998).

Em seu livro *Analysing Musical Multimedia*, Nicholas Cook propõe uma ferramenta analítica para obras híbridas que tenham a música como uma das expressões envolvidas. Essa teoria consiste no estabelecimento de três modelos básicos de multimídia, ou seja, três maneiras diferentes de relacionamento entre mídias<sup>3</sup>. 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.

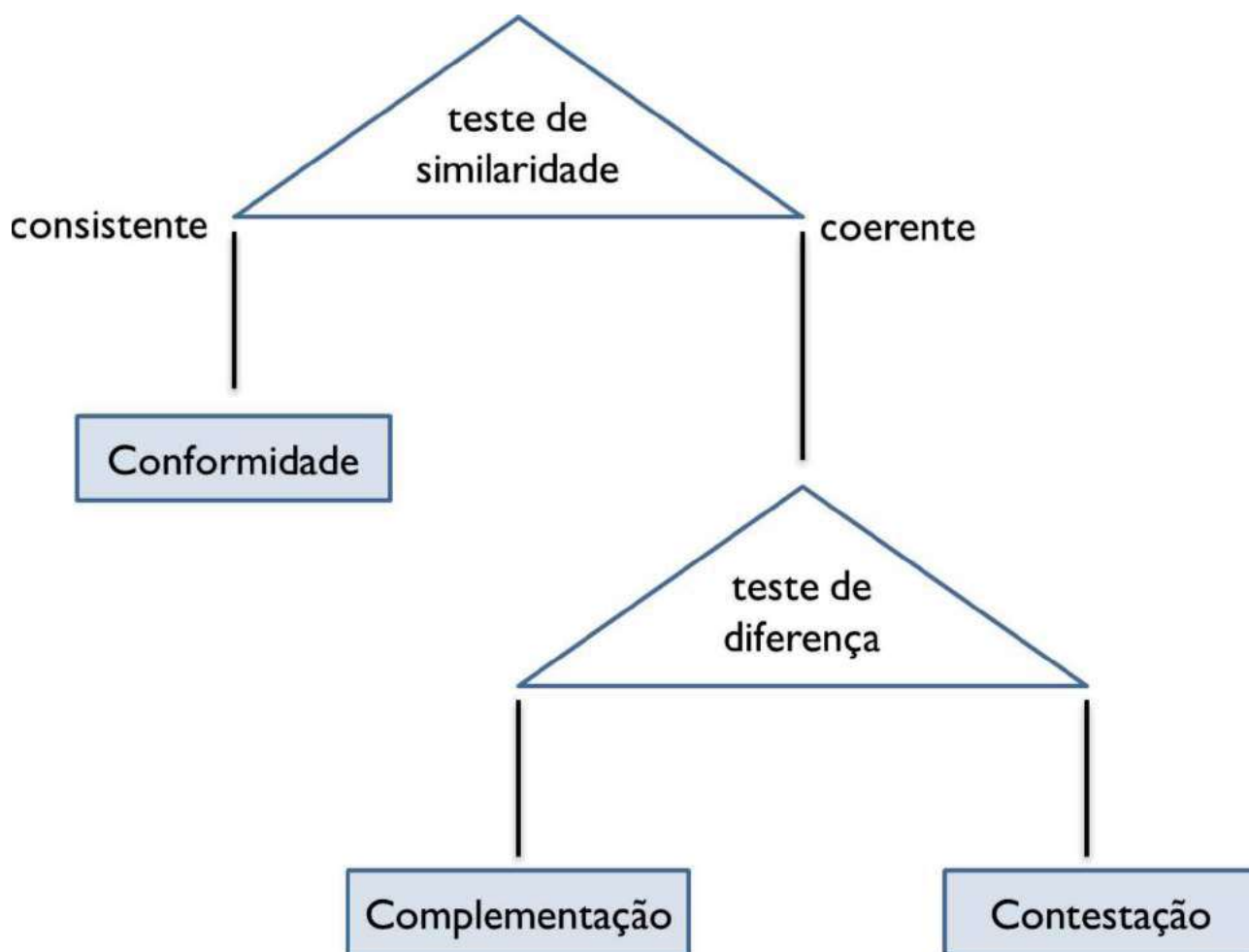
O teste de similaridade é baseado na distinção proposta por Lakoff e Johnson (1980 apud COOK, 1998) entre metáforas consistentes e coerentes. Os autores fazem comparações entre metáforas e consideram uma relação consistente quando não há diferença qualitativa entre dois enunciados, ou seja, quando ambos se referem a uma mesma situação de maneira igual, apenas com discursos diferentes. Por outro lado, uma relação coerente ocorre quando as metáforas ainda se relacionam a uma mesma imagem, porém, através de discursos qualitativamente diferentes. O primeiro passo do teste de semelhança consiste em identificar se as mídias componentes de uma determinada Instância de Multimídia (IMM) são consistentes umas com as outras. Caso positivo, o resultado desse teste irá

<sup>3</sup> Na abordagem de Cook, “mídia” se refere a todo e qualquer transmissor de signos, inclusive as linguagens artísticas. Nessa perspectiva, expressões como música, teatro, desenho, etc., são entendidas como mídias.

determinar que aquela IMM 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.

Caso o teste de semelhança tenha um resultado negativo, revelando 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 tal IMM se encaixa. 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 no mesmo terreno, uma tentando impor suas características sobre a outra. Por sua vez, o modelo de complementação também surge a partir do teste de diferença. Porém, neste caso, as mídias quando colocadas em contato conseguem se complementar através do preenchimento mútuo de espaços vazios que uma oferece à outra.

Figura 1. Testes de similaridade e diferença (COOK, 1998, tradução nossa).



Embora o autor sustente a ideia de que sua teoria se aplica a toda e qualquer obra de multimídia musical, na prática, sua abordagem é muito mais direcionada às particularidades de produtos audiovisuais. Portanto, para a análise de música-teatro, foram necessárias adaptações às especificidades do gênero, porém, sem descaracterizar sua concepção.

### 3. RESULTADOS OBTIDOS

Em nosso trabalho, foram analisadas quatro obras de Gilberto Mendes, escolhidas a partir de dois critérios. Primeiro, de ordem cronológica, em que selecionamos sua primeira e última obra do gênero, respectivamente *Cidade* (1964) e *Escorbuto: Cantos da Costa* (2006). Com isso, buscamos compreender como se deu a transformação de sua linguagem composicional ao longo de sua trajetória. Curiosamente, *Cidade* é a obra mais complexa do ponto de vista da seleção e organização de materiais, em que lançou mão de inúmeros objetos como máquinas de escrever, enceradeiras, calculadoras, aspirador de pó, além de instrumentos tradicionais, gravações, cenário e iluminação. O fato de sua primeira música-teatro ser mais complexa que as posteriores, apesar de curioso, é absolutamente coerente com o momento em que foi escrita, ainda sob forte influência da música experimental. Percebemos que, ao longo de sua carreira, Gilberto Mendes depurou sua poética, simplificando os materiais composicionais e voltando sua atenção para a construção de múltiplas camadas de significação.

As outras duas obras foram selecionadas, por um lado, por apresentarem de forma mais evidente as técnicas composicionais aplicadas à organização cênica, e por outro, por concentrarem uma maior diversidade de signos da linguagem teatral, o que nos permitiria uma melhor visão sobre o tratamento de Mendes sobre estes elementos. Sob esses critérios, abordamos as obras *Son et Lumière* (1968) para gravação e ação cênica de uma modelo e fotógrafos, e *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), para orquestra sinfônica e ação cênica do maestro e dois violinistas.

Embora tenhamos nos dedicado à análise mais pormenorizada dessas quatro obras, fizemos uma observação minuciosa de todas as músicas-teatro de Mendes, a começar por um processo de catalogação de todas as obras em que o compositor utiliza qualquer elemento cênico. Deste levantamento, identificamos 35 obras com traços teatrais, das quais consideramos 17 como sendo música-teatro em sentido estrito<sup>4</sup>. Somadas todas essas análises, localizamos uma série de características recorrentes na música-teatro de Mendes. A seguir, falamos brevemente sobre cada uma delas.

**A composição cênica a partir de princípios musicais.** Esta não é uma característica exclusiva da música-teatro de Mendes, mas antes, um dos traços fundamentais do gênero. Consiste na aplicação de técnicas e conceitos do campo musical na estruturação de obras cênicas ou cênico-musicais, o que faz com que este tipo de criação prevaleça no campo das práticas musicais, ainda que possua certa ambiguidade no resultado. No caso de Gilberto Mendes, observamos sobretudo a ideia de contraponto entre as linguagens cênica e musical. Nem sempre com o rigor de um contraponto renascentista, mas muitas vezes influenciado por essa estética, fruto de sua participação como cantor no Madrigal Ars Viva. O contraponto foi a forma encontrada por Gilberto Mendes para colocar as

<sup>4</sup> As demais obras, embora possuam alguns elementos cênicos, não se caracterizam como música-teatro. Estas, definimos como “Obras musicais com presença de elementos cênicos” (MAGRE, 2017).

linguagens em contato e criar múltiplas camadas no plano da recepção, gerando estranhamento e situações absurdas.

**A teatralização do gesto musical.** Este também é um processo comum na música-teatro em amplo sentido, sendo um recurso muito utilizado por Georges Aperghis e Mauricio Kagel. Gilberto Mendes, contudo, faz muita referência a este princípio em seu discurso, porém, na prática, utiliza-o com parcimônia. Entendemos que há uma tentativa em justificar seus procedimentos composicionais, sobretudo num contexto em que a música-teatro era pouco praticada.

**Citações e referências.** Diferentemente do ponto anterior, este é largamente explorado por Gilberto Mendes em sua música como um todo, mas principalmente em sua música-teatro. Aqui, o compositor não se limita apenas a fazer referências no material musical, mas explora todo tipo de possibilidade plástica e cênica, como, por exemplo, quando recria cenicamente o quadro “O Beijo” de Gustav Klimt em sua obra *Der Kuss*, ou quando indica que o maestro em *O Último Tango em Vila Parisi* imite personagens do cinema expressionista alemão. Sua escrita atravessa as linguagens artísticas, criando diferentes planos interpretativos, conforme o maior ou menor conhecimento que o receptor tenha dos conteúdos referenciados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da pesquisa à qual este artigo se vincula, fomos capazes de identificar diversos elementos que constituem a linguagem composicional de Gilberto Mendes para a música-teatro. A utilização da teoria de multimídia musical de Nicholas Cook nos revelou formas muito particulares pelas quais o compositor cria seus contrapontos midiáticos e camadas de significações. Além do reconhecimento dos traços cênicos e musicais mais recorrentes em sua música-teatro, também destacamos três práticas que, ainda que não sejam exclusivas do compositor, são trabalhadas de maneira muito particular por ele. Isso revela uma linguagem idiossincrática, que reflete as preocupações estéticas e conceituais vivenciadas no contexto brasileiro, e não uma mera transposição de uma prática estrangeira para cá.

Desse modo, este trabalho ambiciona oferecer aportes para inserir Gilberto Mendes no debate internacional sobre a música-teatro, além de contribuir para o estabelecimento de um *corpus* teórico sobre a música-teatro brasileira, em diálogo com outros pesquisadores que vêm se debruçando sobre o tema.

## REFERÊNCIAS

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.).

ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review*, Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.



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

KAGEL, Mauricio. (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.

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

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

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. 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.