

O cinema decantado na música-teatro de Gilberto Mendes: memória e representaçãoFernando de Oliveira Magre¹**Resumo**

Gilberto Mendes dizia que, se não fosse músico, teria sido cineasta (MENDES, 1994; 2013). Cresceu no ambiente de consolidação da indústria cinematográfica, tendo acompanhado mudanças drásticas nesta mídia, como a transição do cinema mudo ao cinema falado/sonoro, e seu processo de colorização. Mendes reiteradas vezes afirmou que sua primeira formação musical se deu pelo rádio e pela música cinematográfica. Em muitas de suas composições as reminiscências fílmicas aparecem, seja por meio de *bricolagem*, seja por meio de decantações de certos estilos cinematográficos em meio ao seu caldeirão musical. Além do repertório estritamente musical, identificamos que em muitas de suas composições de música-teatro a influência fílmica também se apresenta, tanto pela incorporação de materiais musicais, quanto na expressão cênica, seja na recriação ou na reinvenção de cenas, seja na utilização da linguagem cinematográfica como método de organização formal. Para demonstrar esses modos de apropriação da linguagem fílmica, apresentamos análises de três composições: em *O Último Tango em Vila Parisi*, identificamos como a narrativa e o clima do filme *O Último Tango em Paris* de Bertolucci constroem uma das camadas de significação da obra; em *Escorbuto – Cantos da Costa*, demonstramos como a memória fílmica se apresenta no material musical e na *performance* para a criação de uma clima de saudosismo; em *Son et Lumière*, analisamos como os processos de montagem cinematográfica são utilizados e subvertidos na composição de uma sequência de quadros. Assim, este trabalho reflete sobre o papel da memória nos processos criativos de Mendes, especialmente em relação à decantação de elementos cinematográficos em sua música-teatro.

Palavras-chave

Música-teatro; Gilberto Mendes; Memória; Cinema; Música Contemporânea

Introdução

Santos, 1922. Alguns meses após a Semana de Arte Moderna definir os novos rumos da cultura brasileira, nascia o *Abaporu* Gilberto Mendes. É também o ano de lançamento de *Ulisses* de James Joyce, figura mitológica sobre a qual nosso compositor projetou seu alter ego: o

¹ Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Fapesp processo nº 2018/04308-3.

...E O QUE O VENTO LEVOU, ALÉM DO ARCO-ÍRIS?

viajante *multiardiloso*² que sai em busca de novas aventuras sonoras para, ao final da jornada, retornar à sua Ítaca, seu universo sonoro. Gilberto Mendes é esse “navegante-engulidor”, capaz de realizar a síntese no babélico mundo das linguagens artísticas – habilidade que lhe rendeu, dentre outros fatores, o curioso título de um compositor pós-moderno (BUCKINX, 1998).

De tais linguagens, Gilberto Mendes sempre guardou especial paixão pelo cinema. Dizia que, se não fosse compositor, teria sido cineasta. Realizou parcialmente seu desejo ao compor a trilha sonora para o filme *O Dono do Mar* com direção de seu filho Odorico Mendes, além de uma breve atuação, já no fim da vida, no filme *New Gaza* de Rita Martins Tragtenberg. Ainda há que se lembrar de uma disciplina sobre música e cinema que Mendes, já aposentado, ministrou no Programa de Pós-Graduação em Música da Unesp em fins dos anos 1990. Por fim, a escolha do título do livro que reúne suas publicações como crítico musical no jornal *A Tribuna – Música, Cinema do Som* (2013), não deixa dúvidas da importância que a sétima arte ocupou em sua vida.

Mas a paixão pelo cinema não se encerra em suas práticas extramusicais. Ao contrário, toda a música de Gilberto Mendes é grávida de referências à música cinematográfica, especialmente à música do cinema estadunidense, do qual o compositor era grande admirador. Assim, muitas de suas composições já de início de carreira apresentam certos recursos melódicos e harmônicos herdados da música que ele, desde criança, consumia nas salas de cinema de Santos e São Paulo.

Além do piano das tardes musicais no Alto da Lapa, passei a ouvir ao mesmo tempo a música de cinema, também erudita, no Cine Santa Cecília, recém-inaugurado nas Perdizes – nunca me esquecerei do seu teto em forma de brilhante céu estrelado, azul claro – trechos sinfônicos, de óperas, operetas, que enfatizavam muito a ação. E nascia em mim, paralelamente, o gosto pelo cinema, o cinema dramático, sério, como espectador que fui, entre 1929 e 1930, da transição entre o cinema mudo e o cinema sonoro (MENDES, 1994, p. 9-10)

Quando cita músicas de cinema em suas obras, Gilberto Mendes normalmente o faz entremeadando-na no tecido composicional, processando-a com outros elementos de seu *paideuma* em processo antropofágico. Assim, esses elementos geralmente não são facilmente reconhecíveis, posto que, em sua música, já são outra coisa. Mas de fato estão lá e compõem a urdidura sobre a qual ele se deixa livre para criar. É o caso, por exemplo, de *Retrato I* para flauta e clarinete, em que o compositor incorpora fragmentos da canção *Falling in love again*

² Termo emprestado do poema *Finismundo – A última viagem* de Haroldo de Campos (2004, p. 54-59), do qual a primeira parte foi musicada por Gilberto Mendes.

cantada por Marlene Dietrich em *O Anjo Azul* e *Moonlight and shadows* cantada por Dorothy Lamour em *A Princesa das Selvas*, ambas composições de Friedrich Hollander (MENDES, 1994; PALOPOLI, 2010). Mendes explica que não são meras citações, mas sim “a composição de um processo de identificação entre vários elementos musicais, em torno do intervalo de terça menor, que é o eixo de toda a peça” (MENDES, 1994, p. 159). Isso demonstra um uso extremamente cerebral de um repertório com forte carga emocional, colocando em paralelo o compositor, aquele preocupado com estruturas, e o amador, aquele que se permite o prazer da música de entretenimento.

É nesse contexto, na interação entre processos racionais e emocionais, que Gilberto Mendes incorpora elementos do cinema em sua música. Os filmes, latentes em sua memória, especialmente aqueles entre os anos 30 e 50, formam o arcabouço de onde o compositor retira elementos que se transformarão em músicas.

No estudo que se segue, nos interessa especificamente compreender de que maneira as referências cinematográficas se fazem presentes na música-teatro de Gilberto Mendes, considerando que sua dimensão extramusical possibilita um aumento significativo de possibilidades de relacionamento.

Música-teatro

Este termo foi cunhado pelo poeta Florivaldo Menezes (*A ODISSEIA*, 2006) para se referir às composições cênicas de Gilberto Mendes, até então chamadas de teatro-musical, uma denominação que, para o poeta, era imprecisa na medida em que também era amplamente utilizada para referir-se a teatros musicais de orientação estética popular e massiva, como os musicais da *Broadway*. Menezes criou este neologismo a partir da tradução poética do termo alemão *musiktheater*, colocando a produção de Gilberto Mendes em perspectiva com a criação europeia, mais especificamente com o teatro instrumental de Mauricio Kagel. Desde então, Gilberto Mendes adotou essa nomenclatura, sem, contudo, abandonar por completo o já estabelecido “teatro-musical”.

Desde os primeiros trabalhos de John Cage e do grupo Fluxus no campo do *happening* e da *performance art*, começou a configurar-se uma nova forma de se pensar a música, não somente como uma experiência sonora, mas como uma experiência plurissensorial. Essas práticas tiveram forte impacto no campo musical ocidental a partir de fins dos anos 50. Attinello

(2007) considera que a passagem de John Cage pelos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt, em 1958, foi decisivo para o processo de dissolução da hegemonia do Serialismo Integral em direção a uma progressiva abertura à pluralidade estética trazida por jovens compositores como Henri Pousseur, Mauricio Kagel, György Ligeti e Luciano Berio, “caracterizados por uma ironia mais flexível e uma visão de mundo e da música geralmente menos severa”³ (ATTINELLO, 2007, p. 27, tradução nossa).

Da mesma forma que esses jovens compositores europeus foram atingidos pelo pensamento de John Cage, no Brasil, outro grupo de jovens também sentia os ecos dessas novas concepções musicais. Em 1961, dentro da programação da VI Bienal de São Paulo, ocorreu o I Festival de Música de Vanguarda, que contou com um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo, conduzida pelo maestro Olivier Toni. Neste concerto, reuniu-se pela primeira vez a música dos quatro compositores que viriam a formar o núcleo duro do Grupo Música Nova: Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Damiano Cozzella e Rogério Duprat. Neste momento, esses compositores buscavam adequar-se àquilo que lhes chegava como o mais avançado em termos de linguagem musical: o Serialismo. No ano seguinte, porém, parte desses compositores foi a Darmstadt em busca de aprimorar seus conhecimentos *in loco* e, lá chegando, depararam-se com a mudança causada pela passagem de John Cage alguns anos antes. Na percepção de Willy Correa de Oliveira:

Nós aprendemos sobre o serialismo em livros e revistas... E nós pensamos: “Bem, deve ser dessa forma – cultura é isso”. Então nós o estudamos em profundidade e fomos à Europa em 1962. Lembro que eu tinha escrito uma peça que era estruturada em cima de cinco elementos – em todas as possíveis combinações – mas quando eu cheguei a Darmstadt, vi que eles não faziam mais isso. Fiquei um pouco decepcionado: para nós a verdade era o serialismo. Mas depois daquilo, quando nós vimos que a realidade não era confinada aos livros que havíamos lido..., começamos a relaxar nosso serialismo (Willy Corrêa de Oliveira in MOUNSEY, 1987 *apud* SOUZA, 2011, p. 107)

Sob uma perspectiva semelhante, Gilberto Mendes complementa:

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 (MENDES, 1994, p. 70)

³ “characterized by a more flexible irony and a generally less severe view of the world and of music” (ATTINELLO, 2007, p. 27)

Ao retornarem ao Brasil, esses compositores se engajaram na construção de uma linguagem composicional particular, original, mais ligada à experiência interdisciplinar e com forte carga de ironia e crítica. Tratava-se de se questionar os limites da arte, a *persona* do artista, o conceito de autoria. Enfim, o que estava em jogo era um novo modo de concepção de mundo e um projeto artístico que acompanhasse os desenvolvimentos social, estético e político nacionais e mundiais⁴.

Dentre os compositores do Grupo Música Nova, Gilberto Mendes foi o que mais explorou os recursos cênicos na música. Ao todo, foram mais de 30 peças de música-teatro distribuídas ao longo de 50 anos de composição⁵.

Há uma considerável bibliografia de origem anglófona e germanófona que reflete sobre as características e linhas estéticas da música-teatro. Em que pese as particularidades de cada análise, em geral esses autores reconhecem como um dos aspectos determinantes do gênero a criação cênica a partir de um pensamento composicional musical. Matthias Rebstock (2012), ao propor um mapeamento do campo daquilo que ele e David Roesner chamam de Teatro Composto, aponta mais alguns sintomas gerais, como a equidade de importância entre as linguagens envolvidas e a diferença com a ópera e o teatro tradicional, em que os processos de criação musical e cênico são, via de regra, conduzidos por diferentes agentes, ao passo que no teatro composto todos os processos passam pelas mãos do compositor.

Já no plano historiográfico, Eric Salzman e Thomas Desi (2008) tentam construir uma genealogia do gênero e um panorama global dessas práticas, obviamente privilegiando a produção estadunidense e centro-europeia. No especial caso de Gilberto Mendes – objeto deste estudo – identificamos três aspectos idiomáticos, os quais enumeramos a seguir:

1) A criação cênico-musical a partir de um pensamento composicional musical. Como referido anteriormente, esta é uma característica bastante comum no gênero música-teatro. No caso de Gilberto Mendes, é possível identificar a aplicação de alguns processos tipicamente musicais na organização do material cênico, tais como um contraponto entre uma cantora de ópera e um halterofilista em *Ópera Aberta* ou a organização cênica em forma-sonata de *Atualidades: Kreutzer 70*.

⁴ Publicado em 1963 na Revista Invenção, o Manifesto Música Nova (COZZELLA, 1963) apresenta detalhadamente o programa estético adotado pelo grupo.

⁵ Para uma visão detalhada sobre as obras de música-teatro de Gilberto Mendes e seus aspectos constitutivos, ver: MAGRE, 2017, p. 44-46.

2) A teatralização da performance musical. Aqui, o que está em jogo é a conscientização de que o gesto da performance musical é, antes de tudo, teatral, na medida em que ele é assistido pelo público, que tem uma experiência não somente musical, mas também visual. Nessa proposta, ocorre de o elemento sonoro poder ser o resultado de uma ação cênica, subvertendo as funções estabelecidas. É o caso de *Cidade*, em que, em determinado momento, o compositor solicita que o regente apenas reja um compasso ternário em gestos largos, independentemente do que esteja sendo tocado.

3) Citações e referências. Um dos recursos que mais abundam na música de Gilberto Mendes, é também muito recorrente em sua música-teatro. Se na música pura as citações e referências ocorrem apenas no nível sonoro, na música-teatro o espectro de possibilidades se amplia ao campo visual. Assim, em sua música-teatro é muito comum o acúmulo de referências, o que faz com que sua obra seja constituída por vários planos interpretativos, gradativamente mais compreensível conforme são reconhecidas as referências “escondidas”. Um exemplo é a obra *Der Kuss*, em que os atores devem se posicionar de tal forma a reconstruir o quadro homônimo de Gustav Klimt, enquanto seus beijos, amplificados por microfones, servem de motivo sobre o qual dois percussionistas improvisam.

É neste último aspecto que se encontra o processo descrito neste trabalho, a incorporação de referências e citações cinematográficas na música-teatro. A seguir, aprofundaremos este debate.

O cinema na música-teatro de Gilberto Mendes sob uma perspectiva intermediática

Para compreender os modos de uso das referências cinematográficas na música-teatro de Gilberto Mendes, lançamos mão do ferramental teórico dos estudos de Intermedialidade na perspectiva de Irina Rajewsky (2012) e Claus Clüver (2006; 2011). Rajewsky distingue três modos de relacionamento entre mídias⁶. A transposição midiática consiste na “transformação de um determinado produto de mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24), por exemplo, quando da adaptação de um romance para um filme. Nessa concepção, trabalha-se com um texto fonte e um novo produto, no qual a questão de fidelidade

⁶ Nessa perspectiva, entende-se por mídia todo e qualquer meio de transmissão de significados, dentre os quais incluem-se as linguagens artísticas. Um debate mais aprofundado sobre essas definições pode ser encontrado em CLÜVER, 2006; 2011.

do resultado em relação à obra original não é o mais importante, uma vez que a nova versão não substitui o original, mas sim, constitui-se em estreita relação com sua fonte.

Na segunda subcategoria, combinação de mídias, não ocorre a transferência do conteúdo de uma mídia a outra, mas sim a inter-relação de, pelo menos, “duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Esta subcategoria ainda permite o desmembramento em três formas de combinação entre mídias, que são as configurações “*multimídia*, *mixmídia* e *intermídia*” (CLÜVER, 2006; 2011).

De acordo com Clüver (2006, p. 19), enquanto *multimídia* “compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, uma configuração *mixmídia* “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”. Um exemplo de configuração *multimídia* é a canção, em que as mídias música e poesia apresentam certa autonomia quando separadas, como pode ser observado na utilização de letras de músicas impressas em livros e na criação de versões instrumentais de músicas que originalmente contenham texto. Para exemplificar a configuração *mixmídia*, pode-se pensar na história em quadrinhos: embora seja possível separar suas mídias constituintes (texto e imagem), ambas apresentariam falhas na comunicação, pois tanto o texto depende das informações visuais para transmitir a mensagem quanto a imagem precisa do texto para o mesmo fim. Por *intermídia*, o autor compreende configurações que recorrem a “dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis...” (CLÜVER, 2006, p. 19-20). Um exemplo claro de *intermídia* está na poesia concreta, em que muitas vezes é impossível dissociar o design visual do texto poético.

O terceiro modo de intermedialidade descrito por Rajeswsky diz respeito às referências intermediáticas. Aqui não se trata nem da adaptação do conteúdo de uma mídia para outra, nem do contato entre as mídias, mas sim da estruturação do conteúdo em uma mídia utilizando-se técnicas de outras mídias. Por exemplo, referências em um texto literário a técnicas cinematográficas, tais como “tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Aqui existe uma ideia de “como se”, ou seja, construir um objeto em uma linguagem como se fosse de outra.

Embora os três modos de relacionamento intermediático apareçam na música-teatro de Gilberto Mendes, no que tange à interação com a linguagem cinematográfica, identificamos especificamente na transposição midiática e nas referências intermediáticas os principais recursos utilizados pelo compositor.

Em relação à transposição midiática, ocorre que em algumas obras, Gilberto Mendes tenta reconstruir climas de filmes que, de alguma maneira, lhe despertam o ímpeto criativo. Um exemplo bastante evidente é *O Último Tango em Vila Parisi* (1987), em que logo no título é possível perceber a referência ao filme *O Último Tango em Paris* de Bernardo Bertolucci. Nesta composição, Gilberto Mendes lança mão de um certo clima de romance trágico do filme para fazer uma crítica social à poluição em Vila Parisi⁷. Mais importante do que uma transposição de qualquer cena do filme para a peça, o que está em jogo aqui é a evocação de um certo clima que oscila entre sensualidade e tragicidade. Tomando o tango como ponto de convergência entre as diversas referências, Gilberto Mendes faz, em sua peça, o maestro dançar com uma violinista, seguido de uma dança à três com a presença de outro violinista, aumentando a tensão da cena que acabará em tragédia quando o maestro desfere um golpe mortal contra seu adversário. Assim, a trama é embalada por um tango repetido *ad nauseum* que, de certa forma, reconstrói a sensação de um círculo vicioso presente no filme.

Outro exemplo está na ideia por trás de *Objeto Musical*, uma música-teatro de 1972 que chega ao extremo de não haver qualquer música além do som de um barbeador e um ventilador colocados em contraponto por um *performer*. Mendes explica o que lhe motivou a esta composição:

Um som que a gente imagina, praticamente não ouve, o som, como que um sopro, de um ventilador. Na madrugada romana, muito calor, uma personagem de Antonioni faz a barba. No olhar, a expressão de uma grande fossa. Essa cena cinematográfica me inspirou o *Objeto Musical*. (MENDES, 1994, p. 136).

Aqui, assim como em *O Último Tango em Vila Parisi*, mais do que a representação de qualquer cena, é a memória desses filmes e a emoção causada por eles o gatilho para seu processo composicional

Son et Lumière, peça de 1968 para uma modelo/pianista e fotógrafos, é composta por dois quadros: no primeiro, a *performer* oscila entre fugir dos fotógrafos e posar para eles, enquanto a luz está totalmente acesa e não há qualquer elemento musical além dos sons dos *flashes* das câmeras; no segundo, há um corte brusco com um *blackout* total, seguido dos *flashes* que produzem um pontilhismo de luz, enquanto os *performers* ficam totalmente imobilizados e escuta-se a reprodução de um acorde de piano gravado. Na figura a seguir é possível visualizar esquematicamente essas alternâncias na peça:

⁷ Vila Parisi era uma vila operária de Cubatão, cidade da Baixada Santista que, nos anos 80, foi considerada uma das cidades mais poluídas do mundo.

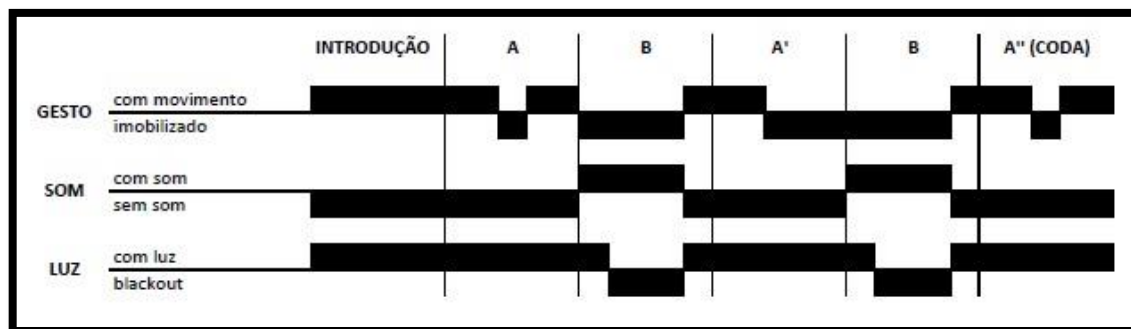


Figura 1 – Movimento midiático em *Son et Lumière* (MAGRE, 2017)

A forma como os quadros são encadeados, por meio de cortes abruptos, demonstra um uso da ideia de corte seco, técnica cinematográfica que, de acordo com Aumont & Marie (2006, p. 66), consiste na “passagem de um plano a outro por uma simples colagem” sem que haja qualquer efeito de suavização dessa passagem. Trata-se, enfim, de um processo de referência intermediática, na medida em que uma técnica própria do cinema passa a ser utilizada para a organização do material cênico-musical.

Há ainda um recurso que não se encaixa exatamente em nenhuma das categorias preconizadas por Rajewsky e Clüver. Em *Escorbuto – Cantos da Costa*, Gilberto Mendes não faz qualquer referência direta a filmes e tampouco recorre a recursos cinematográficos na construção de sua obra. Aqui, o que é colocado em jogo é a potência da música na construção da encenação. Explico: no plano musical, Mendes compõe um pequeno *fox-trot*, remetendo diretamente à sua memória afetiva de infância e juventude, quando ele experienciava esse repertório através do cinema e do rádio. A execução do *fox-trot* é acompanhada por várias situações cênicas, algumas absurdas, porém tudo encampado por uma aura de nostalgia, desde a construção da cenografia até a movimentação dos atores e bailarinas. Nesta peça, uma das últimas música-teatro de Gilberto Mendes, ocorre um dos processos máximos de decantação de suas memórias juvenis em uma composição. Ele relembra Santos dos anos 30 e 40, a praia, a música, a poesia, sua breve fase de *bon vivant*. Em cena, um grande abajour, areia, violão, piano e pau de chuva acompanham a leitura do poema de Flávio Viegas Amoreira, destacando as desventuras marítimas que tanto atraíam o imaginário daquele Odisseu que tinha em Santos – uma Santos “havaiana” – sua Ítaca. A *performance* das bailarinas, que em determinado momento devem dançar ao som do *fox-trot*, porém mais lento, em defasagem com a música, completa o quadro. Aqui, mais do que qualquer referência direta e exata a algum filme, está o resgate a um tempo que passou, mas que resistiu em sua memória saudosista.

Considerações finais

Partindo do argumento dado pelo próprio compositor – o de que teria sido cineasta se não fosse músico – empreendemos uma busca das marcas que a sétima arte deixou em sua obra. Não se trata de um estudo exaustivo, mas antes, apontamentos sobre seus processos criativos. No que diz respeito à sua música-teatro, percebemos que a linguagem cinematográfica não somente se faz presente no plano musical, quando da citação ou referência a trilhas sonoras, mas também no modo de organização dos materiais cênico-musicais, como em *Son et Lumière*. A síntese, contudo, parece se revelar em *Escorbuto – Cantos da Costa*, em que a memória, uma memória nostálgica, se deixa aflorar, e onde a criação ganha uma grande carga emotiva, perante a qual todos os processos racionais – que seguramente ali estão – se tornam secundários.

Referências

A ODISSEIA 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.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus Editora, 2. Ed., 2006. Tradução de Eloisa A. Ribeiro. Revisão Técnica de Rolf L. Fonseca.

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

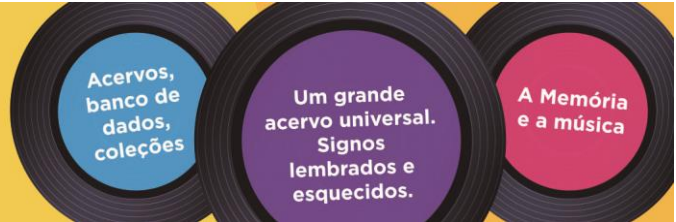
CAMPOS, Haroldo de. Finismundo: a última viagem. In: CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 54-59.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter medias. In: **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, jul-dez. 2006, p.11-41.

_____. Intermedialidade. 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.

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

...E O QUE O VENTO LEVOU, ALÉM DO ARCO-ÍRIS?



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

MENDES, Gilberto. **Uma Odisseia 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.

PALOPOLI, Cibele. **Retrato I e Retrato II de Gilberto Mendes**: análise e interpretação musical. 2010. 91 f. TCC (Graduação) - Curso de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

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.

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

SOUZA, Carla Delgado de. **Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil**. 2011. 237 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.