



DOSSIÊ COMPOSIÇÃO,
DRAMATURGIA E PERFORMANCE
NA MÚSICA-TEATRO PÓS-1960

MÚSICA PARA VER, TEATRO PARA OUVIR:
ASPECTOS IDIOMÁTICOS DA MÚSICA-
TEATRO DE GILBERTO MENDES

*MUSIC TO SEE, THEATER TO LISTEN:
IDIOMATIC ASPECTS OF GILBERTO
MENDES' MUSIC THEATER*

Fernando de Oliveira Magre
Universidade Estadual de Campinas
E-mail: fernandomagre@gmail.com

RESUMO

Gilberto Mendes (1922-2016) foi um dos mais importantes compositores brasileiros da segunda metade do século XX e início do século XXI. Sua obra é multifacetada e não segue a um programa estético específico. No que tange à música-teatro, gênero que consiste na criação cênica a partir da prática composicional musical, Gilberto Mendes foi, juntamente com seus companheiros do Grupo Música Nova, pioneiro no Brasil, além de figurar entre os primeiros compositores do gênero a nível internacional, juntamente com Mauricio Kagel e outros. Neste artigo, fazemos primeiramente uma breve contextualização do compositor, e depois apresentamos uma revisão bibliográfica sobre a história e práticas da música-teatro, acrescentando nossa contribuição como pesquisadores do gênero no contexto brasileiro. Por fim, apresentamos as principais características encontradas na música-teatro de Gilberto Mendes, verificando quais são seus procedimentos idiossincráticos e quais são aqueles que, de modo mais abrangente, se integram às bases dessa prática. Este trabalho, como parte de uma pesquisa mais ampla, visa resgatar uma parte importante e ainda não investigada da obra de Gilberto Mendes, além de colaborar para a inserção da música-teatro brasileira nos debates internacionais sobre o gênero.

Palavras-chave: Gilberto Mendes, Música-teatro, Teatro musical, Música contemporânea brasileira, Grupo Música Nova.

ABSTRACT

Gilberto Mendes (1922-2016) was one of the most important Brazilian composers of the second half of the 20th century and beginning of the 21st century. His work is multifaceted and does not follow a specific aesthetic program. Concerning music theater, a genre that consists of the scenic creation from the musical compositional practice, Gilberto Mendes was, along with his companions of Música Nova Group, pioneer in Brazil, besides being among the first composers of the genre at the international level, together with Mauricio Kagel and others. In this article, we first make a brief contextualization of the composer, and then present a bibliographical review on the history and practices of music theater, adding our contribution as researchers of the genre in the Brazilian context. Finally, we present the main characteristics found in Gilberto Mendes' music theater, verifying which are his idiosyncratic procedures and which are those that, more comprehensively, are integrated to the bases of this practice. This work, as part of a wider research, aims to rescue an important and not yet investigated part of the work of Gilberto Mendes, besides collaborating for the insertion of Brazilian music theater in the international debates about the genre.

Keywords: Gilberto Mendes, Music theater, Music theatre, Brazilian contemporary music, Música Nova Group.

INTRODUÇÃO

Gilberto Mendes é frequentemente considerado pela literatura musicológica e crítica contemporâneas como um dos compositores brasileiros mais importantes do período pós-guerra. Nascido em 1922 na cidade portuária de Santos, compartilhava seu ano de nascimento com dois eventos caros à sua formação humanística e intelectual: a fundação do Partido Comunista Brasileiro e a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Eventos cruciais para a história dos últimos cem anos no Brasil, e efemérides que o compositor gostava de ressaltar.

Mendes, que faleceu em 2016, foi um compositor longo, tendo trabalhado de forma ativa e lúcida até seus últimos dias, deixando ainda alguns projetos inacabados. Essa longevidade lhe permitiu vivenciar muitos momentos marcantes da história do século XX e do início do século XXI. Momentos de mudanças comportamentais, políticas, tecnológicas, culturais e artísticas. Some-se a isto sua vasta bagagem cultural construída através de um profundo envolvimento com diversas expressões artísticas, tais como a literatura, poesia, cinema, teatro, música. A união de todas essas experiências forma o rico imaginário de Gilberto Mendes. Imaginário que lhe permite utilizar a transmissão de um jogo de futebol pelo rádio como um *cantus firmus* para a criação de uma obra sinfônica¹; imaginário que viabiliza a (re)conciliação entre Webern e Eisler em um passeio harmonioso pelos Mares do Sul²; imaginário que promove o encontro entre Ulisses, James Joyce e Dorothy Lamour

1 Santos Football Music, 1969, para orquestra sinfônica, sons pré-gravados, ação cênica e participação da audiência.

2 Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul, 1989, piano solo.

em Copacabana³. 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.

Para compreender a obra de Gilberto Mendes, é fundamental entender o lugar que Santos ocupa em sua vida. Embora tenha recebido inúmeros convites para lecionar em outras regiões mais auspiciosas do Brasil e do exterior⁴, Gilberto Mendes optou por manter-se em suas raízes. Isso reflete a conduta de um compositor que, embora cosmopolita, se compraz com certos requintes de tradição e saudosismo. Mendes via em Santos muitas cidades, assim como via em si muitos compositores.

Na cidade, Gilberto Mendes teve sua iniciação musical, já 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 [De Benedictis] 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: 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 extremos do pensamento musical brasileiro na década de 1940. 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 lhe atraía por um suposto “brasileirismo” diferente, a seu ver, mais próximo a Hindemith e a Schoenberg. 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). A verdade é que Gilberto Mendes pôde contar com a orientação de Olivier Toni que, embora não tenha sido seu professor à maneira tradicional, foi importante em seu desenvolvimento como compositor⁵.

Desde muito cedo, o gosto musical de Gilberto Mendes oscilava entre a música erudita e a música popular estadunidense. Não exatamente o jazz, mas a canção e a música de cinema. Em contraposição, a música popular brasileira nunca lhe causou grande atração. 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

3 Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour, 1988, para grupo de câmara.

4 Gilberto Mendes chegou a ministrar aulas de composição na University of Wisconsin-Milwaukee por um ano e na University of Texas at Austin por seis meses.

5 Olivier Toni, à frente da Orquestra de Câmara de São Paulo, foi um grande agitador cultural em São Paulo, especialmente na capital, onde foi responsável pela orientação de gerações de compositores, dos quais destacam-se os integrantes do Grupo Música Nova: Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, além de Gilberto Mendes.

compositores uma música nacionalista, baseada nos preceitos do Realismo Socialista jdanovista. Porém, mesmo em seu momento mais nacionalista, percebem-se seus “desvios” para a música estadunidense, para Debussy, Chopin, Schumann. Assim, a convivência entre diversos universos musicais e extramusicais marcou a linguagem composicional de Mendes desde seus primeiros trabalhos. Como resultado de sua verve cosmopolita, a internacionalização de sua música aconteceu de modo bastante natural, tornando-o, sobretudo 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 tem um estilo próprio, do qual eu gosto, o qual toquei muito, o qual compreendo e reconheço imediatamente (A ODISSEIA, 2006).

Sem dúvidas 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 idiosincrasia.

Como demonstrado até aqui, o percurso composicional de Gilberto Mendes é marcado por diversas fases. No entanto, ele 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, conforme ressalta a antropóloga Carla Delgado de Souza, “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” (2013: 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: 168).

É ainda interessante notar que, embora essas fases possam ser identificadas cronologicamente, a presença desse “quarto compositor”, ou seja, a síntese de todas suas linguagens, pode ser encontrada em diferentes pontos de sua trajetória. Por exemplo, em *Motet em Ré Menor*, conhecida como **Beba Coca Cola** (1967) (Fig. 1), é possível identificar uma construção formal e estilística

que nos permitem delinear alguns contornos desta prática. Ressaltamos, entretanto, que não pretendemos definir rigorosamente um gênero, determinando expressões que caibam 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.

PROFUSÕES TERMINOLÓGICAS

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 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 Desi (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 propriamente naquilo que será posteriormente entendido por *Musiktheater* (ou, em alguns casos, *Neues Musiktheater*), esta é 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 inglesa⁸.

Salzman e Desi procuram diferenciar *music theater* como uma expressão da música de concerto contemporânea de *musical theater*, que se refere aos musicais provenientes da música popular urbana. 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.

No Brasil a questão terminológica passa por situação semelhante à da língua inglesa. No entanto, como aqui a prática de música-teatro esteve circunscrita a poucos compositores e não foi teorizada por nenhum deles, não houve uma preocupação em distinguir as diferentes práticas cênico-musicais. Se no mundo anglófono a situação é confusa, no Brasil o termo teatro-musical é ainda mais abrangente, pois acolhe, além do musical anglófono, os musicais com temas nacionais, os teatros de revista, operetas e um sem fim de expressões, restando à música-teatro um espaço reduzido neste termo “guarda-chuva”.

⁸ 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; DESI, 2008).

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 brasileiro. O novo termo agradou a Gilberto Mendes, que passou a utilizá-lo como forma de distinção em seus textos e entrevistas, embora na fala cotidiana ainda prevalecesse o uso do já estabelecido “teatro musical”. De maneira semelhante, observamos que, embora alguns autores recentes tenham optado pela utilização do termo “música-teatro”, não há, para o bem ou para o mal, uma regulação terminológica.

UM POSSÍVEL PERCURSO HISTÓRICO

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 que, embora não tenha se concretizado da maneira esperada pelo compositor na época, foi propulsora de importantes mudanças ao longo do século seguinte. 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: 183) considera o projeto wagneriano como sintomático de um ideal simbolista no qual “a obra de arte, e, singularmente, o teatro, forma um todo significativo 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 significativo”. (PAVIS, 2015: 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: 2), algo que será decisivo no desenvolvimento da música-teatro décadas depois. O encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928) identificou a impossibilidade prática da proposta de Wagner, uma vez que, em sua visão, as artes se expressam por meios diferentes e, portanto, não existiria 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: 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 um conceito de natureza filosófica. Sua sugestão é que o ideal de integração artística se materializa 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: 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).

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 (GOLDBERG, 2006: 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.

Na sequência cronológica, outro importante ponto de sustentação da música-teatro e da música do pós-guerra de uma maneira geral é John Cage, que, embora não seja um compositor do gênero, possui o pensamento teatral atravessando parte significativa de sua obra. Em 1958, Cage foi convidado a fazer uma conferência nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt, que era, naquele momento, um dos principais centros da música contemporânea no mundo ocidental. Esta conferência, e de modo mais amplo os concertos de Cage na Europa naqueles anos, 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: 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, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, entre 1950 e 1952, que Darmstadt se estabelece como o grande centro da música nova. Nas palavras de Attinello, “a notável música que eles e seus colegas iriam criar na próxima década literalmente reestruturaram o mundo da música moderna” (2007: 27, tradução nossa)⁹.

Alguns anos depois, entre 1956 e 1958, outra safra de jovens compositores chegou à Darmstadt, notavelmente Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel, György Ligeti e Henri 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. É especialmente relevante o relato de Mauricio Kagel ainda em 1958, demonstrando o impacto causado pela figura ímpar de Cage:

A influência da personalidade complexa de Cage produziu nos últimos anos verdadeiras revoluções de conceito, e a importân-

⁹ *The remarkable music that they and their colleagues would create in the next decade literally restructured the world of modern music* (ATTINELLO, 2007: 27).

cia 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: 484, tradução nossa)¹⁰.

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 compositores associados a esta escola, em algum momento experimentaram este recurso. Destarte, 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).

Foi, portanto, a partir do choque entre o experimentalismo estadunidense e o serialismo cultivado em Darmstadt, que a música-teatro começou a se materializar no início dos anos 60 (SALZMAN; DESI, 2008; MAGRE, 2016; 2017b), essencialmente como uma prática composicional anti-operística e pós-dramática¹¹.

GILBERTO MENDES NA PERSPECTIVA DO “TEATRO COMPOSTO”

Do ponto de vista das práticas e estéticas, 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 composto¹². 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 de perto mostra-se 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).¹³

10 *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 “abierta” 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 Móbiles 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 ordenamiento de unas series de doce sonidos. En la música contemporánea há comenzado un nuevo ciclo (KAGEL, [1958] 1997: 484).*

11 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

A primeira característica do teatro composto 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; na música-teatro, por outro lado, todos os materiais são manipulados sob um pensamento composicional 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, cena ou do libreto, e o teatro tradicional é mais ancorado no texto. Não significa, no entanto, que a música-teatro não possua pontos de apoio. Estes, no entanto, frequentemente são móveis, podendo variar, 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 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. 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 coletiva¹⁴.

A quinta e última 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. Desse modo, a partitura perde função de suporte definitivo de notação, pois não é mais capaz de registrar todo o conteúdo da obra; esta funciona muito mais como um

“avaliar a dimensão do texto exclusivamente à luz da realidade teatral” (LEHMANN, 2007: 18-19).

12 Roesner e Rebstock argumentam que, mais do que um gênero, o termo “teatro composto” alude a um campo, a uma prática de criação artística em algum nível determinada por um pensamento composicional. Contudo, observando o *corpus* de compositores aos quais os autores fazem referência, fica claro que o termo é, na verdade, a proposição de um novo ponto de vista sobre a prática que aqui chamamos de música-teatro ou teatro musical.

13 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).

14 É fato, conforme aponta Antonio Eduardo Santos (2003: 72), que o Madrigal Ars Viva acabou constituindo-se como um laboratório para os compositores santistas envolvidos com a música nova. No entanto, apesar dessa abertura, não havia um tipo de interação regular entre Mendes e o Madrigal durante o processo composicional das obras.

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 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 coletiva, mas sim para permitir uma construção de interpretação mais participativa. Isso garante o caráter de obra aberta¹⁵ 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.

ASPECTOS DA LINGUAGEM COMPOSICIONAL DE GILBERTO MENDES

Como dito anteriormente, Gilberto Mendes foi um compositor multifacetado, e sua obra apresenta-se como uma miscelânea de estéticas, técnicas e formatos. Porém, há certos procedimentos que são recorrentes e que constituem sua poética. No campo da música-teatro, embora cada obra apresente situações únicas, conseguimos identificar algumas características que permeiam toda sua linguagem. Destacamos aqui três procedimentos fundamentais.

O primeiro consiste na 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. 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 não se encerra na inspiração.

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 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

¹⁵ 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.

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).

Por trás dessas palavras, 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 de seus gestos. Em suma, o que está em jogo aqui é o “potencial de teatralidade da *performance* musical” (OLIVEIRA, 2016: 58).

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 Azeredo**, 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, 2017a: 660), 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, 2017a: 660).

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 de uma 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 teatralizado passa a ser organizado a partir de um pensamento composicional, no caso, um contraponto entre as ações da cantora e de um halterofilista. Deste modo, temos os dois modos de organização acontecendo paralelamente e de maneira simbiótica, um amparando o outro.

Figura 2 Poema de Ronaldo Azeredo – Grupo Vocal Entre Nós (acervo particular)

O terceiro aspecto característico da música-teatro de Gilberto Mendes é a utilização de citações, referências e colagens. Estas agem não apenas no plano musical, mas também de forma interdisciplinar, atravessando todas as linguagens artísticas que constituem a obra. Através desses recursos, o compositor desenvolve obras complexas em constante diálogo com outras obras, artistas e campos artísticos. 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 Gilberto Mendes não dispensa um tratamento endurecido e rigoroso às referências, isso não significa que ele as 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. 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.

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.

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 de futebol 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 e potencializar o estranhamento.

A generosidade era um traço da personalidade de Gilberto Mendes, e isso pode ser observado na quantidade de homenagens e dedicatórias em suas obras. Para além do caráter lisonjeiro, percebemos que as homenagens — em especial aquelas direcionadas a personalidades amplamente conhecidas — possuem uma função estrutural em suas composições, colocando-as em perspectiva com a obra ou pensamento do homenageado. Por exemplo, na obra **Objeto Musical — Homenagem a Marcel Duchamp** não ocorre nenhuma referência óbvia a Duchamp. Porém, através da homenagem podemos perceber o tratamento de objetos domésticos como *ready-mades*, e assim ler a obra de Mendes retrospectivamente 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.

Traçando um paralelo entre a escultura de Miró e a composição de Gilberto Mendes, é difícil encontrar alguma relação explícita. O compositor apenas 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: 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 relata que ela decorre de um clima musical sentido em um filme de Antonioni. Há ainda uma citação mais



Figura 3 **Objet Poétique**, de Joan Miró – 1936 (MOMA, 2017)

explícita quando, no final da obra, o *performer* posiciona-se ao lado de um ventilador e, com as mãos em concha ao redor do ouvido, sugere uma reconstrução do famoso logotipo da **RCA Victor**, que, por sua vez, origina-se do quadro **His Master's Voice**, de Francis Barraud.

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.

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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gilberto Mendes é um compositor de grande importância para a música brasileira contemporânea. Seu espírito inquieto, sempre em busca do novo, mo-

Figura 4 **His Master's Voice**, de Francis Barraud – 1898 (HIS MASTER'S, 2017)



Figura 5 **Objeto Musical** (ator: Paulo Guarnieri) (A ODISSEIA, 2006)

bilizou toda uma geração de compositores na direção de uma prática composicional liberta dos preceitos do nacionalismo musical. Sua atuação frente ao Festival Música Nova, um dos mais antigos da América Latina na área da música contemporânea, foi fundamental para a circulação de novas ideias no Brasil, revigorando e reinventando nossos modos de ver e representar nossa cultura através da música.

Ao colocar a música-teatro de Gilberto Mendes em perspectiva com a produção europeia, salta aos olhos sua originalidade composicional, em seu projeto de criar uma linguagem musical própria, sem reproduzir padrões exteriores. De fato, sua música-teatro apresenta diversas características comuns à produção estabelecida pela crítica internacional, porém, trabalhadas de maneiras particulares, refletindo as questões vivenciadas no contexto socio-cultural brasileiro e latino-americano. Com uma dedicação de mais de 50 anos à invenção de meios de relacionamento entre música e cena, Gilberto Mendes nos deixa um repertório riquíssimo, fundamental para se compreender as transformações das estéticas cênico-musicais brasileiras e seus possíveis desdobramentos no *métier* da música atual.

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=PL08882815878609Ao>. Acesso em 18 jul. 2017.
- AGUIAR, Beatriz Alessio de. **Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes**. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2008. Link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-222040/pt-br.php>
- 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.).
- APPYA, Adolphe. **A Obra de Arte Viva** [1921]. Trad. Redondo Júnior, Ed. Eugénia Vasques, 3.ed. Amadora: ESTC, 2005.
- ATTINELLO, Paul. "Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt". In: *Contemporary Music Review* 26.1 (2007).
- DUDEQUE, Norton. "O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas". In: **Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná** 4.1 (2009): 1-16.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. Trad. J. L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- HIS MASTER'S Voice. Disponível em: <https://www.canterburymuseum.com/discover/stories/his-masters-voice/>. Acesso em: 14 Jun. 2019.
- KAGEL, Mauricio. (1958). "John Cage en Darmstadt". In: Gianmario Borio; Hermann Danuser (Org.). **Im zenit der moderne**: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Music Darmstadt 1946-1966. Freiburg: Rombach Verlag, 1997. p. 483-484.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. 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): 906-915. Link: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5789/5224>.
- _____. O processo de composição cênico-musical de Gilberto Mendes sobre poemas visuais de Ronaldo Azeredo. In: **Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP 1** (2017a): 654-665. Link: https://coloquiodemusica.ufop.br/sites/default/files/coloquiodemusica/files/anais_do_coloquio_-_versao_final_17_de_agosto_1.pdf?m=1525724909.
- _____. A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2017b. Link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07112017-151442/pt-br.php>
- MENDES, Gilberto. "Entrevista com Gilberto Mendes: não me interessam mais discussões estéticas". In: **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.
- _____. **Motet em ré menor**: Beba Coca Cola. Bruxelas: Alain van Kerckhoven Éditeur, 1998. 1 partitura. Coro misto à cappella.
- _____. **Viver sua música**: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. São Paulo: Edusp, 2008.
- MOMA. Joan Miró: Object (1936). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81915> Acesso em: 14 Jun. 2019.
- 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**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: Matthias Rebstock; David Roesner (Ed.). **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: Matthias Rebstock; David Roesner (Ed.). **Composed Theatre**: aesthetics, practices, processes. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.
- SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The new Music Theater**: seeing the voice, hearing the body. Londres: Oxford University Press, 2008.
- SANTOS, Antonio Eduardo. **Os (Des)caminhos do Festival Música Nova**: (FMN – um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
- SOUZA, Carla Delgado de. **Gilberto Mendes**: entre a vida e a arte. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

Recebido em: 20/07/2019 | Aprovado em: 10/09/2019