

Obras brasileiras de música cênica contemporânea

[*Brazilian works of contemporary scenic music*]

Gustavo Bonin^I

RESUMO • O artigo apresenta obras de música cênica realizadas no campo da música contemporânea de concerto brasileira. Os autores costumam ressaltar a presença cênica dos concertos de música utilizando estratégias de iluminação, gestualidade, encenação etc. Com base na semiótica tensiva, proposta por Claude Zilberberg (2004; 2011), apresentaremos a música cênica como uma prática musical percebida a partir dos modos de contato estabelecidos entre as presenças musicais e as presenças cênicas, em uma configuração mais ou menos próxima. A partir dessa via, apresentaremos as peças pelos seus graus de presença cênica, ancoradas na latência cênica inerente a qualquer *performance* musical.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Modos de contato;

música cênica; semiótica tensiva. • **ABSTRACT**

• The article will present works of scenic music performed in the field of contemporary Brazilian concert music. The authors usually emphasize the scenic presence of music concerts using strategies of lighting, gestures, staging, etc. Based on the tensive semiotics, proposed by Claude Zilberberg (2004; 2011), we will present scenic music as a musical practice perceived from the modes of contact established between musical presences and scenic presences, in a more or less close configuration. From this base, the pieces will be presented by their gradation of scenic presence, supported by the scenic latency inherent in any musical performance.

• **KEYWORDS** • Modes of contact; scenic music; tensive semiotics.

Recebido em 11 de abril de 2019

Aprovado em 16 de julho de 2020

BONIN, Gustavo. Obras brasileiras de música cênica contemporânea. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 50-72, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p50-72>

I Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A diversidade estilística do repertório de música cênica brasileira foi um estímulo que nos levou à curiosidade pelos objetos ditos *complexos, sincréticos, híbridos* etc. Dito de outro modo, nos conduziu ao interesse por um objeto que não se define pelas particularidades de apenas uma linguagem. Acreditamos que a música cênica, entendida como uma prática artística que coloca em *contato* elementos *musicais* e *cênicos*, não deixa de ser *música* ao mesmo tempo que vai se transformando em outra coisa.

Em certa medida, toda *performance* artística tem seus graus de contato, independentemente do quão evidente é a presença de cada um de seus elementos constitutivos. A *ambivalência* do sujeito que pertence à prática artística da música cênica, situado no entrelugar do *musical* e do *cênico*, acaba por tensionar a presença desses elementos, criando um jogo de *dominâncias* no objeto artístico.

É a partir desse ponto de partida que entendemos a música cênica como uma prática artística que se constitui na interação entre presenças musicais e cênicas orientadas por uma regência musical de base. Em nossa dissertação de mestrado² procuramos descrever, a partir do repertório brasileiro, como o modo de contato entre as presenças estabelece os sentidos para os sujeitos envolvidos nessa prática musical. Isso porque essa prática híbrida mostra que, apesar de, muitas vezes, parecer ser uma prática cênica, é, na verdade, interpretada como um espetáculo musical. A prática é recorrentemente confundida com os musicais da Broadway, ou mesmo com a ópera, porém nosso trabalho procurou descrever a música cênica que se desenvolveu no interior da música contemporânea de concerto brasileira, utilizando, principalmente, as latências cênicas já inerentes às *performances* musicais, além do experimentalismo recorrente à música contemporânea. Nada impede que esse mesmo modelo seja aplicado a outras práticas em que a dependência entre as presenças musicais e cênicas seja pertinente, desde que se mantenha a ideia de que há uma regência musical que orienta a percepção dos sujeitos envolvidos.

Neste artigo procuramos apresentar a noção de *latência cênica* como uma manifestação já inerente a qualquer *performance* musical, e também escalonar as gradações da presença cênica nas obras de alguns compositores brasileiros no período

2 O artigo presente é uma síntese de alguns trechos da dissertação *Quadro a quadro: música cênica brasileira* (BONIN, 2018).

que se estende da segunda metade do século XX até os desdobramentos atuais. As obras são encadeadas a partir de *áreas de contágio* tanto históricas, no interior da prática de música contemporânea brasileira, como estruturais, apresentando a gama variada de estratégias cênicas utilizadas pelos compositores, como o trabalho com encenação, figurino, iluminação, elementos verbais etc.

PRESENCAS DA MÚSICA CÊNICA

Entramos em consonância com os autores de música cênica que procuram ampliar a pertinência daquilo que engloba a *performance musical*, revelando dela certa “visualidade”, ou certa “teatralidade”, que chamamos de *presença cênica*. Presença que se encontra já *latente* em todo modo realizado de manifestação na prática musical e também dentro do nosso recorte específico da música contemporânea.

Ao longo de nossas leituras, encontramos várias indicações de que os compositores, antes mesmo de “incluírem” elementos extramusicais em suas obras, encontraram ferramentas nas próprias potencialidades cênicas já presentes no contexto de um concerto de música. O compositor Gilberto Mendes aponta para um *elemento mínimo* da presença cênica latente:

Colecionava guarda-chuvas! [sobre Erik Satie]. Uma vez ele foi visto debaixo de um temporal protegendo o guarda-chuva (risos). Parece que o teatro-musical vem daí, né? Daquilo do teatro que a gente faz, né? Razão por que a gente é ator também, é intérprete. A gente pisa muito no palco, a gente tem desembaraço, né? Mexe pra cá, vira pra lá, sobretudo o cantor. Está atuando, né? *E a coisa dele* [da música cênica] *parece que surgiu da observação do que há de teatro também na interpretação musical... O pianista que entra, pega o piano, senta, não tá muito bom, levanta, acerta melhor; põe a partitura, ela cai no chão, ele pega... é um teatro isso aí.* (MENDES, entrevista a MAGRE, 2017, p. 151 – grifos nossos).

Observar outras potencialidades inerentes a uma prática é revelar outros elementos além dos tradicionalmente focalizados na manifestação dessa práxis, é um *fazer-interpretativo* que o ouvinte assume durante a *performance*, ou seja, quais elementos, dentro do conhecimento que o sujeito tem da linguagem, ele seleciona para aquela apreensão. John Cage, em conformidade com a colocação de Mendes, responde à pergunta feita por Schechner: “O concerto é uma atividade teatral?”:

Sim, até mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica convencional: o tocador de trompa, por exemplo, sempre esvazia o cuspido de seu tubo. *E isso frequentemente envolve mais minha atenção do que as melodias, as harmonias etc.* (CAGE, 1965, p. 50 – tradução e grifos nossos)³.

3 “Cage: Yes, even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra: the horn player, for example, from time empties the spit out of his horn. And this frequently engages my attention more than the melodies, harmonies, etc.” (CAGE, 1965, p. 50).

O compositor italiano Luciano Berio (1998, p. 68 – tradução nossa) aponta que “um concerto também é um espetáculo. Uma *performance* de concerto, quer se goste quer não, é também um teatro em potencial”⁴. Ao perceber as potencialidades cênicas inerentes a um concerto de música, Mauricio Kagel (1983, p. 125 – tradução nossa) crê “que nós podemos compor com tudo; as situações entre os intérpretes são eminentemente musicais em um sentido teatral”⁵.

A inversão que Kagel propõe ao pensar o que tem de “eminentemente musical” em uma ação no “sentido teatral” revela um procedimento de criação por controle, variação e desdobramentos de parâmetros que são caros aos modos de composição musical, independentemente se o material agora também inclui uma “situação” ou um traço cênico como parâmetro. Portanto, como aponta Llorenç Barber (1987, p. 33 – tradução e grifos nossos): “Luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fosse sons, timbres e tempos. *São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa*”⁶.

Compreendendo a possibilidade de ter procedimentos composicionais utilizando outros parâmetros, e culminando novamente na percepção global de uma obra, esses traços cênicos elencados por Barber podem agora ser compreendidos como “música na mesma medida em que a música se transformou em outra coisa”:

Os elementos acústicos e os elementos visuais se tornam “inteligíveis” uns por causa dos outros, de forma que o espectador se percebe da relação que existe entre uma técnica instrumental (que perde a “aura” para se converter em ferramenta) e seu concreto resultado sonoro. (BARBER, 1987, p. 33 – tradução nossa)⁷.

Entendemos que a “outra coisa” em que a música se transformou configura-se na gradação de contato entre as presenças musicais e cênicas. Dessa maneira, acreditamos que essa dependência é compreendida, em um primeiro momento, através de uma correlação inversa entre suas medidas, o que implica dizer que, quanto *mais* presença musical, haverá *menos* presença cênica e, ao contrário, quanto *mais* presença cênica, haverá, portanto, *menos* presença musical.

A “quantidade” de presença cênica inicia-se no que há de *mínimo cênico*, em uma *performance* instrumental de câmara, chegando até o *monumental* que há na maioria das *performances* operísticas, que, além da presença de um *libretto* (ou algo similar

4 “*Anche un concerto è spettacolo. Un'esecuzione concertistica, che lo si voglia o no, è anche un teatro potenziale*” (BERIO, 1998, p. 68)

5 “[...] nous pouvons composer avec toute; les situations entre musiciens sont éminemment musicales dans un sens théâtral” (KAGEL, 1983, p. 125).

6 “*Luces, objetos, palabras, movimientos e instrumentos son articulados y compuestos como si fuesen sonidos, timbres y tiempos. Son música en la misma medida en que la música ha devenido otra cosa*” (BARBER, 1987, p. 33).

7 “*Los elementos acústicos y los visuales se vuelven 'inteligibles' los unos a causa de los otros, de forma que el espectador se apercebe de la relación que existe de causa a efecto entre una técnica instrumental (que pierde el “aura” para convertirse en herramienta) y su concreto resultado sonoro*” (BARBER, 1987, p. 33).

a um texto-verbal), possui maior desdobramento das presenças cênicas latentes nas *performances* musicais.

Para ilustrar a gradação entre as presenças que estamos propondo, vamos observar dois exemplos, um com pouca presença cênica, e outro com muita presença cênica, ambos no interior da música contemporânea de concerto. Optamos por apresentar peças que estão nos polos limites da prática para que seja possível perceber as medidas dessa correlação entre presenças musicais e cênicas com mais clareza.

No polo com pouca presença cênica, a peça *Retrato I* (1979), para flauta e clarinete, de Gilberto Mendes, mobiliza durante quase toda a extensão apenas elementos musicais, como uma peça tradicional de concerto. No entanto, na última parte, o compositor indica que o trecho tocado (Figura 1) deverá ser repetido “com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação”, porém *sem som* (MENDES, 1979, p. 1).

O trecho K é o que deve ser repetido mantendo somente os gestos corporais, *sem som*. A estratégia de repetir tanto a sonoridade como a gestualidade inerente dos instrumentistas fortalece a compreensão do que há de cênico na última parte sem som. Ao pôr em destaque a presença cênica latente na *performance* musical, além de conduzir uma mudança de foco na percepção do ouvinte, esse trecho aponta didaticamente a dependência entre as presenças musicais e cênicas que queremos enfatizar (Figura 2).

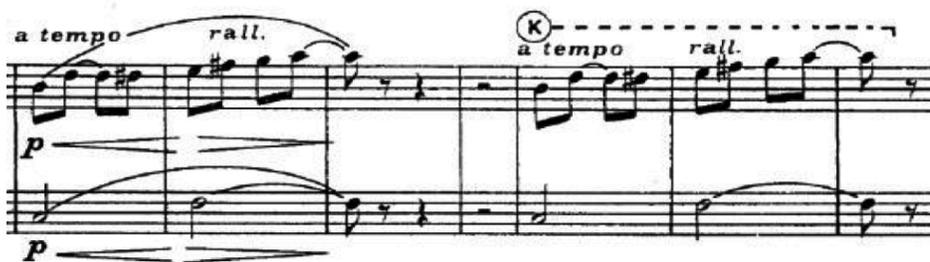


Figura 1 – Trecho final da partitura de *Retrato I*, de Gilberto Mendes. Fonte: Mendes, 1979



Figura 2 – Cibele Palopoli (flauta) e José Luiz Braz (clarinete) interpretam *Retrato I*, de Gilberto Mendes, 2010. Fonte: YouTube (RETRATO I, 2010)⁸

No polo com muita presença cênica, temos por exemplo a peça *Ópera aberta (curtição de voz e músculos: contraponto em duas partes)* para soprano, halterofilista e uma miniplataea no palco (Figura 3), também de Gilberto Mendes (1976), em que a partitura (ou “roteiro”) se resume a estas poucas indicações:

Uma cantora entra em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a representar trechos variados de óperas, entremeados de exercícios vocais. O desempenho teatral destacará seu encantamento, seu enlevo com a própria voz, que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar, como se a visse materializada à sua frente. Porque a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz.

Pouco tempo depois entra em cena um halterofilista, pulando corda, também vestido a caráter, e começa a fazer exercícios com e sem os halteres, entremeados de exibições do seu muque braçal, peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado do próprio corpo.

No canto esquerdo da cena, um grupo formado de pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a plateia, em quatro ou cinco momentos aplaude freneticamente, gritando “bravo!”.

A atuação da cantora e do halterofilista é independente. Um ignora o outro, até certo momento em que a cantora toma conhecimento da presença do halterofilista, olha-o de alto a baixo, entre surpresa e indignada, com as mãos na cintura, e diz o nome dele (que deverá ser o nome de algum personagem de ópera) em tom repreensivo, sem conseguir, no entanto, perturbá-lo. E volta a cantar, como se não tivesse acontecido nada.

Finalmente o halterofilista toma conhecimento da cantora, ao perceber que ela não consegue atingir as notas cada vez mais agudas que tenta dar. E, com a intenção de

8 Ver trechos da *performance* no YouTube (RETRATO I, 2010).

ajudá-la, anda em sua direção e a levanta, colocando-a sobre seu ombro. Dá umas voltas, no palco, com a cantora esperneando, apavorada, sobre seu ombro, mas sempre cantando. E sai de cena lentamente.

Este é um roteiro básico, que deverá ser desenvolvido em suas virtualidades cênicas. Duração: o tempo necessário para que tudo ocorra sem deixar cair o interesse do espectador. (MENDES, 1979, p. 1).



Figura 3 – Anna Maria Fieffer e Sérgio Roberto Anacleto atuam em Ópera aberta, de Gilberto Mendes. Fonte: YouTube (GILBERTO..., s.d.)⁹

A própria *partitura/roteiro* se afasta da notação comum, ou seja, não há qualquer símbolo ou grafia que corresponda a um desenvolvimento sonoro específico – ela descreve verbalmente uma pequena cena a ser representada pelos intérpretes. As presenças musicais indicadas na partitura são: a sugestão de trechos de ópera; os exercícios vocais que a cantora deverá escolher livremente; a plateia e os “bravos” que a plateia deverá gritar em alguns momentos (quatro ou cinco vezes); e, além disso, na única interação entre “cantora” e “halterofilista”, há uma indicação de ascendência para um registro cada vez mais agudo da cantora.

Acreditamos que os canais sensoriais não são os delimitadores por excelência dos elementos que constituem as presenças em jogo, pois há, por exemplo, uma gestualidade prototípica no modo como as cantoras de ópera executam os exercícios vocais, fazendo com que esse elemento somático e visual pertença *ambivalentemente* às duas presenças.

Pela predominância dos elementos cênicos nessa obra, são bastante frágeis os traços “musicais” que asseguram a obra anterior dentro da prática de música cênica.

9 Ver trechos da *performance* no YouTube (GILBERTO..., s.d.).

O que ainda mantém, ao nosso ver, a pouca *regência musical* é o espaço característico das *performances* musicais (concerto, festival de música etc.) e a autoria ligada a um compositor de música.

Por exemplo, se colocássemos a peça de Mendes em um espaço diferente de um *concerto de música* (caso ela fosse apresentada como uma *performance art* ou dentro de um festival de teatro), e sem uma autoria ligada a um *compositor de música*, a *performance* provavelmente iria desestabilizar por completo a dependência que, como acreditamos, sustenta a prática. Dessa maneira, outro tipo de pacto entre intérpretes e espectadores envolvidos se faria presente nessa *performance* caso não houvesse essas características.

No entanto, caso se mantenha pelo menos uma das duas características, *concerto de música* e *compositor de música*, os elementos cênicos ganham, então, profundidade a partir da práxis enunciativa que estabiliza as práticas musicais e as mantém sob uma regência musical mesmo que átona.

Quando Mendes propõe uma emulação do meio social da música de concerto, faz emergir personagens intimamente conhecidos por seus espectadores, como a “cantora de ópera”, que é uma “enamorada da própria voz”, e a “plateia entusiasta”, que vibra a cada virtuosismo do intérprete, todos em tom irônico e satírico. A verdadeira subversão, estratégia corrente do humor, é a inserção de um personagem que não faz parte dessa prática, o “halterofilista”.

A estratégia já descrita de restabelecimento cênico, presença *latente* em toda *performance* musical, permanece a partir da emulação descrita anteriormente. No entanto, através de um desenvolvimento maior do elemento de *encenação* dos intérpretes (tanto da cantora como da plateia presente no palco) e do deslocamento que causa a participação do “halterofilista”, notamos que a peça tem um aumento considerável da presença cênica em relação à presença musical, o que a coloca em risco de não ser identificada como uma prática musical. Para Mendes (2005), “é uma música sem música, tudo bem. O *compositor* tem que induzir a pessoa a um *clima musical*. Esse clima é que tem que ser curtido”.

A obra também nos motiva a apontamentos mais nítidos de conteúdo, como, por exemplo, a temática do virtuosismo que se reitera nas situações envolvendo a cantora, o halterofilista e a plateia, assim como as discussões que envolvem as dinâmicas coletivas da prática musical, cenários em que o virtuosismo exacerbado ganha ênfase nas criações e produções musicais.

Para concluirmos a argumentação sobre as gradações de presenças contidas nos exemplos que apresentamos, gostaríamos de trazer, então, uma última citação, na qual o pesquisador Björn Heile (2006) aponta nitidamente os polos dessa gradação em duas peças de Maurício Kagel, compositor argentino que é referência para a música cênica dentro do campo da música contemporânea de concerto:

As primeiras peças de teatro instrumental [música cênica] de Kagel, *Sonant* (1960) e *Sur scène* (1960), que foram compostas simultaneamente, partem de *polos opostos*, a primeira transformando o ato de tocar instrumentos musicais em ação teatral, e a segunda, ao contrário, apresentando uma *performance* musical dentro de um contexto quase-teatral. O significado disso dificilmente pode ser superenfático,

pois demonstra como Kagel reage tanto à musicalização do teatro experimental (no caso de *Sur scène*) quanto à dramatização da *performance* musical na tradição do teatro musical (em *Sonant*). (HEILE, 2006, p. 35 – tradução e grifos nossos)¹⁰.

A diferença que existe entre as peças de Gilberto Mendes aqui apresentadas – *Retrato I* e *Ópera aberta* – nos parece a imagem mais didática e sintetizada da gradação que estamos buscando evidenciar, principalmente pelo uso daquilo que chamamos de *latência cênica* presente em toda *performance* musical. A seguir apresentaremos como aplicamos as direções propostas por Zilberberg (2004), presentes no texto “As condições semióticas da mestiçagem”, para analisarmos as obras de música cênica.

COMPOSITORES BRASILEIROS

A partir deste ponto iremos apresentar algumas áreas históricas e estilísticas de *contágio* entre os compositores brasileiros, ligados a uma *triagem histórica* da prática de música cênica que fizemos em nossa pesquisa. Tendo em vista o caráter difuso dos percursos históricos da música nova no Brasil, o objetivo não é encontrar uma linha de desenvolvimento cronológico dessa prática no país, mas, sim, revelar pequenos *elos* entre os compositores de música cênica.

Áreas de contágio

Procuramos apresentar a diversidade de estratégias cênicas presente no repertório brasileiro através de *elos* históricos. Buscamos ligar as peças não com base em uma linearidade cronológica, mas através de *elos* históricos que se contagiam pelos contatos entre as presenças, sempre por meio de um escalonamento da presença cênica em posições polares – *elementos mínimos* e *predominância cênica* – e posições intermediárias.

Um *elo* histórico catalisador da presença e da reunião dos compositores brasileiros de música nova/contemporânea são os festivais/concursos – ou eventos condensados – de música. O caráter periférico da prática no país, quase como uma espécie de subgênero da música erudita, também periférica no Brasil, faz com que os festivais funcionem como ilhas de resistência da prática.

Apesar das diferentes configurações de participação dos festivais/concursos, mais abertas ou mais restritas, mais políticas ou não, é possível dizer que todo compositor brasileiro de música nova, de algum modo, já participou desses eventos condensados

¹⁰ “Kagel’s earliest pieces of instrumental theatre, *Sonant* (1960) and *Sur scène* (1960), which were composed practically simultaneously, start from opposite poles, the former transforming the playing of musical instruments into theatrical action and the latter, conversely, presenting musical performance within a quasi-theatrical context. The significance of this can hardly be overemphasized as it demonstrates how Kagel reacts to both the musicalization of experimental theatre (in the case of *Sur scène*) and the dramatization of musical performance in the tradition of music theatre (in *Sonant*)” (HEILE, 2006, p. 35).

de música. Dessa maneira, muitas das primeiras, e às vezes únicas, interpretações de peças de música cênica ocorreram nesses eventos.

Em 1968 estreia a obra *Kitsch 1 a 5*, de Willy Corrêa de Oliveira, no Festival de Música Nova, organizado por Gilberto Mendes, que voltou a acontecer depois de quatro anos sem edições em função do golpe de 1964:

KITSCH 5

O Kitsch nº 5 é o resultado da combinação de fragmentos dos kitschs anteriores gravados em fita magnética.

I) Grave em fita magnética, na velocidade de 19 cm/seg. os Kitschs 1, 2, 3 e 4.

II) De cada Kitsch, corte a fita magnética em oito diferentes partes de fita com estas medidas:

- 1) 27 cm
- 2) 43 cm
- 3) 70 cm
- 4) 86 cm
- 5) 113 cm
- 6) 140 cm
- 7) 186 cm
- 8) 226 cm

III) Uma vez que você tenha obtido de cada Kitsch os oito fragmentos de fita, monte-os como quiser. Os fragmentos de fita podem ser cortados em qualquer momento do Kitsch, seja ao acaso ou de acordo com um plano preestabelecido.

IV) Quando todos os fragmentos já estiverem montados (aleatoriamente ou não), coloque uma fita de silêncio no início, com um tempo suficiente para que você desça do palco, e procure um lugar qualquer na plateia.

V) O pianista deve se aplaudir freneticamente, e incentivar o público para juntar-se a ele. (OLIVEIRA, 1967-1968).

Na quinta parte, e no fim da quarta, o pianista se desloca até a plateia e “se aplaude freneticamente”, ao mesmo tempo que incentiva o público a fazer o mesmo. Essa presença cênica não é central na peça, pois:

O material básico que unifica *Kitsch* é uma série de 48 notas (na qual é relevante a polarização da nota ré) e um conjunto de 51 acordes derivados dessa série de frequências – a série é exposta melodicamente ao início do ciclo. *A gama dos desdobramentos desse material abrange desde o universo pontilhístico do serialismo integral, na primeira peça, até o teatro musical, na peça final* (em que surge como gesto final em uma peça de montagem aleatória, reminescente da experiência com a música concreta). (BONIS, 2012, p. 226 – grifos nossos).

A *presença cênica* (plateia) funciona como um *elemento* cênico *mínimo*, já comentado anteriormente, em que o intérprete ainda trabalha com a *inerência latente* da configuração performática de um concerto de música. No lado oposto, com

predominância cênica, a peça *Bravo!*¹¹ (1989), de Tim Rescala, explora a encenação de uma plateia no palco, em que os personagens, mais caricatos, e a movimentação de entrada do público enfatizam o polo cênico.

Como uma medida intermediária entre os dois compositores anteriores, podemos lembrar a peça *Ópera aberta* (1976), comentada anteriormente, em que “um grupo formado por pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a plateia, em quatro ou cinco momentos *aplaude freneticamente*, gritando ‘bravo!’” (MENDES, 1976, p. 1 – grifos nossos).

Apesar da encenação da plateia no palco, há menos caracterização dos personagens e uma narrativa menos presente, já que ela está principalmente reforçando o prestígio da cantora de ópera.

A partir do intertexto operístico, Eduardo Guimarães estreia *A decadência da tuba* (1993) na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na qual, do mesmo modo que em *Ópera aberta*, fragmentos dos libretos de ópera famosos são executados pelos intérpretes ao mesmo tempo que encenam humoristicamente esses mesmos trechos operísticos.

Na Bienal de Música Brasileira Contemporânea ainda estrearam *Clichê music* (1985), de Tim Rescala, na qual o narrador, em tom humorístico, descreve “fórmulas” clichês para compor uma música contemporânea de bienais, e *Santos Football Music* (1977), de Gilberto Mendes, em que o autor propõe um ambiente futebolístico que conta com a participação do público, com vaias ao juiz (maestro), gritos de gol e uma charanga que percorre o espaço da plateia.

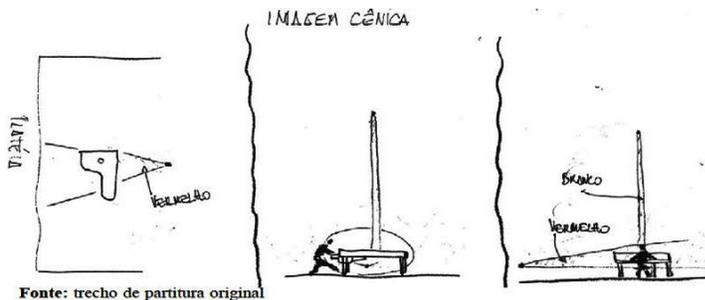
Boa parte das obras dos três compositores anteriores, Gilberto Mendes, Eduardo Guimarães e Tim Rescala, se conecta por modos de encenação que ressaltam temáticas humorísticas. A predominante escolha de cantores, e às vezes até atores, procura encontrar uma disponibilidade “teatral” já presente nos intérpretes pelos exercícios regulares da prática em que eles se inserem.

Também apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, *Noites do Catete 3* (2003) para piano solo e sons pré-gravados, de Luiz Carlos Csëko, trabalha com um projeto de iluminação ou *lighting design* que:

[...] se inicia com um fecho de luz branca com intensidade total, estreito e verticalmente sobre a extremidade da cauda do piano. Um segundo refletor lentamente se acende até a intensidade total *circa* de dez segundos após o início com um amplo fecho de luz vermelha que silhueta a forma do piano (sem tampa) em contraluz. O projeto de iluminação se encerra com a coluna de luz branca permanecendo acesa enquanto o fecho vermelho é atenuado até apagar-se. (CSËKO, 2017, p. 163).

A narratividade de transformação da iluminação, em que os focos desenham a evidência do intérprete em cena, ao mesmo tempo que propõe uma interação com o som no fim da peça, caracteriza uma relação intermediária entre a presença musical e a presença cênica da obra (Figura 4):

11 Ver *performance* completa no YouTube (BRAVO!, 2002).



Fonte: trecho de partitura original

³⁷ BUNGER, Richard E. *The well-prepared piano*. Denver: Colorado College Music Press, 1973.
³⁸ Técnicas ampliadas. versão livre minha

Figura 4 – Projeto de iluminação (*lighting design*), imagem cênica em *Noite do Catete 3* (2003), piano de cauda ampliado e amálgama eletroacústico. Fonte: Csëko, 2003, p. 162

Como *elemento mínimo* de iluminação, a peça *Cenas sugestivas*¹² (1985), para percussão solo, de Carlos Kater, indica para o primeiro movimento um “foco o mais tênue possível sobre [o intérprete] apenas” (KATER apud SERALE, 2011, p. 82), preferencialmente luz de velas. A ideia é projetar sobre o “fundo da cena uma sombra do intérprete e seus instrumentos” (SERALE, 2011, p. 83).

No polo oposto, como exemplo de predominância cênica, Jorge Antunes, na sua série de trabalhos chamada *Cromoplastofonias* (1965-1968), intensifica a investigação com projeção de cores através de projetos de iluminação, “usando também os sentidos do olfato, do paladar e do tato” (SERALE, 2011, p. 90).

Jorge Antunes explora, em uma predominância cênica também destacada, a utilização cênica do espaço na peça *Coreto* (1975), para flauta/*piccolo*, clarinete, trompa, viola, violoncelo, piano vertical desafinado e três atores, na qual os instrumentistas estão sobre uma estrutura metálica de três níveis, enquanto os atores se deslocam no palco percutindo a estrutura e realizando diversas ações e movimentações no espaço e com os músicos.

Em um contato intermediário, a peça *Cantilena* (1979), para duas vozes femininas, de Silvio Ferraz, trabalha a partir da ideia de *linha* para movimentar as duas cantoras no espaço, onde as velocidades com que as elas andam se relacionam com os andamentos da melodia:

Duas cantoras, uma devendo ser de baixa estatura e a outra alta, uma canta repetidas vezes uma melodia rápida (voz 1) e a outra permuta quadro padrões de uma melodia lenta (voz 2). A mais lenta entra primeiro atravessando o público em *linha* reta, outra diagonal ou uma outra linha qualquer possível no local de apresentação, a mais rápida deve aguardar até que a outra chegue a do seu caminho e então atravessar na mesma reta rapidamente até sair da sala e continuar cantando até uma distância de dez metros da porta de saída, tempo suficiente para que a mais lenta saia da sala. (FERRAZ, 2007, p. 98-99).

¹² Ver *performance* completa no YouTube (CENAS..., 2014). Intérprete Daniel Seralé.

Flo Menezes, na peça *TransFormantes VI* (2012)¹³ para quinteto de sopros, apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, também trabalha com um contato intermediário do espaço (Figura 5), em que, para cada um dos cinco *formantes* sonoros da peça, o autor indica as posições e movimentações espaciais dos intérpretes, que se intensificam ao longo da peça:

Formante 5

Os músicos tocam em posição "tradicional" de quinteto de sopros (Posição 8). Ao término, levantam-se e, munidos de seus respectivos instrumentos, andam livremente pelo teatro, tocando de cor, *ad libitum*, fragmentos do *Formante 4* (tal como indicado na partitura), atravessando o espaço de escuta do público e saindo do espaço do teatro por locais distintos.

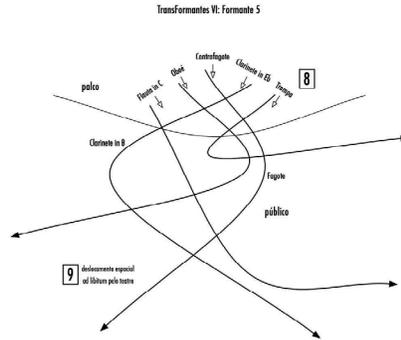


Figura 5: Disposição e mobilidade espaciais do Formante 5.

Sobre a partitura

- A partitura é escrita em Dó (notas soam como escrita). Contrafagote soa uma Oitava abaixo do escrito.
- Os números emoldurados por um quadrado indicam as posições dos músicos no espaço. Uma seta entre dois números indica o deslocamento de uma para a outra Posição.

Flo Menezes – São Paulo, agosto de 2012

Figura 5 – *TransFormantes VI*: Formante 5. Disposição e mobilidade espaciais do Formante 5. Fonte: Menezes, 2012, p. 8

Como elemento mínimo, a peça *Coiores* (2000), para clarinete e percussão, do mesmo autor, termina com o clarinetista tocando uma série de 37 alturas enquanto sai de cena (Figura 6):

¹³ Ver *performance* completa no YouTube (FLO..., 2016).

fin dos sons eletroacústicos

12'59,9^m 15'54,7^m

(1^o de silêncio final)

ca. 21" a mais que o final do Take 2 dos sons eletroacústicos

Clarone in B

improvisar, caminhando, a partir deste "reservatório de notas", respeitando sempre tanto a exata seqüência das notas (ordem dos intervalos) quanto a disposição das mesmas no registro das alturas, repousando, ao final, na nota Ré e 0 grave (soando Dó 1-1= nota sustida). Dinâmica geral: não mais forte que *mf*. Figurações calmas, sem notas muito rápidas, e em geral legato. **Poco Vibrato.**

chegar e permanecer no Ré e 0 grave (escrito) nos pontos. **Sema Vibrato** ao final, olhando para o percussionista, em sintonia

13'07^m 13'28^m

última remissão de ataque grave com modulação em *and*

13'36,4^m

ppp **rulo molto rallentando** ao final, olhando para o clarinetista, em sintonia

Vibrafona

OFF

mp *poco* *p*

Pedal até a total extinção dos sons

E♭ Marimba

Tam-tam Grave

deixar vibrar até a total extinção do som

mf

Figura 6 – Trecho da partitura de *Colores*. Fonte: Menezes, 2000, p. 14

Cada área de contágio que elencamos serve como uma baliza geral de contato, pois uma análise detalhada das peças nos ofereceria outros efeitos de contato, em que as [categorias] cênicas poderiam, inclusive, aparecer sobrepostas.

Apresentamos, até então, os autores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Eduardo Guimarães, Tim Rescala, Luiz Carlos Csêko, Jorge Antunes, Carlos Kater, Silvio Ferraz e Flo Menezes. Em geral, os compositores possuem peças ora com mais presenças cênicas, ora com menos, porém, alguns costumam manter uma constância nos seus modos de contato, como é o caso de Flô Menezes e Willy Corrêa de Oliveira ao explorarem os elementos mínimos de um concerto de música. Enquanto no outro polo extremo, o da predominância cênica, encontram-se os autores Tim Rescala, Jorge Antunes e Luiz Carlos Csêko.

Outro *elo* histórico que reuniu compositores brasileiros de música cênica foram os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, iniciados também em 1970 e organizados pelo compositor Hector Tosar e pelo Núcleo Música Nueva de Montevideo. O cunho político dos cursos é um forte caracterizador do evento:

Um ponto de honra dos Cursos Latinoamericanos era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima, idealismo. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao establishment de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos. (MENDES, 1994, p. 215).

Nas edições IX (Brasil) e XIV (Uruguai), o compositor alemão de música cênica Dieter Schnebel¹⁴ ministrou aulas no evento, tendo participado delas os compositores brasileiros Gilberto Mendes (IX e XIV) e Tato Taborda (XIV). Ainda participaram dos Cursos Latinoamericanos os compositores brasileiros Willy Corrêa de Oliveira,

¹⁴ Schnebel é compositor da emblemática peça *Sichtbare Musik*, para regente solo, na qual o intérprete executa apenas as gestualidades comuns (e “dramáticas”) à prática da regência na música de concerto.

Tim Rescala, Jocy de Oliveira, e Chico Mello, o qual posteriormente vai estudar com Schnebel na Alemanha (AHARONIÁN, 2007).

Chico Mello escreve em 1987 a peça *Upitú*¹⁵, para flauta solo, na qual, além de compor a temporalidade narrativa das respirações sonoras, indica movimentos gestuais do corpo da intérprete que articulam um contato intermediário com as respirações e que, pelo seu caráter cênico e sonoro, pertencem ambivalentemente à presença musical e a presença cênica.

No polo da predominância cênica, é possível observar a peça *Figura sobre um fundo* (2012), para piano preparado e dançarina, de Tato Taborda, e “*¿Música?*” (1989), para regente e dançarina, de Tim Rescala, na qual os autores expandem a predominância cênica a partir da gestualidade somática ao colocarem em cena uma dançarina sugerida como intérprete.

Com elementos cênicos mínimos, é possível observar a peça *Canção simples de tambor* (1990), de Carlos Stasi, em que no quarto movimento (Figura 7) o autor indica que o percussionista:

• Distancie alguns metros do instrumento ,
• Pegue uma longa vara flexível ,
• Numa extremidade segure-a com a mão esquerda , enquanto a outra apoia-se sobre a pele do instrumento ,
• Bata a mão direita sobre a esquerda , executando os ritmos abaixo .

obs. O resultado sonoro no tambor deve ser totalmente aleatório .

repeita toda sequência e siga improvisando ad lib.,
então pare , fique em silêncio , olhe para o instrumento e de um leve sopro em sua direção .

Ex.16. *Canção simples de tambor*, 4º mov. (Stasi, 1990).

Figura 7 – Trecho de partitura e orientação de *Canção simples de tambor*, de Carlos Stasi. Fonte: Stasi, 1990¹⁶

A gestualidade de “bater a mão direita sobre a esquerda” já foge da idiomática comum ao instrumento, ganhando um relevo cênico-somático, porém ainda inerente ao “ato de tocar” um instrumento. Na mesma direção, como elemento mínimo, no fim (Figura 8) da peça *Pendular* (2008), de Maurício de Bonis, o violão soa ao mesmo tempo que se movimenta pendularmente:

15 Ver *performance* completa no YouTube (VALENTINA..., 2012). Intérprete: Valentina Pecora.

16 Ver *performance* completa no YouTube (FERNANDO..., 2015). Intérprete: Fernando Rocha.



Figura 8 – Gilson Antunes toca *Pendular*, de Maurício de Bonis. Fonte: YouTube (GILSON..., 2008)¹⁷

A gestualidade se relaciona com um movimento harmônico pendular, por isso, de certo modo, as peças anteriores não deixam de ter suas interações íntimas entre as presenças musicais e cênicas. No caso da peça *Sonhos*¹⁸ (2007), para marimba solo, de Arthur Rinaldi, a gestualidade do intérprete se apresenta com maior presença cênica:

IV - Junto ao lago

12" |-----|

Um pouco hesitante

- . olhar para trás e abaixar calmamente os braços;
- . caminhar para o lado da marimba (região grave)

3" |-----|

- . murmurar livremente

3" |-----|

6" |-----|

Sereno, calmo

...Ao longe, vejo um homem junto a um lago...

. começar a caminhar para à frente da marimba

percutir a nota e paralisar o movimento

ppp

mp

"sai- tu - be"

ppp

Figura 9 – Orientação do autor para a gestualidade da peça *Sonhos*, de Arthur Rinaldi. Fonte: Rinaldi, 2007

Desde o movimento paralisado até as duas próximas gestualidades indicadas, “olha para trás” e “olhar por sobre a marimba”, a gestualidade vai se intensificando por apresentar elementos que fogem do “ato de tocar” o instrumento. Outra presença cênica ganha destaque nesse trecho, e na obra como um todo: a predominância do elemento verbal.

A obra utiliza trechos de diversos poemas japoneses, traduzidos ou não, e os

17 Ver *performance* completa no YouTube (GILSON..., 2008). Intérprete: Gilson Antunes.

18 Ver *performance* completa no YouTube (SONHOS..., s. d.). Intérprete: Nath Calan.

distribui nas *falas* do intérprete, como mostra a última parte (6') da Figura 9: “... Ao longe, vejo um homem junto ao lago...”. A peça *Sonhos* faz parte de uma exploração cênica bastante recorrente na prática, em que a gama gradativa entre o falado e o cantado é colocada em diversos modos de contato.

Em 1970, Milton Santos tem a sua peça *A montanha sagrada* (1969), para conjunto de instrumentos Smeták, uma flauta doce e um violoncelo, selecionada para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em Paris, peça em que os instrumentistas também *falam* durante a *performance*, assim como na peça *Volvere*¹⁹ (2017), de Paulo Rios Filho (Figura 10), para *ensemble* e também instrumentos Smeták, que, além das falas durante a *performance*, explora a predominância do elemento verbal projetado:



Figura 10 – Ensemble Modern (Berlim) apresenta *Volvere*, de Paulo Rios Filho. Fonte: YouTube (PAULO..., 2017)

Como um tratamento *intermediário*, podemos observar a peça *Txury-ò* (2016), para flauta, sax, piano e percussão, de Rodrigo Lima, na qual as duas palavras, “Txury-ò Karajá”, ao receberem um tratamento rítmico reiterado pelo percussionista e pela pianista, acabam perdendo seu caráter mais semântico, dando ênfase, assim, à sonoridade inerente à própria palavra (Figura 11) :

19 Ver *performance* completa no YouTube (PAULO..., 2017). Interpretação: Ensemble Modern (Berlim).

4

Flute P
T. B.

Sax. Soprano -->

Perc.

Perc.

Piano

Parler chuchotements comme un mantra - - ->

Parler chuchotements comme un mantra - - ->

pp pincer avec le menton directement sur la

Figura 11 – Trecho da partitura de *Txury-ò*, de Rodrigo Lima. Fonte: Lima, 2016²⁰

Essa é uma estratégia semelhante ao que Villa-Lobos faz na segunda parte do *Choros nº 10*, em que o *ostinato* melódico é recoberto pelas palavras “Jakatá”, “Kamarajá”, “Tayapó”, “Kamarajó”, “Samarimba” etc. A reiteração acaba dando relevo para a sonoridade do fonema, ao invés da conformação de sentido que a palavra recobre.

Se o tratamento de dessemantização for mais explorado, inclusive de partida, podemos ter um contato de elementos mínimos, como é o caso da peça *Tango*²¹ (1989), de Tim Rescala, em que a frase em espanhol “*te quiero, pero no puedo amar-te*” é desfragmentada, e os fonemas são usados separadamente ao longo da peça.

Eduardo Guimarães é um compositor que trabalhou recorrentemente com a presença verbal em suas peças, além de ter sido um forte promotor da música cênica e da música nova, principalmente em Belo Horizonte, onde criou grupos e organizou vários eventos. Exemplos disso são a turnê realizada com o compositor Mauricio Kagel por cidades de Minas Gerais (LOVAGLIO, 2010) e a fundação do grupo Ópera Vitrine. Eduardo Guimarães Álvares

[...] tem se apresentado em diversos festivais de música contemporânea, com a proposta, segundo seu depoimento, de “transformar o gestual do músico tradicional em quasi-ópera, revisitar sem nostalgia a música de concerto, comentando com graça (no sentido de gracejo, ou dom, ou atrativo) de maneira pouco sutil, quiçá escandalosamente, seus lugares comuns”. [...] Para tornar ainda mais claras as intenções humorísticas do grupo Ópera Vitrine, seu criador cita um trecho de Guimarães Rosa: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (nota de programa Música de Invenção e Uakti do Centro Cultural Banco do Brasil, data não informada). (OLIVEIRA JR., 2014, p. 22).

²⁰ Ver *performance* completa no YouTube (TXURY-Ò..., 2016). Interpretação: Ensemble Próxima Centauri (Bordeaux).

²¹ Ver *performance* completa no YouTube (TANGO..., 2002). Interpretação: Lulu Pereira.

O grupo Ópera Vitrine foi quem estreou em Belo Horizonte o espetáculo *O pio do trombone* (1988), de Eduardo Álvares, no qual havia “peças com teatro musical, vídeos, peças improvisadas com *tape* pré-gravado etc.” (ÁLVARES, 2011), assim como se destaca no ano anterior:

[...] um concerto realizado no Teatro Municipal de São João del-Rey durante o XIX Festival (1987), organizado por Eduardo Álvares, que contou com a participação de professores da FEA e do Grupo Oficina Multimídia, que apresentou o espetáculo *Quantum*. (LOVAGLIO, 2010, p. 67).

A dimensão que envolve um espetáculo mais abrangente, ainda nos mantendo dentro da prática de música contemporânea, encontra ressonância em outras obras, como no caso de *Peça para madeiras, cordas, metais, etc.* (1969), de Lindembergue Cardoso, que requer atores, instrumentistas, e que se toque com baldes, pedras, latas, serrotes, tábuas, três cordas e correntes. Do mesmo modo, o espetáculo *Iterações*²² (1970) (Figura 12), de Jamary Oliveira, sugere uma narrativa didática para possíveis apreensões estéticas de música contemporânea:

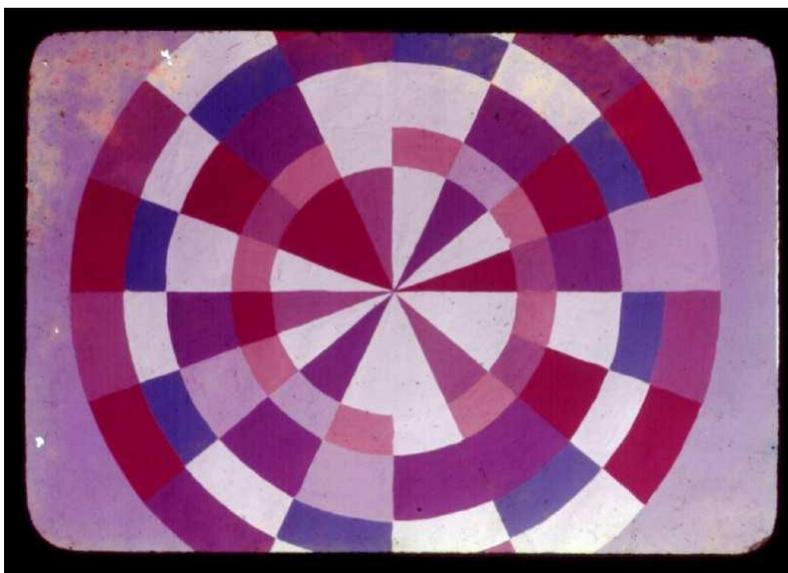


Figura 12 – Slide da peça *Iterações*, de Jamary Oliveira. Fonte: Oliveira, 1970

Essa figura é um *slide* que deve ser passado enquanto se ouve a frase: “há repetições em todas as artes; da maneira de variá-las depende a sua força”. A peça fez parte do projeto *ENTRONcamentos SONoros* (1972), que consistia em concertos híbridos que tinham um objetivo duplamente estético e educacional.

22 Ver organograma do espetáculo em: Oliveira, s.d.

Ainda seria possível apresentar, a partir dos elos históricos e dos modos de contato, outras centenas de peças do repertório brasileiro, inclusive com outras estratégias cênicas. Acreditamos que essa amostra possa dar uma pequena dimensão da *diversidade* e da *multiplicidade* que permeiam a criação dentro da prática de música cênica e também da prática de música contemporânea no Brasil.

Foram apresentados os compositores brasileiros: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Eduardo Guimarães, Tim Rescala, Luiz Carlos Csêko, Jorge Antunes, Carlos Kater, Silvio Ferraz, Flo Menezes, Tato Taborada, Chico Mello, Carlos Stasi, Maurício de Bonis, Arthur Rinaldi, Milton Santos, Paulo Rios Filho, Rodrigo Lima, Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diversidade do repertório de música cênica brasileira ainda é campo a ser explorado, tendo em vista que a historiografia da música nova brasileira é um terreno incerto e de poucas documentações. Em nossa pesquisa encontramos centenas de obras que procuraremos catalogar ao longo das próximas etapas.

Ao apresentarmos a variedade de elementos cênicos que os autores brasileiros utilizaram em suas obras, expondo aquilo que diferencia e ao mesmo tempo “colore” o ofício de um compositor de música contemporânea, tivemos o intuito de revelar a quantidade de autores brasileiros que já criaram música cênica.

Se, por muito tempo, nas pesquisas e investigações sobre a linguagem musical nos preocupávamos, principalmente, em fazer *triagens* que isolariam o objeto das demais manifestações, como no caso dos estudos que tomavam o som-frequência pura como o principal elemento de geração do sentido musical, para ficarmos em um exemplo, talvez estejamos, neste momento, procurando observar nos objetos musicais os elementos que se *misturam* para formar o sentido geral de uma obra, no que se refere tanto às *misturas* no interior da linguagem musical, os *contatos* entre diversos sistemas e culturas musicais, quanto às interações com outras práticas e linguagens.

SOBRE O AUTOR

GUSTAVO BONIN é doutorando em Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com bolsa Fapesp (Processo n. 2020/02326-4). Compositor e clarinetista, integra o Coletivo Capim Novo, grupo de compositores e intérpretes de música contemporânea.

boningustavo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1070-623X>

REFERÊNCIAS

- A ODISSEIA musical de Gilberto Mendes. Diretor: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: 2005. (98 min.).
- AHARONIÁN, Coriún. Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporânea, 2007. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.
- BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.
- _____. Rompiendo las barreras del sonido o sobre músicas textuales y visivas. In: RIBES, Adolf Murillo; GÓMEZ, Maravillas Díaz (Coord.). *La mecánica de la creación sonora*. Valencia: Universitat de València, Institut de Creativitat i Innovacions Educatives 2017, p. 13-44.
- BERIO, Luciano. Dei suoni e delle immagini. *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, v. 52, 1998, p. 67-71.
- BONIN, Gustavo Cardoso. *Quadro a quadro*: música cênica brasileira. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.
- BONIS, Maurício Funcia de. *Tabulae scriptae*: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. 461 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- BRAVO! (1989) Tim Rescala. Bravo! (1989), de Tim Rescala, para quatro intérpretes: Maria Teresa Madeira, Oscar Bolão, Lulu Pereira e Tim Rescala. Gravado em 2002 na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hEJANfoPVQ>>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- CAGE, John; KIRBY, Michael; SCHECHNER, Richard. An interview with John Cage by Michael Kirby and Richard Schechner. *The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 2 (Winter, 1965), Massachusetts: Mit Press, 1965, p. 50-72.
- CENAS sugestivas. Carlos Kater. Daniel Serale interpreta *Cenas sugestivas* (1985), de Carlos Kater, no programa *Partituras* da TV Brasil. 4/5/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7xZMbexdFZU>>. Acesso em: 11 mar. 2017.
- CSEKÖ, Luiz Carlos. *Domínios da fugacidade*: A abordagem composicional de LC Csekö. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- FERNANDO Rocha - Canção simples de tambor - Transplanted Roots 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hYMZWXgveQo>>. Acesso em: 6 jul. 2018.
- FERRAZ, Silvio. Tatuagens. In: FERRAZ, S. (Org.). *Notas. atos. gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 116.
- FLO Menezes – “TransFormantes VI”. 23 de maio de 2016. World première of Flo Menezes’ “TransFormantes VI” for wind quintet during the Bienal de Música Brasileiro of Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ECOLy29D62Y>>. Acesso em: 18 jul. 2017.
- GILBERTO Mendes - Ópera aberta. Música teatro de Gilberto Mendes, composta em 1976 e aqui interpretada por Anna Maria Kieffer e Sérgio Roberto Anacleto. Este vídeo é parte do DVD “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes”, dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes e produzido pela Berço Espên-dido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFBnF8zBnRY>>. Acesso em: 6 jul. 2016.
- GILSON Antunes - Pendular (2008) (Maurício de Bonis). Gilson Antunes plays Pendular, by Maurício de Bonis. This music was written and dedicated to Gilson Antunes. It was finished in May 2nd, 2008, in São Paulo, Brazil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OkLANmnHlSk>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- HEILE, Björn. *The music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- KAGEL, Mauricio. *Tam-tam*: monologues et dialogues sur la musique. Paris: Christian Bourgois, 1983.
- LIMA, Rodrigo. *Txury-ò*. Flauta, saxofone alto, piano e percussão. São Paulo: [s. n.], 2016. 1 partitura.

- LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia 2010.
- MAGRE, Fernando. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.
- MENDES, Gilberto. *Ópera aberta*. Soprano e halterofilista. São Paulo: [s. n.], 1976. 1 partitura.
- _____. *Retrato I*. Flauta e clarinete. São Paulo: [s. n.], 1979. 1 partitura.
- _____. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MENEZES, Flo. *Coiores* (Phila: In Praesentia). (August/September 2000). Electroacoustic Requiem in memoriam of Philadelpho Menezes for 1 clarinetist (clarinet in Bb, bass clarinet in Bb), 1 percussion player, quadraphonic electroacoustic sounds and live-electronics (ad libitum). Realization: Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp, São Paulo. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_colores.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- _____. *TransFormantes VI*. May-June 2012. For wind quintet. In: BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 20., Commission-prize of the Funarte, Ministério da Cultura of Brazil, for the XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea in 2013 in Rio de Janeiro. Disponível em: <http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_transformantes_vi.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- OLIVEIRA, Jamary. ENTROncamentos SONoros i Jamary Oliveira. *Iterações*. Disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br/jamary_iteracoes/ENTROSOM_jamary.htm>. Acesso em: 17 jan. 2018.
- _____. *Iterações*. Espetáculo cênico-musical. São Paulo: [s. n.], 1970. 1 partitura.
- OLIVEIRA JR., Rubens José de. *A música de Eduardo Guimarães Álvares para Percussão: estudo I, estudo II (A Falsa Rhumba), Pocema, Pratilheiros Catapimbásticos e Taleas*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Kitsch n° 5*. Piano. São Paulo: [s. n.], 1967-1968. 1 partitura.
- PAULO Rios Filho – Volvere (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CzBVY6nfVes>>. Acesso em: 14 out. 2016.
- RINALDI, Arthur. *Sonhos*. Marimba solo. São Paulo: [s. n.], 2007. 1 partitura.
- RETRATO I - Gilberto Mendes. Intérpretes: Cibele Palopoli (flauta) e José Luiz Braz (clarinete). 7 de dezembro de 2010. Auditório Olivier Toni, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (CMU-ECA), Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wj9_MauKLBk>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- SERALE, Daniel Osvaldo. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- SONHOS de Artur Rinaldi interpretada por Nath Calan. *Sonhos – 2007*, de Artur Rinaldi, para percussionista solo: marimba e ações de fala e de cena. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U_cmCryaDYI>. Acesso em: 9 maio 2018.
- STASI, Carlos. *Canção simples de tambor*. Percussão. São Paulo: [s. n.], 1990. 1 partitura.
- TANGO (1989) Tim Rescala. 2002. *Tango (1989)*, de Tim Rescala, para trombone-baixo. Gravado em 2002 na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro. Lulu Pereira, trombone. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7QMhDEFgDZE>>. Acesso em: 3 jun. 2018
- TXURY-Ô, “caminho por onde vai o sol by Rodrigo Lima (2016). Festival International des Arts de Bordeaux

2016 (20/10/2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrrWrWpSo7Q>>. Acesso em: 9 abr. 2016.

VALENTINA Pecora / “Upitú” (Chico Mello). Outubro de 2012, na Sala Zitarrosa, dentro do ciclo de concertos do Núcleo de Música Nueva de Montevideo [NCM]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VJnUhDUgiJo>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

WIDMER, Ernst. *ENTRONcamentos SONoros*: ensaio a uma didática da música. Comentários críticos de Alda Oliveira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. (Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA I).

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, L. E. (Org.). *O olhar à deriva*: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.