

**ROSEMARA STAUB DE BARROS ZAGO**

Biblioteca MA - PUCSP



100098961

**Relações culturais e comunicativas  
no processo de criação do  
compositor Gilberto Mendes**

Biblioteca  
Nadir Gouvêa Kfour  
PUC/SP

Tese apresentada à Banca Examinadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São  
Paulo, como exigência parcial para obtenção  
do título de DOUTORA no Programa de  
Estudos Pós-Graduandos em Comunicação  
e Semiótica, sob a orientação da Prof.  
Doutora Cecília Almeida Salles.

PUC/SP  
São Paulo  
2002

**Banca Examinadora:**

Vanda Cunha Albuquerque

M. B. M. M. C.

Anna Alôis

Marlene Mendes

Edson S. Zepherino

## **ABSTRACT**

The objective of this research is to understand the process of creation of Gilberto Mendes (1922 -) composer, based on the analysis of materials that he used during the construction of his musical work. Among the analysed papers, we should emphasize his notebook, letters and his work project.

To understand the complexity of information that we found in the registers, we follow as theoretic framework, the Semiotic by Charles Sanders Peirce, that discusses the sign action process, and the Genetic Criticism, as the main tool for the description, interpretation and analyses of the process papers.

Divided in three chapters, we show in the first one the cultural aspect that "guided" the artist life, Genetic Criticism as a theoretic tool to analyse the "process papers", and the description from what we found in these documents. In the second chapter, we discuss about the "tendency" and purpose that follows the construction of the composer's poetic project, his cultural and communicative relation between his musical work and his cultural background, involving the music, the american cinema, in the first half of the 20 th century, and the modern visual arts. Finally, in the third chapter, we analyse the verbal, visual and cinematographic language as means of intersemiotic translation, used by the composer during the creation development of his musical work.

To summarize, we got to the end of the work knowing a little more about the mechanism process of his artistic creation and his communicative and cultural relation.

## RESUMO

Essa pesquisa tem por objetivo, compreender o processo de criação do compositor Gilberto Mendes (1922 -), a partir da análise dos registros materiais que o compositor utilizou durante as construções de suas obras musicais. Dentre os documentos analisados, destacamos: seu caderno de anotações, cartas, projetos e esboços de suas obras. Para dialogar com a complexidade de informações que encontramos nos registros, adotamos como arcabouço teórico a Semiótica de Charles Sanders Peirce, que discute o processo da ação do signo e a Crítica Genética, como principal ferramenta para a descrição, interpretação e análise dos documentos de processo. Divididos em três capítulos, apresentamos no primeiro capítulo: os aspectos culturais que “nutriram” a vida do artista, a Crítica Genética como ferramenta teórica de análise dos “documentos de processo” e a descrição do que encontramos nesses documentos. No segundo capítulo, discutimos a “tendência”, rumo ou propósito que move a construção de seu projeto poético. Das suas relações culturais e comunicativas entre o conjunto das obras musicais e com o mundo cultural, envolvendo a música, o cinema americano da primeira metade do século XX e as artes visuais modernas. E, no terceiro capítulo, analisamos a linguagem verbal, visual e cinematográfica, como veículos de tradução intersemiótica, utilizadas pelo compositor durante o percurso de criação de suas obras musicais. Nas considerações finais, chegamos ao término do trabalho, conhecendo um pouco mais acerca dos mecanismos do processo de criação artística e das suas relações culturais e comunicativas.



*Ao compositor Gilberto Mendes,  
Ao meu esposo, Jorge, ao meu filho, Igor, e,  
Aos meus pais, Rubens e Rachel.*

## AGRADECIMENTOS

*Ao meu Deus que renovou a cada dia a minha fé.*

*Ao compositor Gilberto Mendes, mestre e amigo, muitíssimo obrigada, pelo apoio incondicional para a realização deste trabalho e pela confiança em ter cedido gentilmente, suas anotações.*

*À Eliane, esposa de Gilberto Mendes, por ter-me permitido conhecer na intimidade a harmonia do cotidiano de seu lar.*

*À professora Cecília Almeida Salles, sempre grata, pela orientação e amizade. Por abrir os horizontes da pesquisa e por me ensinar a olhar a Arte através dos caminhos da criação.*

*Ao meu esposo, Jorge, obrigada pelo carinho, apoio e companheirismo.*

*Ao meu filho, Igor, pela sua compreensão e incentivo com os desenhos bem humorados e recadinhos escritos nas páginas dos meus cadernos de pesquisa.*

*Aos meus pais, Rubens e Rachel, por proporcionarem o meu encontro com a Música. Aos meus irmãos, Rubens e Rubiana e familiares, pelo carinho.*

*Aos primos José João Zago e Judith Saranz Zago e seus filhos Carlos Eduardo Zago e Anderson Zago, minha segunda família, eternamente grata pelo carinho e amizade, pela acolhida e presença constante nas situações de alegria e dificuldades.*

*Aos amigos Sr. Manoel Louni e Sr<sup>a</sup>. Eglais Maia, João Sobrinho e Jucimara Miranda, Sr. Jucimar Miranda e Sr<sup>a</sup>. Maria Eduarda Miranda, pelo carinho e assistência constante no nosso retorno à Manaus.*

*À terapeuta Elvira França, amiga, que soube me socorrer nos momentos de decisão.*

*À professora Dirce Tereza Ceribelli, mestra e amiga, exemplo de vida.*

*À Nádia Saraiva pelo carinho e por trabalhar as imagens da tese.*

*Aos amigos pesquisadores que nas tardes das quartas-feiras, nos encontrávamos para as reuniões do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUCSP.*

*Ao corpo docente, funcionários e alunos do Departamento de Artes da Universidade do Amazonas, por ter-me concedido a oportunidade de poder concluir a pós-graduação.*

*Considerem-se também lembradas e gratas todas as pessoas que, direta ou indiretamente, estiveram presentes no percurso da realização deste trabalho.*

*(Ao Má, fiel companheirinho).*

*À CAPES pelo incentivo à pesquisa.*

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>09</b>
<b>I Capítulo – Um bancário que compunha nas horas vagas.....</b>	<b>14</b>
1.1– Crítica Genética - uma abordagem do processo.....	29
1.2– Os documentos de processo do compositor Gilberto Mendes.....	34
<b>II Capítulo – Qualquer música: gesto em processo.....</b>	<b>71</b>
2.1 - Projeto poético .....	79
2.2 – Processo comunicativo.....	109
<b>III Capítulo – Processo Intersemiótico: Linguagens em movimento...127</b>	
3.1– Linguagens como auxiliares de percurso.....	131
3.2 – Linguagens absorvidas pelas obras.....	168
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>185</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>187</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>228</b>

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa teve início em 1997, quando procuramos o compositor Gilberto Mendes, em seu apartamento na cidade de Santos/SP, para obter maiores informações a respeito de seu processo de criação musical e, também, saber da existência ou não de anotações e esboços de suas peças musicais. O objetivo ao recolher as informações era o de poder realizar uma monografia de final de curso, para a disciplina “Códigos Intersemióticos e Estética do Inacabado”, ministrada pela professora Dra Cecília Almeida Salles, no Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica da PUCSP.

Durante uma prazerosa conversa a respeito de música, política, literatura, cinema e arte e, entre uma xícara de chá e outra, Gilberto Mendes foi calmamente identificando os documentos e decifrando suas anotações. Dentre eles estavam seu caderno de anotações, papéis avulsos com anotações variadas, cartas, projetos e esboços de algumas de suas obras musicais que, na medida que eram observados pelo compositor, vinham acompanhados de comentários, histórias e fatos referentes a elas.

Munidos de uma sacolinha plástica, na cor amarela, contendo os originais das anotações cedidas gentilmente pelo compositor, retornamos a São Paulo, com a certeza de que tínhamos muito trabalho pela frente. Observando atentamente a diversidade dos documentos, a Dra Cecília

Salles nos incentivou, não só a concluir a monografia, mas também a mudar radicalmente o projeto de pesquisa que estávamos iniciando no curso de doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica da PUCSP.

Aceitando o desafio, partimos para um estudo mais aprofundado de observação, transcrição e análise dos documentos de processo do compositor, para depois tentarmos estabelecer uma análise teórica e interpretativa acerca do como ocorre o processo de criação musical do compositor Gilberto Mendes. A mudança radical do projeto de pesquisa, e, a longa jornada de observações de leituras e de interpretações dos documentos, resultou, em parte, nesse presente trabalho, pois, abarcar toda a complexidade do processo criativo do artista exigiria ainda, outros longos anos de pesquisa. E, aqui, estamos apenas iniciando, haja visto o grau elevado de informações presentes nos documentos, que requerem uma comunidade de especialistas, para poderem se aprofundar, ainda mais, na busca da compreensão em torno do ato criador do compositor. Coube a nós, neste momento, puxar o fio inicial dessa discussão e trazer à tona possíveis considerações a respeito.

Percorrendo as marcas, deixadas pelo compositor em seus registros, tentávamos nos aproximar das possíveis estratégias de sua criação musical. Não era tarefa fácil, pois na medida em que íamos nos aprofundando nas leituras dos documentos, íamos mergulhando em uma profunda complexidade. Estávamos cientes de que não tínhamos todo o percurso nas mãos, mas tínhamos índices e fragmentos do processo de criação. Víamos que havia uma intrincada relação entre as linguagens: a linguagem verbal,

ora articulada com a linguagem musical, ora articulada com a linguagem visual delineia o projeto poético do compositor. Era também notório que a linguagem cinematográfica, articulada com a linguagem musical, traçava a imagem sonora buscada por Gilberto Mendes em suas peças.

Nomes de pintores, de compositores, de escritores, de cineastas, de movimentos artísticos da pintura e de títulos de obras musicais também estavam ali, indicando o mundo cultural do artista. Tal como uma imagem no caleidoscópio em que, a cada movimentação do espectro vão surgindo novas imagens, novas formas e cores através do olhar do observador: os índices do ato criador, presentes, nos documentos iam também, criando movimentos, criando conexões dentro dos contextos criativos do compositor, como poderemos verificar nos capítulos seguintes.

Montar um arcabouço teórico, que pudesse dar conta de toda a complexidade, era o “desafio”. Sabíamos que aquelas anotações não afirmavam a verdade das coisas e de suas propriedades, mas indicavam marcas no mecanismo de construção de pensamentos. Estávamos diante de um material que testemunhava o trabalho e o esforço do artista, ao tentar cumprir suas metas, ao mesmo tempo em que as tirávamos da “Aura” da “inspiração”, que são quase sempre, colocados em relação aos artistas.

No encontro com a Crítica Genética, desenvolvida pela Dra Cecília Almeida Salles e com a Semiótica do filósofo e matemático, Charles Sanders Peirce, traçamos uma perspectiva teórica capaz de abarcar o movimento da criação a partir de sua gênese. Evidenciávamos o fato de que a criação artística pode ser considerada como um signo e que os registros, armazenados ao longo do tempo, em cadernos de anotações, diários,

rascunhos, esboços de obras artísticas, entre outros exemplos, aparecem como “marcas”, deixadas pelo artista e que, interpretados à luz da Semiótica peirceana se fazem “índices” do processo de criação artística. A partir daí, fomos percorrendo os caminhos que se bifurcam até nos ser possível encontrar saídas para a compreensão e o encontro de possíveis soluções.

Desenvolvidos em três capítulos, o trabalho se apresenta da seguinte maneira: primeiro capítulo: “Um bancário que compunha nas horas vagas”. Aqui, traçaremos um perfil da vida do compositor, para que o leitor possa entrar no mundo das relações culturais do compositor. Abordaremos, também, a Crítica Genética como principal instrumento teórico para a fundamentação e organização do material em mãos. No segundo capítulo: “Qualquer música: gesto em processo” especularemos acerca da tendência que move à ação no percurso criativo, sobretudo na construção do projeto poético do compositor e das suas relações culturais e comunicativas presentes em seus registros. Procuraremos evidenciar e apontar o espaço e o tempo que afetam o artista em suas questões éticas, bem como as suas preferências estéticas. Tentaremos desvendar como esse tempo e espaço, em que o compositor está inserido, passam a pertencer à sua poética musical e, principalmente, abordaremos o como este devolve à realidade os elementos culturais presenciados e adquiridos ao longo de sua carreira musical, utilizando procedimentos de transformação e criando novas organizações musicais para o mundo sonoro, que no seu trabalho musical pode ser verificado. No terceiro capítulo: “Processo Intersemiótico: linguagens em movimento” olharemos para o movimento tradutório das linguagens por dentro do processo de criação musical. No entanto, não

estaremos evidenciando uma única peça musical, mas estaremos discutindo o conjunto das anotações, a utilização das linguagens como mecanismos de transformações intersemióticas para a construção da linguagem musical. E, nas considerações finais, pretendemos apresentar algumas considerações às quais esta pesquisa possa chegar, pois há muito ainda para se discutir. Ao final do trabalho, incluiremos os anexos da produção das obras musicais do compositor para auxiliar os leitores na compreensão desta pesquisa.

Com este trabalho espera-se contribuir para o avanço dos estudos de análise musical dos compositores brasileiros, sobretudo no âmbito da composição contemporânea. Entretanto, ao utilizarmos a Crítica Genética, como principal método investigativo, estamos, ao mesmo tempo, afirmando que ela nos fornece suporte suficiente para a análise de todos os tipos de documentação de processos, desde os manuscritos autógrafos, até os registros computacionais e midiáticos.

Aos leitores que nunca tenham ouvido falar a respeito do compositor Gilberto Mendes e nem tenham ouvido sua música, o trabalho passa ao papel de divulgação e, principalmente, ao de abrir novos caminhos para as discussões a respeito deste processo de composição.



## I Capítulo

### Um bancário que compunha nas horas vagas

*“Mas até aquele momento, todas essas minhas músicas de que venho falando aqui, que eu compus com tanto empenho e devoção, nunca tinham sido tocadas”.*

*“Às vezes eu entrava em crise. Já estava ficando velho, com mais de trinta anos, e nada havia acontecido para mim, na música. Continuava um ilustre desconhecido. Pensava por alguns momentos, em desistir daquela idéia de ser compositor. Pra quê, se ninguém ouvia o que eu compunha?”.*

*“Quando eu penso em todo esse meu passado, sinto claramente que posso me definir, com absoluta justeza, como um bancário que compôs nas horas vagas”.*  
Mendes (1994).

Para nos auxiliar na descrição e na análise das anotações, que indicam o como se dá a construção, ou seja, os movimentos do ato criador, traçaremos, inicialmente, um perfil dos principais acontecimentos que marcaram e “nutriram” a vida do compositor.

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes nasceu na praia do Boqueirão, na cidade de Santos/SP, no dia 13 de outubro de 1922. Filho caçula do pai médico, Odorico Mendes e da professora Ana Garcia Mendes, teve quatro irmãos: Maria Odete, Paracelso, Miriam, e Erasmo. Seu pai, aos 43 anos, morre e sua mãe, com os cinco filhos, vai morar em São Paulo, em uma

casa, na esquina da Rua Cardoso de Almeida, com a Rua Dr. Candido Espinheira, no bairro de Perdizes e isto durante um período de dois anos.

Aos domingos, sempre que podia, sua mãe ia ao Alto da Lapa visitar uma amiga pianista: Maria do Carmo Campos Maia, em cuja casa Gilberto Mendes começou a ouvir Beethoven, Liszt, Schumann, Chopin e Schubert.

De volta a Santos, aos onze anos de idade, passou sua juventude ouvindo rádio na casa de amigos, pois as dificuldades financeiras da mãe viúva o impediam de comprar uma “vitrola”. O programa “A Música dos Mestres”, da Rádio Gazeta de São Paulo, produzido e dirigido por Vera Janacópulos, que ia ao ar na hora do almoço e as rádios argentinas e uruguaias, como a Rádio Municipal de Buenos Aires e a Rádio Elétrica do SODRE, de Montevideú, eram suas preferenciais audições. Seu interesse era tanto pelas melodias, quanto pelos arranjos das orquestras que, ao se lembrar deles, as cantava muito e ao esquece-las, reinventava-as. Iniciava assim, seu processo de composição musical.

O cinema apareceu na vida do compositor, desde cedo, aos quinze anos, quando acompanhava a mãe para assistirem às sessões matinais, aos domingos. De lá para cá, a paixão pelo cinema fica notória. Basta-nos ler os títulos e ouvir algumas de suas obras: *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), *Vento Noroeste* (1982), *Ulisses em Copacabana surfando com Jaimes Joyce e Dorothy Lamour* (1988), que se remetem aos arranjos das orquestras de Bing Crosby, Duke Ellington, Benny Goodman, Tommy Dorsey e às canções de Friedrich Holländer, cantadas por Marlene Dietrich, entre outros.

A literatura também fez parte da juventude de Gilberto Mendes, pois, até aos quinze anos de idade, queria ser escritor. Gostava de aventuras pelos mares do sul, dos escritores Somerset Maugham e de Joseph Conrad. No futuro, este interesse pela literatura o transformou em um escritor de jornal impresso, em especial no jornal *A Tribuna*, de Santos.

Queria ser advogado ou sociólogo, chegou até a prestar os exames no “Pré-Jurídico”, no Largo de São Francisco em São Paulo, mas seu cunhado Miroel Silveira o aconselhou a voltar para Santos e estudar música no Conservatório Municipal.

Autodidata, iniciou seus estudos na música aos dezoito anos, estudando piano com Antonieta Rudge e harmonia com Savino de Benedicts. E, isto, nas horas vagas de seu trabalho, na Caixa Econômica Federal de Santos, momentos em que registrava suas primeiras anotações melódicas.

Por essa época, assistiu a algumas aulas com o compositor Claudio Santoro, membro do Grupo *Musica Viva* e, motivado pelo Manifesto *Música Viva*<sup>1</sup> do compositor H.J. Koellreutter, compôs várias canções “engajadas”,

---

<sup>1</sup> Manifesto 1946  
Declaração de princípios

*A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.*

*A arte musical – como todas as artes – aparece como superestrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material. A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.*

*A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.*

*Música é movimento. Música é vida.*

*MÚSICA VIVA, compreendendo este fato, combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.*

*MÚSICA VIVA refuta a assim a chamada arte acadêmica, negação da própria arte.*

*MÚSICA VIVA, baseada nesse princípio fundamental, apóia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.*

*MÚSICA VIVA, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer*

tais como: “Lamento” (1956), texto de Tchu Iuan; *Pescando Peixe de Prata* (1955), texto de Antonia Dias de Moraes; *Canção Simples* (1957), com texto de Tereza de Almeida, composta em homenagem ao jornalista marxista Pedro Mota Lima, que ia a Santos para lhe ensinar o pensamento marxista.

Os artistas e compositores, nesta primeira fase do século XX, movidos ainda pelos manifestos, dentre eles, o Manifesto Zdanov<sup>2</sup> (1950),

---

*iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica, não há arte sem ideologia.*

*MÚSICA VIVA, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico, baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos radioelétricos.*

*MÚSICA VIVA estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico.*

*MÚSICA VIVA repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.*

*MÚSICA VIVA, compreendendo que a tendência “arte pela arte” surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à superestrutura dela.*

*MÚSICA VIVA, adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.*

*MÚSICA VIVA acredita no poder da música como linguagem substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.*

*MÚSICA VIVA acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.*

*MÚSICA VIVA, compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.*

*MÚSICA VIVA, compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os compositores e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.*

*Consiste da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo MÚSICA VIVA, acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1946.*

<sup>2</sup> As teses de Andriêi Zdanov sobre o “realismo socialista”, dogma artístico do stalinismo, datam de 1934 lançado no I Congresso de Escritores Soviéticos. Publicadas posteriormente, “*Sur la Littérature la Philosophie et la Musique*”, Nouvelle Critique, 1950. Para o jdanovismo, a música realista (clássica) deveria fundamentar-se em:

“1º. Emprego do atonalismo não-ortodoxo e do sistema tonal-(se tomarmos a Estética de Hegel, veremos que define a música como dialética estritamente tonal);

que teve grande repercussão no Brasil, cujo texto acabou por levar Claudio Santoro e Guerra Peixe a romperem com o dodecafônismo musical, ensinados por Koellreutter, levando-os a retornar ao nacionalismo musical. Gilberto Mendes, motivado, também, passou a pesquisar o folclore e a “assimilar o espírito dessas melodias”. De Oneyda Alvarenga obteve vários livros acerca do folclore, nos quais muito pesquisou, para depois criar as suas próprias canções, segundo ele: “(...) o ajuste dessa minha nova linha melódica a meu universo harmônico particular, já definitivamente definido, deu como resultado algo parecido com o que viria a ser a bossa-nova, alguns anos depois”. Mendes (1994:55).

Nestes anos, chegou a recolher e a anotar as canções folclóricas, que o amigo e faxineiro cantava na Caixa Econômica Federal de Santos, entregando uma série de anotações a Oneyda Alvarenga, das quais, infelizmente, não existem cópias e não se sabe o paradeiro dos originais.

No final de 1950, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Régis Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Damiano Cozzella, membros do Grupo Música Nova, reuniram-se para retomar os ideais do Manifesto *Música Viva* de Koellreutter e experimentaram, sob a orientação do maestro Olivier Toni, a música aleatória, a microtonal, a concreta, a gestual (teatro musical) e a utilização de novos grafismos e meios mistos.

Em 1962, juntamente com os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, participa dos cursos de férias da Escola de Darmstadt na

---

2º. Expressão natural, do belo e do humano;

3º. Reconhecimento dos valores herdados do classicismo;

4º. Organicidade ligada à pesquisa da música popular;

5º. Concepção de cultura popular para a divulgação da produção, almejando a conquista de massas;

6º. Assimilar no sentido do agradável essa música, tornando-a fonte de prazer, de otimismo devidos à sua fácil compreensão”. Escobar (1991).

Alemanha, cidade que, na época, era o principal local onde se discutia, se ouvia e se aprendia as técnicas composicionais da música de vanguarda. Marcaram presença, nestes cursos, os compositores: Pierre Boulez (1925/), Luciano Bério (1926/), Olivier Messiaen (1908-1992), Karlheinz Stockhausen (1928/), John Cage (1912-1992), entre outros.

De volta ao Brasil, o desejo do compositor Gilberto Mendes era o de *poder construir uma linguagem musical particular e o de não seguir as linguagens dos outros, sobretudo às do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos: habitantes do Mundo Novo.* Mendes (1994). Neste período, portanto, compôs a peça musical: *Ricercare* (1960), para cordas e duas trompas, que estreou no Teatro Municipal de São Paulo, com a Orquestra de Câmara de São Paulo, sob direção de Olivier Toni.

Em 1962, na cidade de Santos, cria o Festival *Música Nova*, “considerado a mais antiga mostra de toda a América Latina da música de vanguarda feita em todo o mundo” – segundo as palavras do próprio Gilberto Mendes. Nos primeiros anos do Festival, foram executadas obras de Pierre Boulez (1925/), K. Stockhausen (1928/), Hans Eisler (1898-1962), entre outros. E, sempre com o objetivo de se levar os compositores de vanguarda ao conhecimento do público brasileiro.

Unindo-se ao Grupo *Noigrandes*<sup>3</sup> dos poetas concretos brasileiros que, também, haviam lançado seu manifesto, em 1952, o grupo de músicos: Gilberto Mendes, Willy Correia, Rogério Duprat, Régis Duprat, (e outros),

---

<sup>3</sup> A fundação do Grupo *Noigrandes* se deu com o lançamento em São Paulo da revista-texto de mesmo nome, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos em 1952. CAMPOS, H. A., Pignatari, D. (1975).

lançam o *Manifesto Música Nova*, em junho de 1963, no terceiro número da Revista *Invenção*<sup>4</sup>.

A tentativa de buscar novos horizontes para a cultura musical do Brasil caracterizou, a partir desse momento, o “pensamento” musical, que seria alterado por esta nova atitude: a de poder estar próxima das tendências musicais contemporâneas da Europa e das inovações que estavam acontecendo nos campos das ciências e das artes.

Dentre todas as teses do texto do manifesto *Musica Nova*, destacamos o “apelo” de que houvesse a necessária inovação musical no Brasil. Os compositores manifestantes começavam a declarar que se fazia necessário ter um compromisso com as novas tendências artísticas e aqui se realizasse uma avaliação do passado musical. Importante a superação da frequência (altura do som), como único elemento do som nas composições. Veja-se a descrição abaixo:

- “*compromisso total com o mundo contemporâneo*”:

- “*desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, schaeffer, messiaen, cage, boulez, stockhausen*”.

- “*superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos “alea”, acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento etc.... os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento elipses,*

<sup>4</sup> A Revista “Invenção” nº. 1 surge em 1962 com as teses de Cassiano Ricardo e Décio Pignatari. A revista é resultado da formação da equipe “Invenção”, articulada pelo Grupo *Noigrandes* (incluindo J. L. Grünwald), com a colaboração de Pedro Xisto Edgar Braga, Mario Chamie e Cassiano Ricardo. (ob.cit., 1975).

*acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorformismo, in “plano piloto para poesia concreta”, grupo noigrandes).*

Na página seguinte, segue, na íntegra, o manifesto *Música Nova*, através do qual poderemos observar estas teses: que insistem principalmente, no conhecimento das novas tendências musicais, conquistadas na primeira metade do século XX, em todo o mundo.



# Manifesto Música Nova

## **música nova:**

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webem, varèse, schaeffer, messiaen, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo; 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, malarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) – colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibemética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos “quanta”, probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibemética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ser apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: “sedução” dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos – o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais – logo, técnicos – de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos “alea”, acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc.... os chamados “estilos” fugado, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in “plano piloto para poesia concreta”, grupo noigrandes).

elaboração de uma “teoria dos afetos” (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética. ação sobre o real como “bloco”: por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março 1963.

damiano cozzella  
rogério duprat  
régis duprat  
sandino hohagen  
júlio medaglia  
gilberto mendes  
willy correia de oliveira  
alexandre pascoal

(Revista Invenção, nº 3, junho de 1963)

Este “manifesto” tornou-se para a música no Brasil um marco decisivo para as “efervescências culturais”, como esclarece Morin (1991), ao remeter-se às possibilidades de desvios, das “brechas” presentes no sistema sócio-cultural vigente, garantindo deste modo, uma espécie de evolução dos conhecimentos. E, isto, tanto para a sociedade no seu todo, como, inicialmente e principalmente, à maneira de “marcos” das mudanças no “imprinting” ou seja, nos registros impressos pela sociedade no indivíduo e, neste caso, na memória de cada músico participante.

A partir do lançamento do Manifesto, a lei arraigada na cultura musical nacionalista no Brasil, mais uma vez foi mais forte que o manifesto. Isto porque, as leis nacionalistas demoraram a ser quebradas, tal como ocorreu com o movimento *Musica Viva*. E segundo Kater (2000:15), “as divergências internas se verificaram no processo de evolução do movimento *Música Viva* e em particular de seu grupo de compositores, bem como uma grande polêmica desencadeada desde novembro de 1950, com a *Carta Aberta de Camargo Guarnieri*. Apesar das justificativas artístico-musicais apresentadas, seus contornos expressam um forte peso do aspecto político sobre o estético”.

Talvez pelo mesmo motivo, como aconteceu com alguns dos compositores, que assinaram o manifesto *Musica Nova*, deixaram de compor de acordo com os novos parâmetros por eles aceitos. Não é o caso de Gilberto Mendes. Acreditamos que tenha sido o único a levar adiante os ideais do manifesto, permitindo que seu “imprinting” recebesse alterações. Basta para tanto, estabelecermos alguns vínculos com a produção de sua obra, a partir da leitura do segundo item do manifesto:

- *“desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, schaeffer, messiaen, cage, boulez, stockhausen”.*

Diante das experimentações que não só a composição musical, mas toda a arte de vanguarda estava passando no século XX, nas palavras de Haroldo de Campos, em 1956, Max Bense, fundador de uma nova estética, de base semiótica e teórico-informacional, em sua obra *“Rationalismus und Sensibilitaet”*, *“advertia que a desconfiança contra o experimento, na esfera inteligível, tinha raízes sociais, exprimindo a desconfiança da classe, que não gosta de ver em perigo seus distintivos, seus emblemas, sua hierarquia, que interpreta a imutabilidade de sua linguagem no sentido da estabilidade do seu mundo”.* Campos (1975:19)

Neste período de efervescências experimentais, Gilberto compôs o *Blirium C-9* (1965). E segundo as palavras do próprio compositor: *“(...) esta obra leva até às últimas conseqüências uma pesquisa de música aleatória iniciada em nascemorre. A ponto de nem constituir uma música, propriamente dita, mas o roteiro de uma música a ser preparada pelo intérprete. A partitura não é da música, que não existe, mas um projeto para um número infinito de músicas, que podem ser feitas a partir de suas minuciosas instruções, parâmetro por parâmetro. Verdadeira máquina de fazer músicas, sempre diferentes, porém sempre marcadas pelo plano diretor, que confere a todas elas o caráter de uma mesma música, onde se*

reconhece a mão do compositor. Embora na realidade quem faz a música é o intérprete, segundo as indicações dessa receita. O autor não ambicionou ser o autor da música, mas sim de um mecanismo pelo qual a música possa ser feita". Mendes (1994).

A performance musical: *Blirium C-9* estreou, em 16 de novembro de 1965, no Teatro Municipal de São Paulo, durante o evento da Bienal de São Paulo, em meio a protestos da platéia. Artigos escritos nos jornais da época classificaram a música aleatória como um "barbaridade"<sup>5</sup>, nas palavras da Sr<sup>a</sup>. Jessie Teixeira Porto, diretora administrativa do Teatro Municipal de São Paulo, e, como um "vale tudo"<sup>6</sup>, nas palavras de Luís Ellmerich.

Ressaltamos alguns trechos da entrevista da diretora do Teatro ao Jornal *Última Hora*:

*"Foi uma calamidade artística!" - assim definiu d. Jessie Teixeira Porto, diretora administrativa do Teatro Municipal".*

*"Eu me senti doida pela tradição da seriedade do teatro Municipal e estou certa de que o assessor artístico, maestro Eduardo de Guarnieri, não teria permitido tal barbaridade. Só aconteceu porque ele foi ludibriado. Isto não pode se repetir. A não ser que chegue o fim do mundo, o caos total". U.H(1965).*

O crítico Luís Ellmerich, ao se referir, em seu artigo "*Vale Tudo no Municipal*", está na verdade fazendo uma comparação entre todo espetáculo daquela noite e a performance musical *Blirium C-9*, de Gilberto, estreada no festival. Alguns trechos do artigo, no jornal *O Diário de São Paulo*:

*(...) "Gilberto Mendes, com seu "Blirium C-9" pretende "por meios instrumentais atingir uma complexidade sonora que aproxime sua música dos processos vibratórios não periódicos, isto é, de sons normalmente chamados "ruídos". Os três "solistas", Pedrinho Mattar (piano), Paulo Herculano (cravo) e Ernesto de Luca (percussão), começaram a divertir-se a eles próprios, e não ao*

<sup>5</sup> "*Musica aleatória, uma barbaridade*". Publicado no Última Hora, em 22/11/1965, da reportagem local.

<sup>6</sup> "*Vale Tudo no Municipal*". Publicado no *O Diário de São Paulo*, em 18/11/1965, escrito por Luís Ellmerich.

público que pagou 5.000 pela poltrona, tocando cada um, os trechos mais extravagantes e sem qualquer elo de ligação entre os 3 instrumentos, não faltando porém alusões sonoras à marcha Turca de Mozart, a uma valsa de Chopin, a Scarlatti um tango argentino etc. Parte do público, percebendo que tinha começado o "Vale tudo", colaborou eficientemente: uns batendo as poltronas, outros assobiando, sem falas dos apupos e xingações que partiram dos descontentes. É verdade que havia também pessoas que acharam muita graça e se divertiram a valer, enquanto outros, intimamente terão chorado pelo dinheiro gasto inutilmente no ingresso".

(...) "Concluindo: Festival? Pode ser. Música? Quase nenhuma. Vanguarda de que?." O D.SP. (1965).

PAG. 4 — UM — 2.º-feira, 22-11-65

Diretora do Municipal Indignada

## MUSICA ALEATORIA É UMA BARBARIDADE

"É uma calamidade artística" — afirma a Jesta Teixeira Forto, diretora administrativa do Teatro Municipal, definindo o concerto apresentado recentemente, naquela casa de espetáculos, sob a responsabilidade do maestro Diogo Pacheco, que contou com a participação da Orquestra da Câmara de São Paulo, Pedralina Mattar, Danza de Luca, Edna Pinheiro, Eneida de Luca, Paulo Herenliano e direção de Leonardo Lopes.

### A intenção

O espetáculo se constituiu unicamente de músicas de vanguarda, na qual os músicos deixam a tradicional possibilidade de notação reproduzir os sons escritos, para usarem a sonoridade no momento, imbuídos nas apostas que lhes são oferecidas através dos mais diversos recursos como desdobrar o instrumento de história em quadrimbo e furos na superfície. Os artistas já esperavam notação e valem, pela intenção da "música aleatoria" é estabelecer maior comunicação com o público e, tanto os aspectos como as técnicas de palmas representam modos de comunicação. Assim, como a criação suplantou os que estavam no palco, a reação oprimida da plateia estava no programa.

### "O fim do mundo"

D. Jesta figura-se entre as que não aprovaram a tentativa de renovação musical e sua repulsa foi clara: "Eu me senti traída pela intenção de renovação do Teatro Municipal e estou certa de que o assessor artístico, maestro Diogo Pacheco, não teria permitido tal barbaridade. Se tivesse alguma coisa de feiúra, não poderia chegar e fim do mundo, e como tal".

Reafirmando a intenção do Arto Vanguerdista de 1922, movimento que costou com o apoio de Courty de Andrade, 94 músicos e 14 músicos de Andrade, entre outros, a diretora administrativa reconhece: "de maneira alguma esta criação pode ser considerada uma repetição de 22. É certo que toda inovação em renovação deve trazer apêndices favoráveis e contrários, mas o que ficou no Teatro Municipal não tem definição

DARIO SP

**MUSICA**

Luiz  
ellmerich

18-11-65

## "VALE TUDO" NO MUNICIPAL

Os que conhecem um pouco da história da música estão a par das lutas entre futuristas e antitradicionais, que, no tempo de Maria Antonieta, em Paris, provocaram conflitos e lutas nos teatros da cidade como hoje podemos apreciar na criação de futebol. Sua causa principal foi a reforma da Ópera que, de acordo com o desenvolvimento da arte lírica, modificou radicalmente o gênero da ópera da escola francesa — o da madama Nicols Piccini. Quando, em 1911, Stravinsky apresentou sua belíssima "Sagração da Primavera", o regente Pierre Monteux teve o acúrdio de, realmente, se dar ouvido aos protestos do público, não conformando com as novas técnicas do compositor russo. Por ocasião da Semana de Arte Moderna, em 1922, o Teatro Municipal de São Paulo também foi cenário de manifestações de desagrado.

Os observadores ponderados da música dizem que não houve, e tudo que é contrário à forma tradicional está sujeito a ser combatido e negado por parte dos conservadores, que, evidentemente, são a grande maioria. Patrocinado pelo fiscal de São Paulo, o presidente do "Festival de Música de Vanguarda" com patrocínio e direção geral de Diogo Pacheco, inicialmente "Festas para piano preparado e cordão" do compositor japonês Mahatma, tentativas de novas combinações timbrísticas, uso não de objetos estranhos — borrachas, pregos etc. — entre os músicos e as cordas do piano. Além disso, a obra foi apresentada numa sala, desolada, e a plateia teve também certa atitude visual por não ter sido permitida entrar

meios instrumentais atingir uma complexidade sonora que aglutine sua música dos procedimentos vibratórios não periódicos, isto é, de sons normalmente chamados "ruidos". Os trechos para violoncelo e piano, de Arnold Webern, todas curtíssimas e sem maior expressão, muito embora a morte de Webern, Arnold Schoenberg declarasse "Webern conseguiu exprimir um recato com um só suspiro".

### MUSICA

"Tudo" foi o primeiro nome, o que tornou o espetáculo digno de um cinema de cavalheiros. Após um pequeno intervalo, com o teatro às escurelas para preparar o necessário "suspense", em cima do piano, cabou-se um metronomo em funcionamento. Outros "fatos" — em linguagem musical para designar determinada harmonia — em novo "black-out". A seguir, um desperdício, também robado em cima do piano, toca o "spot-light" focando o pianista acordado a pé um profundo e proeminente sono.

Concerto Mendes, com sua "Ritmo C 8" pretende "por

em maiores detalhes a complexidade sonora que aglutine sua música dos procedimentos vibratórios não periódicos, isto é, de sons normalmente chamados "ruidos". Os trechos para violoncelo e piano, de Arnold Webern, todas curtíssimas e sem maior expressão, muito embora a morte de Webern, Arnold Schoenberg declarasse "Webern conseguiu exprimir um recato com um só suspiro".

### CONCERTO NO TEATRO PAULO HENRI

Hoje, às 20h30 horas, no Teatro Paulo Henri (Rua Almeida), apresentado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, realizar-se-á um concerto a cargo da Orquestra da Câmara de São Paulo, sob direção do maestro Diogo Pacheco, com a participação do Grupo Vocal do Instituto Cultural Brasileiro, dirigido por Walter Lourenço, ingresso livre.

### A SERVIÇO DO BEM

Hoje, às 21h30 horas, no auditório da Liga das Senhoras Católicas (Rua Jaraguá, 180), terá lugar o último recital deste ano da Sociedade "Música a serviço do Bem". Tomarão parte a harpa Maria Kelly e o soprano Raimar Peretti, acompanhados pela pianista M. de Carmo Rolim. O recital está sendo programado em benefício da casa "Gratificação" da cidade de São Paulo, em nome da Maria Grotto. Informações pelos telefones 31-4444 e 42-2028.

Tradição  
em jóias e relógios

HORA MUNDIAL

RUA BARÃO DE ITAPERATINGA, 117

PATEK PHILIPPE ESKA ULISSES NARDIN

Neste período, ainda após o lançamento do Manifesto e, conhecendo a poesia concreta de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e de Décio Pignatari, Gilberto Mendes compôs obras experimentais para orquestra, para coro, e ação teatral, com o uso de objetos do cotidiano. Como exemplos: *Nasce morre* (1963) para SATB, em microtons, 2 máquinas de escrever e *tape recording*, e texto de Haroldo de Campos (1963); *Cidade* (1965), texto de Augusto de Campos, para 3 vozes mistas para piano, caixa, prato, contrabaixo, 3 toca-fitas, 1 gravador, 1 televisor, máquinas de escrever, calculadoras, 1 projetor de slides, 1 aspirador de pó, 1 liquidificador, enceradeira, ventiladores e o *happening* final, e a obra coral: *Motet em Ré Menor* (1967), mais conhecida pelo título do poema *Beba Coca Cola*, de Décio Pignatari, para SATB e ação teatral.

Além de ser compositor, Gilberto Mendes foi convidado para dar aulas em várias universidades brasileiras e americanas. Ministrou cursos na Universidade de Brasília, em 1970 e na PUC de São Paulo, em 1976/77, como professor visitante. Como professor convidado, deu aulas de composição na "The University of Wisconsin-Milwaukee", USA, durante todo o ano acadêmico de 1978/79. E, como "Tinker Visiting Professor" e "composer in residence" deu curso sobre a problemática da música contemporânea latino-americana, na "The University of Texas at Austin", USA, durante o "spring semester" de 1983, quando compôs a obra "*Longhorn Trio*" para trompete, trombone e piano, dedicado a Gérard Béhague.

Nos anos de 1984/85, a partir da abertura política e da Campanha "Diretas Já", no Brasil, compôs as obras corais: *Mamãe eu quero votar*

(1984), *Vila Socó, meu amor* (1984), *Vão entregar as estatais para as multinacionais* (1985) e *The Three fathers (Los 3 Padres) Ernesto, Fernando e Miguel* (1985), um tango para piano, em homenagem aos três padres ministros da Nicarágua.

Durante vinte e cinco anos, trabalhou na Caixa Econômica Federal de Santos e suas obras foram escritas nas horas vagas, até se aposentar em 1977. Em 1981, aceita o convite feito pelo Olivier Toni, em 1971, para ser professor do Departamento de Música da ECA/USP. Conclui sua tese de doutoramento, na Escola de Comunicação e Artes, em 1992, sob o título: *“Dos mares do sul à elegância “pop/art deco”. Uma odisséia musical”*, que trata de um trabalho autobiográfico, publicado posteriormente sob o título: *Uma Odisséia Musical – Dos mares do sul à elegância pop/art decó*, Edusp/1994.

Passado seu envolvimento político-musical, a partir de 1984, Gilberto passa a compor pelo simples prazer, pelo deleite da arte, deixando aparentemente de lado o eixo político/contestatório<sup>7</sup>, como em: *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980); *Qualquer Música* (1980); *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988); *O Pente de Istanbul* (1990); *Rimsky* (2000); *Slow danse of love* (2000), entre outras.

A partir dessa leitura auxiliar acerca dos acontecimentos que envolveram o compositor, passaremos a apresentar o arcabouço teórico, que nos fundamentou para a observação, descrição e análise das anotações.

---

<sup>7</sup> Como leitura paralela: ZERON, Carlos Alberto Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada a partir de 1962: o Salto do Tigre de Papel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1991.

## 1.1 – Crítica Genética – uma abordagem do processo

*“Não estamos mais no tempo em que os fenômenos imutáveis prendiam a atenção. Não são mais as situações estáveis e as permanências que nos interessam antes de tudo, mas as evoluções, as crises e as instabilidades. Já não queremos estudar apenas o que permanece, mas também o que se transforma, as perturbações geológicas e climáticas, a evolução das espécies, a gênese e as mutações das normas que interferem nos comportamentos sociais”.*

Prigogine (1984).

*“Toda percepção nova do escritor fará da página não mais um conjunto fixo ou estável, mas um conjunto formado por elementos prontos a mudarem de lugar, prontos para serem substituídos ou rasurados, para serem prolongados na página seguinte ou para serem definitivamente suprimidos”.*

Willemart (1999).

O interesse científico da Crítica Genética está na busca da compreensão do processo de criação artística, a partir dos registros, deixados pelo artista ao longo do percurso. Buscar a compreensão a respeito do ato criador, não é discussão apenas da Crítica Genética. Inúmeros autores em diferentes áreas do conhecimento têm abordado esse assunto, trazendo muitas contribuições. Dentre eles: Fayga Ostrower (1978,1990), Rudolf Arheim (1976), Paul Valéry (1991), entre outros.

Publicações de cartas, entrevistas e depoimentos de artistas têm, também, trazido ao público o interesse por esta perspectiva. As publicações das cartas de Van Gogh ao seu irmão Théo (1997), os diários de Klee (1990), o processo de criação de Kandinsky (1970), as entrevistas



publicadas com os músicos Luciano Bério (1981), com Stockhausen (1985), e com Stravinsky (1996), as abordagens críticas de Pierre Boulez (1986, 1992, 1995), entre outros exemplos, também estão na lista bibliográfica de quem se interessa pelo ato da criação artística.

Ao lado da vasta produção bibliográfica a respeito do ato criador artístico, a Crítica Genética propõe uma nova possibilidade para se olhar as manifestações artísticas, a partir de seu processo de construção, aproximando cada vez mais a Arte da Ciência, livrando-a de vez a “Aura” de objeto único das obras e da idéia de inspiração dos artistas. Ao mergulharmos no universo do processo criador, descobrimos uma rede de inter-relações e de conexões, da qual não nos é possível detectar começo e fim. Encontramo-nos sempre no meio do caminho desta complexidade. Seu interesse se volta para os rascunhos, anotações, esboços, diários, cartas, enfim, para tudo que possa caracterizar uma situação de transitoriedade e de transformação.

Historicamente, os estudos acerca da gênese da criação artística eram de interesse somente da literatura. Em 1968, em Paris, por iniciativa de Louis Hay, juntamente, com uma equipe de pesquisadores do *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS), foi organizado os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. E, posteriormente, com a criação do Institut des Textes et Manuscrits Moderns – ITEM/CNRS, foram criados grupos de pesquisas, dedicados exclusivamente aos estudos dos manuscritos de M. Proust, E. Zola, G. Flaubert e de P. Valéry.

E, no Brasil, somente em 1985, a Crítica Genética ficou conhecida. Isto aconteceu durante o *Iº. Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito e as*

*Edições*, na Universidade de São Paulo, apresentada pelo Prof. Dr. Philippe Willemart<sup>8</sup>. A partir de 1990, no Programa do COS da PUC-SP, a professora Dra. Cecília de Almeida Salles desenvolveu os estudos de Crítica Genética, associados à semiótica dos signos, de Charles Sanders Peirce, através da análise dos manuscritos da obra: “*Não verás país nenhum*”, do escritor Ignácio de Loyola Brandão.

Com a criação, em 1993<sup>9</sup>, do Centro de Estudos de Crítica Genética (CECG), da PUCSP, sob a coordenação da pesquisadora Dra Cecília Almeida Salles, profissionais de diferentes campos de atuação iniciaram as primeiras conexões, acerca do processo criativo, em suas respectivas áreas. Os resultados, obtidos nas diferentes linguagens, tais como: na dança<sup>10</sup>, na arquitetura<sup>11</sup>, nas artes plásticas<sup>12</sup>, no teatro<sup>13</sup>, entre outras, são notórios. Como exemplo, também, as publicações de Salles<sup>14</sup> (1992,1998,2000), bem

<sup>8</sup> O professor Philippe WILLEMART é membro da Equipe Proust, do *Institut de Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM/CNRS), e autor, entre outros livros, de : *Universo da Criação Literária*, São Paulo, Edusp, 1993; *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. Nova Alexandria, FAPESP, 1995 e *Bastidores da criação literária*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

<sup>9</sup> Um evento que marcou a ampliação dos estudos, sobre criação artística em diferentes áreas, foi a Exposição “*Bastidores da Criação*”, em 24 de maio de 1994, organizado pelo CECG da PUCSP, realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo.

<sup>10</sup> AUGUSTO, Rosana. V. L. (1996). *Os Bastidores de uma obra coreográfica: A Sagração da Primavera*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP.

<sup>11</sup> PETERS, Ivana F. (1993). *A Palavra e a Arquitetura: Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUCSP.

<sup>12</sup> PFÜTZENREUTER, Edson do P. (1992). *Desejo material*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUCSP.

<sup>13</sup> FORTUNA, Marlene (1995). *A poética da expressão oral no teatro. O ator, um jogador*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e semiótica. PUCSP.

<sup>14</sup> SALLES, Cecília Almeida.(1992) *Crítica Genética – uma introdução*. São Paulo.

\_\_\_\_\_.(1998) *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo, Annablume.

\_\_\_\_\_. (2000). *Crítica Genética – uma nova introdução*. São Paulo, Educ.

\_\_\_\_\_. (2000) *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. Cd-rom patrocinado pela LINC -Lei de Incentivo Nacional a Cultura, Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo e do Governo do Estado de São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2000). *Crítica Genética – uma nova introdução*. São Paulo.

como as inúmeras dissertações e teses, defendidas posteriormente no Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica da PUCSP, o que demonstra a relevante atuação da Crítica Genética no Brasil.

E, em fevereiro de 2000, é criado na Universidade de São Paulo o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética - NAPCG, ligado à Pró-Reitoria de Pesquisa da USP, que reúne representantes das três equipes de pesquisadores de São Paulo: o Centro de Estudos de Crítica Genética/CECG da PUCSP, a Equipe Mário de Andrade do IEB/USP e o Laboratório do Manuscrito Literário do FFLCH/USP. O objetivo é o de estreitar ainda mais os vínculos teóricos, para uma discussão ampla acerca do processo de criação artística e literária.

Diante das abordagens em diferentes áreas do conhecimento, principalmente nas dos estudos, realizados pelo CECG da PUCSP, demonstrou-se que o conceito de manuscrito não era suficiente para abarcar toda a diversidade material dos estudos, para além da literatura. Com a presença do *story-board* e copiões no cinema, cadernos de desenhos, esboços nas artes plásticas, entre outros exemplos, o conceito de manuscrito é ampliado para **documentos de processo**. Definido por Salles (1998), como “os *registros materiais do processo criador*”. Procura-se dar conta de toda a materialidade observada e o geneticista estabelece uma análise interpretativa desta ação, atando as conexões e relações que atuam nestes documentos.

Embora as pesquisas em Crítica Genética na França priorizem os estudos literários, para o pesquisador francês Daniel Ferrer (ITEM-CNRS), a “*Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e*

*transemiótica, ou não existirá*”, isto porque, para dar conta de toda a complexidade existente no interior dos manuscritos, só é possível continuar com as pesquisas a partir de uma atitude “transversal” nas análises de interpretações dos sistemas semióticos coexistentes.

A Crítica Genética, de linha peirceana, nos permite falar da criação, segundo Salles<sup>15</sup> (2000) “*como um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que lhe vão sendo atribuídas*”. O movimento desta ação processual nos mostra a criação em seu estado de constantes metamorfoses, o que não é privilégio somente dos manuscritos literários, mas de todo tipo de ação em processo.

E, ainda, segundo Salles (1998) “todo o conjunto dos documentos de processos, independentemente, de sua materialidade, têm a função de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso e que, ao estabelecerem um vínculo com o artista, o nutre em seu percurso de criação”. Atados à função de **armazenar**, os documentos também indicam a **experimentação** que, segundo Salles (1998), são os momentos da pesquisa, quando as hipóteses vão sendo testadas. De modo geral, os artistas utilizam os esboços, os rascunhos, os cadernos etc., ou seja, diferentes materialidades e matérias.

Para acompanhar e compreender os procedimentos processuais, utilizados por Gilberto Mendes em seu percurso criativo, descreveremos, a seguir, a relação dos documentos de processo a que tivemos acesso.

---

<sup>15</sup> SALLES, Cecília Almeida (2000). *Crítica Genética e Semiótica: uma interface possível*. Texto inédito.

## **1. 2 - Documentos de processo do compositor Gilberto Mendes**

Os documentos que recebemos do compositor não estavam organizados. Por um longo período de observação, procuramos organizá-los, de modo a que deles pudéssemos ter uma melhor visibilidade. Dividimos os documentos em cinco grupos, segundo assuntos distintos, embora estejam inter-relacionados. São eles: **1. registros musicais:** documentos escritos em linguagem musical; **2. cópias das correspondências,** enviadas a dois amigos; **3. registros verbais:** anotações em torno de seu projeto poético; **4. projetos das obras musicais,** escritas em linguagem verbal e, por fim, o **5º. grupo: partituras em processo,** que são os esboços e partituras que deram início ao processo de construção de suas obras.

Portanto, os documentos do compositor Gilberto Mendes se compõem do seguinte modo:

### **1. Registros musicais:**

- 1 (um) caderno pentagramado;
- Inúmeras anotações em papéis avulsos e dimensões variadas;

### **2. Cópias de correspondências:**

- enviadas ao compositor Koellreutter, em 1978;
- ao maestro Piotr Iachert, em 1988

### 3. Registros verbais:

- “meu método composicional”;
- “repertório e técnicas de base”;
- “heterônimos da minha música”;
- “receitas técnicas”
- comentários e análises de algumas de suas obras musicais;
- anotações avulsas e sem títulos;

### 4. Projetos das peças musicais:

- *Santos Football Music* (1969)
- *Ir Alten Weib* (1978)
- *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980);
- *Qualquer Música* (1980);

### 5. Partituras em processo das peças musicais:

- *Ricercare* (1960);
- *Santos Football Music* (1969);
- *Retrato II* (1974);
- *Motetos à feição de Lobo de Mesquita* (1975);
- *Música Per Sonar a tre* (1976);
- *Ir Alten Weib* (1978);
- *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980);
- *Qualquer Música* (1980);
- *Continunn para piano e Orquestra* (1981);
- *Northswest Wind* (1982);
- *In Memoriam a Gregório Bezerra* (1983);

- *Longhorn Trio* (1983);
- *Partitura: Um Quadro de Gastão Frazão* (1985);
- *Três Contos de Cortázar* (1985);
- *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988);
- *Vers les joyeux tropiques, avec une musique vivante, theatrale!* (1988);
- *O Pente de Istanbul* (1990);
- *Inspiração* (1993);
- *Für Annette* (1993);
- *Quasi um Rondó* (1995);
- *O anjo esquerdo da história* (1997);
- *Rimsky* (2000);
- *Slow danse of love* (2000)

Embora tivéssemos agrupado os documentos e tendo estado em acurada observação, frente à diversidade de informações que eles contem, privilegiaremos, apenas, os registros que possam demonstrar as relações culturais e comunicativas, presentes no processo de criação do compositor.

O contato do artista com o universo à sua volta é refletido nas anotações, a partir de experiências perceptivas. Segundo Leonardo da Vinci, *"todo conhecimento nosso origina-se em nossas percepções"*. (apud Ostrower, 1977:46). É a partir do que é percebido e do que interessa para o artista é que são assimilados os efeitos desta percepção, canalizados para as linguagens disponíveis através de seus conhecimentos. Encontramos no processo criativo dos artistas, registros em diversos suportes materiais e em diferentes materialidades. Vejamos, como exemplo, a importância dos

cadernos de viagem do pintor Delacroix, em sua viagem para Marrocos, onde, ao lado das descrições verbais, se faz, também, descrições dos locais, através dos desenhos coloridos, tentando flagrar as imagens visuais dos lugares, das pessoas e dos animais.

Esses tipos de variantes de registros são testemunhas vivas da cumplicidade do artista com seu meio. É como se tirássemos um “raio x” das experiências vividas ao longo de uma vida. A apreensão perceptiva destes momentos experienciais fica armazenada no tempo, à espera de seu aproveitamento. É o que vemos, hoje, em vários dos desenhos de Delacroix presentes em suas obras.

Para que o leitor também participe, em parte, das experiências perceptivas do compositor, é necessário descrever, agora, esse mundo material do compositor em estudo. Para Ostrower (1977:43), *“a materialidade seria, a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais. É ela, matéria cultural, que propõe os confins do possível para cada indivíduo”*.

## **1. Registros musicais:**

- **O caderno pentagramado:**

O caderno pentagramado do compositor foi adquirido, por volta de 1947, depois que o compositor ouviu uma transmissão pelo rádio sobre a vida e a obra do compositor Sergei Prokofiev (1891-1953), que, ao compor uma de suas obras, baseou-se em tema, já anotado, em um de seus cadernos. Motivado por este episódio, Gilberto Mendes comprou, na loja “A



Musical”<sup>16</sup>, em Santos, um pequeno caderno pentagramado de capa vermelha que intitulou de “*temas e anotações*”, onde passou a armazenar suas primeiras experimentações melódicas e rítmicas.

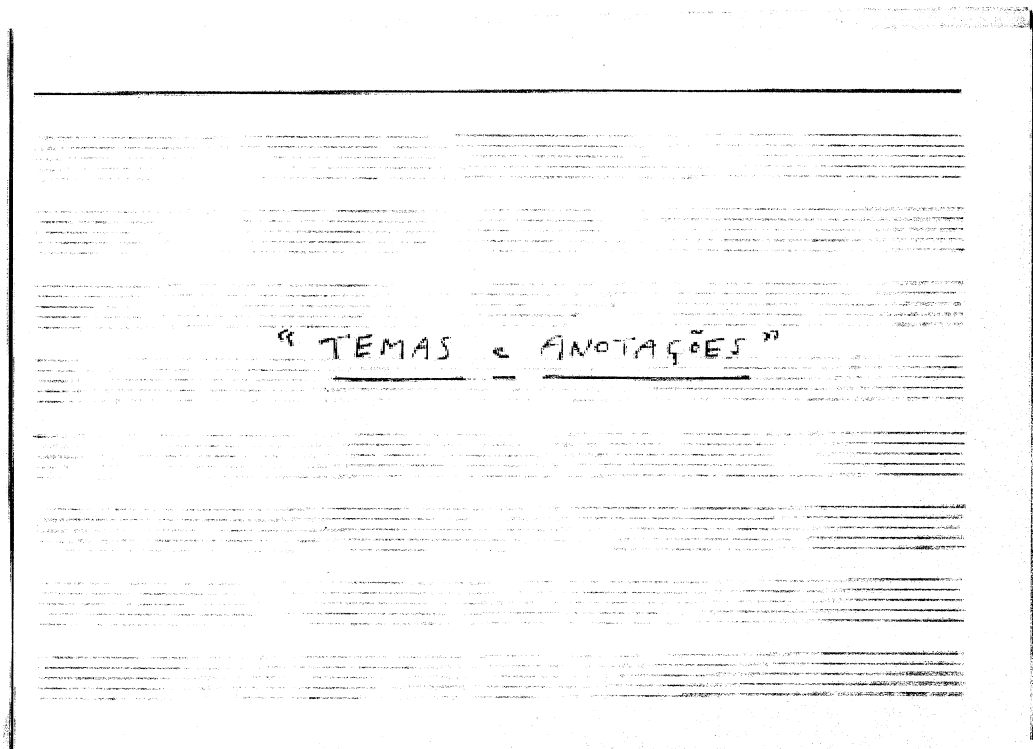


Fig.1

Companheiro do compositor, até os dias de hoje, o caderno é testemunha das inúmeras pesquisas e experimentações musicais que este realizou. Utilizou-se de lápis preto ou de caneta esferográfica nos registros das folhas do caderno pentagramado e nele encontramos anotações referentes às experimentações rítmicas, melódicas e harmônicas, como o

<sup>16</sup> “A Musical” ficava na Rua DR. J. Gaspar nº 86 em Santos, conforme carimbo da loja na contra capa do caderno.

samba de verão (fig. 2); valsa, choro, (fig. 4), que datam da época em que o compositor assistia às aulas no Conservatório Municipal de Santos, por volta de 1940.

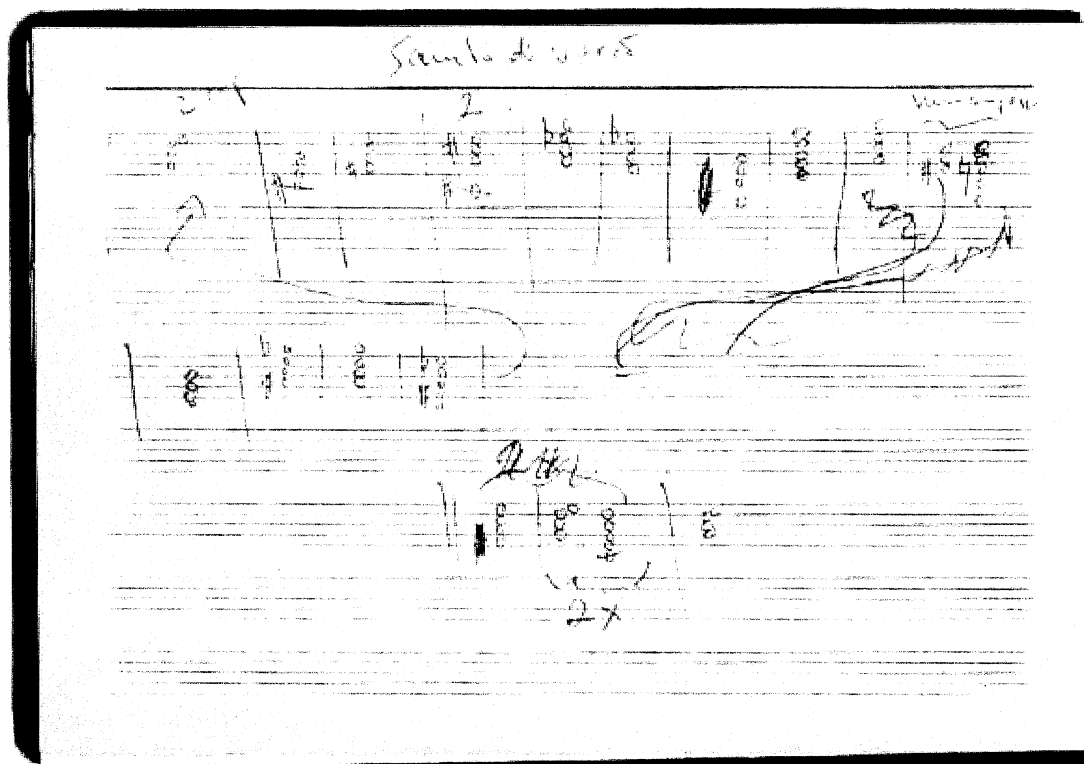


Fig.2

Seguindo as páginas do caderno, observamos que o compositor tinha um hábito, não muito comum entre os artistas que possuem seus cadernos de anotações, que é o de recortar as páginas do caderno. Em virtude desse hábito, várias folhas do caderno foram recortadas e retiradas, (fig.3) e, segundo o depoimento do compositor, tornaram-se partes integrantes de algumas de suas composições musicais.

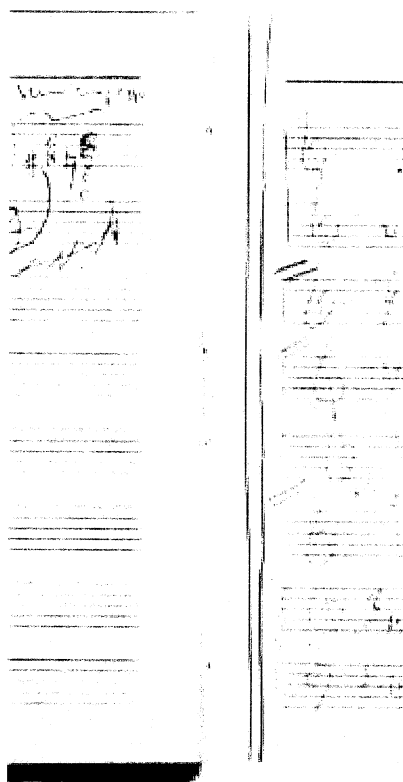


Fig. 3

Neste período, em que era aluno do Conservatório, teve contato com o repertório musical para piano e em sua formação de principiante, tocou o *"Pequeno álbum para Juventude"*, as *"Invenções"* de Bach, o *Microcosmo* de Bartók, entre outras obras do repertório clássico-romântico. Destas experimentações musicais e do manuseio da escrita musical, Gilberto Mendes compôs pequenas peças musicais às quais denominou de *"Pequeno álbum para crianças"*, composto entre 1945 e 1952 e, ainda, várias *Peças para piano*, escritas entre 1945 a 1959, que já demonstram seus referenciais quanto ao repertório clássico pianístico.

Nos registros das fig. 4 e 5, abaixo, observamos as estruturas rítmicas básicas da música popular brasileira que, por esta época, já

estavam sendo aproveitadas em suas obras, principalmente, nas peças para voz e instrumentos, onde nos mostra seu interesse literário, ao aproveitar textos de Carlos Drummond de Andrade, em *Episódio* (1949), *Sonho Póstumo* (1955) com texto de Vicente de Carvalho (poeta preferido do compositor), entre outras, como veremos.

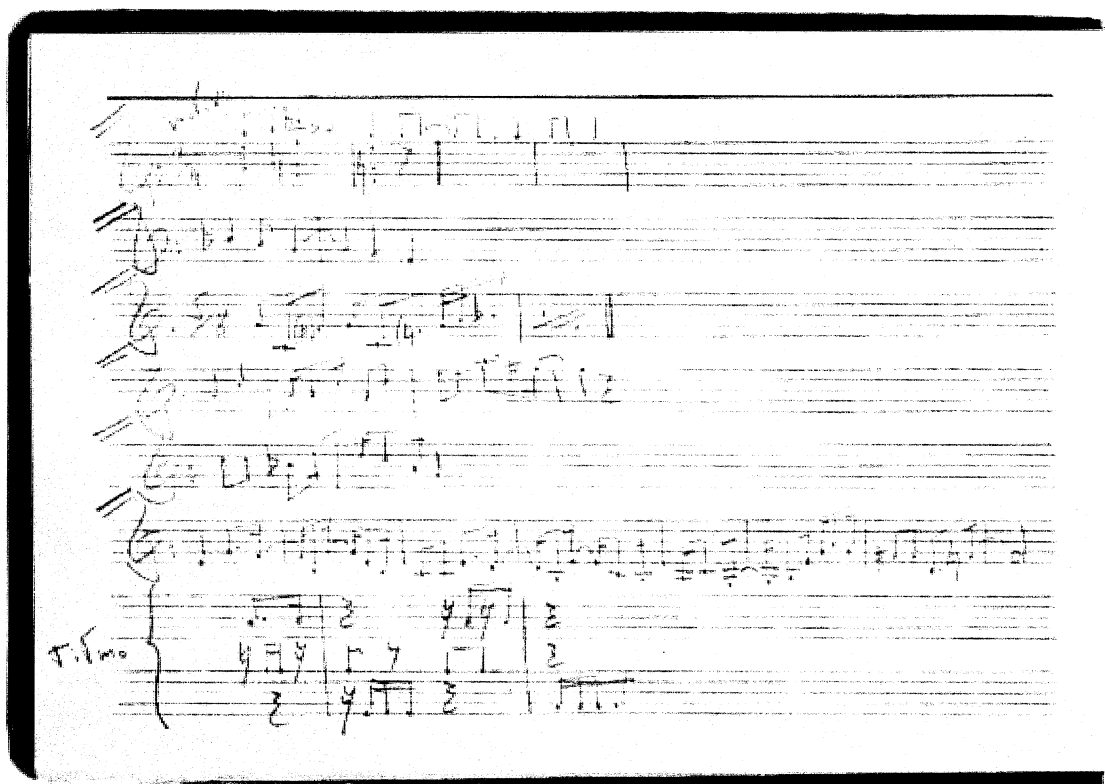


Fig.4



Fig. 5

No caderno estão anotados, também, trechos melódicos e rítmicos das músicas que ouvia pelo rádio, das orquestras americanas de Jazz, principalmente as melodias tocadas pelos saxofonistas e clarinetistas (fig. 6, 7). Nesta ocasião, compôs duas peças, especificamente para clarinete: *Estudos para Clarineta Solo*, (1954) e *5 peças para Clarineta Solo* em 1958, e em 1954, o *Estudo para Fagote Solo*.

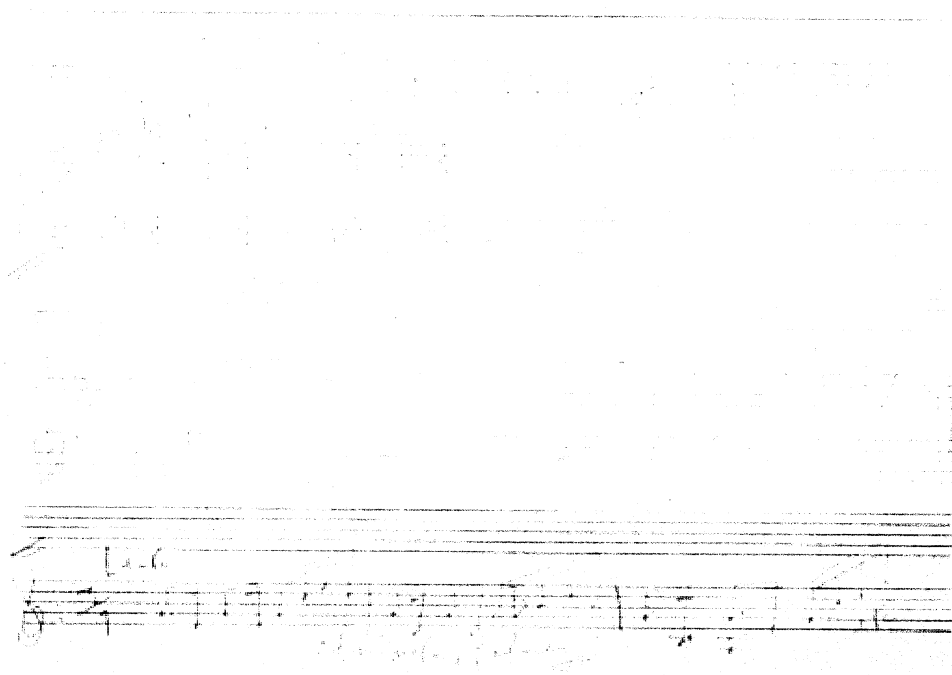


Fig. 6

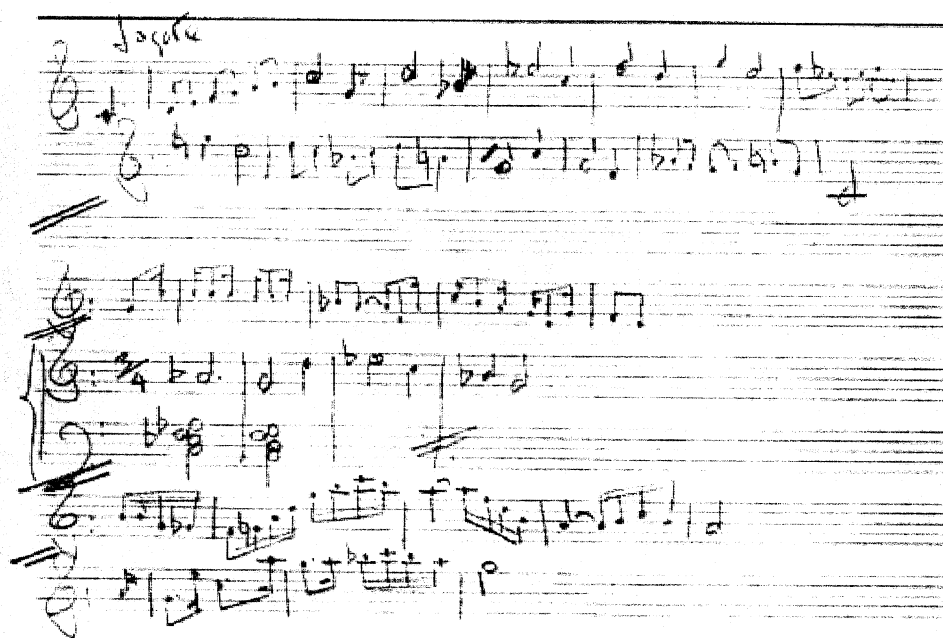


Fig. 7

Encontramos anotações, referentes às experimentações melódicas, harmonias para voz e para instrumentos musicais, bem como ritmos e melodias que ouvia nas ruas, nos bailes e nas rádios. (fig.8,9).

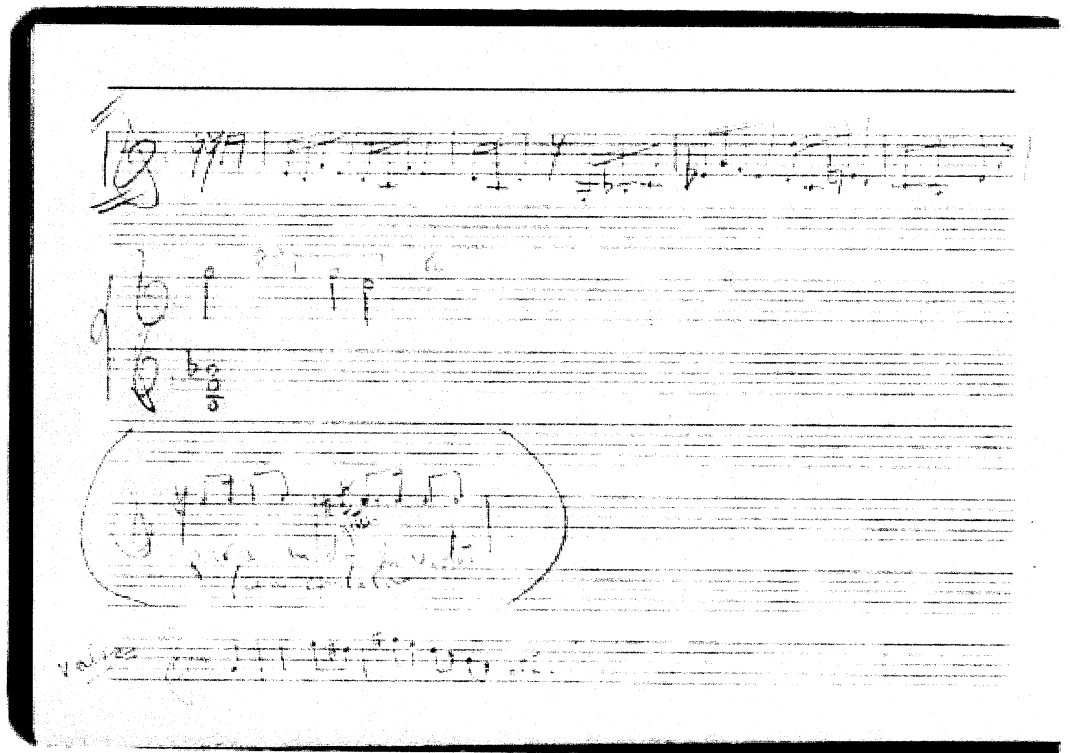


Fig. 8

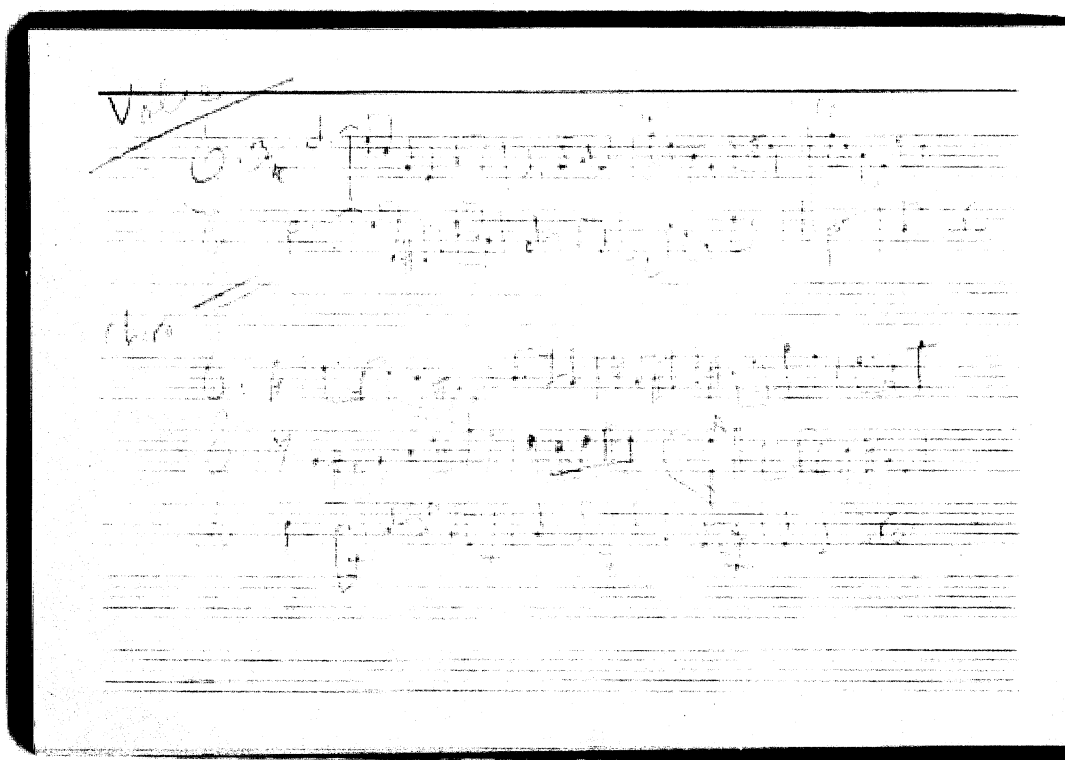


Fig. 9

- **Datas**

Geralmente, os artistas colocam as datas em seus registros, quando estes possuem um caráter descritivo, como são os cadernos de Delacroix, por exemplo. Entretanto, há artistas que não têm o hábito de datar suas anotações.

Nas páginas do caderno de Gilberto Mendes, no total de 19 folhas preenchidas, somente, à página de nº. 08 aparece a primeira inscrição, datada de 26/12/56, nele se registra uma linha melódica e o nome de "Vinicius, p. 140". Vale ressaltar, que em 1961, Gilberto Mendes escreveu a peça musical *Poema dos Olhos da Amada*, para SABT, com texto de Vinicius de Moraes. À página nº. 10, há duas marcações de datas, uma em 20/03/58 e outra em 26/3/56, onde já aparecem os primeiros "acordes



geradores” que o autor usará em suas obras ao compor as “séries” musicais.

Vide fig. 10 e 11.

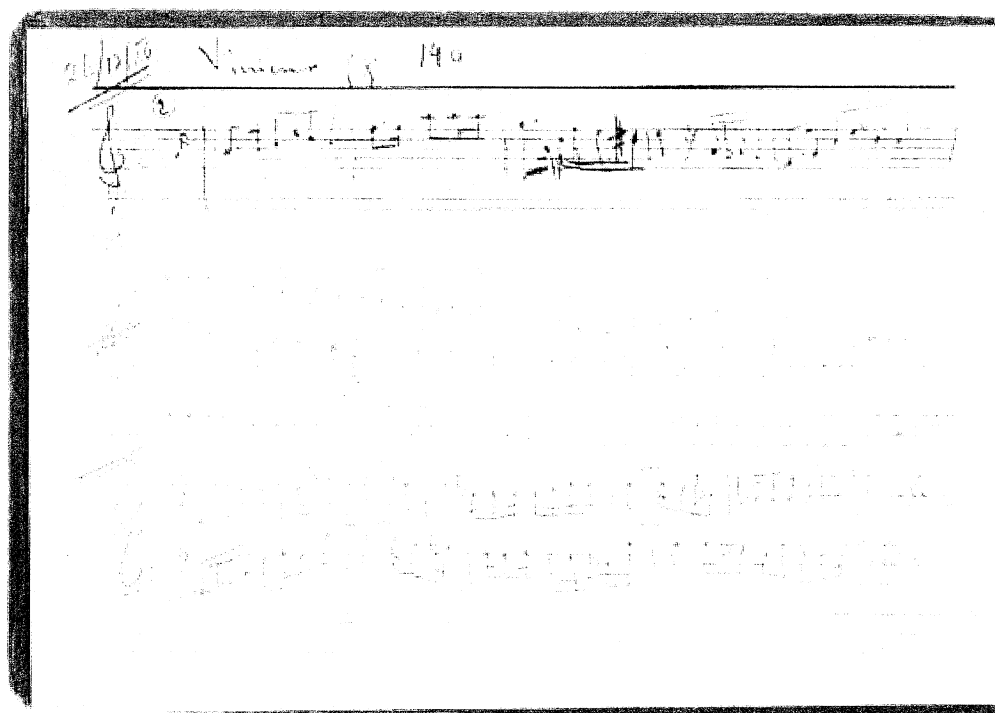


Fig. 10

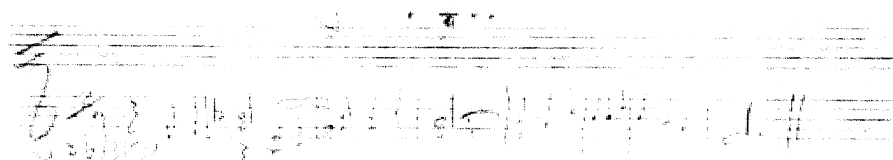


Fig. 11

Na seqüência, à página nº. 11 (fig.12), datada em 3/4/58, aparece uma linha melódica, composta de estruturas rítmicas bastante populares no Brasil, onde já estão aparecendo como escritos temporais de caráter defasado.

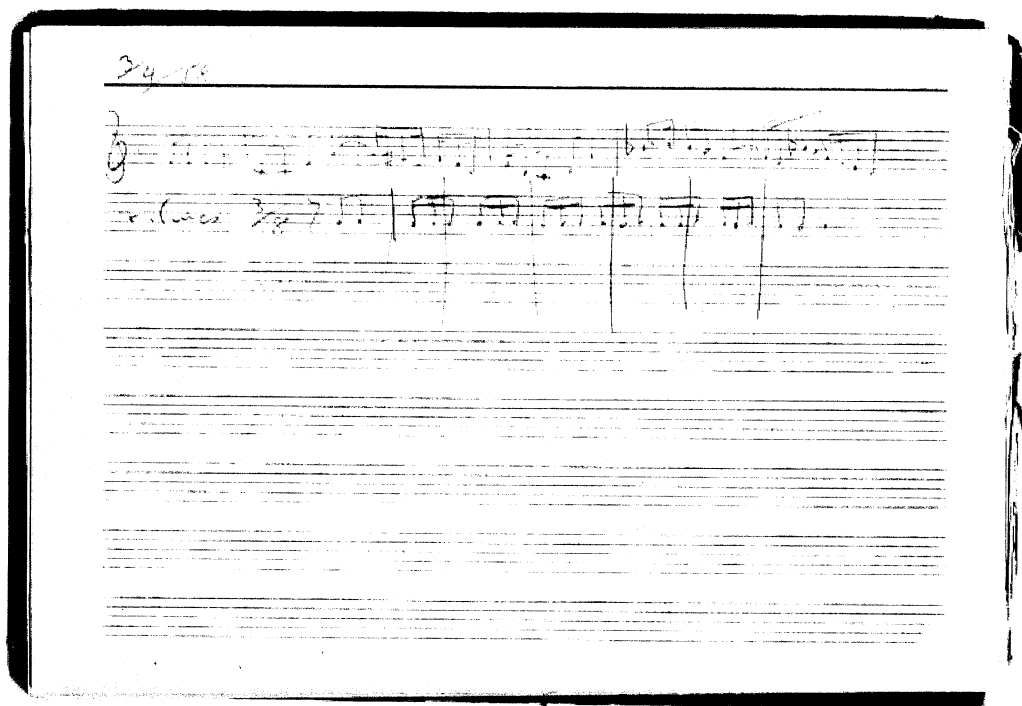


Fig. 12

À página de nº. 17, datada em 1960 (fig.13), Gilberto apresenta uma linha melódica de ritmos populares brasileiros, associada a uma linha melódica de notas de longa duração e o uso da “sensível”, de acordo com a inscrição verbal, inscrita no documento da (fig. 13): “*Seguido de notas longas à maneira Ars Nova.*”

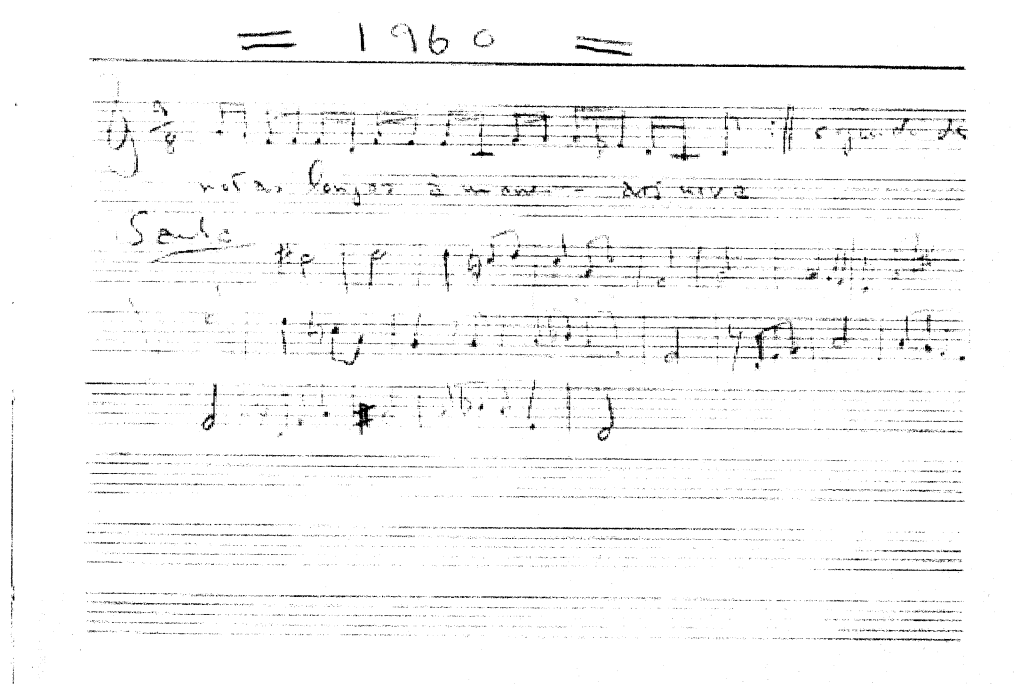


Fig. 13

Para compreender estas relações, é preciso que nos lembrarmos de que nas composições, no período *Ars Nova* renascentista, a polifonia contrapontística dominava todos os gêneros de composições religiosas e o uso de melodias profanas ou criadas pelo compositor faziam parte do “cantus firmus”. Deste período musical, destaca-se o compositor Guillaume de Machaut (1300/1377), muito apreciado por Gilberto Mendes. Para compor, em 1963, a obra experimental *Nascemorre*, para SATB, em microtons, 2 máquinas de escrever e *tape recording*, com texto de Haroldo de Campos, como já foi dito, utilizou a forma musical francesa. E isto para Mendes: “(...) porque estava em meus ouvidos o *Pour quoy me bat mēs maris*”, de Guillaume de Machaut e *Lês Cris de Paris*, de Clement Jannequin, que cantava no madrigal *Ars Viva em Santos*”. (1994:102).

O registro da fig. 13, comprova o interesse do compositor pela obra de Machaut, ao trabalhar as estruturas significantes no *Ars Nova*, associadas às “misturas” da cultura de massa que, neste caso, não são opostos, estão em uma condição de complementaridade, tal como as propostas das tendências artísticas contemporâneas.

Em 1966, motivado pelos recursos da forma musical do *Ars Nova*, compôs *Motet em Ré menor ou Beba Coca-Cola*, para SATB, com texto de Décio Pignatari, já em termos da complementaridade. Nas palavras do compositor (in ob.cit., 1994): “com Beba Coca Cola eu pretendi um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o jingle publicitário para rádio-tevê. Os efeitos experimentados com microtonalismos, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra”.

Na fig. 14 e 15, a seguir, observamos experimentações e pesquisas rítmicas, associadas aos ritmos populares brasileiros e ao uso de objetos do cotidiano como instrumentos sonoros, como exemplos: a frigideira e instrumentos musicais populares, como o cavaco e pandeiro.

Por esta época, Gilberto Mendes inicia sua carreira musical/teatral, como vimos e, em 1961, compõe a peça *Música para 12 instrumentos*: flauta, clarineta baixa, trombone, trompete, bandolim, vibrafone, piano, violino, violoncelo, contrabaixo, bongôs e berimbau.

# = RITMOS =

Handwritten musical score for "RITMOS". The score is written on ten staves. The first staff contains a melodic line. The second staff is labeled "Acordeão" (Accordion). The third staff is labeled "Pandeiro" (Tambourine) and includes the instruction "ritmo de valsa-choro". The fourth staff is labeled "Bateria" (Drums) and includes the instruction "ritmo de valsa-choro". The fifth staff is labeled "Violão" (Guitar). The sixth staff is labeled "Cavaquinho" (Cavaquinho). The seventh staff is labeled "Pandeiro" (Tambourine). The eighth staff is labeled "Bateria" (Drums). The ninth staff is labeled "Cavaquinho" (Cavaquinho). The tenth staff is labeled "Pandeiro" (Tambourine). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Fig. 14

# = RITMOS =

Handwritten musical score for "RITMOS". The score is written on ten staves. The first staff contains a melodic line. The second staff is labeled "Piano" and includes the instruction "ritmo de valsa-choro". The third staff is labeled "Cavaquinho" (Cavaquinho). The fourth staff is labeled "Pandeiro" (Tambourine). The fifth staff is labeled "Bateria" (Drums). The sixth staff is labeled "Cavaquinho" (Cavaquinho). The seventh staff is labeled "Pandeiro" (Tambourine). The eighth staff is labeled "Bateria" (Drums). The ninth staff is labeled "Cavaquinho" (Cavaquinho). The tenth staff is labeled "Pandeiro" (Tambourine). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Fig. 15

Vê-se que o caderno de anotações é referência constante, pois aparecem como registros incorporados à sua obra, como elementos essenciais, dela integrantes.

Analisando os registros do caderno, encontramos uma linha melódica escrita por volta de 1950, que aproveitou como principal tema melódico, desenvolvido na obra musical *Quasi um Rondó* (1995), para vibrafone. Obra encomendada e dedicada ao músico André Juarez, quarenta e cinco anos depois.

A primeira linha melódica e as notas do acorde (reb, fa, lab com exceção da nota do) são incorporadas à obra, a partir do compasso nº. 18 até o compasso de nº. 23 (Parte A), em ritornellos (último pentagrama da parte A). Vide o trecho destacado na partitura da fig. 16.

A segunda linha melódica se apresenta a partir do compasso nº 25 até o compasso 28 da (Parte E). O acompanhamento (reb, mib, lab) desta linha melódica, escrito no caderno na clave de fá, é transposta para a clave de sol na partitura *Quasi um Rondó*. Vide as fig. 16 e 17.

Nos compassos de nº 50 até 57, foi repetido a primeira melodia com o mesmo acompanhamento. E, ao final no último pentagrama, iniciando no compasso 65 até 67, conclui a obra com a segunda melodia e acompanhamento.

Vide a anotação (fig. 16) e, a seguir, as partituras da obra, fig. 17.

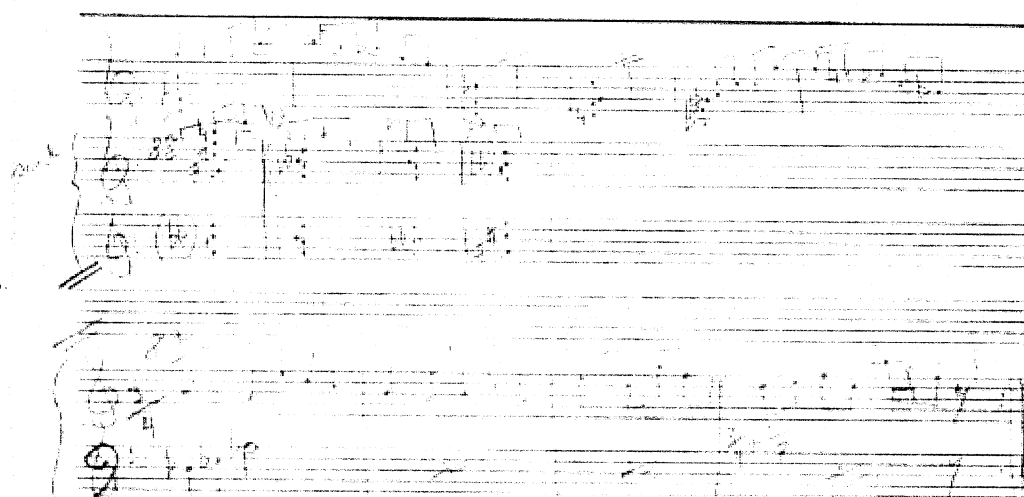


Fig. 16

# **QUASI UN RONDO**

dedicado a  
André Juarez

GILBERTO MENDES  
para vibrãone

Santos  
março 1995

Ordem de  
execução: ABB<sup>1</sup>B<sup>2</sup>CC<sup>1</sup>B<sup>3</sup>DB<sup>4</sup>C<sup>2</sup>C<sup>3</sup>E

A  
♩ = 104

4x



The image displays a musical score for Figure 17, organized into two columns. The left column contains five staves, while the right column contains six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and '2x'. Tempo markings are present, including '♩ = 69' and '♩ = 46'. The score is written in a complex, multi-measure format, with some staves featuring a '2x' marking indicating a double measure. The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

Fig. 17

Procuramos, até aqui, descrever notações e registros do caderno do compositor, onde, ao estabelecer uma relação com seu contexto cultural, observamos que, de acordo com as palavras de Pinheiro (1983:40), “(...) cada obra é de tal maneira inscrita nas impurezas e fugacidades do cotidiano, de obra a obra e de literatura a literatura, de tal modo, lemos a diversidade da nossa época e instante em integração com a o do autor.”

Neste trabalho, que ainda é um início de pesquisa, procura-se, a partir dos documentos de processo do compositor, encontrar os índices desse “conjunto de tensões sociais dos sistemas intersemióticos de seu tempo em consonância e interação com sua história pessoal cotidiana, ainda conforme Pinheiro (ob. cit.).



## 2. Anotações em papéis avulsos e dimensões variadas

Além do caderno pentagramado, Gilberto Mendes registrava suas pesquisas e experimentações melódicas, em diversos tipos de papéis, em tamanhos diferentes. Foram anotadas em pequenos pedaços de papéis, em folhas pentagramadas, em envelopes e recibos de retirada de penhores da Caixa Econômica Federal. Seus registros variam de exercícios melódicos, exercícios de harmonia coral tradicional, de trechos de melodias e arranjos que ouvia pelo rádio e até de possíveis obras a serem desenvolvidas. Vejamos as figuras 18 e 19:



Fig. 18

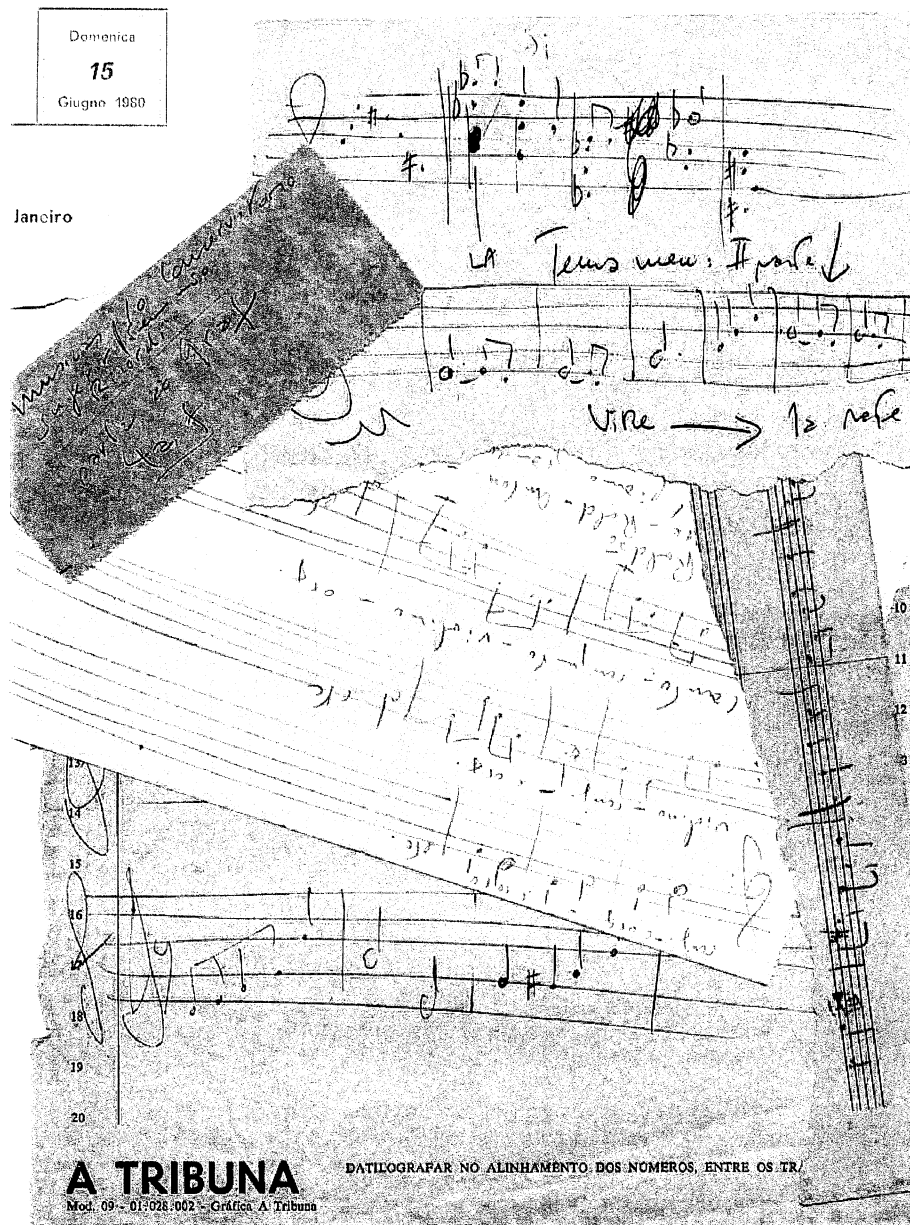


Fig. 19

Além dos tipos de materialidades, verificamos também as anotações musicais, escritas em folhas pentagramadas avulsas, que eram utilizadas para as aulas de harmonia no Conservatório Municipal de Santos, por volta de 1940 a 1950. Guardados estas anotações, passados mais de quarenta

anos, estas são aproveitadas na obra *Inspiração* (1993): obra coral, com poema de Mário de Andrade, encomendada pela EDUSP, para a festa comemorativa do centenário de nascimento de Mário de Andrade.



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22

**INSPIRAÇÃO** para Helena Scarzyrsky  
poema de Mário de Andrade música de Gilberto Mendes 1993

S  
São Pau-lo co-mo-ção de mi-nha vi-da os meus a-mo-res são

C  
São Pau-lo co-mo-ção de mi-nha vi-da

T  
São Pau-lo co-mo-ção de mi-nha vi-da

B  
São Pau-lo co-mo-ção de mi-nha vi-da

flo-res fei-tas de o-ri-gi-nal - ar - le - qui - nal -

a - mo - res flo- res ar - le - qui -

flo - res

fra-jes de lo-san-gos cin-za ou-ro luz e brin-ça for-no e in-

nal lo - san- gos cin-za ou-ro jo -

ver-no mor-no e - le-gân-ci-as su-tis sem-er-cia-da-lu sem ci-ú - mes

ver- no e - le- gân- cias su- tis sem ci- ú - mes

ver- no e - le- gân- cias su- tis sem ci- ú - mes

ris A-rys bo-fe-ta-das ví-ri-cas

ris A-rys bo-fe-ta-das ví-ri-cas

Ter - fu-mos de Pa- ris A-rys bo-fe-ta-das ví-ri-cas no Tri-a-non At-

no Tri-a-non co- mo- ção mi-nha vi-da ga-li-

no Tri-a-non co- mo- ção mi-nha vi-da

go-da-al São Pau-lo co- mo-ção da mi-nha

cis-mo a ber-rar de-ser-tos da A- me-ri-ca São Pau-lo

be a ber-rar nos de-tos me-ri-ca São Pau-lo

be a ber-rar de-tos me-ri-ca São Pau-lo

co-mo-ção de mi-nha vi-da São Pau-lo

co- mo- ção vi-da São Pau-

co- mo- ção vi-da São Pau-

co- mo- ção vi-da São Pau-

Santos - 01 Setembro 1993

São Paulo! comoção de minha vida...  
Os meus amores são flores feitas de original...  
Adequinal!... Traje de borangas... Cinza e ouro...

luz abrama... Porno e saudades morno...  
Elegâncias rufis sem escândalos, sem ciúmes...  
Perfumes de Paris... Argo!

Rufetadas líricas no Trianon... Algodão!...  
São Paulo! comoção de minha vida...  
Galicismo a berrar nas docas da Austrália

Fig.23

De um exercício de harmonia coral, escrito por volta de 1940, anotado também nas folhas avulsas, na época em que Gilberto Mendes estudava harmonia com Savino De Benedicts, foi aproveitado um trecho de um exercício de harmonia, (fig. 24), para a construção da obra *O anjo esquerdo da história* (1997), com poema de Haroldo de Campos. Obra Coral, dedicada a “los tres grandes brasilenõs” Vicentinho, Lula e Genoíno.



Fig. 24

Toda a base harmônica que sustenta o SATB, da obra coral *O anjo esquerdo da história* está composto sobre a estrutura harmônica do registro da fig.24, como poderemos verificar, já na primeira página da obra. Vide fig. 25.

o amigo esquerdo da história  
poema Haroldo de Campos 1997 música gilberto mendes

S  
C  
T  
B  
P

as sim- ta- ra- fi- nal es- ta a- sen- ta- des no ple- ni- po- se da  
as sem ter- ra- fi- nal es- ta a- sen- ta- des no ple- ni- po- se da  
ta- ra do sem te- ra pa- sa- tam a com terra ei- la sen- ta- ra- dos des- ta-  
ta- des na ple- ni- pos- se da te- ra de sem  
ra- des de seu so- po de vi- da a- te- ra dos te- ra- ri- za- dos  
ter- ra pas- sa- ram a com ter- ra a- fi-

1

Fig. 25

Outro aspecto, que observamos nestes documentos de processo se refere ao desejo de se comunicar com o outro, pois, no período de total imersão criativa, o artista sente a necessidade de dialogar com outras pessoas para compartilhar momentos da criação. A exemplo, a carta de Debussy à Stravinsky, de 8 de novembro de 1913, ao comentar a sua obra *Jeux* à Stravinsky, antecipa o fato de que o amigo receberá a partitura da obra para dar a sua opinião, conforme observamos no trecho da carta: *“logo que eu tiver uma cópia boa da prova de Jeux mandarei a você...Gostaria muito de ter sua opinião sobre este “badinage em três partes”...Craft (1999:38). Ou, ainda, quando Debussy comenta sobre a obra Sagração da Primavera de Stravinsky: “Para mim você está descendo a outra vertente da*

*colina, mas conserva, no entanto, uma intensa paixão pela música, e sinto uma satisfação especial em dizer-lhe como você alargou os limites do permissível no império do som". (ob.cit. p.40).*

Agora, vejamos as cartas de Gilberto Mendes, que revelam finalidades e características distintas.

## **2. Cópias das correspondências:**

A cópia da correspondência enviada, em 1978, por Gilberto Mendes ao professor e compositor Koellreutter (1915 - ) se refere à obra *Ir Alten Weib* (1978), baseado no poema de Oswald von Wolkenstein, para canto e piano, com duas versões (15'e 8'), encomendada por Margarita Schack, esposa de Koellreutter. No entanto, o título de sua obra não possui um correlato em alemão, pois Gilberto Mendes inverteu as palavras da língua alemã, BIEW NETLA RI, para chegar ao título da obra que, escrito de trás para frente, resulta no título de sua peça musical: BIEW NETLA RI = IR ALTEN WEIB, bem ao estilo da técnica de composição "serial", como poderemos ver no terceiro capítulo.

Esta carta demonstra de modo descritivo o processo, através do qual a obra foi composta. Entretanto, Mendes se remete ao compositor Koellreutter como seu "leitor particular". Este procedimento segundo Salles (1998) são os daquelas "pessoas que são escolhidas pelo artista para terem um acesso preliminar às obras, recém terminadas ou ainda em processo". Vejamos o trecho em que Gilberto Mendes solicita ao amigo a sua opinião:



Embora eu esteja plenamente convencido da validade desta música, como uma obra de meu tempo, interessa-me muito a opinião dos amigos esclarecidos. Para ser mais explícito, a sua opinião. E que a Margarita não se sinta obrigada a cantar a música, se não gostar dela. Não tem bode não.

Fig. 27

*“Embora eu esteja plenamente convencido da validade desta música, como uma obra de meu tempo, interessa-me muito a opinião dos amigos esclarecidos. Para ser mais explícito, a sua opinião. E que a Margarita não se sinta obrigada a cantar a música, se não gostar dela. Não tem bode não”.*

Outro ponto, que pode ser destacado nesta carta, é o de que o compositor fez uso de citações de trechos de obras de compositores de diferentes tendências musicais, referindo-se a Schubert, Schumann, Malher e Schönberg, e pede ao amigo que descubra, na obra, onde estão os trechos das citações utilizadas e transformadas por ele:

A música parte de uma melodia que compus à maneira de Oswald von Wolkenstein, com algum modalismo à brasileira, no meio. A obra não se desenvolve, propriamente dito. É uma exploração de um grande material sonoro feito dessa melodia mais uma citação deformada do “Ir Alten Weib” original de Wolkenstein, e ainda outras citações de Schubert, Schumann, Mahler e Schoenberg (veja se descobre). Uma pequena antologia do “lied” alemão, em meio da qual frequentemente aparece ritmos e modalismo nordestino brasileiro. Uma loucura, como pode ver. Já passei dos cinquenta anos e agora estou no direito de fazer a música que bem entendo.

Fig. 28

*“A música parte de uma melodia que compus à maneira de Oswald von Wolkenstein, com algum modalismo à brasileira, no meio. A obra não se desenvolve, propriamente dito. É uma exploração de um grande material sonoro feito dessa melodia mais uma citação deformada do “Ir Alten Weib” original de Wolkenstein, e ainda outras citações de Schubert, Schumann, Mahler e Schönberg (veja se descobre). Uma pequena antologia do “lied” alemão, em meio da qual frequentemente aparecem ritmos e modalismo nordestino brasileiro. Uma loucura, como pode ver. Já passei dos cinquenta anos e agora estou no direito de fazer música que bem entendo”.*

No terceiro capítulo, estaremos realizando este exercício para descobrirmos como as citações foram utilizadas por Gilberto. A seguir, deixamos à disposição a referida carta, para que o leitor possa observar, na íntegra, a descrição do processo de composição da obra.

Santos, 24 de março de 1978 (Sexta-feira da Paixão)

caro amigo Koellreutter:

aqui vai a música prometida, dedicada à Margarita. Uma experiência romântico-barroca, riocorrente que poderia continuar infinitamente. Deixei a música ir até onde pedia, sem procurar interromper seu impulso natural. Sem encurtá-la. E chegou a 15 minutos. Aí topei com o problema dos 8 minutos combinados com Margarita (ela precisava da minutagem, para a programação). E da necessidade nasceu outra forma: uma versão fragmentada de 8 minutos. Margarita agora escolhe as versões. Num concerto pode fazer uma, noutro, outra.

A música parte de uma melodia que compus à maneira de Oswald von Wolkenstein, com algum modalismo à brasileira, no meio. A obra não se desenvolve, propriamente dito. É uma exploração de um grande material sonoro feito dessa melodia mais uma citação deformada do "Ir Alten Weib" original de Wolkenstein, e ainda outras citações de Schubert, Schumann, Mahler e Schoenberg (veja se descobre). Uma pequena antologia do "lied" alemão, em meio da qual frequentemente aparece o ritmo e modalismo nordestino brasileiro. Uma loucura, como pode ver. Já passei dos cinquenta anos e agora estou no direito de fazer a música que bem entendo.

Como o texto é um riocorrente que desemboca em mil coisas, procurei fazer a música seguir o mesmo curso. O que permite que ela também possa ser fragmentada e montada em outra ordem, inclusive mais curta. Troquei os 3 "beats" de Wolkenstein por 2 em 6/8. Permite maior plasticidade. A própria obra de Wolkenstein pedia uma cena. Daí eu cair facilmente na forma teatro musical. Consequentemente.

A obra é longa, segundo a moda atual. Mas procuro não encher o saco do ouvinte. Mesmo os momentos repetitivos, são sempre de acontecimentos diferentes. No mais, artifícios de sempre, inversões, retrógrados, etc., mas sempre deixando a emoção corrigir a regra, conforme queria Juan Gris, ao contrário de Braque. Deixei o barco correr. Fixei o que saiu, como um improviso. Poderia ter saído outra coisa.

Embora eu esteja plenamente convencido da validade desta música, como uma obra de meu tempo, interessa-me muito a opinião dos amigos esclarecidos. Para ser mais explícito, a sua opinião. E que a Margarita não se sinta obrigada a cantar a música, se não gostar dela. Não tem bode não.

**Transcrição da correspondência de Gilberto Mendes para o compositor Koellreutter. (fig. 29).**

*“Santos, 24 de março de 1978 (Sexta-feira da Paixão)*

*Caro amigo Koellreutter:*

*Aqui vai a música prometida, dedicada à Margarita. Uma experiência romântico-barroca, riocorrente que poderia continuar infinitamente. Deixei a música ir até aonde pedia, sem procurar interromper seu impulso natural. Sem encurtá-la. E chegou a 15 minutos. Aí topei com o problema dos 8 minutos combinados com Margarita (ela precisava da minutagem, para a programação). E da necessidade nasceu outra forma: uma versão fragmentada de 8 minutos. Margarita agora escolhe as versões. Num concerto pode fazer uma, noutro, outra.*

*A música parte de uma melodia que compus à maneira de Oswald von Wolkenstein, com algum modalismo à brasileira, no meio. A obra não se desenvolve, propriamente dito. É uma exploração de um grande material sonoro feito dessa melodia mais uma citação deformada do “Ir Alten Weib” original de Wolkenstein, e ainda outras citações de Schubert, Schumann, Mahler e Schönberg (veja se descobre). Uma pequena antologia do “lied” alemão, em meio da qual freqüentemente aparecem ritmos e modalismo nordestino brasileiro. Uma loucura, como pode ver. Já passei dos cinquenta anos e agora estou no direito de fazer música que bem entendo.*

*Como o texto é um riocorrente que desemboca em mil coisas, procurei fazer a música seguir o mesmo curso. O que permite que ela também possa ser fragmentada e montada em outra ordem, inclusive mais curta. Troquei os 3 “beats” de Wolkenstein por 2 em 6/8. Permite maior plasticidade. A própria obra de Wolkenstein pedia uma cena. Daí eu cair facilmente na forma teatro musical. Conseqüentemente.*

*A obra é longa, segundo a moda atual. Mas procuro não encher o saco do ouvinte. Mesmo os momentos repetitivos, são sempre de acontecimentos diferentes. No mais, artifícios de sempre, inversões, retrógrados, etc., mas sempre deixando a emoção corrigir a regra, conforme queria Juan Gris, ao contrário de Braque. Deixei o barco correr. Fixei o que saiu, como um improviso. Poderia ter saído outra coisa.*

*Embora eu esteja plenamente convencido da validade desta música, como uma obra de meu tempo, interessa-me muito a opinião dos amigos esclarecidos. Para ser mais explícito, a sua opinião. E que a Margarita não se sinta obrigada a cantar a música, se não gostar dela. Não tem bode não”.*

Outro aspecto que podemos observar, quanto ao uso das cartas como veículo de comunicação, se refere à carta enviada por Gilberto Mendes, em 1988, ao compositor Piotr Lachert. Trata-se de uma carta/musical/teatral da obra *Vers les Joyeux Tropiques, avec une Musique Vivante, Theatrale!* (1988), para piano, obra encomendada pelo compositor Piotr Lachert para os festejos do 15º aniversário do Théâtre Européen de Musique Vivante. Escrita em inglês sugere modos de como deverá ser a performance teatral, em conjunto com a apresentação do pianista.

A partitura para piano seguiu acompanhando a carta e foi composta em meio a uma mistura de tango/rock/bossa-nova. E a performance no palco, com três atores, foi descrita na carta, onde, em uma das cenas, deverá aparecer uma mulher com uma cadeira de praia, revezando, com gestos sem sentido, um ator fazendo karatê e um terceiro ator, entrando com uma sombrinha grande, tal como o guarda-sol de praia, debaixo do qual deve se sentar e mastigar uma única vez a banana, repetindo a cena, sem mastigá-la, mas descascando a banana.

Vejamos como foi apresentada a cena pelo compositor, conforme o trecho da carta:

I compose this miniature, as you want. A kind of mixture of tango/rock/bossa-nova. If you want a scene, I can suggest this brief scene. 2 actors (Dominique and Annette, for example) enter in the stage, one with a long chair (used in the beaches) lying down, immediately a flash over her body (like the sun), and she must alternate (each 20 seconds) completely motionless/to make something absurdity, nonsense (for example, some karatê gesture), always repeating the same alternation; the other actor enters with an umbrella (big umbrella, used in the beaches, to protect against the sun), sits under the umbrella and alternates (each 20 seconds) to peel one banana, but with the teeth a bit of banana, to masticate <sup>only</sup> one time, after all she must be motionless (with the expression of whom masticating, but fixed expression), always repeating the same alternation, always with the banana in her hand, each time more peeled.

Fig. 30

*“Eu compus esta miniatura, como você quer. Uma mistura de tango/rock/bossa nova. Se você quer uma cena, eu sugiro esta pequena cena com dois atores (Dominique e Anete, por exemplo). Entra no palco uma atriz, com uma cadeira de praia, deita-se e imediatamente um flash de luz sobre seu corpo, (como o sol) revezando a cena (a cada 20 segundos) completamente sem movimento, para mostrar algo absurdo, sem sentido (por exemplo, um gesto de karatê) sempre repetindo o mesmo revezamento; o outro ator entra com uma sombrinha grande (usada nas praias para se proteger do sol) senta-se embaixo do guarda sol e reveza (cada 20 segundos) descasca uma banana, morde um pedaço e mastiga somente uma única vez, depois disso ele deve ficar paralisado (com uma expressão de quem está mastigando) sempre repetindo o mesmo revezamento com a banana na mão, cada vez mais descascada”.*

No dia seguinte ao ter escrito a carta, o compositor teve mais outras duas idéias para a performance e, ao final da carta, sugeriu que a atriz, que ficava deitada, pegasse um pacote de baralho, olhasse e arrumasse o cabelo como se fosse em um espelho, balançando as cartas como se fosse um leque, jogando-o no chão, pegando uma carta, colocando-a no pacote e voltando a ficar parada.

To day ( fev. 17) I had another idea, I think the best. The actress lying down (in the moment of motion) takes some pack of cards, open it in her hand, looks in it (as it is a mirror), adjusts her hair, shakes the cards as a fan, takes one of the cards and casts it on the floor, takes it from the floor, puts it in the pack of cards and returns ~~to~~ to the motionless. But the motion is always quick and brief. The motionless long.

Fig. 31

*“Hoje (17 de fev) eu tive outra idéia, eu acho a melhor. Atriz que ficava deitada, pega um pacote de baralho, põe na mão e abre, olha (como um espelho), arruma o cabelo, balança as cartas como um leque, tira uma e joga no chão, pega do chão coloca no pacote e volta a ficar parada. O movimento é sempre rápido e curto e a paralisação mais demorada”.*

Não mais tendo espaço no papel, Mendes escreve, após a saudação de despedida, a outra idéia que teve para a "performance", em que o pianista poderia, também, sair do palco, descascando e comendo uma banana e os atores, saindo de cena, cantando a melodia escrita no cabeçalho da carta, que se refere a uma antiga melodia do fox-trot alemão dos anos 20.

Handwritten musical score and notes by Mendes. The score is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is '3/4'. The title is 'Fox-T. Bada'. The lyrics are in German: 'Aus - ge - rechnet Ba - na - nen, Ba - na - nen ver langst sie von mir!'. Below the staff, there is a note in Portuguese: 'santos, 16 fevereiro 1988'. To the right of the staff, there is a note in English: 'This is the refrain of an old German fox-trot of the Twenties.' and a circled note: 'dear Piotr, ...'. Below the staff, there is a note in Portuguese: 'and S. Paulo.' and a handwritten signature 'Bart Wisker'. To the right of the signature, there is a note in English: 'Another idea: The pianist may, after stopping, To leave the stage peeling and eating one banana. The actors leave the stage singing (see the score separated)'. Below this, there is a note in Portuguese: 'P.S. I have to translate my "atualidades: Kreutzer 70" to send you. above'.

Fig. 32

"Outra idéia: o pianista pode, depois de tocar, sair do palco, descascando e comendo uma banana. Os atores saem de cena cantando. (veja a partitura acima)".

Observamos, mais uma vez, que o compositor traz o seu espaço cultural para dentro das construções de seus objetivos musicais. Vimos as imagens, propostas aos atores, um guarda-sol de praia, e o gesto de comer a principal fruta brasileira, bem como movimentos rápidos ou de longa duração das cenas de vinte segundos, tal como nos antigos filmes do cinema americano.

Nas páginas seguintes, segue a cópia da correspondência e a tradução da carta que foi escrita em inglês. Fig. 33.

Gilberto Mendes; rua Arthur Assis, 42, ap. 36  
Santos, 16 fevereiro 1988 (tel. (0132) 355502)

Text: Bada  
Aus - ge-rech-net Ba-na-nen, Ba-na-nen ver-längst-e von mir!

(This is the refrain of an old German fox-trot of the Twenties.)

dear Piotr,  
pardon me, only now I can answer your letter inviting me to compose for your 15th birthday.

I compose this miniature, as you want. A kind of mixture of tango/rock/bossa-nova. If you want a scene, I can suggest this brief scene: 2 actors (Dominique and Annette, for example) enter in the stage, one with a long chair (used in the beaches) lying down, immediately a flash over her body (like the sun), and she must alternate (each 20 seconds) completely motionless/to make something absurdity, nonsense (for example, some karate gesture), always repeating the same alternation; the other actor enters with an umbrella (big umbrella, used in the beaches, to protect against the sun), sits under the umbrella and alternates (each 20 seconds) to peel one banana, but with the teeth a bit of banana, to masticate only one time, after all she must be motionless (with the expression of whom masticating, but fixed expression), always repeating the same alternation, always with the banana in her hand, each time more peeled.

This is a simple idea. You can change what you want. You can change everything. Instead of karate gestures, perhaps the actress may look a mirror, adjusting the hair. The basic idea is brief motion/long motionless. The motion must be very quick, as in the old movies.

I want to greet you for the 15th birthday!

Our Festival in Santos has 26 years old this year. You must come to the Festival of Santos and S. Paulo. We must plan your coming. Do you want to come next year? May be this year? Let me know about. Talk with Jorge Peixinho and Dio Lokca, they can explain about the conditions of our festival. Some of your piano pieces were performed in the last festival. I'm sending the program. This year I will present other of your pieces, to commemorate your 15 birthday, here in Santos and S. Paulo.

Another idea: The pianist may, after stopping, to leave the stage ~~and~~ peeling and eating one banana. The actors leave the stage singing (see the score ~~separated~~)

P.S. I have to translate my "Atualidades: Kreutzer 70" to send you. <sup>above</sup>

**LET ME KNOW AS SOON AS POSSIBLE IF YOU RECEIVED THIS LETTER AND THE PIECE I COMPOSED, A BRIEF ANSWER**

To day (Feb. 17) I had another idea, I think the best. The actress lying down (in the moment of motion) takes some pack of cards, open it in her hand, looks in it (as it is a mirror), adjusts her hair, shakes the cards as a fan, takes one of the cards and casts it on the floor, takes it from the floor, puts it in the pack of cards and returns ~~to~~ to the motionless. But the motion is always quick and brief. The motionless long.

Fig. 33

**Tradução e transcrição da carta enviada Piotr Lachert (fig. 33)**

Gilberto Mendes: rua artur assis, 42, ap.36

11.045 – Santos, SP

Brasil

(tel.(0132) 355502

Texto:Beda

[inscrita uma melodia em um pentagrama]

verso em alemão: Aus – qe – rech net Bananen, Bananen ver langtsie von mir!

(Este é o refrão de um antigo fox-trot alemão dos anos 20)

Santos, 16 de fevereiro de 1988

Querido Piotr,

Desculpe-me, somente agora eu pude responder sua carta convidando-me para compor para seu aniversário de 15 anos.

Eu compus esta miniatura, como você quer. Uma mistura de tango/rock/bossa nova. Se você quer uma cena, eu sugiro esta pequena cena com dois atores (Dominique e Anete, por exemplo). Entra no palco uma atriz, com uma cadeira de praia, deita-se e imediatamente um flash de luz sobre seu corpo, (como o sol) revezando a cena (a cada 20 segundos) completamente sem movimento, para mostrar algo absurdo, sem sentido (por exemplo, um gesto de karatê) sempre repetindo o mesmo revezamento; o outro ator entra com uma sombrinha grande (usada nas praias para se proteger do sol) senta-se embaixo do guarda sol e reveza (cada 20 segundos) descasca uma banana, morde um pedaço e mastiga somente uma única vez, depois disso ele deve ficar paralisado (com uma expressão de quem está mastigando) sempre repetindo o mesmo revezamento com a banana na mão, cada vez mais descascada.

Esta é uma simples idéia. Você pode mudar o que você quiser. Você pode mudar tudo. Em vez do gesto de karatê, talvez a atriz se olhe num espelho e arrume o cabelo. A idéia básica é: movimento rápido/longa paralisação. O movimento deve ser muito rápido como nos filmes antigos.

Eu quero lhe cumprimentar pelos seus 15 anos.

Nosso Festival em Santos, completa 26 anos. Você deve vir. Nos planejaremos a sua vinda. Você quer vir no próximo ano? Me informe. Converse com o Jorge Peixinho e o Duo Logos, eles podem explicar sobre nosso festival. Algumas de suas composições foram apresentadas no ultimo festival. Estou enviando o programa. Este ano eu apresentarei outras de suas composições para comemorar os seus 15 anos, aqui em Santos, São Paulo.

Saudações

Gilberto

→ Outra idéia: o pianista pode, depois de tocar, sair do palco, descascando e comendo uma banana. Os atores saem de cena cantando. ( veja a partitura acima )

P.S. Eu tenho que traduzir minha “atualidades: Kreutzer 70” para lhe enviar.

ME INFORME O MAIS RÁPIDO POSSÍVEL SE VOCE RECEBEU ESTA CARTA E O QUE EU COMPUS, RESPONDA LOGO

Hoje (17 de fev) eu tive outra idéia, eu acho a melhor. Atriz que ficava deitada pega um pacote de baralho, põe na mão e abre, olha (como um espelho), arruma o cabelo, balança as cartas como um leque, tira uma e joga no chão, pega do chão coloca no pacote e volta a ficar parada. O movimento é sempre rápido e curto e a paralisação mais demorada.



Neste primeiro capítulo, procuramos estabelecer algumas informações, referentes às relações culturais do compositor, apresentando os dois primeiros grupos dos documentos de processo: o caderno e as materialidades das anotações avulsas e a presença de correspondências, em meio ao processo criativo.

Diante da diversidade de informações observadas, nos documentos, nossa atenção, nos próximos capítulos, recairá sobre a construção do projeto poético do compositor e sua inserção no processo cultural brasileiro, ressaltados nos registros das anotações verbais E, ao final, discutiremos como se dará a ação, em seu percurso de criação, através do uso das linguagens: verbais, visuais, sonoras e cinematográficas, como processos intersemióticos, nos movimentos de tradução entre as linguagens presentes no projeto criativo.

## II Capítulo

### Qualquer música: gesto em processo

*“Sabemos o que queremos fazer, muito mais do que o modo como queremos fazer”.*  
Kandinsky (1970:53).

Partindo de uma perspectiva ampla e geral, à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce, de que tudo é signo<sup>17</sup>, sustentado pela lógica do engendramento da “semiose”, procuraremos neste capítulo, estabelecer uma relação entre a “semiose” sígnica e o processo de criação artística. Segundo a interpretação de Salles, a “semiose”<sup>18</sup> permite discutir o processo criativo artístico como um processo sígnico, sobretudo sob três aspectos intrínsecos que são: 1. o processo criativo como um **movimento falível com tendência**; 2. que leva o artista à **ação compartilhada com o acaso** e, 3. como um condutor maleável que **introduz idéias novas**.

<sup>17</sup> Das várias definições de signo elaboradas por Peirce em seus escritos, a que mais se aproxima do que possa ser o processo criativo, pois enfatiza a natureza processual do signo, é a de que: “Qualquer coisa que conduz uma outra (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim, sucessivamente *ad infinitum*. (...)”. (C.P. 2.303, apud Santaella, 1999:30)

<sup>18</sup> Segundo Salles (1999), “a semiose, ou ação do signo, é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio pela introdução de idéias novas. Um processo onde regressão e a progressão são infinitas”.

Embora não tenhamos uma definição formalizada a respeito do que possa ser a tendência, muitos artistas estão conscientes de que algo os direciona durante o processo de criação. Em seus depoimentos, procuram defini-la de diversas maneiras, associando-a a uma ação entre o sensível e o intelectual e, às vezes, acabam utilizando a palavra “inspiração” para explicá-la. Entretanto, são conscientes de que não é uma força inspiradora como já se pensou que poderia ser o trabalho do artista ao longo da história, mas um trabalho persistente que visa a pesquisas, testagens e novas experiências. A exemplo, o escritor Henry Miller ao descrever sua novela *“Trago um Anjo de Filigrana”* associa a inspiração com os inumeráveis erros, dizendo que *“todo o nascimento é milagroso e inspirado. O que aparece agora diante dos meus olhos é o fruto de inumeráveis erros, recuos, rasuras, hesitação, é também, o resultado da certeza”*. (apud Boulez (1986).

O geneticista, com os registros dos documentos de processo em mãos, não têm acesso a tudo como começou, pois existem informações do início do processo que nem chegam a ser registradas. Ele acaba entrando nesse emaranhado de riscos, rabiscos, rasuras, diagramas, desenhos, frases, etc., que foram auxiliares de percurso e que, ao cumprirem suas metas, ficam estacionados ao longo do tempo histórico à espera de novos olhares. Estes registros acabam tomando vida quando são reativados na nova rede de interpretações, nas mãos dos pesquisadores que buscam compreender os modos e procedimentos criativos, utilizados pelos artistas durante a realização de um trabalho artístico.

Observando estas marcas, detectamos que o movimento entre o sensível e o intelectual no processo criativo se dá através do canal de

entrada de nossa sensibilidade, que é a percepção. Segundo Ostrower (1977), a percepção é a elaboração mental das sensações que delimita o que somos capazes de sentir e compreender. Corresponde a uma ordenação seletiva que cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos.

Para o compositor Gilberto Mendes, as idéias musicais são muitas estruturas que giram em sua cabeça, oriundas de sua percepção. Na publicação de sua entrevista com o compositor Carlos Chagas, na Revista Música (1991), revela que: *“a idéia inicial vem de um quadro, de um filme visto ou de um poema lido, e até mesmo de uma música ouvida. Ou, no bonde, andando pela praia, no banheiro (debaixo da água quente de um chuveiro, principalmente), as muitas estruturas girando em minha cabeça, vagas, não definidas. Subitamente se agrupam numa unidade”*.

Para o compositor Stravinsky, as idéias musicais estão estritamente relacionadas à sua percepção auditiva, entretanto, mesmo antes de elas nascerem, o compositor procura, inicialmente, estabelecer suas relações rítmicas entre os intervalos. Vejamos como descreve este processo, em entrevista a Robert Craft:

*“C. E a idéia musical? Quando você a reconhece como uma idéia, realmente?”*

*S. Quando algo em minha própria natureza sente satisfação ante determinada forma auditiva. Mas, muito antes de nascerem as idéias, eu começo a estabelecer relações rítmicas entre os intervalos. Esta exploração de possibilidades é sempre realizada ao piano. Só depois de ter*

*estabelecido minhas relações harmônicas ou melódicas é que passo à composição. O ato de compor em expansão e a organização posteriores do material com que trabalho".* Craft (1999:9).

Embora o mundo das idéias possa parecer vago e incerto, o artista é levado a agir, a realizar o seu trabalho poético e, muitos deles, ao falarem sobre seu processo criativo, comentam esse impulso que os movem à ação. Revelam, também, a presença do acaso, agindo no percurso de criação que, para o compositor Stravinsky, é "algo inesperado", repleto de possibilidades que não foram solicitadas. Vejamos o que ele, ainda, nos diz em suas palavras: *"ao longo de meus trabalhos, muitas vezes esbarro em algo inesperado. Esse elemento inesperado me atinge. Tomo nota do que ocorreu, e, no devido tempo, transformo isso em alguma coisa de útil. O dom do acaso não deve ser confundido com aquele lado caprichoso da imaginação que em geral chamamos de fantasia. A fantasia implica o desejo prévio de nos abandonarmos a um capricho. Mas a ajuda do inesperado a que acabo de fazer alusão é algo bastante diferente. É uma colaboração intimamente ligada à inércia do processo criativo, e está repleta de possibilidades que não foram solicitadas e que vêm apropriadamente temperar o inevitável excesso da vontade pura. E é bom que seja assim".* Stravinsky (1996:56).

Segundo Salles (1999), o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Aceitar a intervenção do imprevisto na continuidade do processo com tendência implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que pelo qual a fez. Admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Gilberto Mendes, ao

compor, a obra *Ir Alten Weib* (1978) para voz e piano, escreveu, na carta enviada ao compositor Koellreutter, que havia deixado a música ir até aonde ela pedisse, sem que interrompesse seu impulso natural. Vejamos o trecho da correspondência em questão: (24 de março de 1978).

*“Aqui vai a música prometida, dedicada à Margarita. Uma experiência romântico-barroca, riocorrente que poderia continuar infinitamente. **Deixei a música ir até aonde pedia, sem procurar interromper seu impulso natural. Sem encurtá-la. E chegou a 15 minutos. Ai topei com o problema dos 8 minutos combinados com Margarita (ela precisava da minutagem, para a programação). E da necessidade nasceu outra forma: uma versão fragmentada de 8 minutos. Margarita agora escolhe as versões. Num concerto pode fazer uma, noutro, outra.***

(grifo da pesquisadora)

Entretanto, em meio às inúmeras possibilidades que o material musical pode fornecer ao criador, como ele mesmo diz é possível, também deixá-los caminharem por si mesmos: *“Deixei o barco correr. Fixei o que saiu, como um improviso. Poderia ter saído outra coisa”,* mas devido ao problema de tempo, conforme o pedido da cantora Margarita Schack, a peça musical precisava ter somente oito minutos e, como o compositor deixou “o barco correr”, resultou em uma peça de quinze minutos. Abaixo, o trecho desta informação:

*A obra é longa, segundo a moda atual. Mas procuro não encher o saco do ouvinte. Mesmo os momentos repetitivos, são sempre de acontecimentos diferentes. No mais, artifícios de sempre, inversões, retrógrados, etc., mas sempre deixando a emoção corrigir a regra, conforme queria Juan Gris, ao contrário de Braque. **Deixei o barco correr. Fixei o que saiu, como um improviso. Poderia ter saído outra coisa.***

(Grifo da pesquisadora)

De acordo com o que vínhamos abordando, o material que o artista manipula fica à espera dos olhares dos artistas, que acabam inovando o

material, pois, segundo Salles (1999): a continuidade do processo é inferencial, destrói o começo e o fim, é capaz de com os elementos selecionados que já existiam antes, ser inovados no modo como são colocados juntos. Como exemplo, no mesmo trecho da carta, o compositor nos remete à necessidade de se concluir uma obra musical em menos tempo, como vimos e com o mesmo material. Vejamos o trecho da carta abaixo:

*“Aqui vai a música prometida, dedicada à Margarita. Uma experiência romântico-barroca, riocorrente que poderia continuar infinitamente. Deixei a música ir até aonde pedia, sem procurar interromper seu impulso natural. Sem encurtá-la. E chegou a 15 minutos. Aí topei com o problema dos 8 minutos combinados com Margarita (ela precisava da minutagem, para a programação). E da necessidade nasceu outra forma: uma versão fragmentada de 8 minutos. Margarita agora escolhe as versões. Num concerto pode fazer uma, noutra, outra.*

(Grifo da pesquisadora)

Outras situações em que podemos verificar a ação inferencial, junto ao processo de composição de Gilberto Mendes, ocorre na obra *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), em que um dos temas tocado pelo saxofone é resultado de sua primeira peça, que tentou escrever ao piano por volta de 1940, durante as primeiras aulas ao piano. E, 40 anos depois, em meio ao material sonoro, disposto para a composição musical, este lhe vem a mente.

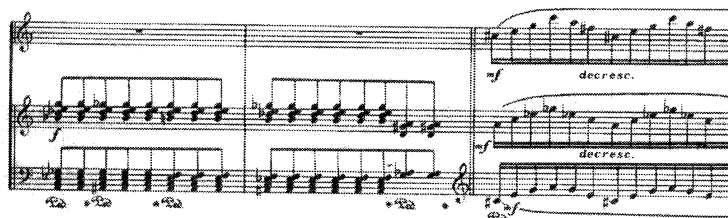
Vejamos o trecho da entrevista que traz estas informações:

*“(...) Sou um autodidata. Logo nos primeiros três meses de estudo, já estava brincando de compor. A primeira peça que “tentei” ao piano até*

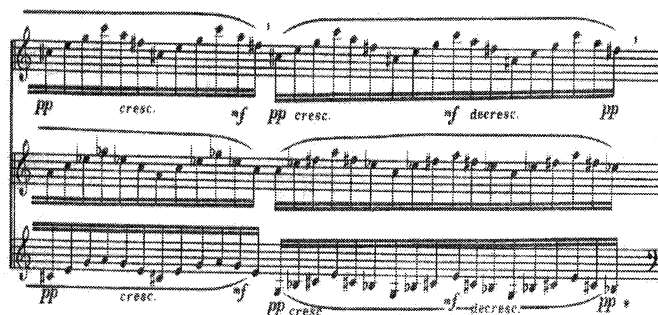
hoje permaneceu em meu ouvido. **Acabei por relembrá-la em Saudades do Parque Balneário Hotel**, para saxofone e piano (1980). **Este fragmento me veio como uma luva numa música que escrevi quase 40 anos depois. É curiosa esta unidade dentro da gente. Estava apenas brincando ao piano, mas fixou-se-me aquela brincadeira e integrou-se, muitos anos depois, com absoluta identidade**". Escobar (1991).

(grifo da pesquisadora)

Abaixo, estão os trechos da partitura da obra *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), publicada pela Editora Novas Metas Ltda, onde a melodia que, Gilberto Mendes compôs, por volta de 1940, aparece a partir do 3º. compasso da página nº. 07, no pentagrama superior (sax-alto) continuando à página de nº. 08. E, ainda, ao final da página de nº. 13, no segundo pentagrama tocado pelo piano até a página nº. 14.

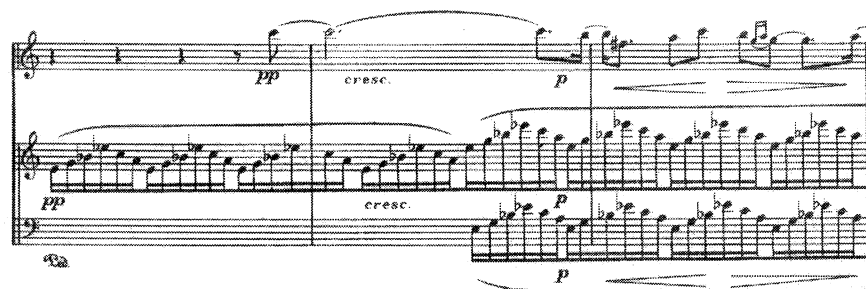


p.07

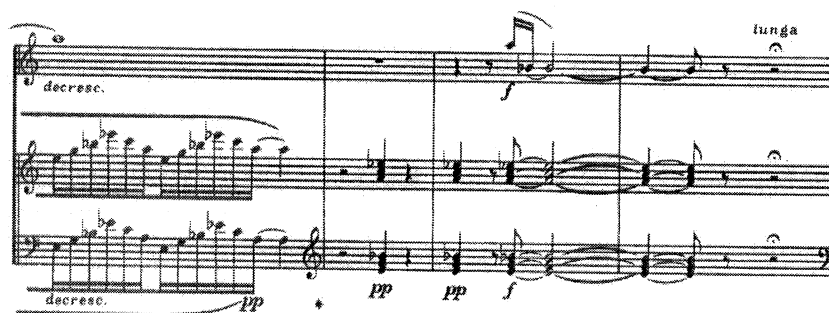


p.08





p.13



p.14

A ação movida por um propósito, mesmo que seja vago e incerto, que leva o artista a agir, pode chegar a inúmeros resultados, como vimos. Em meio ao material musical para *Ir Alten Weib* (1978), o compositor pôde realizar dois trabalhos musicais em durações diferentes, e em *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980) o material disposto ficou vulnerável à ação por inferências.

Para nos aproximarmos ainda mais dessa tendência processual, passaremos a observar o processo criativo do compositor, sob dois pontos de vista: o do projeto poético e o da comunicação, conforme a classificação de Salles (1998).

## 2.1. Projeto poético

Diante dos documentos de processo do compositor Gilberto Mendes que tínhamos em mãos, detectamos, como já dissemos anteriormente, que não se trata de anotações de uma única obra musical. Das duzentas obras que o compositor escreveu e observando os inúmeros documentos de processo e das classificações, que pudemos apurar até o presente momento, nos foi possível identificar cerca de vinte e três registros de suas obras. Existem ainda diversas anotações, às quais não nos foram possíveis analisar por terem sido escritas a lápis. Ao longo do tempo, foram se tornando ilegíveis.

Entretanto, por ser uma documentação, que traz parte da trajetória de todo o percurso de criação do compositor, desde as suas aulas no Conservatório de Santos, em 1940, até os registros de suas peças musicais mais recentes, como *Rimsky* (2000) e *Slow danse of love* (2000), procuraremos a partir das interpretações dos documentos, conhecer melhor como o projeto poético do artista foi sendo construído, através de seus contatos sócios-culturais e como seus valores éticos e estéticos foram sendo adquiridos. Verificamos que, cada trabalho musical concluído e exposto ao público é resultado, em parte, desse projeto que moveu o artista. De acordo com Salles (1998), existe um “grande projeto que vai se mostrando, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto”.

Nas páginas anteriores, pudemos nos aproximar dos fatos culturais que alimentaram seu percurso artístico, nutrindo-o com elementos de ordem ética e estética, comprovando que, (ainda, com as palavras de Salles (1998:42), *“a obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral”*.

Os documentos que abordaremos a seguir são referentes ao terceiro grupo dos **registros verbais**, que relacionamos no primeiro capítulo: “meu método composicional”; “repertório e técnicas de base”; “heterônimos da minha música”; “recitas técnicas”; comentários datilografados e análises de algumas das obras musicais; anotações verbais avulsas e sem títulos. Estas anotações dizem respeito, principalmente, à sua relação com o contexto cultural de sua época e com o passado histórico cultural; sua relação com as anotações do caderno e com as folhas avulsas; com a construção geral do que possa ser o seu método composicional, baseado na sua relação com a dialética - como procedimento lógico de seu processo criativo, e aos objetivos que o compositor quer alcançar com sua música.

Estes registros são como fios condutores que interrelacionam o processo de produção das obras musicais de Gilberto. São interações e interferências de natureza diversas que mantêm a dinamicidade dos procedimentos processuais. Referimo-nos às relações e articulações que Gilberto Mendes estabelece com o material sonoro, adquirido ao longo de sua experiência de vida cultural e musical.

Por não estarem datados, procuramos identifica-los, a partir das anotações através das quais o compositor se refere as suas obras escritas anteriormente, que, ao montarem uma rede de conexões, acabam sendo rascunhos de futuras obras, nas palavras de Salles (1998).

O documento “*Repertório e Técnicas de Base*” é uma anotação que traz, como o próprio título diz, um perfil das composições de Gilberto, associadas às técnicas utilizadas e, ainda, registra algumas considerações a respeito do compromisso social do artista do século XX frente ao passado cultural.

Provavelmente, o documento tenha sido escrito entre 1975 e 1976, pois ao se referir ao repertório musical, o compositor relaciona às suas obras por ordem crescente sem a inscrição das datas: *Beba Coca-Cola*, escrita em 1967, *Vai e Vem* (1969), *nascemorre* (1963), *blirium* (1965), *Objeto musical* (1972), *Asthmatour* (1971), *retrato* (1974), *Omaggio* (1972) e a ultima obra a ser citada, *Motetos* (1975).

Observamos, também, que estas obras elencadas demonstram, de certa maneira, alguns resultados estéticos já alcançados, conforme descrição abaixo, em que o compositor aponta o “pulso” central da peça musical *Beba Coca-Cola* (1967), a “simultaneidade de acontecimentos” e de “massas sonoras microtonais”, em *Vai e Vem* (1969), dos “fonemas” em *Nascemorre* (1963), do “aleatório” de *Blirium* (1965), do “teatro musical” em *Objeto Musical* (1972), da “ação e música” de *Asthmatour* (1971) e da “repetição e não-repetição”, nas peças musicais *Retrato I* (1974), *Omaggio a De Sica* (1972) e em *Motetos à feição de Lobo Mesquita* (1975). Veja-se um dos trechos do documento, abaixo:

## REPERTÓRIO E TÉCNICAS DE BASE

- forma-harmonia-contraponto tradicionais - o motivo/tema
  - Serialismo - material básico (com ou sem citações)
  - pulso (Beba Coca-Cola)  
simultaneidade de acontecimentos em meio a massas  
sonoras microtonais - corte com outro acontecimento (Vai e Vem)
  - fonemas (Nascemorre)
  - aleatório (Blirium)
  - teatro (objeto musical)
  - ação e música (prof. e aluna ao piano) Asthmatour
  - sem microtonal
  - sons do cotidiano (xícaras, eletrodomésticos, etc.) concreto conceitual
  - repetição (redundância estética)
  - não repetição (informação sempre nova)
- transformado melódico (n. outro di. novo)  
 ruidoso. conceitual (em si)  
 e um grupo tradicional:  
 COCA-COLA etc.
- Retrato I  
 Omaggio  
 Motetos

Fig.34

- pulso (Beba Coca Cola)  
simultaneidade de acontecimentos em meio a massas  
sonoras microtonais - corte com outro acontecimento (Vai e Vem)
  - fonemas (Nascemorre)  
aleatório (Blirium)
  - teatro (objeto musical)
  - ação e música (prof. e aluna ao piano) Asthmatour
  - repetição (redundância estética)
  - não repetição (informação sempre nova)
- Retrato I  
 Omaggio  
 Motetos

Outro fator, que nos levar a pensar no ano de 1975/76, é a presença das correlações existentes entre o conteúdo do livro "O Modernismo", coordenado e organizado por Affonso Ávila (1975), para o qual, Gilberto Mendes, também, escreveu um artigo intitulado "Música". Verificamos que, no texto de Ávila (1975:31), "Do Barroco ao Modernismo: desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro", o autor ao se reportar ao barroco

literário brasileiro, se remete à poética de Gregório de Matos como o principal poeta a utilizar os elementos de *apropriação das linguagens* e da *apropriação das realidades*. Segundo Ávilla (1975), Gregório de Matos Guerra, por ser um poeta barroco baiano, a par de uma atitude estética e existencial consonante com a visão seiscentista do mundo e também um homem europeu tropicalizado e reagindo ao instrumento lingüístico de que se apropria, “*é o artista que, sob o impacto de uma ordem original de fatores – decorrentes de uma realidade nova, viabiliza pela primeira vez uma saída brasileira na expressão literária de língua portuguesa*”. E, em meio a essa unidade portuguesa barroca, surge um novo espírito no modo de intuir e de formar a poética, que Ávilla denominou como sendo “*francamente americana*”.

“*Pode-se mesmo dizer que aquela ruptura que, no decurso do século XVIII, se operará na unidade do espírito português, com o surgimento de uma dimensão **francamente americana** na maneira de intuir e formar, já se prenuncia na obra de Gregório de Matos*”. Ávilla (1975:31)

Associando-se as colocações de Ávilla (1975), quanto ao poeta barroco baiano Gregório de Matos Guerra, que se apropriou da linguagem e da realidade barroco baiano, podemos correlacionar essa postura “*francamente americana*” com uma poética musical “***francamente melódica***” em meio a todas as técnicas de composição modernas. Fato este que podemos comprovar no documento “*Repertório e Técnicas de base*”, onde o compositor faz um breve resumo sobre as técnicas de composição, utilizadas até aquele momento, tais como: “harmonia, contraponto” associado ao “serialismo”, “simultaneidade de acontecimentos”, com

“repetições ou não”, “sons microtonais”, “sons do cotidiano”, “teatro musical”,  
 “aleatoriedade”, formação de “blocos” sonoros em lugar de notas musicais,  
 “com ou sem citações”, etc., conforme o trecho do documento abaixo:

**REPERTÓRIO E TÉCNICAS DE BASE**

- forma-harmonia-contraponto tradicionais - o motivo/tema
- Serialismo - material básico (com ou sem citações)
- pulso (Beba Coca-Cola)
  - simultaneidade de acontecimentos em meio a massas
  - sonoras microtonais - corte com outro acontecimento (Vai e Vem)
- fonemas (Nascemorre)
- aleatório (Blirium)
- teatro (objeto musical)
- ação e música (prof. e aluna ao piano) Asthmatour
- som microtonal
- sons do cotidiano (xícaras, eletrodomésticos, etc.) concreto conceitual
- repetição (redundância estética)
- não repetição (informação sempre nova)
- ⊕ a métrica (medidas) e as alturas (+ timbres/intensidades)
- Um trabalho sobre objetos musicais que (no lugar de notas) podem ser concretas ou blocos significantes de um determinado estilo ou uma citação/citações
- Khlebnikov em termos de música?

francamente melódica (noutra dimensão) ruídos etc., conceitual (em si) e um esquema tradicional: Coca-Cola, etc.

Retrato I \*1974  
 Omaggio \*1972  
 Motetos \*1975

Fig.35

- forma-harmonia-contraponto tradicionais- o motivo/tema
  - serialismo- material básico (com ou sem citações)
  - pulso (Beba Coca Cola)\*1967
    - simultaneidade de acontecimentos em meio a massas
    - sonoras microtonais – corte com outro acontecimento (Vai e Vem)\*1969
  - fonemas (Nascemorre)\*1963
  - aleatório (Blirium)\*1965
  - teatro (objeto musical)\*(1972)
  - ação e música (prof. e aluna ao piano) Asthmatour\*1971
  - som microtonal
  - sons do cotidiano (xícaras, eletrodomésticos, etc.) concreto conceitual
  - repetição (redundância estética)
  - não repetição (informação sempre nova)
  - \* a métrica (medidas) e as alturas(+ timbres/intensidades)
  - um trabalho sobre objetos musicais que (no lugar de notas) podem ser concretas ou blocos significantes de um determinado estilo ou uma citação/citações
  - Khlebnikov em termos de música?
- francamente melódica (noutra dimensão) ruídos etc., conceitual (em si) e um esquema tradicional: Coca-Cola, etc.
- Retrato I \*1974  
 Omaggio\*1972  
 Motetos\*1975

(Grifo da pesquisadora)

O que existe por detrás destas pontuações, é uma tendência à integralização de todo material sonoro possível, tal como estava acontecendo com as tendências musicais da época, bem como com a poesia concreta brasileira e as tendências modernas das artes visuais do Brasil e do mundo. Vimos que, neste período de 1963 a 1975, Gilberto Mendes já havia participado do manifesto *Musica Nova* (1963), já tinha ido por duas vezes aos cursos de férias em Darmstadt (1962 e 1968) e escrito várias obras/teatromusicais. (Vide anexo ao final da tese, a produção musical do compositor).

Para o pesquisador Eduardo (1997), o processo de composição de Gilberto Mendes para as obras musicais para piano está dividido em três fases: *fase de formação (1945-1960)*; *fase de experimentalismo (1960-1982)*; *fase de trans-formação (pós 1982)*. Entretanto, no decorrer das observações e análises dos registros do documento "*Repertório e Técnicas de Base*", observamos que cada obra concluída é continuação de outras, principalmente, quando novamente observamos suas colocações, no trecho demonstrado anteriormente, iniciando o registro com a *forma-harmonia-contraponto tradicionais – motivo/tema*, suas primeiras experiências na composição musical, em paralelo com a técnica de composição moderna, o serialismo, etc.

- forma-harmonia-contraponto tradicionais – o motivo/tema
- Serialismo – material básico (com as suas variações)
- pulso (Beba Coca-Cola)
- Simultaneidade de acontecimentos ou mesmo a mesma  
sonoras microtonais – corte com outro acontecimento (Voz e Voz)

Fig.36



- **forma-harmonia-contraponto tradicionais- o motivo/tema**
- **serialismo- material básico (com ou sem citações)**
- **pulso ( Beba Coca Cola )\*1967**  
     **simultaneidade de acontecimentos em meio a massas**  
     **sonoras microtonais – corte com outro acontecimento ( Vai e Vem )\*1969**

(grifo a pesquisadora)

Após 1975, Gilberto Mendes já estava satisfeito com alguns resultados obtidos em algumas das suas obras musicais, mencionadas por ele neste registro, tais como: o “pulso” de *Beba Coca Cola*, a “simultaneidade” em *Vai e Vem*, o aleatório, a redundância e a metalinguagem com as obras teatro/musicais, conforme vimos nas ilustrações anteriores, reforçando nossa hipótese de que as preocupações estéticas não se encerram nas obras, mas “nutrem” outros procedimentos de outras criações. Não cabe, aqui, pensar que o artista encerra seu projeto poético em uma única obra ou em uma determinada fase. O compositor Gilberto Mendes, ao realizar novas pesquisas, experimentar novas técnicas de composição musical, em consonância com a nova estética moderna da “neue musik”, acaba incorporando em seu acervo modos e procedimentos de composição, que a cada obra concretizada, tanto fazem parte desse processo de aquisição de novas experiências, como fazem parte de outras obras em processo. De acordo com Salles (1998:39), *“cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas conseqüências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto”*.

A conduta do artista do século XX frente ao seu tempo, carregado de informações e inovações tanto no campo das artes como na ciência, traz consigo um passado cultural bem mais amplo que em períodos anteriores. E a grande novidade é a possibilidade de se poder realizar metalinguagens com todo o material cultural à disposição, atitude que seria muito difícil de se realizar em grandes proporções, nos períodos históricos anteriores, quando, de *apropriadores* das linguagens no Barroco, passaram a realizar *reflexões* acerca das linguagens no período moderno. Vejamos em um trecho do documento *Repertório e Técnicas de base*, como o compositor Gilberto se define a este respeito:

FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA  
 NACIÓN. <sup>A gente só se preocupa, realmente, com os problemas realmente de nosso tempo, de nosso povo.</sup>  
 Atenção! Eu só posso fazer m/ música, desenvolver m/ linguagem musical  
 com base no meu repertório e minhas técnicas; bem como  
 em minhas experiências com a música antiga, ars antiqua/nova  
 OBS No passado, o compositor tinha pouco com que se preocupar: fazia  
 música barroca, ou serial, conforme o seu tempo. Agora ele  
 pensa a música, faz a metalinguagem, estimulado por um repertório  
 do passado como jamais, em outros tempos, foi colocado dessa  
 maneira a seu alcance. A linguagem que ele constrói e  
 desenvolve, reflete essas preocupações novas, múltiplas, divergentes

Fig.37

FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA  
 NAÇÃO.

A gente só se preocupa, realmente, com os problemas realmente de  
 nosso tempo, de nosso povo.

**Atenção!** Eu só posso fazer uma música, desenvolver m/ linguagem musical  
 com base no meu repertório e minhas técnicas; bem como  
 em minhas experiências com música antiga, ars antiqua/nova.

**OBS.** No passado, o compositor tinha pouco com que se preocupar: fazia  
 música barroca, ou serial, conforme seu tempo. Agora ele pensa a música, faz  
 metalinguagem, estimulado por um repertório do passado como jamais, em  
 outros tempos, foi colocado dessa maneira a seu alcance. A linguagem que  
 ele constrói e desenvolve, reflete essas preocupações novas, múltiplas,  
 divergentes.

(grifo da pesquisadora)

Para Gilberto Mendes toda a concepção estética de seu tempo está centrada na dialética. Ao registrar, no documento acima, a frase: *"Despreocupemo-nos, aceitemos as contradições dialéticas. Elas são vitais"*, está justamente, analisando este novo procedimento da composição musical. Esta dialética vem de encontro, justamente, com a concepção moderna da quebra de oposições binárias, por um mundo que age na complementaridade, em que a visão simultânea, ou seja, a fusão de várias percepções de uma figura ou objeto em uma única imagem é a principal temática das artes visuais. Segundo Stangos (1991:45), *"Picasso não tardou em dar-se conta de que o valor das novas técnicas residia no fato de lhe permitirem maior liberdade na expressão dos princípios desenvolvidos durante os anos precedentes; diferentes aspectos e pontos de visão de um objeto podiam ser mutuamente sobrepostos de um modo mais livre, mais caligráfico, e depois, fundidos numa única imagem "simultânea"*.

Continuando ainda seu pensamento, Mendes cita uma frase do compositor Michel Phillipot<sup>19</sup>, no documento *Repertório e técnicas de base*, dizendo: *"Não existe música velha. Faça o que fizer, um artista é sempre de seu tempo, de sua nação"*, onde entre parênteses Gilberto Mendes acrescenta: *"(eu:boa ou má)"*. Vejamos o trecho no documento:

— КХІЕ'ДНІКОВ на вісім —  
 DESPREOCUPEMO-NOS | ACEITEMOS as contradições dialéticas.  
 PHILIPPOT: NÃO EXISTE MÚSICA VELHA (eu: boa ou má, somente)  
 FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA  
 NACIÓN. (eu: de nosso tempo, de nossa nação)  
 ATUALMENTE... Se só posso fazer m/música, de valor m/ em minha música

Fig.38

<sup>19</sup>Gilberto Mendes conheceu Phillipot em 1962, nos cursos em Darmstadt, tornando a partir de então, grandes amigos, no período em que, o compositor vem para o Brasil, com a finalidade de montar o Bacharelado de Composição e Regência no Instituto de Artes do Planalto-IA/UNESP em São Paulo, onde permaneceu por seis anos.

**DESPREOCUPEMO-NOS! ACEITEMOS as contradições dialéticas.**

**Elas são vitais**

**PHILIPPOT: NÃO EXISTE MÚSICA VELHA ( eu: boa ou má, somente)  
FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA  
NAÇÃO.**

A gente só se preocupa, realmente, com os problemas realmente de nosso tempo, de nosso povo.

(grifo da pesquisadora)

Em face deste documento, podemos demonstrar que Gilberto procura, a partir de uma visão que busca a simultaneidade de muitos acontecimentos, montar seu repertório referencial, artístico e cultural, para poder estabelecer vínculos poéticos que contribuam intrinsecamente para o seu percurso criativo. Alusões a nomes e procedimentos de pintores cubistas; de poetas russos, entre eles, Khliébnikov, e de compositores, entre eles: Bach, Debussy, Stockhausen, Jerome Kern, Webern, Bério, de cineastas: Fellini e Godard. Estas algumas das poéticas com as quais Gilberto dialogará na construção de seu amplo projeto e que serão apontadas a seguir.

Entretanto, adiantando um pouco nosso raciocínio, as recorrências de nomes de compositores, e de diretores de filmes de cinema indicam o perfil cultural, adquirido ao longo da vida, assim como as referências às suas composições anteriores nos revelam sua presença neste *continuum* cultural: ele e obras inseridos. Para Morin (1991), esses procedimentos “dialógicos culturais”, dizem respeito à “pluraridade/diversidade, numa dialógica das idéias antagônicas e concorrentes que se tornam, ao mesmo tempo, complementares, em que a intensidade e a riqueza do próprio debate criam condições de autonomia para o espírito”.

A presença do nome do poeta russo Khliébnikov (1885-1922) no documento “Repertório e *Técnicas de base*” está diretamente ligado aos relacionamentos dos poetas concretos brasileiros com a poesia russa, difundida no Brasil pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Boris Schnaiderman.

→ ⊕ a métrica (medidas) e as alturas (+ timbres/intensidades)  
 - Um trabalho sobre objetos musicais que (no lugar de notas) podem ser concretas ou blocos significantes de um determinado estilo ou uma citação/citações  
 - Khliébnikov em termos de música?

Fig.39

- \* a métrica (medidas) e as alturas (+ timbres/intensidades)
- um trabalho sobre objetos musicais que (no lugar de notas) podem ser concretas ou blocos significantes de um determinado estilo ou uma citação/citações
- **Khliébnikov em termos de música?**

(grifo da pesquisadora)

Quando revemos a célebre frase do poeta Khliébnikov, no texto de R. Jakobson (1969), que, também, foi bastante divulgado pelos poetas concretos: “Quando percebi que as velhas linhas de repente empalideciam, e o futuro nelas oculto se transformava no dia de hoje, compreendi que a pátria está situada no futuro. É dele que sopra o vento do deus da palavra”. Sendo assim o movimento futurista, na arte da primeira metade do século XX, se faz um motivo de busca de novos meios de inovação, em seu processo artístico-musical, já evidenciado no manifesto *Música Nova*, como vimos.

Segundo Pinheiro (1983), Tinianov, ao abordar as “séries” culturais, se refere ao poeta Khliébnikov como um revolucionário da poesia, quando engloba o cotidiano na língua do verso: *“Khliébnikov pôde produzir uma revolução na literatura também porque a sua ordem não era literariamente fechada, porque ele englobava, através desta, a língua do verso e a língua dos números, as casuais conversas de rua e os acontecimentos da história mundial, pois para ele os métodos da revolução literária, e das revoluções históricas eram vizinhas”*.

E, ainda, nas palavras de Maiakóvski, em Schnaiderman (1971), o poeta *“Khliébnikov não é poeta para consumidores. Não se pode lê-lo. Khliébnikov é poeta para o produtor”*. Ainda, (...) *“Khliébnikov criou um verdadeiro “sistema periódico da palavra”. Tomando uma palavra com formas não desenvolvidas, ignoradas e comparando-a com palavras já desenvolvidas, demonstrava a necessidade infalível do surgimento de novas palavras.”*

Ao associarmos o modo de construção da poesia de Khliébnikov ao processo de criação de Gilberto, estamos evidenciando o fato de que os elementos constitutivos da poesia do poeta russo estão ligados aos elementos colhidos dos meios culturais e organizados de modo inventivo. É o compositor a dialogar com seu meio cultural:

FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA NAÇÃO.

Atenção! A gente só se preocupa, realmente, com os problemas realmente de nosso tempo, de nosso povo.

Eu só posso fazer m/música, desenvolver m/ linguagem musical com base no meu repertório e minhas técnicas; bem como em minhas experiências com a música antiga, ars antiqua/nova

OBS No passado, o compositor tinha pouco com que se preocupar: fazia música barroca, ou serial, conforme o seu tempo. Agora ele pensa a música, faz a metalinguagem, estimulado por um repertório do passado como jamais, em outros tempos, foi colocado dessa maneira a seu alcance. A linguagem que ele constrói e desenvolve, reflete essas preocupações novas, múltiplas, divergentes

Fig. 40

FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA NAÇÃO.

A gente só se preocupa, realmente, com os problemas realmente de nosso tempo, de nosso povo.

**Atenção!** Eu só posso fazer uma música, desenvolver m/ linguagem musical com base no meu repertório e minhas técnicas; bem como em minhas experiências com música antiga, ars antiqua/nova.

**OBS.** No passado, o compositor tinha pouco com que se preocupar: fazia música barroca, ou serial, conforme seu tempo. Agora ele pensa a música, faz metalinguagem, estimulado por um repertório do passado como jamais, em outros tempos, foi colocado dessa maneira a seu alcance. A linguagem que ele constrói e desenvolve, reflete essas preocupações novas, múltiplas, divergentes.

(grifo da pesquisadora)

Nas páginas seguintes, colocamos à disposição dos leitores o documento “Repertório e Técnicas de base” (fig.41), bem como sua transcrição, para que o leitor possa obter dele novas leituras e novas interpretações.

## REPERTÓRIO E TÉCNICAS DE BASE

- forma - harmonia - contraponto tradicionais - o motivo / tema
  - Serialismo - material básico (com ou sem ritmos)
  - pulso (Baba Coca-Cola)
  - simultaneidade de acontecimentos em meio a massas sonoras microtonais - corte com outro acontecimento (Voz e Voz)
  - formas (narceura)
  - abstrato (blirum)
  - teatro (objeto musical)
  - apl e música (mf e aluna ao piano) esthumatour
  - sem microtonal
  - sons do cotidiano (xícara, objeto doméstico, etc.) concreto, contextual
  - repetição (redundância estética)
  - não repetição (informação sempre nova)
- ⊕ a métrica (medidas) e as alturas (+ timbre / intensidade)
- Retrato I  
OMA 610  
NOTETOS
- Um trabalho sobre objetos musicais que (no lugar de notas) podem ser concretos ou abstratos significando de um determinado estilo ou uma citação / referência
  - Khle'bniKov em termos de música?

DESPREOCUPAMO - NOS | ACETEMOS as contradições dialéticas.

PHILIPPOT: NÃO EXISTE MÚSICA VELHA (mas boa ou má, somente)

FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA

Atenção: É possível fazer m/música, desenvolver m/ linguagem musical com base no meu repertório e muitas técnicas, bem como em muitas exper. com o som e música antiga, ou anti, ou nova


OBS No passado, o compositor tinha pouco com que se preocupar: fazia música barroca, ou serial, ou barroca o seu tempo. Agora ele pensa a música, faz a música, estimulada por um repertório do passado como jamais, em outros tempos, foi colocado diante de nós. A linguagem musical é diferente e desafiadora, reflete as preocupações novas, múltiplas, divergentes

Fig.41



## Repertório e Técnicas de Base – Transcrição 1ª fl. (fig. 41)

- forma-harmonia-contraponto tradicionais- o motivo/tema
  - serialismo- material básico (com ou sem citações)
  - pulso ( Beba Coca Cola ) \*1967
    - simultaneidade de acontecimentos em meio a massas
    - sonoras microtonais – corte com outro acontecimento ( Vai e Vem ) \*1969
  - fonemas ( Nascemorre ) \*1963
  - aleatório ( Blirium ) \*1965
  - teatro (objeto musical)
- francamente melódica  
(noutra dimensão) ruídos  
etc., conceitual (em si) e  
um esquema tradicional:  
Coca-Cola, etc.**
- ação e música ( prof. e aluna ao piano ) Asthmatour \*1971
  - som microtonal
  - sons do cotidiano (xícaras, eletrodomésticos, etc.) concreto conceitual
  - repetição ( redundância estética)
 


  - não repetição ( informação sempre nova )
  - \* a métrica (medidas) e as alturas (+ timbres/intensidades)
  - um trabalhar sobre objetos musicais que ( no lugar de notas ) podem ser concretas ou blocos significantes de um determinado estilo ou uma citação/citações
  - Khlébnikov em termos de música?

---

DESPREOCUPEMO-NOS! ACEITEMOS as contradições dialéticas.

Elas são vitais

PHILIPPOT: NÃO EXISTE MÚSICA VELHA ( eu: boa ou má, somente)  
FAÇA O QUE FIZER, UM ARTISTA É SEMPRE DE SEU TEMPO, DE SUA NAÇÃO.

A gente só se preocupa, realmente, com os problemas realmente de nosso tempo, de nosso povo.

Atenção! Eu só posso fazer uma música, desenvolver m/ linguagem musical com base no meu repertório e minhas técnicas; bem como em minhas experiências com música antiga, ars antiqua/nova.

OBS. No passado, o compositor tinha pouco com que se preocupar: fazia música barroca, ou serial, conforme seu tempo. Agora ele pensa a música, faz metalinguagem, estimulado por um repertório do passado como jamais, em outros tempos, foi colocado dessa maneira a seu alcance. A linguagem que ele constrói e desenvolve, reflete essas preocupações novas, múltiplas, divergentes.

Agora, o prazer puro decorre de uma sensação, de um deleite frente a um estímulo formal, um sinal sonoro ou visual. A emoção estética é um deleite, um êxtase, um “estado de alma”.

\*datas com interferência da pesquisadora.

O documento "*Repertório e Técnicas de base*" foi escrito em duas folhas de papel de seda. Na segunda folha (fig.46) do documento, o compositor ainda se remete às preocupações com a música de hoje. Afinal, o movimento modernista no Brasil comemorava seus cinquenta anos, a ebulição de informações e o desejo de também estar inserido no contexto da vanguarda, levou o artista a reavaliar seu projeto poético, remetendo-se, então, à música de hoje, mas como que desligada das definições a respeito da funcionalidade da arte. Registra a respeito:

MÚSICA de HOJE: desligada de sua função (mesmo a gregoriana, da  
maneira como a ouvimos agora), da mesma maneira que o homem,  
num dado momento, desligou um vaso de sua função utilitária e o  
colocou s/a mesa, para ser olhado (o não significado, a não função faz parte da arte  
pela arte = prazer puro)

MÚSICA de amanhã: funcional? Comunal? Com denomi-  
nadores comuns, como no passado?  
A infra estrutura econômica-social -  
psicológica condicionará seu  
caráter e finalidade

Fig.42

- Música de HOJE: desligada de sua função (mesmo a gregoriana, da maneira como a ouvimos agora), da mesma maneira que o homem, num dado momento, desligou um vaso de sua função utilitária e o colocou s/a mesa, para ser olhado (o não significado, a não função faz parte da arte pela arte = prazer puro)

MÚSICA de amanhã: funcional? Comunal? Com denomi-

nadores comuns, como no passado?

A infra estrutura econômica-social,  
psicológica condicionará  
seu caráter e finalidade.

Atado às inovações técnicas de composição musical e experiências sonoras que os compositores europeus e americanos estavam realizando, o

compositor, entretanto, não deixou de lado seu passado musical e nem as pesquisas musicais, registradas no caderno de anotações. Observamos, ainda, na segunda folha do documento *"Repertório e Técnicas de base"*, (fig.45) a continuação de referências de seu repertório de obras musicais e, também, o aproveitamento do seu caderno como material melódico "a la Bartók e Schumann", mesclado em um "fundo atual". Vejamos o trecho do documento a seguir:

— *filmo unscritto sub Webern*  
 — APROVEITAMENTO do meu CADERNO: a la Bartók, Schumann  
     ou como materia melódico  
     numa peça, cada tema  
     ou reunidos mesclados a  
     um fundo atual em  
     poucas peças, todos os temas

Fig. 43

- Aproveitamento do meu CADERNO: a la Bartók, Schumann

Ou como materia melódico  
 Numa peça, cada tema  
 Ou reunidos mesclados a  
 Um fundo atual em  
 Poucas peças, todos os temas

Continuando: a segunda folha do registro *"Repertório e Técnicas de base"* do compositor, nos leva a confirmar mais uma vez que este documento foi escrito entre 1975 e 1976. E, isto, pelo fato de que a composição musical *Ópera Aberta* foi escrita em 1976 e, neste documento, Gilberto se prepara para compor a *Ópera*, associada à idéia anterior, como "francamente melódica". Abaixo, um trecho do documento:

- bolar músicas francamente melódica (em outra dimensão), preparação para a Ópera

Fig.44

- bolar músicas francamente melódica (em outra dimensão), preparação para a Ópera

(grifo da pesquisadora)

É preciso enfatizar, aqui, que, em meio aos documentos pesquisados encontramos uma descrição em que por Gilberto Mendes que se refere à obra *Ópera Aberta* (1976), com ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo. Vejamos o documento:

#### **Dados sobre a “Ópera Aberta”**

*“Ópera Aberta” – título que homenageia Umberto Eco, o teórico italiano em comunicação, autor de livro homônimo – é um exercício reflexivo metalingüístico sobre as conotações semântico-estruturais do cantar operístico, decodificado a partir de sua transcendência operacional, interpretável com base na audibilidade de um cotejamento estatístico da reciprocidade contrapontual de específicos duetos e idioletos, bem como na dialética idiossincrásica do “feedback” informacional cantor/audiência, vale dizer (por que não?), emissor/receptor, a constituírem um canal para a transubstanciação significativa de dupla articulação e a nível preponderantemente paradigmático, por vezes sintagmático.*

Este texto, acima, é uma “análise” que Gilberto fez propositadamente, sem sentido, uma brincadeira parodiando o jargão semiótico, com o intuito de provocar a crítica que, acabou sendo publicada no jornal *O Globo*, na época. Mendes (1994).

Voltemos à segunda folha do documento *"Repertório e Técnicas de base"*, na qual o compositor conclui seus pensamentos quanto ao rumo da arte e de sua contemporaneidade, especulando acerca da diversidade dos estímulos perceptivos, entendendo-se por eles tanto as emoções, como os estímulos formais que, juntos à contigüidade, associam-se a metalinguagens:

Agora, o prazer decorre de uma sensação, de um deleite frente a um estímulo formal, a um sinal sonoro ou visual  
 a emoção estética é um deleite, um êxtase, um "estado de alma"  
 até que ponto a equivalência é um fato ou uma contigüidade?

Fig.45

Agora, o prazer decorre de uma sensação, de um deleite frente a um estímulo formal, a um sinal sonoro e visual.  
 a emoção estética é um deleite, um êxtase, um "estado de alma"  
 até que ponto a equivalência é um fato ou uma contigüidade?

Para que os leitores também possam adentrar no mundo das relações estéticas de Gilberto Mendes, nas páginas seguintes encontramos na segunda folha do documento *"Repertório e técnicas de base"* (frente e verso), com sua respectiva transcrição.



## Técnicas e Materiais de Base: Transcrição 2ª. fl. (fig. 46)

- **Doramundo**
- Margarita Schack
- Waldemar Henrique
- Trio Musica Nova
- Ricercare
- musica p/piano
- Historia da Musica I etc
- Metalinguagem (Teatro musical: profess. e aluna ao piano)
- Terminar outros "teatros"
- Blirium terminar etc
- Retrato II cravo
- Retrato III piano
- Orquestra
- ritmo ? sob Webern
- Aproveitamento do meu CADERNO: a la Bartok, Schumann

Marcante peça nova para

Pelo pulso                      piano solo

Ou melodia                  canto piano solo

Quarteto solo

**Trio**

**Todas estas no esquema Retr.I/Motetos**

- Ou como material melódico
- Numa peça, cada tema
- Ou reunidas mescladas a
- Um fundo atual em
- Poucas peças, todos os temas
- dona de casa, atendendo fornecedores, vizinhas, ao telefone, etc.
- **bolar músicas francamente melódica (em outra dimensão), preparação para a Opera**
- **Organização entre a) conceitual (Asthmatour) e como**  

**Música tradicional (Orl. Marcucci) e**  
**Beba Coca-Cola**
- Música de HOJE: desligada de sua função (mesmo a gregoriana, da maneira como a ouvimos agora), da mesma maneira que o homem, num dado momento, desligou um vaso de sua função utilitária e o colocou s/a mesa, para ser olhado (o não significado, a não função faz parte da arte pela arte= prazer puro
- MÚSICA de amanhã: funcional? Comunal? Com denomi-  

nadores comuns, como no passado?  
A infra estrutura ecômica-social,  
psicológica condicionará seu  
caráter e finalidade.

Agora, o prazer decorre de uma sensação, de um  
 deleite frente a um estímulo formal, a um  
 sinal sonoro ou visual  
 a emoção estética é um deleite, um êxtase,  
 um "estado de alma"  
 até que ponto a equivalência é um fato  
 ou uma contigüidade?

Fig.47

### Transcrição dos registros escrito no verso da 2ª.fl. da fig. 47.

Agora, o prazer decorre de uma sensação, de um  
 deleite frente a um estímulo formal, a um sinal sonoro e visual.  
 a emoção estética é um deleite, um êxtase,  
 um "estado de alma"  
 até que ponto a equivalência é um fato  
 ou uma contigüidade?



Caminhando adiante, observemos o documento “*Meu Método Composicional*” (fig.52), escrito provavelmente após 1982, devido à inscrição da obra *Vento Noroeste*, composta em 1982. Trata-se de um documento que relata como é o seu próprio método composicional. A princípio, o compositor fala das possibilidades de outras melodias ou até mesmo de uma peça inteira que esteja fora do material sonoro e os deixa fazer parte da obra, tal como falamos anteriormente, a respeito do processo inferencial. Vejamos trecho do documento abaixo:

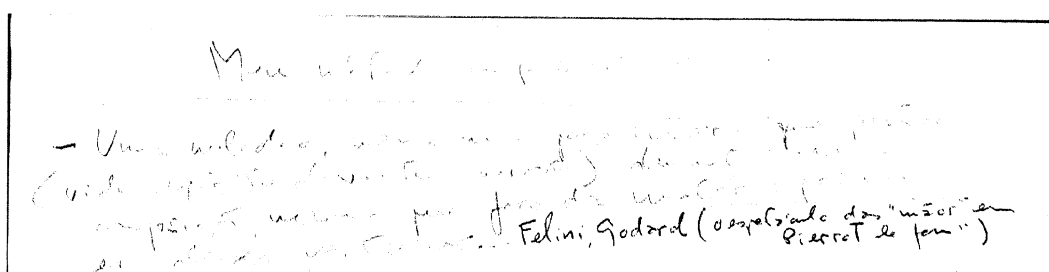


Fig.48

- Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar (vide espírito do Vento Noroeste) durante uma composição, mesma que fora da matéria prima eu deixo participar...Fellini, Godard (o espetáculo das “mãos”em Pierrot le fou”).

(grifo da pesquisadora)

Para esclarecer o que o compositor quis dizer a respeito da melodia que surgiu em meio à peça “*Vento Noroeste*”, encontramos em meio às anotações avulsas uma breve análise escrita por ele mesmo e que poderá nos auxiliar:

*“Vento Noroeste” foi composta a pedido do pianista Caio Pagano a quem é dedicada e por ele estreada no Festival de Miami, em 1982. Trabalhada sobre uma seqüência de notas distanciadas por tons inteiros e sua inversão, bem como a sobreposição dessas duas seqüências (do que resulta um fracionamento em meios tons) e a sua compreensão numa outra seqüência também por meios tons. Esses meios tons se definem ao longo da peça num eixo descendente/ascendente, em torno do qual se identificam procedimentos musicais que tanto podem ser do romantismo alemão, como da música dos mares do sul, ou da bossa nova; permeados de determinados acordes semânticos (fonte de novos materiais sonoros) em suas múltiplas combinações. Uma melodia muitas vezes repetida emerge, personificando o espírito do vento noroeste que sopra quente, sobre o mar, junto às praias de Santos; trazendo lembranças fugazes da música de Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, de cuja escrita esta peça pretende ser uma metalinguagem”.*

(grifo da pesquisadora)

Associado a uma proposta dialógica, o compositor pretende através da participação de seu passado cultural, que se inicia com as formas tradicionais e vai até ao serialismo de Webern e às demais tendências, a persistir nas afirmações acerca do barroco americano de Ávilla (1975) e, isto, para uma música “abundante”, “tropical-exuberante”, na “unidade que somos”:

- princípio oposto à economia Webern/serial: material de base “abundante”, “tropical-exuberante”. Conter numa só peça toda uma constelação de idéias temáticas: estabelecer ou buscar uma unidade através de um processo técnico, bem como confiar na “unidade que somos”, na “unidade existente entre as diversas formas artísticas contemporâneas, isto é, de um mesmo tempo”.

Fig. 49

- Princípio oposto à economia Webern/serial: material de base “abundante”, “tropical-exuberante”. Conter numa só peça toda uma constelação de idéias temáticas: estabelecer ou buscar uma unidade através de um processo técnico bem como confiar na “unidade que somos”, na “unidade existente entre as diversas formas artísticas contemporâneas, isto é, de um mesmo tempo”.

Entretanto, Gilberto Mendes não está sob a sombra de Gregório de Matos, está consciente de seu compromisso frente à cultura brasileira, pois no terceiro item do mesmo documento, *"Meu método composicional"*, se refere ao *"segredo"* de como processar a construção musical:

Tempo".  
 - a confiança e o papel + importante é dado  
 ao "segredo" (vide Pound) do nosso mecanismo particular  
 de "processar" a construção musical, segredo - intransferível.  
 imprime o nosso "selo" original (intransferível, também)  
 à obra que compomos

Fig.50

- A confiança e o papel + importante é dado  
 ao **"segredo"** ( vide Pound) do nosso mecanismo particular  
 de "processar" a construção musical, segredo intransferível que  
 imprime o nosso "selo" original ( intransferível, também)  
 à obra que compomos.

(grifo da pesquisadora)

Segundo Focillon (1983:102) *"cada homem antes de tudo, contemporâneo de si mesmo e de sua geração, é também contemporâneo, do grupo espiritual de que faz parte"*, as relações dialógicas culturais devem trazer algo novo no mecanismo do processar-se da obra. Seguindo, então, a pista deixada pelo compositor, no documento, (vide Pound), (fig.50), fomos buscar vínculos do como se processa o projeto poético, com base no *ABC da Literatura*, de Ezra Pound, editado no Brasil, por volta de 1977, com tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.

Conforme o autor, existem seis categorias de criadores na literatura:

1. os *inventores*, homens que descobriram um novo processo ou cuja obra

nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo; 2. os *mestres*, homens que combinaram um certo número de tais processos e que o usaram tão bem ou melhor que os inventores; 3. os *diluidores*. Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho; 4. os *bons escritores sem qualidades salientes*, aqueles que produzem conforme o modelo vigente da época; 5. *beletristas*, homens que não inventaram nada de novo, e, 6. os *lançadores de moda*. Trata-se de um alerta aos leitores que não são capazes de distinguir as publicações a partir das primeiras categorias. Com estas categorias em mente, fomos compreendendo que o processo de construção da poética de Gilberto Mendes está baseado na categoria dos *inventores*. E isto porque, ao estabelecer vínculos com as poéticas de vanguarda e do passado, o processo de modo a que se transformem em elementos constitutivos e não em técnicas de composição. Leiamos sua crítica, quando fala de Webern e de seu sistema serial econômico, no quarto item do documento "*Meu método composicional*":

141.  
- obra que compo  
- o desejo de uma técnica que me garantisse  
o "devenir" bachiano,  
"qualquer música", a que sair no  
desenvolvimento: minha música,  
jorrada. Não a economia de Webern

Fig. 51

- O desejo de uma técnica que me garantisse  
o "devenir" bachiano, "qualquer música", a que sair no  
desenvolvimento: minha música,  
jorrada. Não a economia weberniana.

E, aqui, já se pode afirmar que a relação dialógica com a cultura nos registros do compositor chega a seu percurso criativo, através da “simultaneidade”, abrindo espaços para novas bifurcações, que seguem montando os “blocos” de acontecimentos sonoros muito próximos às técnicas fílmicas de Godard: a das sobreposições. Segundo Péricles Cavalcanti<sup>20</sup>, a técnica de sobreposição é mais importante de ser observada no cinema, pois a combinação entre muitos elementos e planos acústicos que cada fonte propicia se dá na “montagem”, de acordo com a necessidade de cada imagem ou seqüência, ou inversamente, como em qualquer outro filme, mas nunca, como em Godard, com tamanha complexidade e inovação. É como se a oposição entre a natureza e a cultura fosse a todo o momento afirmada, negada, diluída, realçada, ultrapassada, lembrada, extrapolada e, por fim, transfigurada na composição de um universo sensível, coerente, original e caleidoscópio. Estas colocações nos aproximam ainda mais do desejo do compositor de construir um processo de composicional e de invenção, conforme a categoria de Ezra Pound.

Nas páginas seguintes, colocamos à disposição dos leitores o documento “*Meu Método composicional*” (fig.52) e sua transcrição para que possamos observar, no conjunto, as informações aqui apresentadas.

---

<sup>20</sup> Péricles Cavalcanti: “*Um Turbilhão Sonoro*” in Caderno Especial *Mais!* (p.5/9) - Folha de São Paulo. São Paulo, 27 de julho de 1997.

## Musicalidade e cultura

- Uma música que se tornou uma linguagem universal, capaz de comunicar-se com todos os povos, independentemente da língua falada. (exemplo: música de Fela Sese Kuti, Godard (o espírito das músicas de "Pierrot le fou")
- princípio oposto à economia urbana/ocidental: material de base "abundante", "tropical-exuberante". Saber não se pede toda uma racionalização de ideias técnicas: o trabalho buscar uma unidade além de um processo técnico, bem como cultural, na "busca da pureza", na "busca da existência em diversas formas e manifestações contemporâneas, isto é, de um mesmo tempo".
- a confiança, o papel + importância do dado do "segrado" (vide Pind) que nos mecanismos particular de "possessão" e construção musical, segredo que imprime o nosso "selo" original (intransmissível, também) e obra que compõe
- o desejo de uma técnica que se garanta a "devenir" bachata, "que por música", a que sair no desenvolvimento: muita música, jazz, rock e elementos de, German

Fig.52

### **Meu método composicional – Transcrição da fig. 52**

- Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar (vide espírito do Vento Noroeste) durante uma composição, mesma que fora da matéria prima eu deixo participar...Fellini, Godard (o espetáculo das “mãos” em *Pierrot le fou*).
  
- Princípio oposto à economia Webern/serial: material de base “abundante”, “tropical-exuberante”. Conter numa só peça toda uma constelação de idéias temáticas: estabelecer ou buscar uma unidade através de um processo técnico bem como confiante na “unidade que somos”, na “unidade existente entre as diversas formas artísticas contemporâneas, isto é, de um mesmo “tempo”.
  
- A confiança e o papel + importante é dado ao “segredo” ( vide Pound) do nosso mecanismo particular de “processar” a construção musical, segredo intransferível que imprime o nosso “selo” original ( intransferível, também) à obra que compomos.
  
- O desejo de uma técnica que me garantisse o “devenir” bachiano, “qualquer música”, a que sair no desenvolvimento: minha música, jorrada, Não a economia weberniana.

## 2.2. Processo comunicativo:

*“Não siga os antigos, procure o que eles procuram”.*

*“Respeite as regras. Então, jogue todas fora. Pela primeira vez, você atinge a liberdade”.*

Bachô.

Seguindo a trilha da teoria da criação artística, desenvolvida por Salles (1998), a de que, a partir da semiose sónica, nos é possível pensar que o percurso criativo é movido por um propósito que impulsiona o artista a realizar o seu trabalho. Para cada seleção e combinação dos elementos pesquisados, na elaboração de sua obra, o artista adquire de seu meio cultural os ingredientes de que necessita para estabelecer as conexões necessárias a atenderem à “tendência”, sendo que a produção de suas obras estará sempre na perspectiva de se aproximar, cada vez mais, dessa “tendência” que o impulsiona. Segundo Morin (1991), *“uma cultura abre e fecha as potencialidades bioantropológicas de conhecimento. Abre-as e as atualiza-as fornecendo aos indivíduos o seu saber acumulado, a sua linguagem, os seus paradigmas, a sua lógica, os seus esquemas, os seus métodos de aprendizagem, de investigação, de verificação, etc, mas ao mesmo tempo fecha-os e inibe-os com as suas noemas, regras, proibições, tabus, com o seu etnocentrismo, a sua auto-sacralização, com a ignorância da sua ignorância”.*



Vimos, anteriormente, como foi sendo construído o projeto poético do compositor Gilberto Mendes através de diálogos com as ebulições mais contemporâneas de sua época e de buscas incessantes pela renovação do pensamento musical no Brasil. Através, ainda, do manifesto *Música Nova* e dos *Festivais de Música Nova* e, principalmente, através de composições, carregadas de materialidades e combinações sonoras inventivas.

Deste momento em diante, estaremos abordando o como o compositor reagiu frente ao compromisso com a cultura musical e isto, a partir, também, de suas anotações. Para o compositor Stravinsky (1996:58), *“o artista impõe uma cultura a si mesmo e acaba impondo-a aos outros. É assim que a tradição se estabelece”*. E, tradição para Stravinsky é uma força viva que anima e condiciona o presente. Ela pressupõe a realidade do que permanece, uma herança, um patrimônio legado à consciência de fazê-lo dar fruto antes de passá-lo a nossos descendentes.

*(...) Pois tomar emprestado um método nada tem a ver com observar a tradição. “Um método se substitui: uma tradição é levada adiante de modo a produzir algo de novo”. A tradição assegura, assim, a continuidade da criação*”. (Ob.cit. 1996:59).

Gilberto Mendes, em seu livro autobiográfico, também se refere à cultura musical, respondendo à questão, que sempre lhe perguntaram: Por que compõe?:

*“(...) Mas hoje em dia, quando me lembro, como agora das angústias daqueles tempos de completo anonimato, tenho absoluta certeza do motivo pelo qual componho. É para poder **merecer** ouvir os grandes mestres,*

*Machaut, Landini, Palestrina, Banchieri, Bach, Mozart, Stravinsky, Webern... Debussy... Schubert... Scarlatti... Schumann...*". Mendes (1994:59).

Ou ainda,

*"(...) Imagino Schubert lá em cima, apontando-me aqui embaixo, e dizendo para Satie: "**Ele é um dos nossos**". É só isso o que eu quero. Ser o último dos músicos, mas um músico, para merecer ouvir os grandes".* Mendes (ob.cit:60).

Para o compositor Luciano Bério, cada compositor é inscrito na cadeia dos compositores anteriores: *"Schumann escrevendo sobre Chopin complementava e imaginava a si próprio, Berlioz escrevendo sobre Beethoven, projetava a si próprio, Debussy escrevendo sobre Murssowski descrevia a si próprio, do mesmo modo que Schönberg escrevendo sobre Brahms e Boulez escrevendo sobre Berg".* Bério (1981).

Para o compositor Stockhausen (1985:20), *"o compositor contemporâneo é responsável, antes de tudo, pela salvaguarda da tradição das grandes tradições".* E para as discussões mais atuais a respeito da pós-modernidade, segundo Buckinx (1998:60/61), *"o compositor **pomo** não escreve tão-somente um concerto grosso. Ele escolhe uma possibilidade – o concerto grosso – entre diversas. Portanto não é propriamente um concerto grosso, mas uma peça que toma o concerto grosso por sujeito".*

No documento: *"Heterônimos da minha música"*, (Fig.56), escrito por detrás do projeto da obra: *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), Gilberto Mendes estabelece, mais uma vez, o seu plano dialógico cultural e musical. Baseado nos heterônimos do poeta Fernando Pessoa, inicia, neste documento, um projeto para compor uma peça musical que tivesse seus

heterônimos. Entretanto esta obra ainda não foi concretizada, mas é citada em um outro documento que veremos a seguir.

Associando as concepções, aparentemente dialéticas, conforme a estética moderna, seu processo de composição possui um caráter de complementaridade, procurando organizar o material sonoro desde o “tonal/atonal”; “serial/dodecafônico” sobre um “plano instintivamente inspirado”:

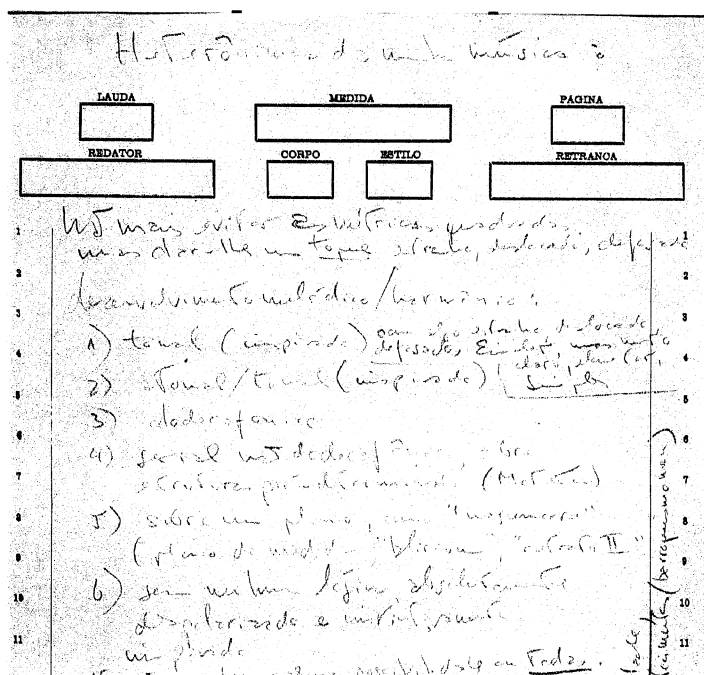


Fig.53

Não mais evitar as métricas quadradas,  
Mas dar-lhe um toque estranho, deslocado, defasado  
Desenvolvimento melódico/harmônico:

- 1) Tonal (inspirado) com algo estranho deslocado, defasado, Eisler, mas muito claro, elementar, simples.
- 2) Atonal/tonal (inspirado)
- 3) dodecafônico
- 4) serial não dodecafônico, sobre estrutura pré-determinada (Motetos)
- 5) sobre um plano, como "nascemorre" (plano de medidas/"blirium", "retrato II")
- 6) sem nenhuma lógica, absolutamente despolarizada e instintivamente inspirada

Para o sociólogo Morin (1991:19) “as culturas modernas justapõem, alternam, opõem, complementam uma grande diversidade de princípios, regras, métodos de conhecimento (racionalista, empirista, místicos, poéticos, religiosos, etc.)”. E, ainda, “que não é apenas o conhecimento egocêntrico de um sujeito sobre um objeto, é o conhecimento de um sujeito portador em si próprio, igualmente, de genocentrismo, etnocentrismo, sociocentrismo, isto é, de centros-sujeitos de referência”.

A partir de um processo de combinação serial, em que inúmeras possibilidades podem ser usadas, o compositor Gilberto Mendes compõe o seu material sonoro em “blocos”, embora, como ele próprio já nos alertou no documento “Meu método composicional” (fig.52), não se trata aqui da composição “serial”, encurtada como em Webern, mas “abundante”, “tropical exuberante”. Vejamos o trecho do documento que aborda a questão da “série”:

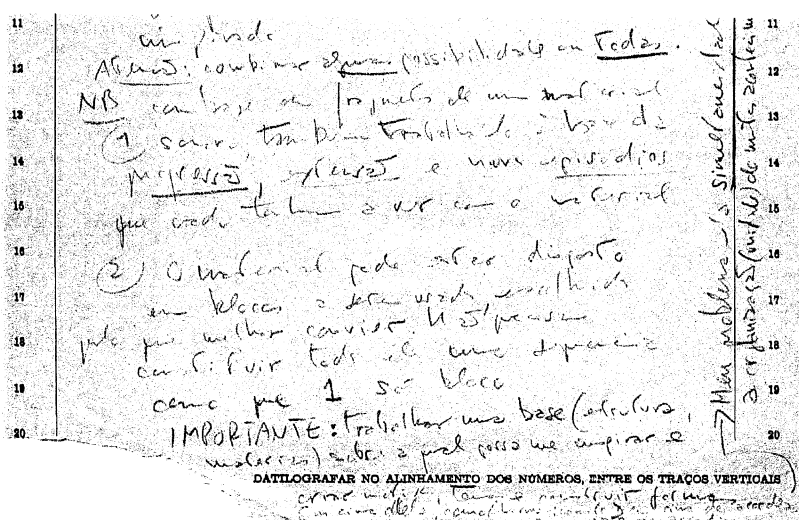


Fig.54

Atenção: combinar algumas possibilidades em todas.

NB . com base em fragmentos de um não serial

1) sonoro, também trabalhado à base da progressão, extensão e novos episódios que cada tenham a ver com o material.

2) O material pode estar disposto em blocos a serem usados, escolhidos pelo que melhor convier. Não precisa constituir todos eles uma seqüência como que 1 só bloco.

IMPORTANTE: trabalhar uma base (estrutura, materiais) sobre a qual possa me inspirar e criar motivos, temas e construir formas. Em cima dela, como (harmonicamente) em cima de acordes, seqüências de acordes.

Ou ainda,

*“(...) a forma na música de Villa-Lobos, é uma consequência do desdobramento do material sonoro que ele preliminarmente pesquisava e depois multiplicava num jorro de acontecimentos musicais sempre novos. Não vai nisto nenhuma falta de domínio da forma musical. Muito pelo contrário, é já uma antecipação da música montada em blocos, em momentos de som, como viria a ser hoje em dia com Stockhausen, por exemplo. Um magma sonoro em permanente transformação”.* Mendes (in Ávilla: 1975:132).

(Textos correlatos?).

E, mais:

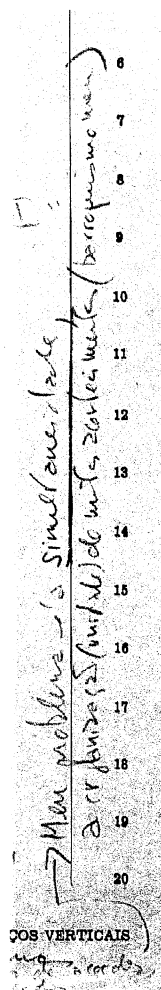


Fig.55

**\*Meu problema é a simultaneidade,  
a organização (unidade) de muitos acontecimentos (barroquismo meu).**

(grifo da pesquisadora)

Esta frase resume para Gilberto todo o seu projeto poético na concepção *"Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro"*, escrito por Affonso Ávila em 1975, como vimos. Entretanto, Gilberto ao escrever sua crítica ao Modernismo, no artigo *Música* (Ávila 1975), ao se referir ao compositor Villa-Lobos se remete, sem dúvida alguma, ao seu próprio processo de criação.

Em outro momento do mesmo artigo, aponta as estruturas significantes fundamentais da música, tais como: na romântica (melismas do cantochão); ars antiqua (5ª, e 8ª paralelas); ars nova (grau sensível com sua aura mística); renascentista (mobilidade modal); barroca (relacionamento tonal); romântica (dissonâncias harmônicas não-resolvidas); moderna (ruído elevado à categoria de som musical), como estruturas da música ocidental e não especificamente de um país, pois o segredo seria o de criar matérias ou formas novas como compositores “inventores”. Mendes (Ávilla 1975:127/128).

E, isto, segundo a definição de Ezra Pound para inventores, já definida neste trabalho.

# Heterônimos de uma música:

LAUDA	MEDIDA		PÁGINA
REDATOR	CORPO	ESTILO	RETRANCA

Não mais evitar as vírgulas, quando as  
mas dar-lhe um toque sobre, deslizando, de forma  
devido a uma melódica/harmônica.

- 1) tonal (impulsado) com o sobre o deslizado, deslizado, Eio de mais muito  
2) atonal/tonal (impulsado) { simples  
3) atonal/tonal  
4) serial um dedecafônico, sobre  
estrutura pre-determinada (Método)  
5) sobre um plano, como "unipolar" (plano de medidas "bliss", "retrato II")  
6) sem nenhum léxico absolutamente  
despolarizado e unipolarmente  
unipolar.

Atenção: combater duas possibilidades em todas.

NB: combater as fragoras de um material  
1) sobre, também trabalhar o lado da  
progressão, explicar e mais episódios  
que cada talha a ver com o material

2) O material pode ser disposto  
em blocos e ser mais complexo  
pelo que melhor convier. Não pensar  
contribuir todo o que se diz  
como se 1 se bloco

IMPORTANTE: trabalhar uma base (estrutura,  
matéria) sobre a qual possa me inspirar e

DATILOGRAFAR NO ALINHAMENTO DOS NÚMEROS, ENTRE OS TRAÇOS VERTICAIS

criar um tipo, tema e construir forma  
Em cima dele, como (harmônico) de um tipo de acordo  
com o tipo de acordo.

→ Men problema - a Simulação, onde  
a (simples) (simples) de um, sobre o material (harmônico)

Fig. 56



## Heterônimos da minha música – Transcrição da fig. 56

Não mais evitar as métricas quadradas,  
Mas dar-lhe um toque estranho, deslocado, defasado  
Desenvolvimento melódico/harmônico:

- 1) Tonal (inspirado ) com algo estranho deslocado, defasado, Eisler, mas muito claro, elementar, simples.
- 2) Atonal/tonal (inspirado)
- 3) dodecafônico
- 4) serial não dodecafônico, sobre estrutura pré-determinada (Motetos)
- 5) sobre um plano , como “nascemorre” (plano de medidas/”blirium”, “retrato II”
- 6) sem nenhuma lógica, absolutamente despolarizada e instintivamente inspirada

Atenção: combinar algumas possibilidades em todas.

NB . com base em fragmentos de um não serial

- 1) sonoro, também trabalhado à base da progressão, extensão e novos episódios que cada tenham a ver com o material.
- 2) O material pode estar disposto em blocos a serem usados, escolhidos pelo que melhor convier. Não precisa constituir todos eles uma seqüência como que 1 só bloco.

IMPORTANTE: trabalhar uma base ( estrutura, materias) sobre a qual possa me inspirar e criar motivos, temas e construir formas.  
Em cima dela, como (harmonicamente) em cima de acordes, seqüências de acordes.

\*Meu problema é a simultaneidade,  
a organização (unidade) de muitos acontecimentos (barroquismo meu).

{\* Frase escrita do lado direito da folha}

Já no documento: "*Receitas Técnicas*" (fig.57), que também não está datado, Mendes deixa mais uma vez registrado que o que faz a trama musical ficar interessante são as relações de simultaneidade (complexidade), jogos de superposições equivalentes, gerando designers de complexidades diversas. E, nas palavras de Morin (1991), "*a complexidade é a relação simultaneamente complementar, concorrente, antagônica, recursiva e hologramática entre estas instâncias co-geradoras do conhecimento*".

Vejamos abaixo a transcrição do documento do compositor:

*Receitas Técnicas*

o que faz a trama interessante é a simultaneidade (complexidade) e o jogo de superposições equivalentes, gerando designers de complexidades diversas. E, nas palavras de Morin (1991), "*a complexidade é a relação simultaneamente complementar, concorrente, antagônica, recursiva e hologramática entre estas instâncias co-geradoras do conhecimento*".

inicial, pois

Diversificação de, concorrente

jogos de superposições equivalentes, gerando designers de complexidades diversas.

Fig.57

### Transcrição de “Receitas Técnicas” (fig.57).

**O que faz a trama interessante é a simultaneidade (complexidade) e a linha única, ambas trabalham em suas relações em si mesmas,**  
 q. é: compor a massa simultânea, ora igual, ora contrastada em seu próprio ingrediente, ora estreit., ora larga. Ver tudo que é possível, partindo do que é possível fazer com o material à mão: fazer seu levantamento musical, pois Diversifica-la, torná-la igual, fundo inc funcional, etc.

(grifo da pesquisadora)

Diante do que foi observado até aqui, podemos deduzir e, agora, com maior clareza, que a tendência que leva este compositor a continuar compondo, está justamente no modo como o material sonoro é por ele organizado. Não importando, no caso, a temática, mas a busca constante de modos inventivos de se montar blocos sonoros com acontecimentos simultâneos.

O documento da fig.58, a seguir, não possui título, mas os registros indicam que se trata do projeto musical para a obra *Qualquer musica* e, isto porque, o criador parte de um emaranhado de idéias que, aparentemente, estão desconexas, mas a relação dos instrumentos musicais que planeja utilizar: *fl* (flauta), *clarin* (clarinete), *trompa*, *trompete*, *piano*, *harpa*, *guitarra*, *violino*, *viola*, *violoncelo* e, também, a necessidade de integrar um “fado português”, comprovam se tratar do projeto para *Qualquer Música*, escrita em 1980.

fl  
clarin (3)  
trompa

trompete  
piano em {2 notas} (3)

harpa  
guitarra (2)

violino  
viola (2)

cello solo barroco (basso)

ver como trabalhar a guitarra  
portuguesa numa citação negativa  
sem que jorra uma melodia

comprar um FADO típico na cidade

ou ver como um FADO repetido se diluiria  
à la Alice nessa trama inexpressiva

(grifo da pesquisadora)

fl  
clarin  
trompa

trompete  
piano em {2 notas} (3)

harpa  
guitarra (2)

violino  
viola (2)

cello solo barroco (basso)

INSTR: Tocar todo o que se quiser, o máximo de notas, o máximo de notas, o máximo de notas

ver como trabalhar a guitarra portuguesa numa citação negativa sem que jorra uma melodia

comprar um FADO típico na cidade

ou ver como um FADO repetido se diluiria à la Alice nessa trama inexpressiva

(grifo da pesquisadora)

Fig.58

# Transcrição da fig. 58.

INSTR: tocar tentando aproximar o maximo dos valores  
mas o resultado será sempre aproximado, elástico

momentos diferentes

uníssonos e oitavas se sair rapidos no mesmo figurado todos	acordes grades lentas  no mesmo figurado todos talvez sobre um baixo pedal cello/piano
--	--

fl  
clarin (3)  
trompa

trompete  
piano em {2 notas} (3)

harpa  
guitarra (2)

violino  
viola (2)

cello solo barroco (basso)

ver como trabalhar a guitarra  
portuguesa numa citação negativa  
sem que jorra uma melodia

comprar um FADO típico na cidade

ou ver como um FADO repetido se diluiria  
à la Alice nessa trama inexpressiva

A peça musical *Qualquer Música* (1980) foi encomendada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido pelo compositor Jorge Peixinho e tocada, em primeira audição mundial, no “IV Encontros de Música Contemporânea de Lisboa”, 1980, patrocinado pela Fundação Gulbenkian, de Lisboa. O título da obra foi tomado emprestado do poema de Fernando Pessoa. A seguir, estão os dois poemas, um nas mãos do poeta Fernando Pessoa e outro nas mãos do compositor Gilberto Mendes:

*Qualquer música,  
ah, qualquer  
Logo que me tire da alma  
Esta incerteza que quer  
Qualquer impossível calma?  
Qualquer música – guitarra, viola,  
harmônio, realejo...  
Um canto que se desgarra...  
Um sonho em que nada vejo...*

*Qualquer coisa que não vida?  
Jota, fado, a confusão  
Da última dança vivida...  
Que eu sinta o coração?  
Qualquer música,*

**F. P.**

*Qualquer música,  
ah, qualquer  
Logo que me tire da alma  
Esta incerteza que quer  
Qualquer impossível calma!  
Qualquer música – guitarra, viola,  
violino, violoncelo,  
piano, harpa,  
flauta, clarinete,  
trompa, trompete  
Um canto que se desgarra  
Um sonho em que nada vejo..*

*Qualquer coisa que não vida?  
Jota, fado, a confusão  
Da última dança vivida...  
Que eu sinta o coração?  
Qualquer música,  
G. M.*

A troca dos instrumentos musicais do poema de Pessoa para aqueles que Gilberto definiu em sua composição se deve ao grupo de instrumentos, que já fazia parte do conjunto de música contemporânea, que Jorge Peixinho regia em Lisboa. Entretanto, Gilberto Mendes procurou seguir a vagueza da música que o poeta descreve, anotando em seus registros que *“obra q. vai ser o q. será como poderia ter saído outra. Como num improviso”*·:

**Obra q. vai ser o  
q. será como poderia  
ter saído outra.  
Como num improviso  
O resultado t. seja mesmo tonal**

Estreitar as séries

Quero que a minha música ecoe  
todo o passado musical meu:  
I.M. Renasc. Barroco, Romantismo  
Folclores exóticos m. música.  
Dessa mescla, fazer um caldo que  
constitua a massa plástica  
de minha linguagem  
Improviso, sustentação pode se  
Identificar a este processo de Retr. II

(grifo da pesquisadora)

Outro aspecto a ser ressaltado, diz respeito ao que o compositor se propõe a fazer com a obra, ou seja, querer que ela ecoe todo o passado musical, desde a I.M., Renascimento, Barroco, Romantismo, folclores exóticos, enfim: “fazer um caldo que constitua a massa plástica” de sua poética musical.

Nas páginas seguintes, veja-se os documentos integrais.

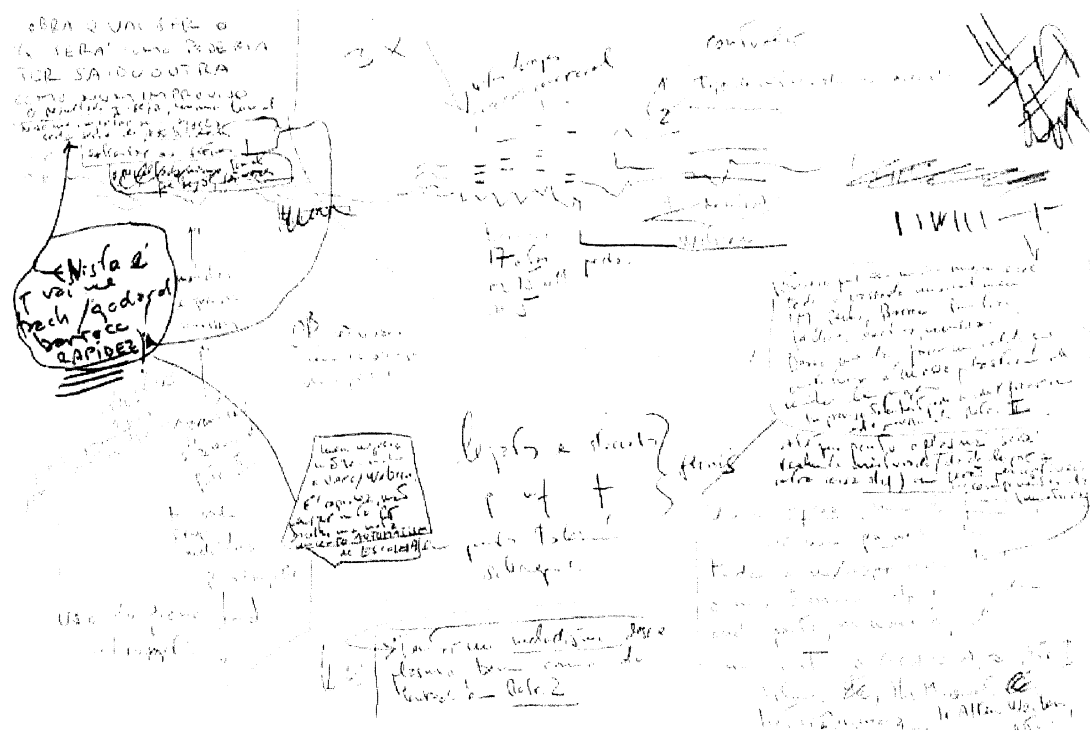


Fig.59



**Transcrição da fig. 59 (verso):**

Obra q. vai ser o  
q.será como poderia  
ter saído outra.  
Como num improviso  
O resultado t. seja mesmo tonal  
Não me importa em esgotar  
Cada série de possibilidades

Estreitar as séries

Nisto é  
T vai,  
Bach/Godard  
Barroco  
Rapidez

Quero que a minha música ecoe  
todo o passado musical meu:  
I.M. Renasc. Barroco, Romantismo  
Folclores exóticos m. música.  
Dessa mescla, fazer um caldo que  
constitua a massa plástica  
de minha linguagem  
Improviso, sustentação pode se  
Identificar a este processo de Retr. II

Até que ponto o plasma/será  
Misturado (dando lugar  
a outra coisa diferente) ou serão perceptíveis  
os componentes da mistura.

Uma ópera, uma sinfonia, pode ser  
um painel de toda a m/experiência,  
da a minha técnica adquirida,  
cada parte ou momento, de um jeito  
à Coca Cola, à Retr. II, à Ast. Ob. Musical,  
heteronomios Ir Alten Weib  
até m/musica tonal etc.

Meu negócio  
ñ tem nada  
a ver c/Webern.  
É rapidez, não  
Pensar muito porque  
Escolhi uma nota  
Um certo AUTOMATISMO

de escolha

Tentar um melodismo  
Desse plasma, bem como do  
Tentado em Retr. 2

### III Capítulo

#### Processo Intersemiótico: Linguagens em movimento

*“(...) não é a quantidade de informação emitida que é importante para a ação, mas antes a quantidade de informação capaz de penetrar o suficiente num dispositivo de armazenamento e comunicação, de modo a servir como gatilho para a ação”.*

*Norbert Weiner.*  
(apud Pignatari, 1976).

Este capítulo tem por meta discutir o movimento tradutório, existente entre as linguagens, em diferentes situações, durante o processo de composição musical do compositor em estudo. Segundo Salles (1998) *“o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente intersemiótico”.*

Os registros que estaremos apontando neste capítulo se referem ao 4º. e 5º. grupos dos documentos de processo do compositor Gilberto Mendes que são: 4º. projetos musicais de: *Santos Football Music* (1969); *Ir Alten Weib* (1978); *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980); *Qualquer Música* (1980); 5º. partituras em processo de: *Ricercare* (1960); *Santos Football Music* (1969); *Retrato II* (1974); *Motetos à feição de Lobo de Mesquita* (1975); *Música Per Suonare a Tre* (1976); *Ir Alten Weib* (1978); *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980); *Qualquer Música* (1980);

*Continuun para piano e Orquestra* (1981); *Northwest Wind* (1982); *In Memoriam a Gregório Bezerra* (1983); *Longhorn Trio* (1983); *Partitura: Um Quadro de Gastão Frazão* (1985); *Três Contos de Cortázar* (1985); *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988); *Vers les joyeux tropiques, avec une musique vivante, theatral* (1988); *O Pente de Istanbul* (1990); *Inspiração* (1993); *Für Annette* (1993); *Quasi um Rondó* (1995); *O anjo esquerdo da história* (1997); *Rimsky* (2000); *Slow danse of love* (2000). (Alguns deles já foram discutidos, anteriormente). E, ainda, as anotações avulsas, pertencentes ao 3º. grupo das anotações verbais.

Diante de toda a documentação, que estamos demonstrando neste trabalho, se faz notório que o compositor não realiza suas anotações em uma mesma linguagem. Existe uma estreita relação entre as descrições, realizadas na linguagem verbal, na visual e na sonora, que são acionadas em diferentes momentos e de diversas maneiras, na busca da imagem sonora pretendida, ou da obra a ser concretizada. Neste momento, o autor se aproxima dos recursos cinematográficos, como poderemos confirmar a seguir.

O movimento que ocorre entre as linguagens que são acionadas aos procedimentos de criação, decorrem do propósito a ser alcançado dentro do projeto poético, pois para Salles (1999), “o processo de construção de uma obra é a explicação dos propósitos que o artista quer alcançar”.

A partir da ação perceptiva, o artista busca recursos na linguagem mais próxima para poder representar o efeito fugaz, que é persistente no que é percebido. Para a semiótica peirceana, os códigos são sempre provisórios e falíveis, e tendem, em um processo contínuo, a se

reformularem. Para Salles (1998): *“percorrer as marcas deixadas pelos artistas em seus registros nos permite adentrar na intimidade da criação num contínuo movimento tradutório”*. Portanto, toda experiência humana é linguagem e os códigos não existem isoladamente, estão sempre em integração. A marcação de um deles é apenas uma questão de predominância. Como exemplo, Craft (1999:11) ao perguntar ao compositor Stravinsky a respeito de quando lhe ocorrem as idéias musicais, se de dia ou de noite, o compositor comenta uma melodia que lhe veio à mente através de um sonho e que conseguiu gravar na memória e anotá-la, aproveitando-a na obra *“L’ Histoire d’un Soldat”*:

*“Elas geralmente ocorrem enquanto estou compondo, e muito raramente se apresentam quando não estou trabalhando. Fico sempre perturbado quando me chegam ao ouvido num momento em que não tenho um lápis à mão, e me vejo obrigado a retê-las na memória repetindo para mim mesmo seus intervalos e seu ritmo. É muito importante para mim mentalizar o tom em que a música me aparece pela primeira vez: se, por alguma razão, sou levado a transportá-la, vejo-me ameaçado de perder a espontaneidade do primeiro contato, e terei dificuldade em recapturar o mesmo encanto. A música às vezes me aparece em sonho, mas só em uma ocasião fui capaz de anotá-la. Isto se deu durante a composição de L’ Histoire d’ um Soldat, e fiquei surpreso e feliz com o resultado.” (...).*

(grifo da pesquisadora)

Nas anotações avulsas de Gilberto, encontradas no conjunto dos documentos de processo, bem como em seu livro auto-biográfico (1994), detectamos alguns relatos, que explicam algumas ações perceptivas, que resultaram em traduções de linguagens até chegarem à obra concretizada. Como exemplo, seu relato, referente à composição de *Santos Football Music* (1969) que, através da irradiação da partida de futebol, ouvida por ele no

rádio do táxi, quando estava indo de São Paulo para Santos, o levou a construir inúmeras imagens mentais, tanto sonoras quanto visuais que acabaram resultando em uma das mais significativas composições de vanguarda do Brasil na época. Abaixo, dois trechos de seus relatos:

*“O antigo jornalista, hoje artista, Enio Squeff me perguntou certa vez por que eu não usava o futebol como motivo para uma obra musical, a exemplo do que Honnerger fizera com o rugby. Afinal, eu era de uma cidade que possuía - naquele tempo - o time de futebol mais famoso, campeão mundial, com Pelé à frente. Enio insistia. Mas eu expliquei que não tinha o menor interesse por futebol”.*

*“Em outra vez, eu vinha de São Paulo para Santos e o rádio do carro - era domingo - irradiava um jogo de futebol, e, de repente, eu senti uma grande música no rapidíssimo falar do locutor, narrando a partida. Era como que um canto falado em “rectus Tonus”, em boa parte do tempo, ascendendo e descendo segundo a emoção provocada no locutor pelos lances que ela descrevia. Da semente que Enio lançou nasceu a idéia, naquele instante. Imaginei três irradiações simultâneas, com três instrumentos de um mesmo naipe, na orquestra, soando ora dois, ora um, três, nenhum Um contraponto a três partes. Estava começando a composição do que eu intitularia Santos Football, em inglês, seguindo o exemplo do nome Santos Football Club, também em inglês. Foram os ingleses que inventaram o futebol, segundo me consta”. Mendes (1994:126/127).*

(grifo da pesquisadora)

Para nos aproximarmos um pouco mais do movimento tradutório entre as linguagens no processo criativo do compositor, estaremos abordando-o sob dois aspectos: linguagens como auxiliares de percurso e linguagens absorvidas pelas obras.

### 3.1. Linguagens como auxiliares de percurso

Gilberto Mendes, ao longo de sua carreira musical, procurou vivenciar as inovações que a arte vinha propondo no século XX, experimentando algumas possibilidades sonoras, associadas à literatura, à poesia, ao cinema, às artes visuais e à música, como recursos intersemióticos. Tanto no conjunto de sua obra, quanto nos mecanismos de sua produção, confirma-se que tudo resultou da absorção e da inter-ação destas linguagens. A partir das manifestações de vanguarda, em que persiste a “mixagem” das linguagens nos diferentes campos, os artistas tiveram a oportunidade de eleger não só uma, mas uma diversidade de linguagens para atingirem os efeitos desejados para suas manifestações artísticas.

Nos registros das anotações de Gilberto, a linguagem verbal se nos mostra de maior relevância. É utilizada para a montagem do roteiro das futuras obras, que serão devolvidas à percepção sinestésica no momento da audição, como qualidades de sensação capazes de provocarem qualidades de sentimentos, no momento da fruição e até de se diluírem em meras qualidades de sons. Os projetos são, portanto, carregados de informações, de referências culturais: registros de efeitos sonoros, alcançados em obras anteriores. Sendo assim, é apontado no projeto todos os tipos de possibilidades, aptas à construção de um percurso musical. Inicia-se com a idéia do que se quer, estabelece-se algumas idéias hipotéticas de construção, a partir do material básico, a própria experiência e depois, direto para o trabalho de campo: a efetiva busca de sua conservação.

Na linguagem verbal, a descrição é um processo de tradução das percepções sensoriais, um processo de transcodificação. Através dele procura-se transcrever a apreensão dos fenômenos captados pelos sentidos. Mas, o que os sentidos primeiramente apreendem, são as qualidades positivas dos objetos, a “boa forma” no dizer da psicologia da percepção. Desse modo, a descrição é sempre uma tentativa de se traduzir, através, no e pelo verbal, caracteres qualitativos que os sentidos captam e, de certo modo, já os selecionam.

Nos projetos das obras: *Santos Footbal Music* (1969); *Ir Alten Weib* (1978); *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980); *Qualquer Música* (1980), únicos registros preservados do verbal. Lembremos, aqui, Salles (1998) de que, “os artistas acessam linguagens intermediárias – como forma de registro possível, aguardando uma possível tradução”.

Para que possamos nos aproximar, ainda mais, de como se deu este movimento tradutório, entre as linguagens, passaremos a analisá-las.

Para escrever a obra teatro musical *Santos F. Music* (1969), o compositor montou todo o roteiro a partir de anotações que chamou de “elementos para análises do *Santos F. Music*”. Trata-se de uma obra conhecida como experimental, concreta, *mixed media* e como teatro musical. Estreada em 1973 em Varsóvia, foi regida pelo maestro Eleazar de Carvalho. Para executá-la é preciso conhecer a “bula”, para através dela entender os signos e grafismos, expostos na partitura. O projeto desta obra está escrito em linguagem verbal e nele até as notas musicais foram traduzidas no verbal.

Vejamos como é que as imagens perceptivas do jogo de futebol, da irradiação do jogo ouvida pelo rádio e, a do público assistindo ao jogo foram adentradas ao processo de construção de sua poética.

O roteiro desta obra está registrado em 08 folhas, sendo que 04 páginas foram escritas frente e verso. Inicialmente, o compositor monta um roteiro verbal de como será montada a peça: 4 partes independentes, mas em “blocos” para se relacionarem entre si, “valendo tudo” e, principalmente, a demonstração de uma busca de segurança em uma frase, escrita para a sua própria e constante fruição: “*Não ter medo*”.

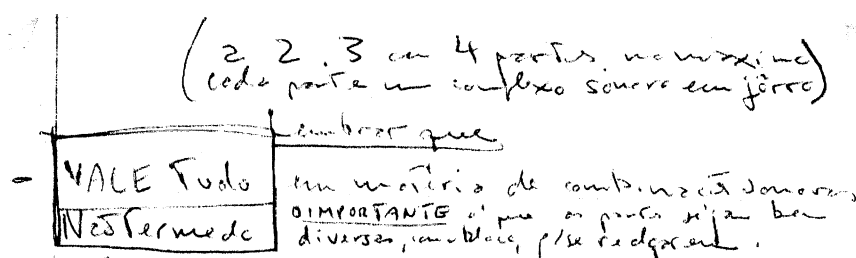
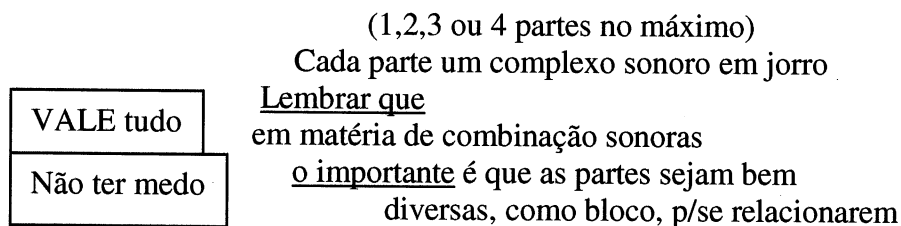


Fig.60



É claro, será mais uma obra musical de acordo com as tendências de vanguarda da época, associando “acordes”, “clusters”, “blocos”, “formantes”, movimentos temporais periódicos e aperiódicos sobre os parâmetros sonoros:



- Delimitar blocos de ruídos em faixas determinadas
- Blocos (formantes x filtragem)  
movimento interno: periódico ou aper.

Fig.61

- Delimitar blocos de ruídos em faixas determinadas
- Blocos (formantes x filtragem)  
movimento interno: periódico ou aper.

Para se aproximar ainda mais dos propósitos que se quer alcançar com este trabalho musical, a linguagem visual é acionada e adicionada aos registros em diversos momentos do processo de elaboração da obra. Ora como auxiliar da linguagem verbal, quando o artista recorre à linguagem visual no momento em que o verbal não consegue representar o efeito da “imagem” apreendida, ora como representação simbólica do objeto já conhecido na realidade.

É curioso observar que, ao analisarmos os documentos de processos modernos, podemos ter uma visão em torno deles, que nos períodos anteriores da história seria impossível. Segundo Grésillon (1994), no período moderno, o autor é responsável em estabelecer as etapas sucessivas do texto em elaboração, diferentemente dos períodos anteriores, quando se contava com a presença dos copistas, os quais de certo modo, retiravam as “impurezas” do cotidiano dos processos de criação.

Ao observarmos os registros da elaboração do projeto do *Santos F, Music*, o elemento visual aparece, no exemplo abaixo, como auxiliar da

linguagem verbal e isto, para que se descreva a “imagem sonora”, resultante das combinações entre os “clusters de acordes”:

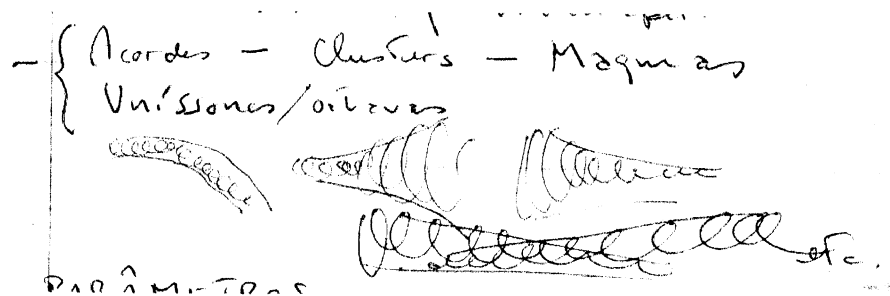


Fig.62

{ Acordes – Clusters – Magmas  
Uníssonos/oitavas

Na tentativa de buscar novos procedimentos de composição dentro das tendências modernas da época, o projeto desta obra é montado a partir da idéia de “blocos”: justaposição de todos os parâmetros sonoros. Abaixo, o documento, na íntegra:

(2, 2, 3 ou 4 partes no máximo)  
(cada parte um complexo sonoro em si)

Lembrar que

- **VALE Tudo** em matéria de combinação sonora
- **Não tem medo** **importante** e que as partes não são bem diversas, um bloco, p/ se redigir.
- Delimitar blocos de ruídos em faixas determinadas
- Blocos (formantes x filtros) movimento interno: periódico ou aperiódico
- { Acordes - Clusters - Massas
- Uníssonos/órtivos



## PARÂMETROS

- 1) Faixas de registro
- 2) Andamentos (geral e p/ cada bloco, mas sua movimento interno)
- 3) Dinâmicas (geral e p/ cada bloco)  $\text{f} > \text{p}$
- 4) AT-pesos (geral e p/ cada bloco)
- 5) efeitos especiais: flutter, pizz., harm., delay.
- 6) Ritmo: dimensões longas, curtas, etc.

Fig.63

### Transcrição da fig. 63

	(1,2,3 ou 4 partes no máximo)
	Cada parte um complexo sonoro em jorro
VALE tudo	<u>Lembrar que</u>
Não ter medo	em matéria de combinação sonoras
	<u>o importante</u> é que as partes sejam bem
	diversas, como bloco, p/se relacionarem

- Delimitar blocos de ruídos em faixas determinadas
- Blocos (formantes x filtragem)
- movimento interno: periódico ou aper.

- { Acordes – Clusters – Magmas
- Uníssonos/oitavas

### PARÂMETROS

- 1) Faixas de registro
- 2) Andamentos (geral e p/cada bloco, na sua movimentação interna).
- 3) Dinâmica (geral e p/cada bloco) 3
- 4) Ataques (geral e p/cada bloco)
- 5) Efeitos espaciais: floter, pizz, harm. allegro.
- 6) Ritmo: dimensões longas, curtas, etc.

Estes parâmetros sonoros começam a ser distribuídos nas seqüências das páginas do documento, embora, o conjunto das anotações do *Santos F. Music* tenham sido escritas em folhas soltas e sem marcação de páginas. Na seqüência, que montamos para discutirmos as linguagens como auxiliares de percurso, a figura de nº. 64, a seguir, demonstra o modo como o “timbre” será empregado. Na utilização de “blocos” sonoros, justapõe-se a percussão popular, os signos conhecidos e populares, bem como: os acordes, as frases e as melodias e, ainda, a participação do público.

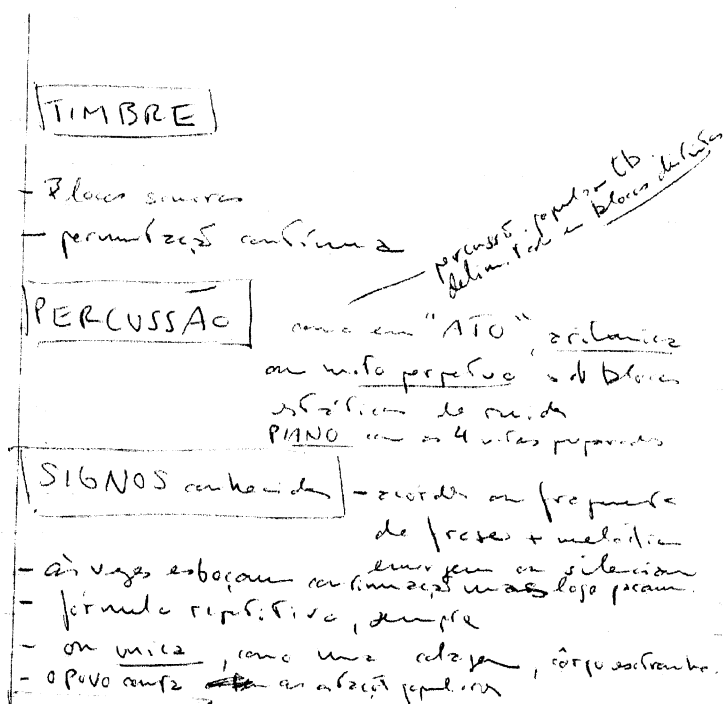


Fig. 64

**TIMBRE**

- Blocos sonoros
- Permutação contínua

Percussão popular tb. Delimitado em blocos distintos

**PERCUSSÃO**

como em "ATO", aritmica  
ou moto perpetuo e de blocos  
estáticos de ruídos

Piano com as 4 notas preparadas

**SIGNOS conhecidos**

- acordes ou fragmentos de frases + melódica  
emergem ou silenciam
- às vezes esboçam continuação mas logo passam.
- fórmula repetitiva, sempre
- ou única, como uma colagem, corpo estranho.
- O povo canta as citações populares

E, neste documento, na montagem por justaposição, o “timbre”, associado à “dinâmica” sonora sobrepõem-se à “irradiação”, à participação do “auditório” e às combinações sonoras simultâneas entre os instrumentos da orquestra.

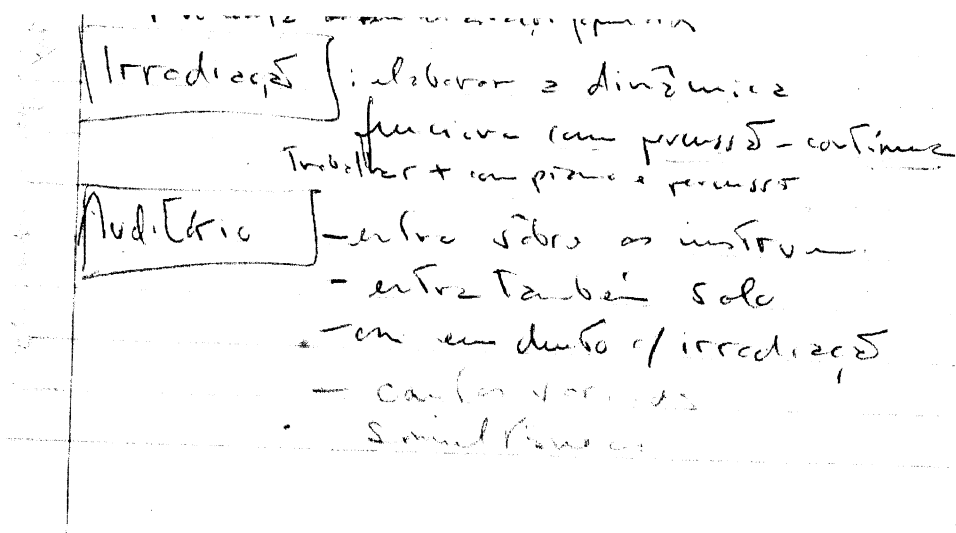


Fig.65

- Irradiação** : elaborar a dinâmica  
funciona com percussão-contínua  
Trabalhar + com piano e percussão
- **Auditório** - Entrar sobre os instrum.
- Entrar também solo
  - Em dueto c/irradiação
  - Cartas variadas simultâneas

Na seqüência, o documento e a sua transcrição:

## TIMBRE

- Blocos sonoros

- permutações contínuas

permutações contínuas - Cb.  
delim. final - blocos delimitados

## PERCUSSÃO

como em "ATO", aritmética  
ou modo repetitivo de blocos  
aritméticos de ruído  
PIANO com as 4 notas preparadas

## SIGNOS conhecidos

- acorde ou fragmento  
de frases + melódica

- às vezes esboçam <sup>emergem</sup> a silêncios  
contínuos, mas logo passam

- fórmula repetitiva, sempre

- ou mica, como uma clayon, corpo esboçado

- o povo canta ~~as~~ as abstr. populares

## Irredições

elaborar a dinâmica

funciona com permutações - contínuas

Trabalhar + em piano + percussos

## Audição

- entre sobre as instruções

- entre também solo

- ou em dueto / irredições

- canções variadas

Simultâneas

Fig.66

### Transcrição da fig. 66:

- TIMBRE**
- Blocos sonoros
  - Permutação contínua
- PERCUSSÃO** — Percussão popular tb. Delimitado em blocos distintos  
 como em “ATO”, aritmica  
 ou moto perpetuo e de blocos  
 estáticos de ruídos  
Piano com as 4 notas preparadas
- SIGNOS conhecidos** - acordes ou fragmentos de frases + melódica  
 emergem ou silenciam
- às vezes esboçam continuação mas logo passam.
  - fórmula repetitiva, sempre
  - ou única, como uma colagem, corpo estranho.
  - O povo canta as citações populares
- Irradiação** : elaborar a dinâmica  
 funciona com percussão-contínua  
 Trabalhar + com piano e percussão
- **Auditório** - Entrar sobre os instrum.
    - Entrar também solo
    - Em dueto c/irradiação
    - Cartas variadas simultâneas

Outro parâmetro sonoro, com que o compositor se preocupou ao elaborar a obra teatro/musical *Santos F. Music* foi o da “dinâmica”. Na figura de nº. 67, observamos o modo como foi montada a ação do público: divididos em 2 vozes, a leitura dos cartazes escritos: “mais um, mais um” e “Gooooooooo!” é realizada dentro da seguinte “dinâmica”: (p - (piano), f - (forte), lento e rápido):



Jogar c/os 2 lados da  
platéia, como 2 vozes:

- leituras - p - f  
lenta - rápida
- Som = musical (a → )  
sibilado (p - f)  
mmmm  
assobiado  
Tbém subindo e descendo 1 tom.
- OBS. No centro, no + agudo, ou + grave
- cartas variadas: p - f  
lento - r - ap
- Mais um, mais um
- Goooooooool!

(grifo da pesquisadora)

Jogar c/os 2 lados da  
platéia, como 2 vozes:

— leituras p - f  
lenta - rápida

— Som = musical (a → )  
~~expressa~~  
sibilado/- (p - f)  
mmmm  
assobiado  
Tbém subindo e descendo 1 tom

OBS no centro, no + agudo, no + grave

— Cartas variadas: p - f  
lento - r - ap

— Mais um, mais um

→ Goooooooool!

Fig.67

### Transcrição da fig. 67:

Jogar c/os 2 lados da  
platéia, como 2 vozes:

- leituras – p – f  
lenta – rápida
- Som = musical (a → )  
sibilado (p – f)  
mmmm  
assobiado

Tbém subindo e descendo 1 tom.

OBS. No centro, no + agudo, ou + grave

- cartas variadas: p – f  
lento – r – ap
- Mais um, mais um
- Gooooool!

Na seqüência dos documentos, o registro da figura nº. 68 é o da estrutura e o da organização de todo o projeto do *Santos F. Music*. Nele, estão justapostos: o “público” e as placas escritas: “leituras”, “cantos”, “gooooool”, “mais um, mais um”, a irradiação do jogo de futebol, gravada em “tapes”, (**tp. I, tp.II**) e a seqüência dos naipes dos instrumentos musicais da orquestra: **sopro**: 1º grupo: **tr** (trompete), **trb** (trombone); 2º. grupo: **fl** (flauta), **ob** (oboé), **cl** (clarinete), **fg** (fagote); **cordas/percussão**: 3º grupo, piano e bongôs; **cordas**: 4º grupo, violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Na partitura publicada da obra *Santos Football Music*<sup>21</sup>, este roteiro se apresenta em toda a estrutura da partitura e, com o uso da “bula”, estes

<sup>21</sup> Publicada pela SISTRUM.

registros entram de modo explicativo para as ações do público, como podemos observar no documento e na sua transcrição, a seguir:

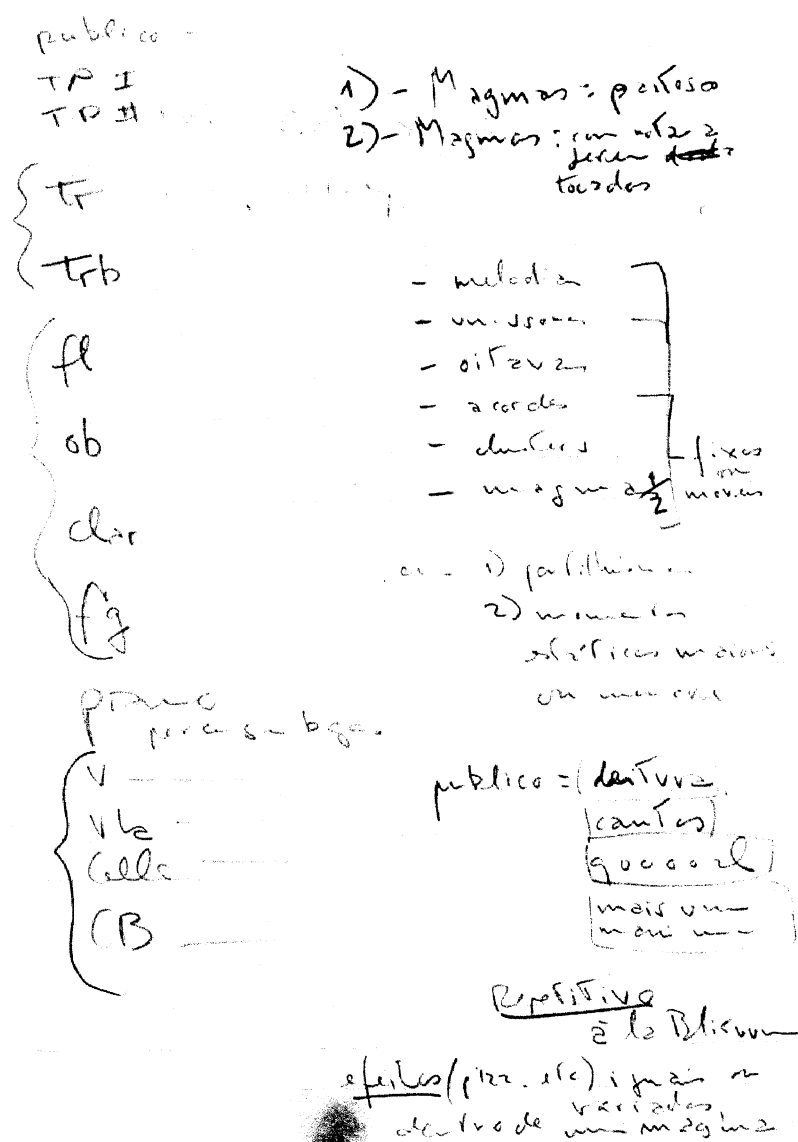


Fig. 68

**Transcrição Fig. 68:**

Público

Tp I

Tp II

1) – Magma: pastoso

2) – Magmas: com esta a  
serem  
tocas{ Tr  
Trb{ Fl  
Ob  
Clar  
Fg

- melodia	- fixas ou móveis
- unísono	
- oitavas	
- acordes	
- clusters	
- magmas	1/2

Piano

Percussão bgos

{	V	_____
	Vla	_____
	Cello	_____
	CB	_____

público=

leitura

cantos

gooooool

Mais um  
Mais umRepetitivo

à la Blirium

efeitos (pizz.etc) iguais a dentro de variadas  
um magma

Anteriormente, observamos que a linguagem visual se apresentava inicialmente, como recurso auxiliar da linguagem verbal. Neste exemplo que apresentamos nas figuras de nº. 69 e 70, do projeto da obra Santos *F. Music*



Para esclarecer o mecanismo de construção desses diagramas, observamos, no segundo, deles que a seqüência numérica: 1, 2, 3, 4 é a “série” original que compõe as demais, tal como no sistema “serial” desenvolvido por Schönberg<sup>22</sup> ( **O** = original; **RO** = retrógrado, **IO** = inversão, **RI** = retrógrada da inversão). Sobrepondo as “séries” numéricas nos dois diagramas, temos o resultado abaixo, embora tenhamos detectado a inversão numérica com os instrumentos musicais (fl = flauta trocada pelo nº 4), e (ob = oboé trocado pelo nº 1).

fl 1	Cl 2	fg 3	ob 4
cl 2	fl 4 (1)*	ob 1 (4)*	fg 3
fg 3	ob 1 (4)*	fl 4 (1)*	cl 2
ob 4	Fg 3	cl 2	fl 1

<sup>22</sup> Há uma variada bibliografia a respeito do sistema “serial” desenvolvido pelo compositor Schönberg. Para uma leitura paralela, vide a bibliografia ao final. Destacamos dentre eles: BARRAUD, Henry (1975); LEIBOWITZ, René (1981); PAZ, Juan Carlos (1976); STUCKENSCHMIDT, H.H (1960); WISNIK, José Miguel (1989).

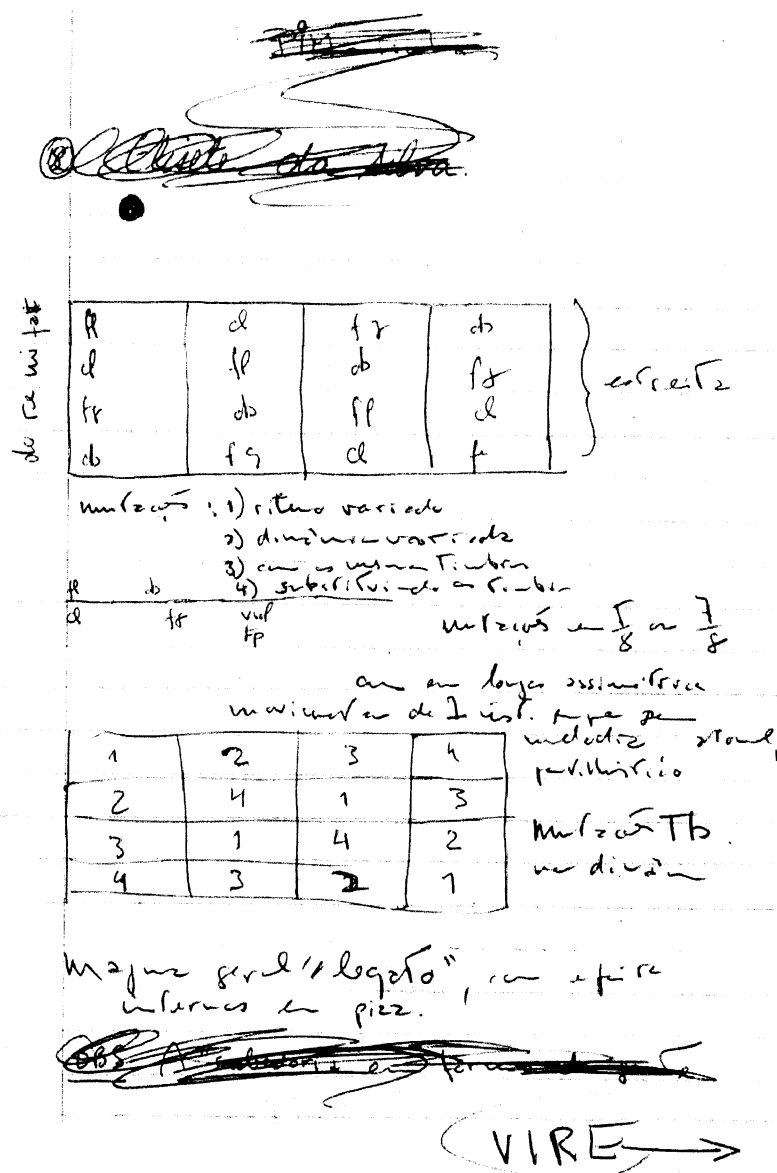


Fig. 71

O diagrama da figura de nº. 72, abaixo, também se remete ao sistema serial de Schöenberg, entretanto, a "série" de Gilberto Mendes é composta da seqüência numérica, 1, 2, 3, 4, 5., onde a "série original" é montada a partir das seguintes notas musicais: **sib**, **lá**, **lab**, **sol** e **solb**, que são distribuídas diferentemente entre as demais "séries". (Na exposição da

linguagem musical, a seguir, demonstraremos como ficou montado, na partitura da obra *Santos F. Music*):

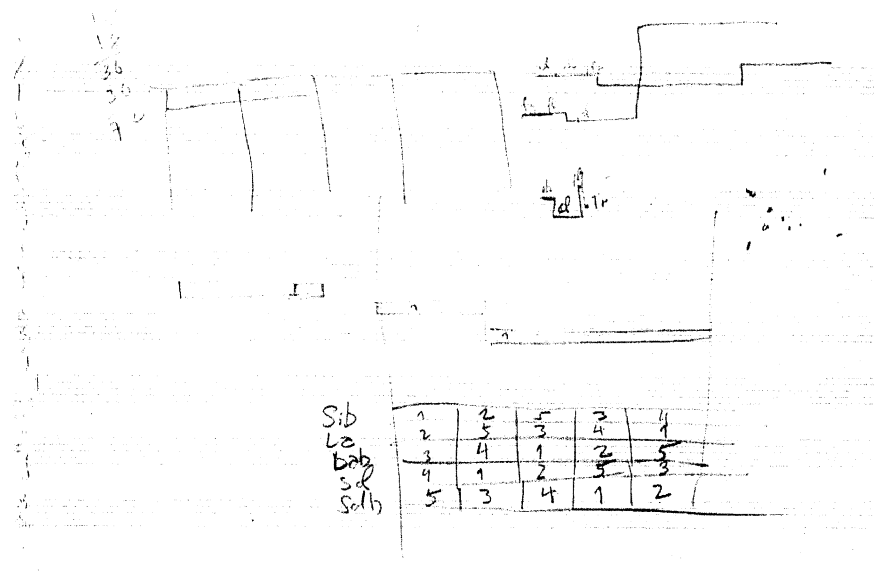


Fig. 72

1	2	5	3	4
<b>sib</b>	la	solb	lab	sol
2	5	3	4	1
<b>la</b>	solb	lab	sol	sib
3	4	1	2	5
<b>lab</b>	sol	sib	la	solb
4	1	2	5	3
<b>sol</b>	sib	la	solb	lab
5	3	4	1	2
<b>solb</b>	lab	sol	sib	la



Para que possamos nos aproximar mais um pouco do modo como as linguagens são acionadas, no percurso de criação do compositor, a linguagem cinematográfica surge como uma das principais linguagens, tanto na exposição da paixão do autor pelo cinema, quanto no que tange à construção da “imagem sonora” por ele pretendida. Como exemplo, para a obra *Für Annette* (1993), para piano, comenta que “*todos os compositores, na verdade, foram seus mestres*” e que também gosta das obras que possuem um certo *kitch*; um “*certo caramelado cinematográfico*”.

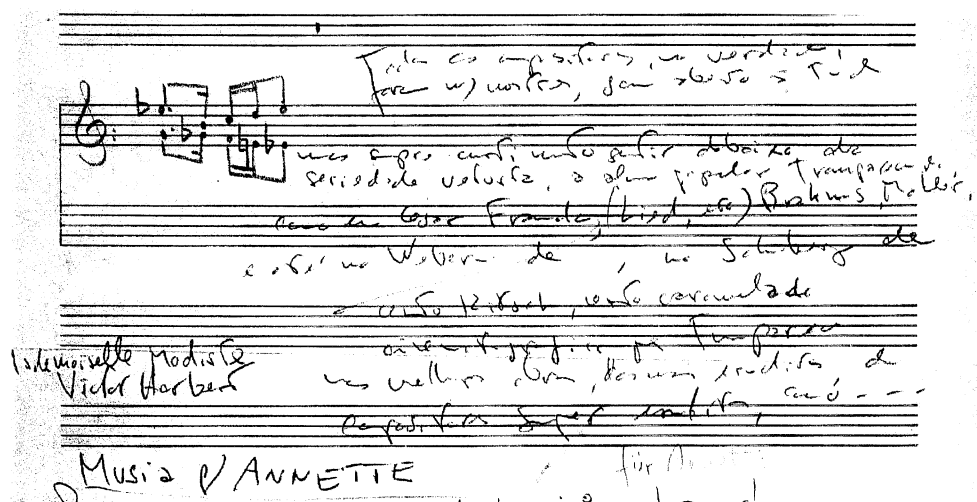


Fig.73

### Transcrição parcial: fig.73

Todos os compositores, na verdade, foram m/mestres, sou aberto a tudo  
Mas sempre com [?] sentir debaixo da seriedade robusta, a alma popular  
transparecendo, Brahms, Mahler, [?]

Como em César Franck (Lied, etc)

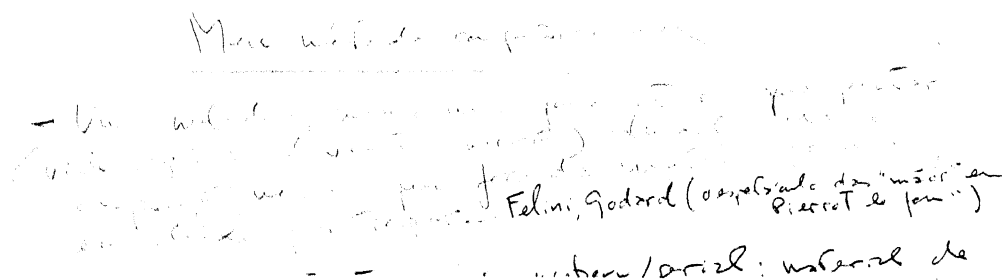
e até no Webern de,

no Schönberg de

**certo Kitsch, certo caramelado cinematográfico** que transpareça nas melhores  
obras, das mais eruditas dos compositores super inédito,

(grifo da pesquisadora)

E, ainda, nas anotações do documento: “*Meu Método Composicional*”, (como vimos anteriormente), há referências a nomes de diretores de cinema, que comprovam, uma vez mais, o seu interesse por esta linguagem.



Meu método composicional  
 - Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar  
 (vide espírito do Vento Noroeste) durante uma  
 composição, mesma que fora da matéria prima  
 eu deixo participar... Fellini, Godard (o espetáculo das "mãos" em Pierrot le  
 fou)  
 - - - - - material de

Fig. 74

- Uma melodia, mesma uma peça inteira que pintar  
 (vide espírito do Vento Noroeste) **durante uma**  
**composição, mesma que fora da matéria prima**  
**eu deixo participar...Fellini, Godard (o espetáculo das “mãos” em Pierrot le**  
**fou”).**

(grifo da pesquisadora)

Na partitura em processo da obra *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), para piano e saxofone, mais uma vez, o compositor se refere ao cinema, através do nome do diretor Godard. Planejado na linguagem verbal, os registros descrevem como o compositor construirá a peça, fazendo uso de uma “canção (à la Jerome Kern)”, uma canção “quebrada”, “cubista” e “simultânea”, misturando aqui, conceitos utilizados nas artes visuais modernas e com o cinema.

ESTÉTICA: organização, unidade de muitos acontecimentos simultâneos.

Sax solo

Som real b6

TÉCNICA BARROCA MINHA (segredo meu):  
SAIRÁ QUALQUER MÚSICA (como improviso  
de Bach sobre um esquema) FIXADA como PODERIA  
TER SIDO OUTRA

GODARD

fluxo bachiano, exuberante, transbordante,  
mas enquadrado num  
rondó - Jerome Kern

ATONAL/TONAL/SEM LÓGICA

MATERIAL LÓGICO DISCURSIVO:

Fig. 75

**Estética: organização, unidade de muitos acontecimentos simultâneos.**

Escapar do esquema, em extensões que [?] outras  
mesclas melódicas e de acordes, ao sabor da  
inspiração expressiva, como na música popular.

TÉCNICA BARROCA MINHA (segredo meu):  
SAIRÁ QUALQUER MÚSICA (como improviso  
de Bach sobre um esquema) FIXADA como PODERIA  
TER SIDO OUTRA

**GODARD**

Fluxo bachiano – exuberante, transbordante,  
mas enquadrado num  
rondó – Jerome Kern

ATONAL/TONAL/SEM LÓGICA

(grifo da pesquisadora)

Associado ao tema principal do processo de Gilberto Mendes, que, como já sabemos é o da “*estética, como organização de muitos acontecimentos simultâneos*”, procuraremos fazer uma aproximação do que representa o sistema de “montagem”, desenvolvido por Eisenstein, junto ao processo criativo de Gilberto. Segundo Eisenstein (1990), a “montagem” é um componente indispensável na produção cinematográfica, como qualquer

outro elemento eficaz do cinema. Seu objetivo e função fundamentais são o da realização do papel, que toda a obra de arte se impõe, ou seja, o da *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática, como um todo. Como sistema operacional, a “montagem” consiste em *colocar juntos, dois pedaços do filme* que, inevitavelmente, criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge desta *justaposição*. Automaticamente são *combinados* os elementos justapostos e reduzidos a uma unidade, no momento da recepção.

Entretanto, a justaposição de elementos não é um recurso somente cinematográfico. Nas artes visuais a “colagem” em Picasso, Braque e em Griss se aproximam desta técnica, ou seja, a justaposição por imagens. E, na música moderna, surgem também compositores que procuram utilizar este recurso técnico, como auxiliares, nas experiências da música concreta desenvolvida, por exemplo, pelo compositor Stockhausen.

Observamos que a “montagem” gera um “produto”, que justapostos engendram “uma terceira coisa” e se tornam correlatos. Na figura de nº. 76 referente aos registros da obra *Santos F. Music.*, Gilberto monta os “blocos” sonoros, também, a partir da junção de dois elementos sonoros opostos: o movimento periódico associado ao movimento aperiódico empregado na seqüência dos naipes dos instrumentos da orquestra. Sendo assim, se aproxima de um dos primeiros momentos deste sistema de montagem das metáforas visuais no cinema.

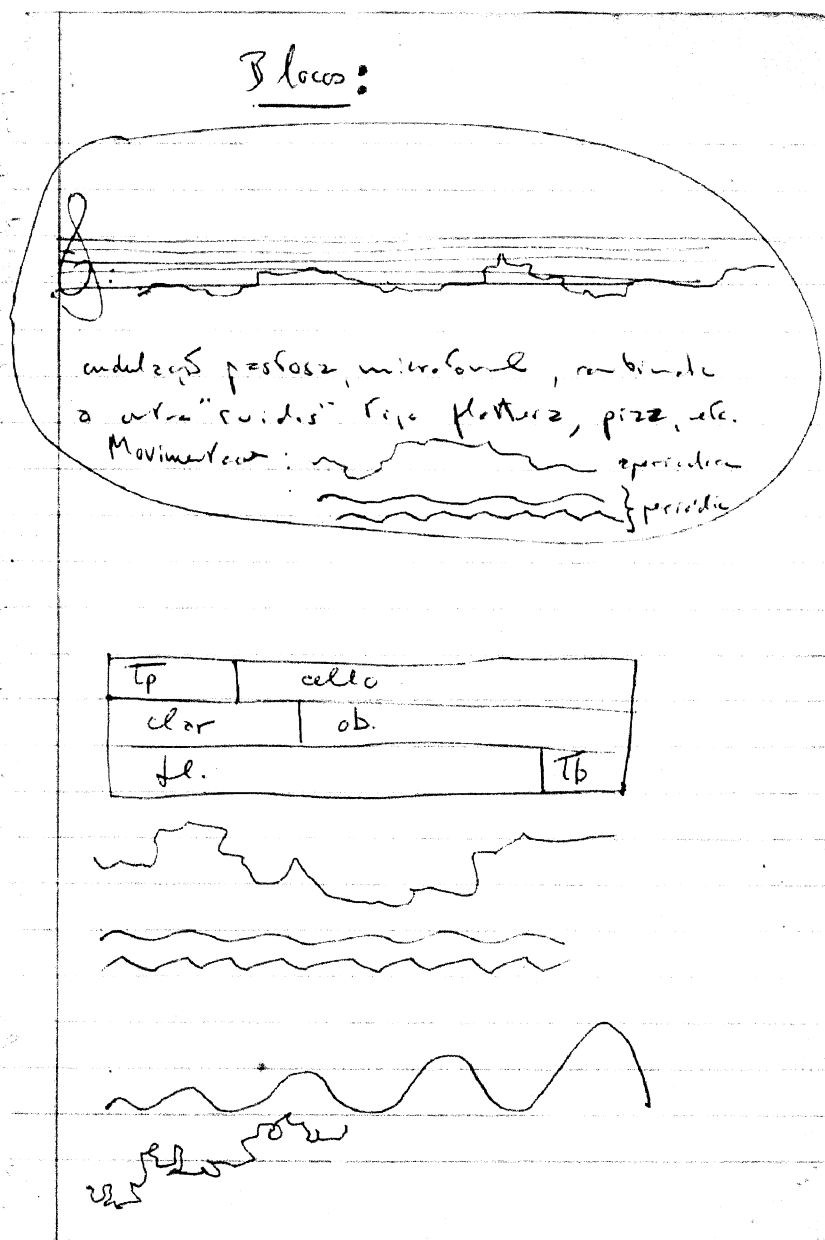


Fig.76

Ondulação pastosa, microtonal, combinada a certo "ruído" tipo [?], pizz, etc.  
 Movimentações: aperiódica e periódica

Ainda, na utilização do recurso técnico de "montagem", o registro da figura de nº 78, nos mostra toda a seqüência da obra *Santos F. Music*, desde o seu início, em que o som é apresentado, depois, se agrupando e se

justapondo e, ao mesmo tempo em que vai se interconectando até formar uma grande massa ao final.

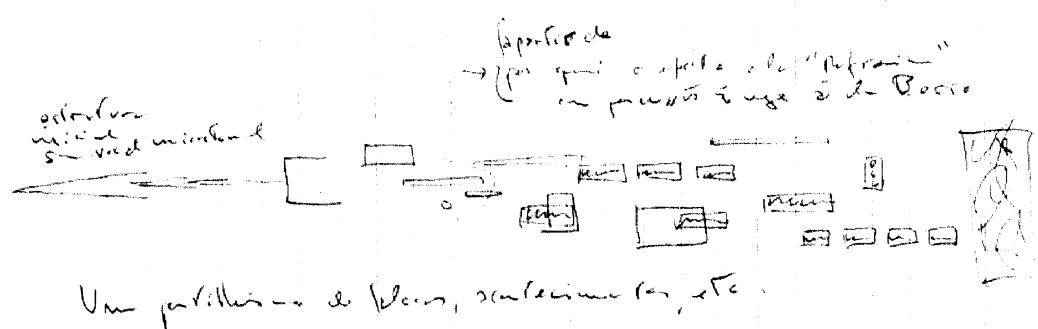


Fig. 77

a partir de

por aqui o efeito la ("??")  
ou percussão (?) á la Bérrio

estrutura  
musical  
sem vocal microtonal

Um pontilhismo de blocos, acontecimentos, etc

Observamos, também, que esta justaposição cria uma "paisagem" sonora-visual através do encontro de elementos, "aparentemente" opostos, entre "blocos" de melodias webernianas e "blocos" e acordes da *bossa nova*, revelando, ainda, uma semelhança com o pontilhismo da pintura do final o século XIX.

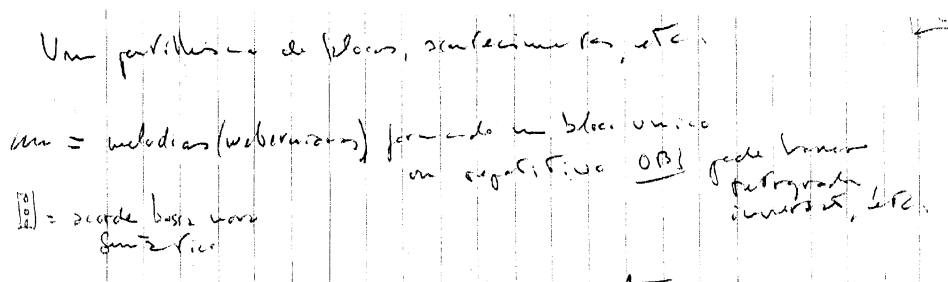


Fig.78

### Um pontilhismo de blocos, acontecimentos, etc.

= melodias (Webernianas) formando um bloco único

ou repetitivo OBS. pede harm. Retrograda,  
inversão, etc.

= acorde bossa nova  
semântico

(grifo da pesquisadora)

Ao retomarmos, agora, o artigo *Música* (Ávilla, 1975:132), onde o compositor Gilberto Mendes nos fala dos mecanismos operacionais da obra de Villa-Lobos, percebemos que está, na verdade, se reportando ao seu próprio processo criativo, principalmente, quando afirma que *"a forma, na música de Villa-Lobos, é uma seqüência do desdobramento do material sonoro que ele preliminarmente pesquisa e depois, multiplica-a num jorro de acontecimentos musicais sempre novos. Uma antecipação da música montada em blocos, em momentos de som, como seria hoje em dia com Stockhausen, por exemplo. Um magma sonoro em permanente transfiguração"*. Do mesmo modo, um trecho desta citação já se encontrava nos registros do *Santos F. Music* em 1969.

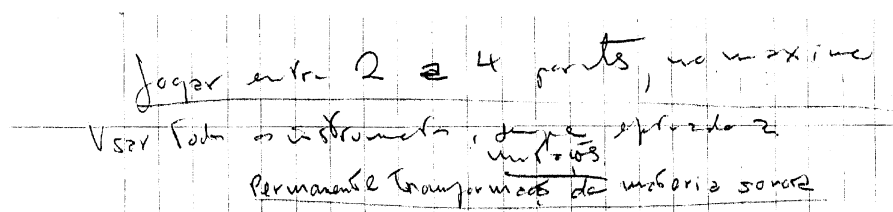


Fig.79

Jogar entre 2 a 4 partes, no máximo

Usar todos os instrumentos, sempre explorando as  
Mutações

Permanente transformação da matéria sonora.

(grifo da pesquisadora)

Na página posterior, a página do documento e sua respectiva transcrição, (fig. 80):





Na busca, ainda, de tentar expor, uma vez mais, a presença das linguagens como auxiliares no percurso de criação do compositor, observemos, agora, o projeto da obra musical *Ir Alten Weib* (1978), para voz, tambor e metrônomo, com texto do alemão Oswald von Wolkenstein (1377/1445). Aqui Gilberto novamente se vale da linguagem verbal para elaborar o projeto. Na organização dos instrumentos, das “citações” musicais, da “série” musical e dos “blocos” sonoros são pré-estabelecidos, conforme demonstra os grifos na figura de nº. 81.



**Transcrição da fig. 81:** IR ALTEN WEIB

Gilberto Mendes

**Voz – tambor – pandeiro – crócalos – metrônomo- microfone ?**

Um balançar discreto (à dir/esq) dá o best  
silencioso, implacável

=84 metronomo coma sineta em 4/4 – compasso 6/8

**ELEMENTOS:** dança e expressão corporal

Cada citação é ao mesmo tempo uma variação e um material a mais incorporado  
Citações e falados: em outro andamento, bem fora do beat

Registros extremos (com transposição p/voz comum) dinâmica, ataques, andamentos  
Aparentes (notas longas) vide LES NOCES \_\_\_\_\_ e EXPRESSÕES! MEMOS

**blocos: contínuo/pontilhista**

ritmos

Fonemas: vide nascemorre etc. REPETIÇÕES OBSESSIVAS

Motetos: microtonais/repetições/vocalizes/coloraturas

Palmas/passaro, estalidos de boca, falados súbitos, pandeiros, crót. ASTHMATOUR

Falados: LES NOCES, Pierrot Lunaire, Spirituals

notas só longas  
Irregulares, fortes  
LES NOCES

Gritos, sussurros e gargalhadas

Língua fora e dentro da boca, soprando cantado

BIEW NETLA RI  
IR ALTEN WEIB

Sopros e assobios misteriosos

ritmos brasileiros nas dicas nordestinas

Webern sobre ritmos: Blow up

**Neue Musik + concreto (bloco) + ritmos (bloco)**  
**repetições**

**Séries sempre na ordem original, trabalhando I – R – IR em fragmentos (e nestas únicas casas, modular)**

**Muitos acontecimentos, para compensar o acontecimento único que é a voz solo. Não deixar cair o interesse. Antologia do canto alemão e dos meus próprios procedimentos**

**Tudo muito cantado e variado a cada instante (imprevisto e não repetido) sentindo a régua do tempo, o pulso por baixo, a cada instante (como Vai e Vem, Coca Cola)**

**Blocos assimétricos dos acontecimentos. Da massa ruidosa indefinida, fazer emergir e submergir a melodia definida.**

(grifo da pesquisadora)

O documento da figura de nº. 82, sem título, foi encontrado junto com o registro da partitura em processo de “Piano-Sax”, (fig.83), que ao serem analisados, observamos que possuem características da obra *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980), que, aliás, seu título foi dado posteriormente, pelo compositor. Vejamos o que o compositor tem a dizer a respeito:

*“Em 1980, o professor e crítico musical J. Jota de Moraes me pediu uma obra para saxofone alto e piano, para um LP a ser gravado pela pianista Clara Sverner e o saxofonista Assis Brasil. Como este saxofonista morreu logo em seguida, o LP ficou parado por uns tempos, até pensarem no nome de Paulo Moura. Enquanto isso, a peça foi estreada nos Estados Unidos por um antigo aluno meu na Universidade de Wisconsin, Tedd Griepentrog. Dediquei, então, a peça ao Jota e ao Tedd”.*

*Batizei-a com o título **Saudades do Parque Balneário Hotel**, para lembrar o maior crime arquitetônico realizado e minha cidade, Santos, que foi a derrubada do seu mais belo hotel, em estilo Riviera italiana, pelo capitalismo imobiliário selvagem.”* Mendes (1994:187).

Observemos, que o registro do documento da figura de nº. 82 é um projeto escrito no verbal, que procura estabelecer os procedimentos para a composição da obra. Nele, o compositor estabeleceu um jogo dialético entre o modo como a “série” deveria ser organizada associada à melodia e, ao processo de justaposição entre o sistema tonal e atonal, como poderemos verificar no documento, a seguir:

**SÈRIE jazz/nordestino melódico**  
**SÈRIE RÍTMICA**

**A sobreposição de acontecimentos (tipo blirium) pode**  
**Ser de “tudo” ou de componentes da própria série**

## PIANO - SAX

SERIE jazz/moderna melódica

SERIE RÍTMICA

Estabelecer aberturas, pontos, notas, intervalos  
e traços que se repetem no desenvolvimento do  
ritmo melódico e como riffs, pedais, pilares.  
dividir em partes distintas.

UM CERTO MELODISMO CANTÁBIL  
atonal/carlos

De matéria sonora em flexão natural, separar os momentos  
e serem repetidos como pontos, riffs, etc

Estrutura vertical — melódica  
— centro harmônico, com  
passagem 2ª vez  
— baixo

Uma geral ATONAL / TONAL = equilíbrio  
aritmético / rítmico

com periodicidade em torno de algo (= eufonia bilívica)

LEVAR A TRANSAR a Qualquer Música, ora em contrapontos afins,  
ora em melódica de todo dos  
intervalos, contínuo movi-  
mento coz - eda / regua (pior) intercom - pedal - gelado.

Aberturas como 12 Sinf. Brahms

A sobreposição de acordes (tipo bilívica) pode  
ser de "tudo" ou de campanha da própria série

Estabelecer um sistema de acordes, harmônicos,  
e melódicos.

Fig. 83

**Transcrição da fig. 83:**PIANO- SAX**SÈRIE jazz/nordestino melódico**  
**SÉRIE RÍTMICA**

Estabelecer aberturas, pontes, codas, ritornellos  
e traços que se repetem no desenvolvimento  
ritmos e melódicos e como rifs, pedais, pilares

dividir em partes distintas

**UM CERTO MELODISMO CATABILE**

atonal/Carlos

Da matéria sonora em fluxo natural, separar os momentos  
a serem repetidos como pontes, rifs, etc.

Estrutura vertical – melodia

- centro harmônico, com  
possível 2 a voz
- baixo

O clima geral ATONAL/TONAL = blirium

arritmo/rítmico

com periodicidade em torno de algo (= relógio/blirium

LEVAR A TRANSA à la Qualquer Música, ora em contraponto diferentes

ora em melodias de  
Intervalos, de tudo desta-  
cando motivos  
pulso coca-cola/régua (pintor) metrônomo pedal – gota d'água

....

..

.....

..

.

Abertura como 1ª Sinf. Brahms

**A sobreposição de acontecimentos (tipo blirium) pode**  
**Ser de “tudo” ou de componentes da própria série**

Estabelecer um sistema de acordes, harmônico  
dentro de minha série inexpressiva

ANDANTE concerto italiano BACH  
com base em Jerome Kern

(grifo da pesquisadora)

E, ainda, no registro seguinte (fig.83), trata-se da continuação do projeto da obra *Saudades do Parque Balneário Hotel*. Escrito, também, no verbal, o compositor estabelece os procedimentos entre a sobreposição das dualidades possíveis: canção popular de Jerome Kern, o andante do Concerto Italiano de Bach, o “cubismo” de acordes, a série rítmica, entre outros, como poderemos observar no documento, a seguir.

Uma canção (a la Jerome Kern) com os acordes ( tb. como Bach do andante Concerto Italiano) um arranjo cubista de acordes.  
Mas, uma canção quebrada cubista com o SAX seqüência

### **RITMOS**

**1 2 3 5 7 11 17 23 31**

**O SEGREDO DE LEVAR A COISA:  
A MÚSICA SERÁ COMPOSTA  
por meio desse mecanismo, o que  
resultar, qualquer música. Todo esse  
mecanismo saído do serial, costurará, harmonizará,  
contrapontuará toda a peça, dando-lhe em  
lógica- atonal tonal – simultaneista**

(grifo da pesquisadora)



Uma música é feita para ser ouvida, não para ser lida.  
 Ela é feita para ser ouvida, não para ser lida.  
 MAS, uma música pode ser lida.  
 Ela é feita para ser ouvida, não para ser lida.

Depois de uma música, o que resta é o silêncio.  
 É o silêncio que fala, não a música.

30 segundos de silêncio, depois de uma música, é o silêncio que fala.  
 É o silêncio que fala, não a música.

### RITMOS

1 2 3 5 7 11 17 23 31

NB → Música é feita para ser ouvida, não para ser lida.  
 Ela é feita para ser ouvida, não para ser lida.

30 segundos de silêncio, depois de uma música, é o silêncio que fala.  
 É o silêncio que fala, não a música.

ORA COM RITMO 11/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

duas 4/4

para a música "Café" 4/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

↑ 11/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

↑ 11/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

↑ 11/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

↑ 11/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

↑ 11/4  
 É o silêncio que fala, não a música.

Fig.83

Uma canção (a la Jerome Kern) com os acordes ( tb. como Bach do andante Concerto Italiano) um arranjo cubista de acordes.

Mas, uma canção quebrada cubista como

2ª parte

SAX seqüência

1ª parte

- um pulso dos acordes tipo Stockhausen cortado por árvores ao vento, dividido em ritornellos diferentes em tamanhos

3ª parte

- volta a 1ª parte sem ritornellos, melódicos e fluente em algumas modificações de passagem)

### RITMOS

1 2 3 5 7 11 17 23 31

NB – Música à base de muito material ( muitos acontecimentos) à serem amarrados numa unidade) ao contrario de Beeth/Webern, mais Hinos/Stockh.

Ora sem controle melódico { + qualquer música melodias consequentes, mecânicas, não ouvidas

Ora com controle // { dentro de esquemas quadrados de durações, etc., com melodias “inspiradas” no complexo, ouvidas

dualismo

que o compasso “C” ( 4/4) funcione como uma divisão invisível que se reflita na interpretação, de algum modo



De todos esses complexos (como harmonias) inspirar melodias desse complexo



De toda essa armação, nascerão os motivos e os temas e o desenvolvimento, aproveitando só o necessário, não tudo.



TUDO ACIMA SERÁ A TÉCNICA,

O SEGREDO DE LEVAR A COISA:

A MÚSICA SERÁ COMPOSTA

por meio desse mecanismo, o que

resultar, qualquer música. Todo esse

mecanismo saído do serial, costurará, harmonizará,

contrapontuará toda a peça, dando-lhe em

lógica- atonal tonal – simultaneista

### 3.2. Linguagens absorvidas pelas obras

Na relação entre diferentes linguagens, o objeto artístico vai se apresentando ao compositor. Ora a linhagem verbal, ora a linguagem visual, ora a “imagem” cinematográfica são acionados nesse complexo mundo das relações intersemióticas. No conjunto dos documentos de Gilberto Mendes, verificamos que a linguagem verbal descreve a obra em processo. Constrói uma narrativa do que se pretende atingir. Palavras são também utilizadas nas discussões de conceitos gerais de outras áreas artísticas: Cubismo, Pontilhismo, Barroco etc., que contribuem para o desenvolvimento de sua obra. A partir desse trabalho de permanente tradução de linguagens entrelaçadas, neste momento, observaremos como é que as linguagens que foram empregadas pelo compositor Gilberto chegam à obra.

A linguagem musical é vista no processo de criação como uma espécie de esboço musical, no qual, as idéias são planejadas, ajustadas ao pentagrama musical, passando pelas “partituras em processo”. Quando todo o conjunto da obra já está delineado, a própria partitura final é palco de intervenções, que muitas vezes não são programadas nas etapas anteriores. Como diz Gilberto Mendes, “o que pintar eu deixo acontecer”.

Confirmamos, aqui agora, que para a construção da obra, *Santos F. Music*, o projeto foi planejado em linguagem verbal, resultando em “bulas” para se chegar ao desenvolvimento da ação do público no teatro musical. Na partitura, publicada pela SISTRUM, à página II, encontram-se a explicação dos signos utilizados na partitura.



E, ainda à página de nº. 33, da partitura publicada, se encontra toda a estrutura da obra, já observado no projeto da figura de nº. 68, onde a participação do “público”, dos “tapes” (I, II, III, IV), dos grupos dos instrumentos musicais da orquestra: (Tr, Trb, Fl, Ob, Cl, Fg), piano e bongôs (Bg) e o grupo dos instrumentos de cordas: (V, Ve, Vc, Cb) foram planejados:

Fig. 85 is a musical score for page 33. It includes staves for the following parts: aud (audience), tp 1, tp 2, tp 3, Tr (Trumpet), Trb (Trumpet B), Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fg (Fagot), P. (Piano), Bg (Bongos), tp 4, v I (Violin I), ve (Viola), vc (Violoncello), and cb (Contrabaixo). The score is written in musical notation with various dynamics and articulations.

Fig.85

Fig. 68 contains handwritten notes and diagrams. The notes include:

- publico
- TP I
- TP II
- 1) - Magmas: posição
- 2) - Magmas: com o 2º e 3º
- tr
- trb
- fl
- ob
- cl
- fg
- p
- bg
- v
- ve
- vc
- cb

The diagrams show the layout of the orchestra and the positions of the instruments. There are also some notes about the public and the tapes.

Fig.68

E, a combinação das “séries” musicais a partir da sequência numérica (1,2,3,4,5) e das notas musicais (sib, la, lab, sol, solb) aparecem na obra às páginas 17 e 18, abaixo demonstrada:

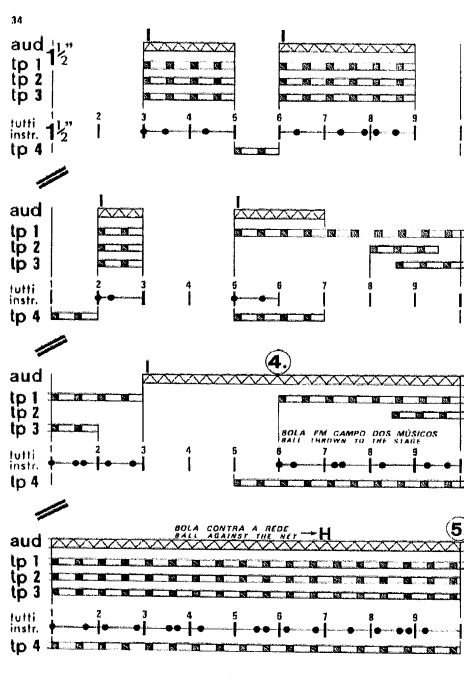
Figure 86 shows a musical score for five instruments: Tr (Trumpet), FI (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), and Fg (Fagot). Each instrument part is marked with '1 Solo' and 'fff' (fortissimo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Fig.86

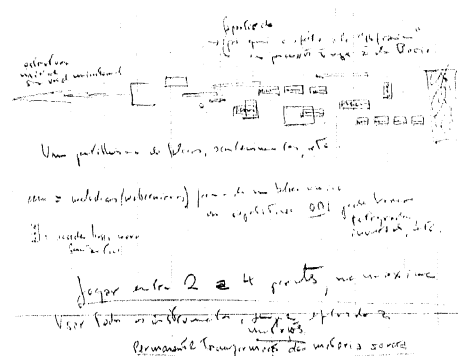
1	2	5	3	4
sib	la	solb	lab	sol
2	5	3	4	1
la	solb	lab	sol	sib
3	4	1	2	5
lab	sol	sib	la	solb
4	1	2	5	3
sol	sib	la	solb	lab
5	3	4	1	2
solb	lab	sol	sib	la

E, o resultado sonoro da “imagem”, elaborada a partir das aproximações, que fizemos com a linguagem cinematográfica, a página 34 e 35 da partitura publicada, representa o último “bloco” no desenho registrado

no documento (fig.81). Pois, ao elaborar a peça teatro/musical conforme o próprio documento revela, depois que os “blocos” sonoros dos instrumentos da orquestra associados aos tapes da irradiação e participação do auditório, ao final, tudo é transformado em um verdadeiro teatro, em que os músicos se transformam em jogadores de futebol e o maestro em juiz da partida que com um forte apito encerra a performance.



p. 34 - Fig.87



(Fig.81)

Retomaremos, agora, a partitura em processo da obra, *Ir Alten Weib* (1978), e o trecho da carta que Gilberto escreveu ao compositor Koellreutter, onde pede ao amigo que descubra as citações que utilizou na obra. Cientes de que o percurso de criação do compositor Gilberto Mendes parte de uma premissa que é sua “marca” como compositor, que é o da **permanente**

**transformação.** Ao analisarmos as páginas da partitura da obra *Ir Alten Weib* concluímos que as “citações” foram transformadas a partir do mecanismo “serial” de Schönberg. Os fragmentos das citações foram distribuídas por todas as páginas da partitura final. Esta obra ainda não foi publicada, mas conforme a fotocópia que recebemos do compositor, deixamos abaixo, alguns trechos dos pentagramas que, demonstram as “citações”, mas que só foram passíveis ao reconhecimento, devido aos registros da partitura em processo, onde tínhamos as informações das citações que estavam sendo trabalhadas.

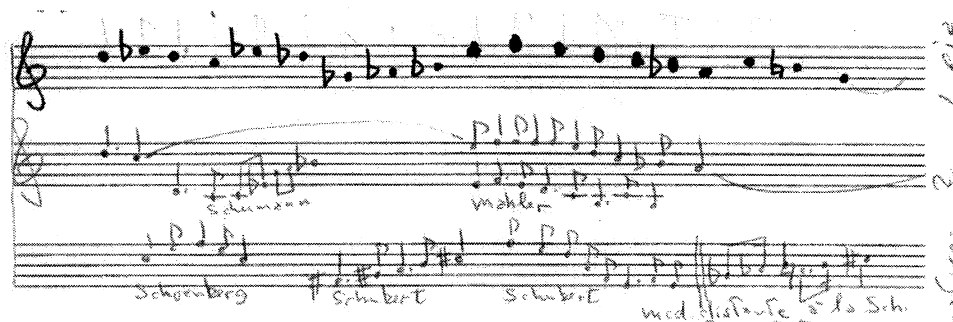


Fig.88



Fig.89



Fig.90

**Fig.91**

Fig.92

**Fig.93**

Observamos, também, que na partitura em processo da obra *Ir Alten Weib*, (1978), o desenho do metrônomo é um exemplo de fragmento de registro que possui dupla função: o de auxiliar a linguagem verbal no que tange à elaboração temporal da obra e, também, o de representar um objeto que, de fato, passará a pertencer à obra como objeto real, pois, esta composição foi elaborada para uma performance entre, a voz, o tambor e o metrônomo.

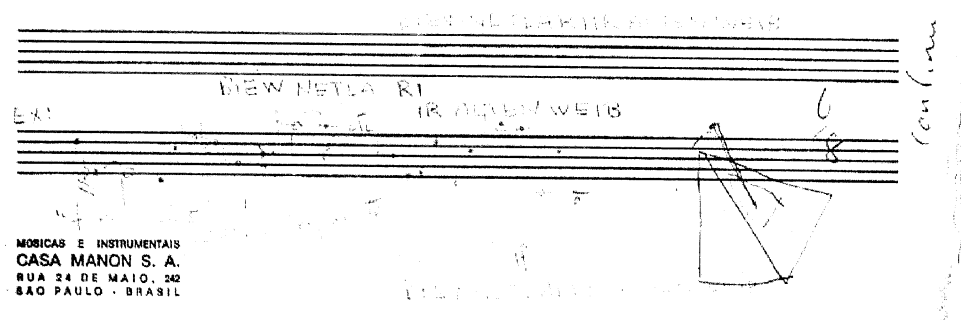


Fig.82

Na “bula” da obra *Ir Alten Weib*, o compositor esclarece como deverá ser a performance entre a voz, tambor e metrônomo. Abaixo, trecho da partitura não publicada:

*“no palco, as páginas da partitura deverão estar colocadas em ordem sobre no mínimo 3 estantes, afim de que o intérprete não precise vira-las. E um metrônomo do tipo antigo, piramidal, colocado ao lado da primeira estante, já preparado para que sua sineta toque a cada 4 tempos, vale dizer, no primeiro tempo de cada 2 compassos.*

*O intérprete, com o tambor à tira-colo, entre normalmente no palco e para frente à primeira estante. Liga o metrônomo e permanece durante uns poucos segundos imóvel, de olhos fechados, concentrado. Em seguida inicia a execução da música.*

*Observar o maior rigor métrico (sempre dentro das batidas do metrônomo) em todos os momentos de percussão do tambor, de expressão corporal/facial e de predominância dos ritmos.(...)”.*

(grifo da pesquisadora)

Para nos aproximarmos, ainda mais, do modo como as “séries” musicais em Gilberto Mendes são organizadas, nos documentos pesquisados, pudemos verificar que seu processo de composição, no que tange ao uso das séries, parte de um processo, também, de transformação. Na tentativa de criar procedimentos inventivos, não à base das técnicas composicionais desenvolvidas por Schönberg, Webern, Messiaen e Boulez, mas desenvolvendo sua própria “série”, composta da seguinte seqüência numérica: 1, 2, 3, 5, 7, 11, 17, 23, 31, etc. E, com esta “série”, Gilberto procura compor os demais parâmetros sonoros. Várias de suas obras partem deste método. No registro do projeto para a obra *Saudades do Parque Balneário Hotel*, (vide a figura de nº. 83), encontramos a seqüência numérica à composição do ritmo da obra. Entretanto, vale ressaltar mais uma vez, que esta seqüência não é rigorosa, tendo em vista, o seu forte compromisso com a “permanente transformação”. Como exemplo, a partitura

em processo da obra: *Qualquer música* (1980), é representativa, pois ao compor os grupos dos instrumentos musicais, o fez separadamente, facilitando-nos a análise. Com este mecanismo de combinar as possibilidades da série numérica, o compositor não a segue seqüencialmente, ou seja: 1,2,3,5,7,11..., pois, o que mantém seu processo de composição é o “melodismo” que a série pode apresentar. Repetir a seqüência em determinados trechos é o procedimento que visa atender ao que chamou de “francamente melódica”. Sendo assim, tira-a de vez, do caráter serial da suposta “série original”.

Como exemplo, demonstraremos a “série” rítmica desenvolvida para a obra *Qualquer Música*:

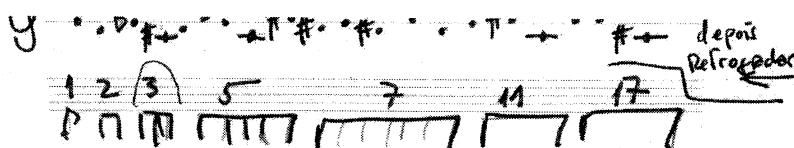


Fig.94

O documento abaixo, se refere ao registro da composição musical para os instrumentos: piano e trompa. A “série”: 1,2,3,5,7,11,17,,, foi utilizada para compor todos os parâmetros sonoros, a exemplo, evidenciaremos o modo como foi organizado a composição rítmica. Ao acompanharmos a partitura publicada, observaremos que a seqüência rítmica procurou ser “obedecida” com rigor. Entretanto, na construção da partitura em processo, “tudo pode acontecer”, pois, ao organizar as séries, está, na verdade, trabalhando em um campo de possibilidades.

[illegible]

Fig.95

Sequência numérica para a composição dos ritmos: **piano e trompa:**

2-7-2-1-17-3-11-1-7-5-11-3-5-

7-3-1-2-11-3-5-1 ornam.- 7-1-2-2

2-3-7-1-2-5-7-3(tercinas)-3(tercinas)-solo-1-1-2-3-1-2-1-3(tercinas)-  
cluster 2-1-2-(piano solo 5)(5+1(começo) Cluster)1-2-3-1-2-2-

cluster 2-1-2-(piano solo 5)(5+1(começo) Cluster)1-2-3-1-2-2-

Abaixo, o registro da composição dos instrumentos: violino, violoncelo e viola, que do mesmo modo, foi organizado, a partir, da seqüência numérica. Como exemplo, observemos a série rítmica.





Corno - Flauto - clarinete

Handwritten musical notation and rhythmic sequences for Corno, Flauto, and clarinete. The notation includes various musical symbols, accidentals, and dynamic markings. Below the notation, there is a table with the following columns: NOTAS, RITMO, INTER, TEST, LEG, DIN, Timbre, and RESP. The table contains handwritten entries for each column.

Handwritten rhythmic sequences:

5-7-5-1-3-1-7-2-5-7-3-5-3 (tercinas)-3 (tercinas)-7+ornam. 1-1-2  
 2-3-3-2-5-2-2-ornam.-2-3-2-2-ornam.  
 5-1-1-2-3-3 (tercinas)-2-1-1-2-1-1-2-2-3-  
 2-1-2-5-1-7

Fig.98

Sequência numérica rítmica para **trompa, flauta e clarinete**:  
 5-7-5-1-3-1-7-2-5-7-3-5-3(tercinas)-3(tercinas)-7+ornam. 1-1-2  
 2-3-3-2-5-2-2-ornam.-2-3-2-2-ornam.  
 5-1-1-2-3-3(tercinas)-2-1-1-2-1-1-2-2-3-  
 2-1-2-5-1-7

Observarmos que, em uma de suas composições mais recentes, *Rimsky* (2000), também foi organizada a partir de um princípio serial, pois, ao trazer o trecho da melodia de *Sherazade* de Rimsky, transforma-a em uma série básica:





Fig.99

Fig.100

Outro momento de passagem de uma linguagem para outra pode ser percebido no processo de “isomorfismo” que ocorreu na relação do compositor com o quadro *Partituras* do pintor Gastão Frazão. Gilberto Mendes observava essa pintura durante os intervalos das aulas que lecionava no Departamento de Música da USP. Para compor a obra *Partitura: um quadro de Gastão Frazão* (1985), o compositor observou o movimento das linhas e da textura da tela, e, seguindo seus momentos de percepção sinestéticas conseguiu trazer para a obra todos os procedimentos e os efeitos dos materiais que apreendera. Como resultado visual, a partitura foi organizada de modo que a distribuição das notas musicais e ritmos no pentagrama estivessem posicionados, a fim de que pudessem dar a mesma

imagem do movimento das linhas e formas da tela, como poderemos observar na seqüência dos documentos abaixo:



Fig.101

Foto de uma das telas do quadro *Partituras* de Gastão Frazão.

Partitura: um quadro de Gastão Z. Frazão

Limpando

3 fl de ob fg | 4 Trompa tr Trb | 1 Bassuba adusa harpa vibr xil

Lon baix el

a 4 partes: madeira - metais - cordão - vibr xil/al harpa

e mais um biquinho no harmonica a de parte

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

38

Fig.102

Partitura em processo da obra *Partitura: Um quadro de Gastão Frazão*.

PARTITURA: UM QUADRO DE GASTÃO Z. FRAZÃO

GILBERTO MENDES

1985

fl de ob fg

4 Trompa tr Trb

1 Bassuba

adusa harpa vibr xil

Lon baix el

a 4 partes: madeira - metais - cordão - vibr xil/al harpa

e mais um biquinho no harmonica a de parte

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

1

Fig. 103

Primeira página da partitura não publicada da obra.

## Considerações Finais

Nessas considerações finais a respeito deste trabalho e, neste momento, em que se trata apenas de um início de pesquisa, através do qual o objetivo principal foi o de compreender os mecanismos do processo de criação do compositor Gilberto Mendes, e, isto, através dos documentos, em diversas variantes, anteriores às criações concretas, podemos deixar, aqui, algumas afirmações, que endossam os propósitos, inicialmente estabelecidos.

No capítulo um, apontamos alguns fatos que marcaram a vida pessoal do compositor e que ao longo do tempo de sua atividade artística foram se integrando ao projeto poético e desenhando um quase que intrincado conjunto relacional destas experiências ou vivências pessoais. No segundo capítulo, detectamos os dinamismos básicos, utilizados pelo compositor, como se fossem normas ou regras estabelecidas “singularmente” para o seu processo criativo. No terceiro, verificamos que, por um processo intersemiótico, o conjunto anterior se nos mostram como um organismo de linguagens, que vão se interrelacionando, tendentes à construção e organização de todo o projeto. A linguagem verbal mostra-se responsável por estabelecer as metas deste projeto, mas deixa espaço para que a linguagem visual vá surgindo, como apoio, em um primeiro momento, mas essa acaba por se sustentar como linguagem visual mesmo, dentro de um percurso, tendente a alicerçar os mecanismos imagéticos/sonoros, que tendem a surgir...

A linguagem cinematográfica dá forma a este conjunto, com imagens que representarão, futuramente, superposições da obra musical propriamente dita. E é este conjunto, também, que se faz o responsável pela integração, dentro do projeto, entre o repertório cultural do artista, as “marcas” históricas de sua época e as referências e/ou efeitos de suas criações anteriores.

Neste momento, aqui tomado como final deste trabalho, uma constatação possível, à qual podemos chegar é a de que processo de criação do compositor Gilberto Mendes se organiza como um verdadeiro projeto de pesquisa. Assim como se fosse o caminho operacional, estabelecido como projeto de pesquisa por um cientista. A diferença é a de que neste caso, não se trata da integração de um repertório poético, mas sim de um repertório especulativo.

Veja-se que o artista também tem uma problemática a resolver: a de como criar as suas obras, em busca da fruição de seus expectadores virtuais. Sai em busca de uma coleta de dados, capazes de responderem às suas indagações estéticas. E é nesta busca de soluções, rascunhadas e documentadas, operacionalmente por etapas, que suas obras musicais poderão ir surgindo, quase nunca linearmente, mas quase sempre como uma espécie de “intertextualidades”, nascidas dentro e por dentro destes documentos anteriores e dos projetos através deles elaborados.

## **Anexos**

**Cópias de algumas páginas das obras:**

**Ir Alten Weib**

**Santos Football Music**

**Saudades do Parque Balneário Hotel**

**Qualquer Música**

**Partitura: um quadro de Gastão Frazão**

**Rimsky**

389  
35/8

## IR ALTEN WEIB

música: Gilberto Mendes

texto: Oswald von Wolkenstein  
(1377/1445)

Para voz, tambor e metrônomo.

Dedicada a Margarita Schack

No palco, as páginas da partitura deverão estar colocadas em ordem sobre no mínimo 3 estantes, afim de que o intérprete não precise virá-las. E um metrônomo do tipo antigo, piramidal, colocado ao lado da primeira estante, já preparado para que sua sineta toque a cada 4 tempos, vale dizer, no primeiro tempo de cada 2 compassos.

O intérprete, com o tambor a tira-colo, entra normalmente no palco e para frente a primeira estante. Liga o metrônomo e permanece durante uns poucos segundos imóvel, de olhos fechados, concentrado. Em seguida inicia a execução da música.

Observa o maior rigor métrico (sempre dentro das batidas do metrônomo) em todos os momentos de percussão do tambor, de expressão corporal/facial e de predominância dos ritmos

mesmo quando alguns de seus valores possam estar ligados

Nos outros momentos, flutua sobre as batidas metronômicas, sem prestar atenção nelas; independentemente, mantendo, no entanto, uma aproximação do andamento indicado para a música, que deverá ser sentido, não contado. Idéia: um tempo <sup>flutuante</sup> ~~elástico~~, elástico, subitamente é interrompido pela presença de uma métrica rigorosa, ou vice-versa. Enquanto a régua do tempo está sempre presente - o metrônomo pulsando ininterruptamente.

Indicações gráficas especiais

{c

}

Cena/szene/scene - Para o intérprete assumir posturas imóveis e diferentes a cada compasso, variadas (quanto à expressão corporal e facial) no primeiro tempo, bruscamente, como um boneco mecânico.

Cantar em alturas indeterminadas, microtonais, na região e ritmo indicados. Um cantar meio falado.

Emissão de voz falada, no ritmo das próprias palavras, a não ser nos pontos em que o ritmo e/ou a nota estão escritos; com expressão admirada, veemente, subindo a voz.

Estalidos da língua na abóbada palatina: trazendo a língua pressionada contra o maxilar superior até soltá-la no céu da boca, numa lambada contra o maxilar inferior.



(ff) - - - (pp) *jetz* *seim ge - lei chen nach ge*  
*pildd; mein örsch schreit* *gen des mai en schilt des tüt der - e sel la chen la la*  
*la* (simile) *Rai en, sprin gen, lou ffen,*  
*rin gen, gei gen* (pp) *sin gen,* (p)  
*lat her brün gen klum pern klingen mündli zwin gen frö lich drün gen* (f)  
*gen den freu lin zart la la* (ppp) (f) (4) (3) (1) (5) (2)  
*An ver lan gen well wir bran gen, in den san gen mit ver han gen laus die* (ppp)  
*wan gen mit erm lin umb fan gen, zun glin zan gen, des freut sich mein bart* (f) (pp) (ff)  
*hals* *mit - -* (ff) *u - -* (pppp)  
*o o a a - -* (p) (mf) (quasi f) (pp) (pp) *schon* (pp)

qu'en - tie - ret und der franzosch ho -  
 flich dir can tie ret (ff) gug guck liebruck (p) (mf) (p)  
 der hal mir basso nie ret und freut mich vil für - Jös tins.  
 sai tens pil - Hetz - ja gen, bairn, bier sen, schiessen tau ben.  
 vor - grünem wald nach pfi ffer lin gen klauben  
 mit - ai ner mait, be klait von ai ner stau den den lust ich -  
 breis für alle ho fe weis  
 Mai, dein ge zellt ge vellt mir woll, wo man grüß lin ba den sol; ain jgk lich  
 wild be sücht sein kol! da es die Jun gen  
 bürgt - von - dol - - trink trank  
 ka ta lon, spaniol, da selb ge  
 sack und pa ga den zol der tro schel nicht ge liechet in dem sel ben land son am

Musical notation includes various dynamics (pp, p, mf, f, ff), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "gug guck", "liebruck"). The score is written in a single system with multiple staves.

ma ni, Du -  
 (f)

wer  
 (f)

dus cant.  
 (u) (B)

dich hat  
 (P)

Reins tram  
 (P)

er - -  
 (f)

er - -  
 (f)

a - -  
 (f)

a - -  
 (f)

bis - tus der freu de to cken da - ziss li müss li, füssli füssli, kenne klüssli,  
 (mp)

ampt ins hüßli: wer fen ain - tüss li, susa nüssli, nie na grüssli

wel wir - si - cher han.

(pp)

(C) (5)

# SANTOS FOOTBALL MUSIC

GILBERTO MENDES

1969

**5"**

**P.** {

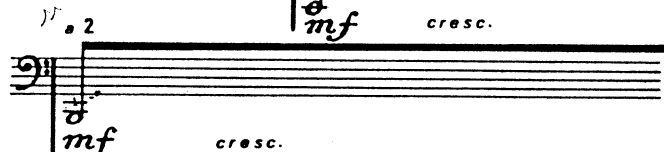
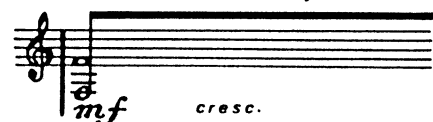
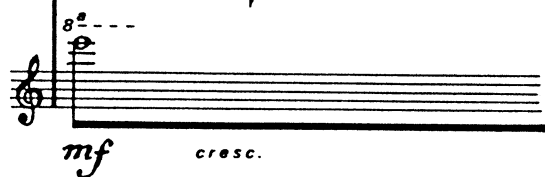
1 2 3 4 5 6 7 8 9

**5"**

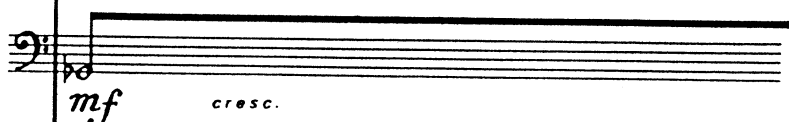
*ppp cresc. pp cresc. p cresc. mp*

*Ced. SEMPRE*

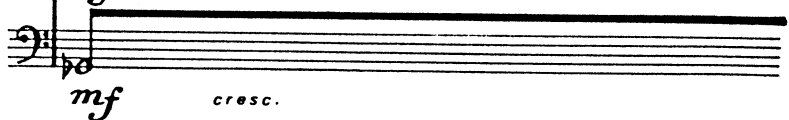
2

Tr<sub>2</sub><sup>1</sup>Trb<sub>2</sub><sup>1</sup>Cl<sub>2</sub><sup>1</sup>Fg<sub>2</sub><sup>1</sup>v<sup>I</sup><sub>II</sub>

vc



cb



aud **A**

*mf* *cresc.* *f*

Tr<sub>2</sub><sup>1</sup> *cresc.* *mf* *cresc.* *f*

Trb<sub>2</sub><sup>1</sup> *cresc.* *mf* *cresc.* *f*

Fl<sub>2</sub><sup>1</sup> *mf* *cresc.* *f*

Ob<sub>2</sub><sup>1</sup> *mf* *cresc.* *f*

Cl<sub>2</sub><sup>1</sup> *cresc.* *f*

Fg<sub>2</sub><sup>1</sup> *cresc.* *f*

P. *f* *cresc.*

v<sup>I</sup><sub>II</sub> *cresc.* *f*

ve *mf* *cresc.* *f*

vc *cresc.* *f*

cb *cresc.* *f*

4

aud *fff*

Tr *fff*

Trb *fff*

Fl *fff*

Ob *fff*

Cl *fff*

Fg *fff*

P. *fff*

v I *fff*

v II *fff*

ve *fff*

vc *fff*

cb *fff*

1" *p*

1" *pp*

5

6 7 8 9

Bg

v. I soli *pp*

tp 1 *fff* *ppp*

tp 2 *ppp* *fff* *ppp* *fff*

Tr *1 Solo senza Sord.* *con Sord.* *1 Solo*

Trb 2" *1 Solo frull.* *1 Solo con Sord.* *wau wau* *fff* *ppp*

Fl *1 Solo* *ppp* *fff* *ppp*

Ob *ppp* *1 Solo* *(little accents and decresc. )* *fff* *ppp*

Cl *1 Solo* *fff* *ppp*

Fg *1 Solo* *fff* *ppp*

P. *1* *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8* *9*

V. I soli *con Sord.* *ppp*

V I II *fff* *ced.*



18

aud

tp 1

tp 2

Tr

Fl

Ob

Cl

Fg

P.

Bg

tp 4

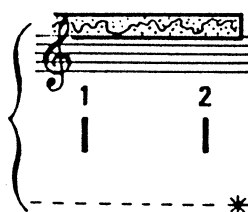
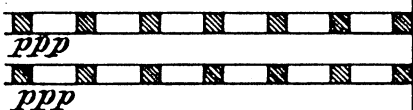
v I  
II

ve

vc

cb

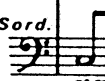
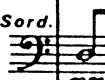
C

Tutti  
con Sord.

con Sord.

con Sord.

con Sord.



ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

cresc.

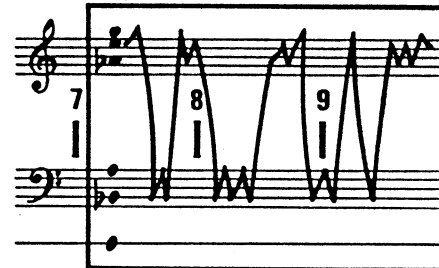
cresc.

cresc.

cresc.

Sim 1001

1.



p

p

p

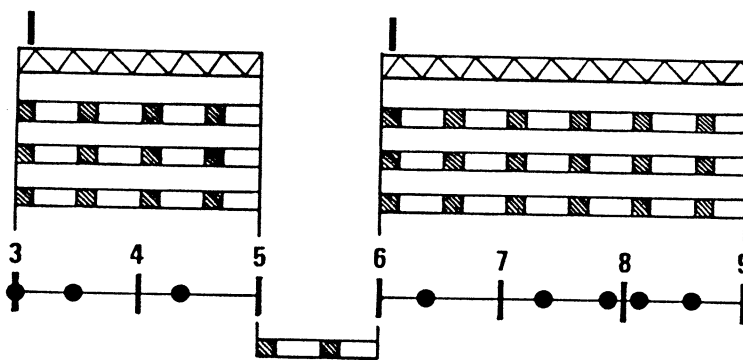
p

p

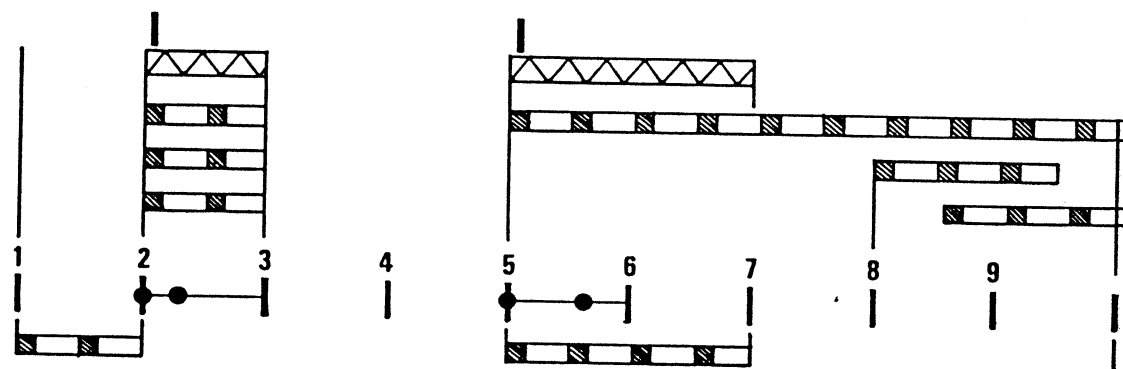
[illegible]

34

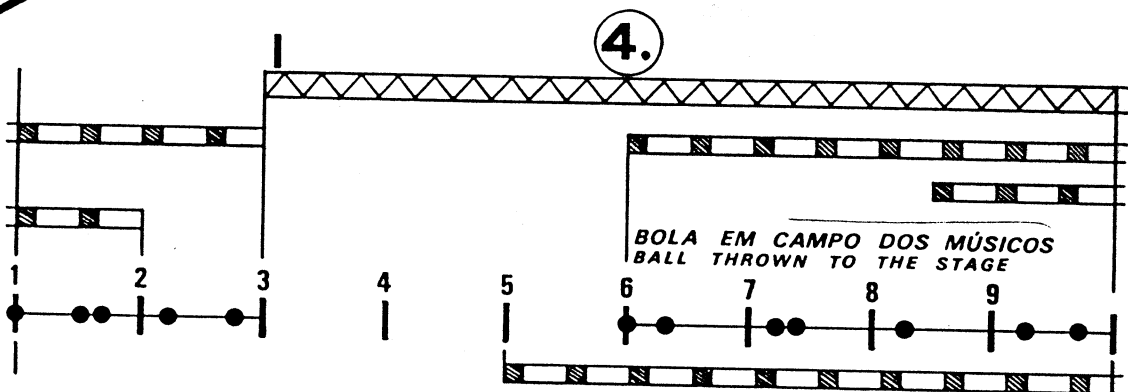
aud  $1\frac{1}{2}$ "  
 tp 1  $1\frac{1}{2}$ "  
 tp 2  
 tp 3  
 tutti  
 instr.  $1\frac{1}{2}$ "  
 tp 4



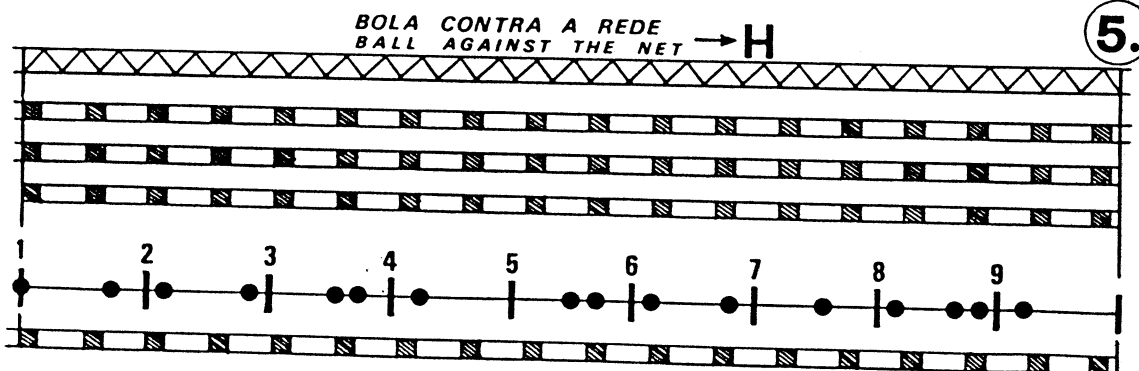
aud  
 tp 1  
 tp 2  
 tp 3  
 tutti  
 instr.  
 tp 4



aud  
 tp 1  
 tp 2  
 tp 3  
 tutti  
 instr.  
 tp 4



aud  
 tp 1  
 tp 2  
 tp 3  
 tutti  
 instr.  
 tp 4



35

aud  
tp 1  
tp 2  
tp 3  
tutti instr.

1.

6.

P.

Bg.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

aud  
tp 1  
tp 2  
tp 3  
tutti  
instr.

P. }  
Bg

1. 7.

2 3 4 5 6 7 8 9

2''  
2''

Trb

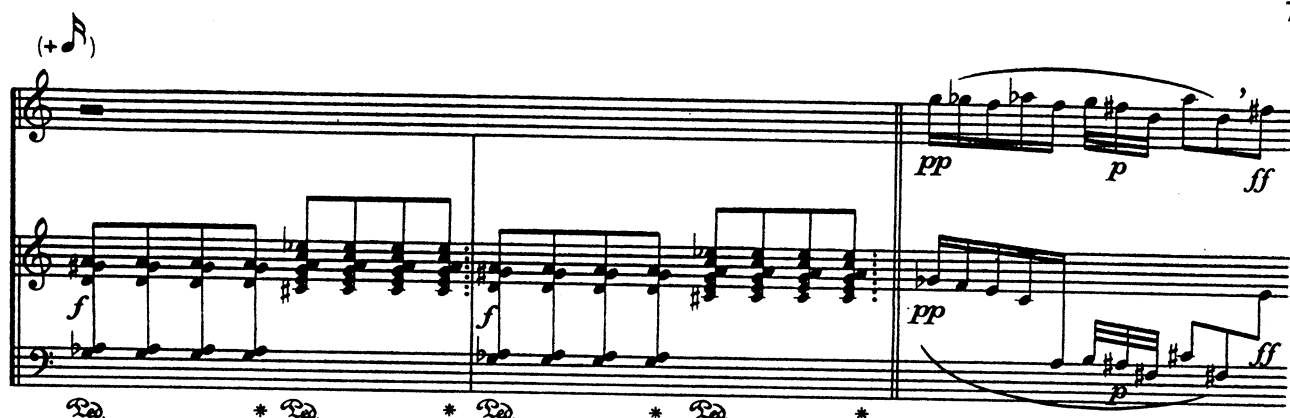
P. { 1 2 3 4 5 6 7

2"

8.

v

(+ ♪)



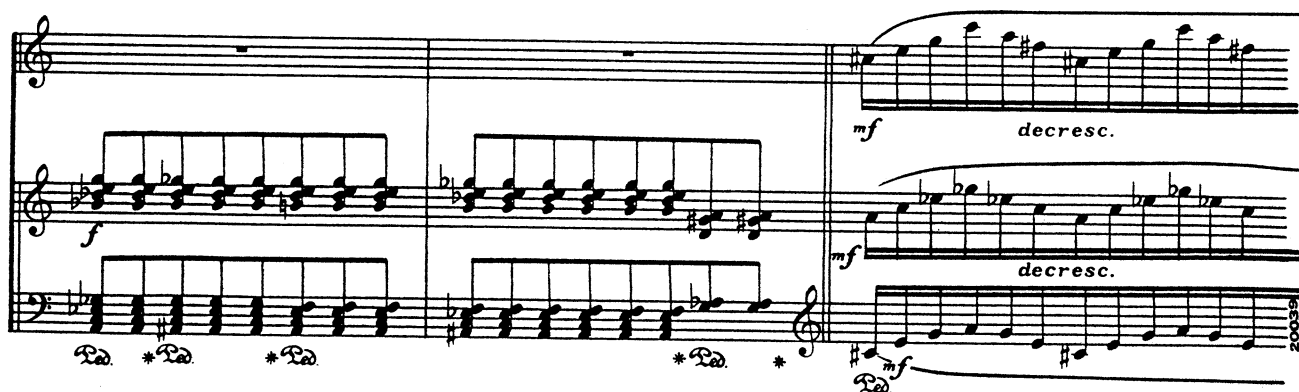
First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure of rest, followed by a series of eighth notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. Dynamics include *pp*, *p*, and *ff*. There are also asterisks and a plus sign with a note symbol at the beginning.



Second system of musical notation. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. Dynamics include *p*, *mf*, and *ff*. There is a triplet of eighth notes in the top staff.



Third system of musical notation. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. Dynamics include *pp*, *mf*, and *ff*.

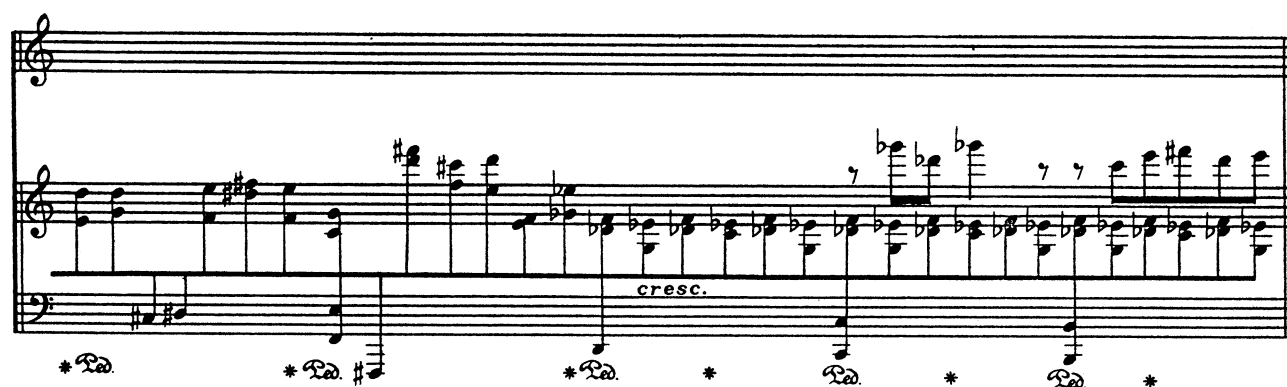


Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. Dynamics include *f*, *mf*, and *decresc.*. There are asterisks and a plus sign with a note symbol at the beginning.

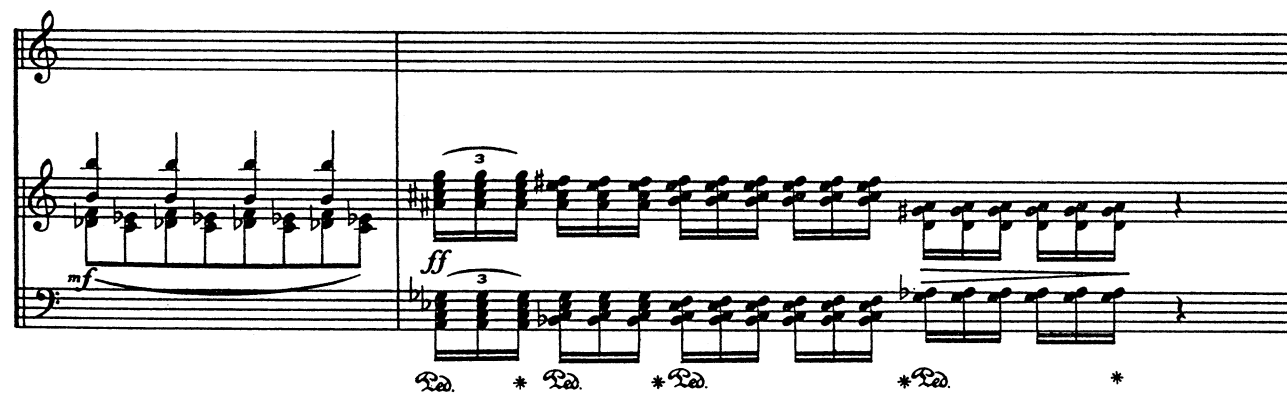
66002  
11111



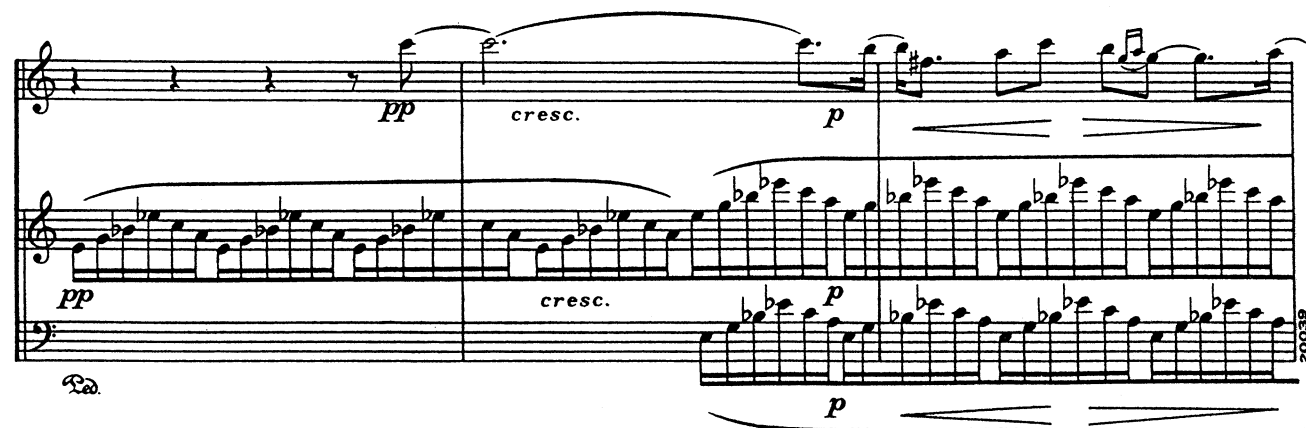
First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and contains a more complex melodic line with various accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with some rests and notes. There are three asterisks (\*) below the bottom staff, each followed by a small musical symbol.



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various accidentals. The middle staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many notes and accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. The word "cresc." is written above the middle staff. There are several asterisks (\*) and musical symbols below the bottom staff.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The middle staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many notes and accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. The word "mf" is written below the bottom staff. The word "ff" is written above the middle staff. There are several asterisks (\*) and musical symbols below the bottom staff.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The middle staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many notes and accidentals. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. The word "pp" is written below the bottom staff. The word "cresc." is written above the middle staff. The word "p" is written below the bottom staff. There are several asterisks (\*) and musical symbols below the bottom staff.

decresc. *lunga*

*f*

decresc. *pp* \* *pp* *pp* *f*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note marked *lunga*. The middle and bottom staves have a more complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Dynamic markings include *decresc.*, *f*, *pp*, and *f*. There is an asterisk (\*) between the first and second measures of the bottom staff.

*p* *a tempo* *con nostalgia*

*p* *a tempo*

\* *ad.* \* *ad.* \* *ad.* \* *ad.*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a *p* dynamic and the tempo marking *a tempo con nostalgia*. The middle and bottom staves have a rhythmic accompaniment. There are four asterisks (\*) with *ad.* markings at the beginning of measures in the bottom staff.

*rall.* *a tempo*

\* *ad.* \* *ad.*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line with a *rall.* marking and a dashed line leading to *a tempo*. The middle and bottom staves have a rhythmic accompaniment. There are two asterisks (\*) with *ad.* markings at the beginning of measures in the bottom staff.

\* *ad.* \*

This system contains three staves. The top staff has a melodic line. The middle and bottom staves have a rhythmic accompaniment. There are two asterisks (\*) with *ad.* markings at the beginning of measures in the bottom staff.

Da Capo

al  $\oplus$



First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with many sharps and a 'rit.' (ritardando) marking. The middle and bottom staves have harmonic accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. There are some handwritten notes below the staves, including 'Red \* Red' and an asterisk.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a tempo change to *a tempo* and a tempo marking of  $\text{♩} = 144$ . The middle and bottom staves have harmonic accompaniment. Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, and *mf*. There are some handwritten notes below the staves, including 'Red \* Red' and an asterisk.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a tempo change to *a tempo* and a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The middle and bottom staves have harmonic accompaniment. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *mf*, *decresc.*, and *ppp*. There are some handwritten notes below the staves, including 'Red \* Red' and an asterisk.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with a tempo change to *a tempo* and a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The middle and bottom staves have harmonic accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *p*, *rall.*, *pp*, *p*, *pp*, and *ff*. There is a 'lunga' (long) marking. There are some handwritten notes below the staves, including 'Red \* Red' and an asterisk.

# Q U A L Q U E R M Ú S I C A . . .

GILBERTO MENDES

The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Features a melodic line starting with a *pp* dynamic, marked *f* *latt.*, and ending with a *sf* dynamic.
- Clarinete em Si:** Plays a melodic line starting with a *p* dynamic, marked *f*, and ending with a *sf* dynamic.
- Trompa em F#:** Plays a melodic line starting with a *p* dynamic, marked *f*, and ending with a *sf* dynamic.
- Trompete em Si:** Plays a melodic line starting with a *p* dynamic, marked *f*, and ending with a *sf* dynamic.
- Piano:** Provides harmonic support with a *pp* dynamic.
- Harpa:** Provides harmonic support with a *pp* dynamic.
- Violão:** Provides harmonic support with a *pp* dynamic.
- Violino:** Plays a melodic line starting with a *pp* dynamic, marked *f*, and ending with a *sf* dynamic.
- Viola:** Plays a melodic line starting with a *pp* dynamic, marked *f*, and ending with a *sf* dynamic.
- Violoncelo:** Plays a melodic line starting with a *pp* dynamic, marked *f*, and ending with a *sf* dynamic.

The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *f* *latt.* (forte, marcato). It also includes articulations like *con sord.* (con sordina) and *f* *latt.* (forte, marcato).

Flauta

Clarinete em sib

Trompa em fa

Trompete em sa

Piano

Harpa

Violão

Violino

Viola

Violoncello

*ppp*

*p*

*mf*

*con sord.*

*ppp*

*f*

*sf*

*p*

*ppp*

*mf*

*f*

*pp*

*senza sord.*

*f*

*pp*

*pp*

[illegible]



5

This page of a musical score contains the following elements:

- Instrumentation:** Flauta, Clarinete em si b, Trompa em Fa, Trompete em si b, Piano, Harpa, Violão, Violino, Viola, and Violoncello.
- Flauta:** Features a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Clarinete em si b:** Plays a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Trompa em Fa:** Plays a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Trompete em si b:** Plays a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Piano:** Provides harmonic support with chords and single notes.
- Harpa:** Provides harmonic support with chords and single notes.
- Violão:** Provides harmonic support with chords and single notes.
- Violino:** Plays a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Viola:** Plays a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Violoncello:** Plays a melodic line with a trill marked '3' and a sixteenth-note run marked '6'.
- Dynamics:** The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *f*, and *p*.
- Tempo/Character:** The tempo is marked 'Allegretto' and the character is 'Moderato'.

PARTITURA: UMI QUADRO DE GASTAO Z. FRAZAO  
GILBERTO MENDES

5

1985

♩ = 63

Handwritten musical score for "UMI QUADRO DE GASTAO Z. FRAZAO" by Gilberto Mendes. The score is on two pages, with the first page showing measures 1-5 and the second page showing measures 6-10. The instrumentation includes Ob. I & II, Fl. I & II, Vln. I & II, Vla., Cello, Bass, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in D, Trombone, Celesta, Arpa, Vibraphone, Xylophone, and Percussion. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (pp, dolce, espress, mp, f). The first page has a tempo marking of ♩ = 63. The second page has a measure number 10 in a box. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.



♩=58

Handwritten musical score for the first system, measures 15-17. The score includes staves for Clarinet I & II, Flute I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Tuba, Vibraphone, Xylophone, Timpani, Violin I & II, Viola, Cello, and Bass. The tempo is marked ♩=58. The key signature has one sharp (F#). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *stacc. - leggero*, *pp*, *mf*, and *quasi f*. The Xylophone part includes a five-measure rest in measure 15. The Violin and Viola parts have a five-measure rest in measure 15. The Cello and Bass parts have a five-measure rest in measure 15. The Tuba part has a five-measure rest in measure 15. The Vibraphone part has a five-measure rest in measure 15. The Flute I & II parts have a five-measure rest in measure 15. The Clarinet I & II parts have a five-measure rest in measure 15. The Trumpet I & II parts have a five-measure rest in measure 15. The Trombone I & II parts have a five-measure rest in measure 15. The Timpani part has a five-measure rest in measure 15. The Viola part has a five-measure rest in measure 15. The Cello part has a five-measure rest in measure 15. The Bass part has a five-measure rest in measure 15.

Handwritten musical score for the second system, measures 18-20. The score includes staves for Flute I & II, Clarinet I & II, Cor Anglais I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Tuba, Vibraphone, Xylophone, Timpani, Violin I & II, Viola, Cello, and Bass. The tempo is marked ♩=63. The key signature has one sharp (F#). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *quasi f*. The Flute I & II parts have a five-measure rest in measure 18. The Clarinet I & II parts have a five-measure rest in measure 18. The Cor Anglais I & II parts have a five-measure rest in measure 18. The Trumpet I & II parts have a five-measure rest in measure 18. The Trombone I & II parts have a five-measure rest in measure 18. The Tuba part has a five-measure rest in measure 18. The Vibraphone part has a five-measure rest in measure 18. The Xylophone part has a five-measure rest in measure 18. The Timpani part has a five-measure rest in measure 18. The Violin I & II parts have a five-measure rest in measure 18. The Viola part has a five-measure rest in measure 18. The Cello part has a five-measure rest in measure 18. The Bass part has a five-measure rest in measure 18.



Handwritten musical score for a symphony, page 35, ending with "FINE". The score includes staves for Flute I & II, Clarinet I & II, Bassoon I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 58. The score features various musical notations including dynamics (f, p, cresc, con sord., quasi f, m f Pizz), articulation (accents, slurs), and performance instructions (OBS Vibr. lascia vibrare al FINE). The page number 35 is in a box, and "FINE" is written at the top right.

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for I III corni, II II, cel, arp, vibr, Timp, I V, II, vle, celli, and bas. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'quasi f' and 'tutti'.

## RIMSKY

GILBERTO MENDES

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It features five staves: I (Violin I), II (Violin II), Vla (Viola), Cello, and P (Piano). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure is marked "poco cresc." and the second "decr.". The third measure is marked "cresc." and includes a "3X" repeat sign. The piano part (P) has a "crescendo" marking. The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on five staves. The first four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a first ending bracketed with a double bar line and a repeat sign. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of "mf". The score is numbered "1" in the bottom right corner.

## Produção Musical de Gilberto Mendes

- Para Voz e Instrumentos

*Episódio*, para voz aguda e piano, com texto de Carlos Drumond de Andrade. 1949.

*Seis Canções*, para voz aguda e piano: Confusão – A Hora Cinzenta – Felicidade I – Felicidade II – Ingratidão – Adolescência. Texto: Raul Leoni. 1951-1952.

*Sugestões do Crepúsculo*, para voz aguda e piano. Texto: Raul Leoni. 1951.

*Sonho Póstumo*, para voz aguda e piano. Texto: Vicente de Carvalho. 1955.

*Pescando Peixes de Prata*, para voz aguda e piano. Texto: Antonieta Dias de Moraes. 1955.

*A Tecelã*, para voz aguda e piano. Texto: Antonieta Dias de Moraes. 1955.

*Lamento*, para voz aguda e piano. Texto: Tchu Iuan. 1956.

*Canção*, para voz aguda e piano. Texto: Cecília Meireles. 1957.

*Canção Simples*, para voz aguda e piano. Texto: Tereza de Almeida. 1957.

*Lagoa*, para voz aguda e piano. Texto: Carlos Drumond de Andrade. 1957.

*Desencanto*, para voz aguda e piano. Texto: Maria José Aranha de Rezende. 1957.

*Dizei, Senhora*, para voz aguda e piano. Texto: Cid Marcus. 1966.

*A Mulher e o Dragão*, para voz aguda e piano. Texto: *O Apocalipse*, de São João. De *O Apocalipse* – teatro musical de sua autoria. 1967.

*Vi descer do Céu um Anjo*, para voz aguda e piano. Texto: *O Apocalipse*, de São João. De *O Apocalipse* – teatro musical de sua autoria. 1967.

*Bem-Aventurado*, para voz aguda e piano. Texto: *O Apocalipse*, de São João. De *O Apocalipse* – teatro musical de sua autoria. 1967.

*Motetos à Feição de Lobo de Mesquita*, para barítono, oboé, violoncelo e cravo. Texto: Affonso Ávila. 1975.

*Ir Alten Weib*, para voz, tambor e metrônomo. Texto: Oswald von Wolkenstein (1377-1445). 1978.

*Poeminha, poemeto poemeu poesseeu poessua da flor*, para voz média e piano. Texto: Décio Pignatari. 1984.

*O Meu Amigo Koellreutter*, para voz feminina, piano e marimba. Sem texto. 1984.

*O Trovador*, voz aguda e piano. Texto de Mário de Andrade. 1993.

*You Leave me Breathless*, voz aguda e piano. Arranjo da canção de Ralph Freed e Frederick Hollander. 1993.

*Finismundo: A Última Viagem*, para voz e piano. Texto de Haroldo de Campos. 1993.

*Uma Foz Uma Fala*, voz, coro SATB, clarineta, saxofone, alto, tromba e trombone baixo. Texto de Augusto de Campos. 1994.

*Anatomia da Musa*, voz e piano. Texto de José Paulo Paes. 1995.

*Fenomenologia da Certeza*, voz e piano. Texto de José Paulo Paes. 1995.

*Sol de Maiakovski*, voz e piano. Texto de Augusto de Campos. 1995.

*Tvgrama (Tombeau de Mallarmé)*, voz e piano. Texto de Augusto de Campos. 1995.

*Desencontros* (à memória de Kurt Weill, à lembrança de Gilberto Mendes).

Texto de José Paulo Paes. 1995.

*Luz Mediterrânea: no Olvido do Tempo*, voz e piano. Texto de Gil Vaz. 1995.

*O Pai do Universo*, voz e piano. Fragmento do "Baghavat Gita". Tradução de Rogério Duarte. 1997.

*Amplitude*, voz e piano. Texto Alberto Alexandre Martins. Janeiro de 1999.

*Mais uma Vez*, voz e piano. Texto de Carlos Ávilla. Janeiro de 1999.

*A Festa*, voz e piano. Texto de Narciso de Andrade. Janeiro de 1999.

- Para Coro a Cappella

*24 de Dezembro*, para SAB. Texto: folclore. Encomenda do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. 1960.

*Oferta, Pastora*, para SAB. Texto: folclore. Encomenda do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. 1960.

*Os Pastores que Dormiam*, para SAB. Texto: folclore. Encomenda do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo. 1960.

*I Trova*, para SABT. Texto: Hilda Hilst. 1961.

*XV Trova*, para SABT. Texto: Hilda Hilst. 1961.

*Cantiga*, para SABT. Texto: Maria José Aranha de Rezende. 1961.

*Poema dos Olhos da Amada*, para SABT. Texto: Vinícius de Moraes. 1961.

*Cântico de Verônica*, para SABT. Arranjo sobre melodia de Frei Jesuíno do Monte Carmelo (séc. XVIII). 1967.

*A Grande Babilônia*, para SABT. Texto: O Apocalipse de S. João. De O Apocalipse, teatro musical de sua autoria. 1967.

*Motet em Ré Menor ou Beba Coca-Cola*, para SABT e ação teatral. Texto: Décio Pignatari. 1967.

*Poema sobre um Quadro de Orlando Marcucci*, para SABT. Texto: Florivaldo Menezes. 1976.

*Com Som SEM SOM*, para SABT. Texto: Augusto de Campos. 1978.

*Vila Socó Meu Amor*, para SABT. Texto: Gilberto Mendes. 1984.

*Mamãe eu Quero Votar*, para SABT. Texto: Gilberto Mendes. 1984.

*Enigmao*, para SABT. Texto: Florivaldo Menezes. 1984.

*Lenda do Caboclo. A Outra*, para SABT. Sem texto. Homenagem ao centenário de Villa-Lobos. 1987.

*Viver de Voz*, para SABT. Prefixo musical para coral, com o mesmo nome. 1989.

*Marcha Nupcial*, para SABT. Texto com base em títulos de canções alemãs de amor dos anos 30, cantadas por Marta Eggerth. 1990.

*Tempo Tempo*, para SABT. Texto: fragmento de *O Eclesiastes*, tradução de Haroldo de Campos. 1992.

*Uma Vez uma Valsa*, para SABT. Texto de Augusto de Campos. 1993.

*Inspiração*, para SABT. Texto Mário de Andrade. 1993.

*Revisitação*, para SATB. Texto de José Paulo Paes. 1995.

*Sol de Maiakóvski*, para SATB. Texto de Augusto de Campos. 1995.

*Tvgrama (Tombeau de Mallarmé)*, para SATB. Texto de Augusto de Campos. 1995.

*O anjo Esquerdo da História*, para SATB. Texto de Haroldo de Campos. 1997.

*Salada de Frutas*, para SATB. Texto de Gil Vaz. 1998.

- Para Coro e Instrumentos

*Vão Entregar as Estatais!...*, para TB, flauta, oboé, clarineta, fagote e 2 trompas e piano. Texto: Gilberto Mendes. 1985.

*1º. de Maio*, para SAT e piano. 1986.

- Para Piano

*Prelúdio nº 1*. 1945.

*Peça para Piano nº 1*. 1949.

*Prelúdio nº 2*. 1950.

*Peça para Piano nº 2*. 1950.

*Peça para Piano nº 3*. 1950.

*Peça para Piano nº 4*. 1950.

*Peça para Piano nº 5*. 1950.

*Peça para Piano nº 6*. 1950.

*Sonatina (Mozartiana)*. 1951.

*Vacariana* – 21 variações sobre uma melodia folclórica recolhida no Rio Grande do Sul por Mário de Andrade. 1951.

*Peça para Piano nº 7*. 1952.

*Prelúdio nº 3*. 1952.

*Peça para Piano nº 8*. 1952.

*Peça para Piano nº 9*. 1952.

*Peça para Piano nº 10*. 1952.

*Pequeno Álbum para Crianças*, composto entre 1945 e 1952

*Peça para Piano n °. 11. 1952.*

*Peça para Piano n °. 12. 1952.*

*Peça para Piano n °. 13. 1952.*

*Sonata. 1953.*

*Prelúdio n ° 4. 1953.*

*Prelúdio n ° 5. 1953.*

*Fuga Dupla. 1954.*

*Peça para Piano n °. 14. 1958.*

*Peça para Piano n °. 15. 1959.*

*Peça para Piano n °. 16. 1959.*

*Música para Piano nº. 1. 1962.*

*Vento Noroeste. 1982.*

*Música para Piano n °. 2. 1983.*

*The Three Fathers (Los 3 Padres) Ernesto, Fernando e Miguel. 1984.*

*Il neige... de nouveau!. 1985.*

*Três Contos de Cortazar: I Diálogo de ruptura; II Ventos Alísios; III*

*Apocalipse de Solentiname. 1985.*

*Viva Villa. 1987.*

*Vers les joyeux tropiques, avec une musique vivante, theatrale!. 1988.*

*Um Estudo? Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul... 1989.*

*Outro Estudo? Ainda Ulysses... 1990.*

*A Outra. 1992.*

*Estudo Magno. 1993.*

*Für Annette. 1993.*

*Pour Eliane. 1993.*



*Estudo ex-tudo eis tudo pois* – in memória de Jorge Peixinho. 1997.

*Village Passepied*. Encomenda da pianista Beatriz Romão. 1999.

*Warum Blues*. Encomenda do pianista holandês Marcel Worms. 2000.

- Para Outros Instrumentos Solos

*Estudo para Fagote Solo*. 1954.

*Estudo para Oboé Solo*. 1954.

*Estudo para Violino Solo*. 1954.

*Estudo para Clarineta Solo*. 1954.

*5 Peças para Clarineta Solo*. 1958.

*Peça para Clarineta Solo ou Acompanhada de Piano*. 1958.

*Gregoriana (in memoriam)*, para trompa in F. 1983.

*Ária e Recitativo*, para violoncelo. 1983.

*Claro Clarone*, para clarineta baixo. 1988.

- Para Duos

*Canção sem Palavras*, para violino e piano. 1954.

*Omaggio a De Sica*, para trombone e trompa. 1972.

*Retrato I*, para flauta e clarineta. 1974.

*Retrato II*, para duas flautas.

*Saudades do Parque Balneário Hotel*, para piano e saxofone alto.

*Ranchera, Che!*, para fagote e piano. 1987.

- Para Trios

*Música per Suonare a Ter*, para 2 violinos e 1 viola. 1976.

*Longhorn Trio*, para piano, trompete e trombone. 1983.

- Para Outros Conjuntos Instrumentais

*Música para 12 instrumentos*: flauta, clarineta baixa, trombone, trompete, bandolim, vibrafone, piano, violino, violoncelo, contrabaixo, bongôs e berimbau. 1961.

*Cantata Fala Inicial do Romanceiro da Inconfidência*, para soprano, coro masculino, flauta, clarineta, fagote, corne inglês, trompete, trombone, tenor, trombone baixo, piano, viola e contrabaixo. Texto: Cecília Meireles. 1961.

*Rotationis*, para flauta, clarineta, oboé, saxofone alto, trompete, trombone, trompa, vibrafone, xilofone, celesta, violino, violoncelo, contrabaixo. 1962.

*Qualquer Música*, para flauta, clarineta sibemol, trompa F, trompete, piano, harpa, violino, viola, celo, violão. 1980.

*Ulysses em Copacabana Surfing with James Joyce and Dorothy Lamour*, para flauta, clarineta, trompete, sax alto, 2 violinos, viola, violão, contrabaixo e piano. 1988.

*O Pente de Istanbul*, para vibrafone, marimba e percussões. 1990.

*Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão*. 1991.

*Il Samba Del Soldato*, para piano, flauta, clarineta, viola, celo e caixa. 1991.

*Ulysses e as Amazonas*, para Big Band. Encomendada pelo Amazonia Jazz Ensemble. Abril de 1999.

*Rimsky*, para piano e quarteto de cordas. Encomenda de Het Spectra Ensemble de Gent, Bélgica. 2000.

*Slow Dance of Love*, para flauta, clarineta, oboé, violino, cello e piano. Encomenda do North/South Consonance Ensemble, New York, USA. 2000.

- Para Orquestra de Cordas

*3 Pequenos Estudos para Cordas*. Andantino – Allegretto; Lento; Ostinato. 1958.

*Ricercare*, para orquestra de cordas e 2 trompas. 1960.

*Viva Villa 2*. Encomendada pela Orquestra de Câmara da União dos Compositores de Moscou.

- Para Orquestra

*Ponteio*. 1955.

*Santos Football Music*, para orquestra sinfônica, 3 *tape recordings* contendo irradiação de jogo de futebol, participação do público e ação teatral. 1969.

*Concerto para Piano e Orquestra*. 1981.

*Partitura: Um Quadro de Gastão Z. Frazão*, para orquestra sinfônica. 1985.

*O Último Tango em Vila Parisi*, para orquestra sinfônica. 1987.

*Abertura da ópera "Issa"*, para a ópera do mesmo nome, em fase de composição, libretto de Décio Pignatari. 1995.

*Dal Finestrino di un Treno – Omaggio a Pescara*. 1997.

- Música Incidental para Teatro

Música para *Jenny no Pomar*. Tema assobiado. Texto de Charles Thomas.

Direção de Plínio Marcos, em Santos. 1960.

Música para *Escorial*. Música concreta composta na fita magnetofônica.

Texto: Michel Ghelderode. Direção de Plínio Marcos, em Santos. 1961.

Música para *O Incêndio de Roma*. Tema na harpa do piano. Texto: Oscar von Pfuhl. Direção de Plínio Marcos, em Santos. 1967.

Música para *Homens de Papel*, para piano, clarineta, contrabaixo, flauta e percussão. Texto: Plínio Marcos. Direção de Jairo Arco e Flecha. Encomendada pelo Teatro Maria Della Costa , São Paulo. 1967.

*O Apocalipse*, para coro, solistas vocais e piano. Texto: Gilberto Mendes, Carlos Murinho e São João. Encomenda do Teatro Pesquisa. Direção de Carlos Murinho, em São Paulo. 1968.

Música para *As Beterrabas do Sr. Duque* para canto, flauta, tamborim e/ou pandeiro, piano solo ou dobrado por violão ou alaúde. 1968.

Música para *Como Somos (Cromosssomos)*, para assobio, violão e música concreta composta na fita magnetofônica. Texto de Cley Gama de Carvalho. 1972.

- Obras Experimentais Diversas

*Nasce morre*, para SABT em microtons, 2 máquinas de escrever e *tape recording*. Texto de Haroldo de Campos. 1963.

*Cidade*, para 3 vozes mistas, piano, caixa, prato, contrabaixo, 3 toca-discos, 1 gravador, 1 televisor, máquinas de escrever, calculadoras, 1 projetos de slides, 1 aspirador de pó, 1 liquidificador, enceradeira, ventiladores; com um *happening* final. Texto de Augusto de Campos. 1964.

*Blirium A-9*, para 12 cordas. 1965.

*Blirium B-9*, para 12 instrumentos diferentes, sem cordas. 1965.

*Blirium C-9*, para 1, 2, ou 3 teclados ; ou 3 a 5 instrumentos da mesma família; ou para uma dessas possibilidades, mais percussão – no máximo, 6 instrumentos de timbres diferentes. 1965.

*Son et Lumière*, para *tape recording*, pianista-manequim e 2 fotógrafos, com ação teatral. 1968.

*Vai e Vem*, para SABT, *tape recording* e 1 toca-discos, com ação teatral. Texto de José Lino Grunewald. 1969.

*Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven*, para *tape recording* e ação teatral de uma violinista e um pianista. 1970.

*Asthatour*, para vozes e percussão: pandeiro, maracás, crótalos e ação teatral. Texto: Antônio José Mendes. 1971.

*O Objeto Musical – Homenagem a Marcel Duchamp*, para ventilador, barbeador elétrico, com ação teatral. 1972.

*Gota e Contagota*, para 2 intérpretes, com ação teatral. 1973.

*Ponto e Contraponto – Homenagem a J. S. Bach*, para 2 intérpretes, com ação teatral. 1973.

*Pausa e Menopausa*, para 3 intérpretes, xícaras de café, projeção de slides, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo. 1973.

*Blirium D-9*, para 12 vozes solistas e piano. Texto: poemas concretos do Grupo Noigrandes e um poema de Ezra Pound. 1973.

*Poema de Ronaldo Azeredo*, para *slides* e pessoas, com ação teatral. Texto de Ronaldo Azeredo. 1973.

*Música para Eliane*. Página musical para ser olhada. Participação num poema de Ronaldo Azeredo. 1974.

*In Memoriam Klaus-Dieter Wolff*, para vozes e ação teatral. 1975.

*Der Kuss – Homenagem a Gustav Klimt*. Beijos amplificados entre um homem e uma mulher; com ação teatral. Composta em 1976 e estrada em 1985.

*Ópera Aberta*. Ação teatral para voz operística, halterofilista e três ou mais pessoas aplaudindo. 1976.

*Blirium Total*, a execução simultânea das possibilidades A, B, C e D em pontos diferentes do teatro ou sala.

*Anatomia da Musa*, para voz, piano, projeção de um *slide* e ação teatral. Texto: José Paulo Paes. 1970, revista em 1993.

*Grafito*, ação teatral para um solista e fita gravada, sobre poema de José Paulo Paes. Composição coletiva com Gil Nuno Vaz e Roberto Martins. 1985.

- Música para Cinema

*“O Dono do Mar”*. Direção de Odorico Mendes. 2002.

## Referências Bibliográficas (consultadas)

- AMO, Antonio Del, Antonio. *Estética del montaje*. Madrid: 1972.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Trad. Jefferson Luiz, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ÁVILLA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. Trad. de Aurora Bernadini e Equipe. São Paulo: Editora UNESP e Hucitec, 4<sup>a</sup> Edição, 1998.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Trad. de J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. Trad. de Haroldo de Campos, São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.
- BERGES, Daniel. *Métodos Críticos para a Análise Literária*. Trad. de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonde. Trad. de Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.
- BIASI, Pierre-Marc de, et Daniel Ferrer. *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS/EDITIONS, 1998.
- BOULEZ, Pierre. *Apointamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Música Hoje*. Trad. de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. 3<sup>a</sup> Edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- \_\_\_\_\_. *A Música Hoje 2*. Trad. de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BUCKINX, Boudewijx. *O Pequeno Pomo - História da Música do Pós-Modernismo*. Trad. de Álvaro Guimarães. São Paulo: Editora Giordano e Ateliê Editorial, 1998.
- CAGE, John. *De Segunda a um Ano*. Trad. de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Trad. de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A Linguagem da Arte*. Trad. Tânia Pellegrini, Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Trad. de Ivo Barroso, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia -1949-1979*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos Manifestos - 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2<sup>a</sup>. Edição, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Ideograma - Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.



\_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. Trad. de Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

ECO, Umberto. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 8ª. Edição, 1991.

\_\_\_\_\_. *Semiótica, Filosofia e Linguagem*. Trad. de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991.

EINSENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Arcadia, 1961.

\_\_\_\_\_. *Memórias Imorais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. (a) *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

\_\_\_\_\_. (b) *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 1990.

ESCOBAR, Aylton. *Gilberto Mendes: Geometria e Emoção*. Pesquisa (1989-1991), ECA/USP.

FERRER, Daniel, et Michel Contat (direct). *Pourquoi la Critique Génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS ÉDITIONS, 1998.

FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Trad. de Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FUBINI, Enrico. *Música e Lenguaje en la estética contemporánea*. Vérsion castellana de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madri: Alianza Editorial, 1994.

- \_\_\_\_\_. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Vérsion castellana de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madri: Alianza Editorial, 1994.
- GOMBRICH. E.H. *Para uma história cultural*. Tradução de Maria Carvalho. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1994.
- GRÉSILLON, Almuth. *Eléments de Critique Génétique. Lires les manuscrits moderns*. Press Universitaires de France, 1994.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- GRUNFELD, Frederic V. *Música*. Trad. Portuguesa de Ana Maria Coelho de Sousa e António Leitão. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice Editora, 1990.
- HAY, Louis. *Les Manuscrits des Ecrivains*. Paris: HACHETT-CNRS EDITIONS, 1993.
- JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Debates 22.
- \_\_\_\_\_. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KANDINSKY, Wassily. *Gramática da Criação*. Org. por Phillipe Sers. Trad. De José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1998.
- KARL, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo. A Soberania do artista – 1885-1925*. Trad. de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira. Dos Primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1977.

KOELLREUTTER. H. Joachim. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 2ª Edição, 1983.

\_\_\_\_\_. *À procura de um mundo sem "vis-à-vis". Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental*. Trad. de Saloméa Gandelman. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.

\_\_\_\_\_. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1990.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética?* São Paulo: Editora Brasiliense, 27ª Edição, 1994.

LAPLANTINE, François, NOUSS, Alexis. *Le Métissage*. Paris: Flammarion, 1996.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind, São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermeliano*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPb, 1993.

MACHILIS, Joseph. *Introduccion a la musica contemporânea*. Trad. de León Mames. Buenos Aires, Argentina: Marymar Ediciones, 1975.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Brasília, Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981.

MARX, C. e, F. ENGELS. *Sobre Literatura e Arte*. Trad. de Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1980.

- MEDAGLIA, Julio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical - Dos mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MERREL, Floyd. *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo, Venezuela: Ediciones Astro Data, 1998.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tome I. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- \_\_\_\_\_. *The Technique of my Musical Language*. Translated by John Satterfield. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc.
- MOISÉS, Leila Perrone - . *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MORAES, J. Jota. *O que é Música?* São Paulo: Nova Cultural, 1986. Coleção Primeiros Passos, 75, 1986.
- MORIN, Edgar. (1991). *Método IV - As idéias*. Portugal: Publicações Europa-América.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. (Org.). *Semiologia da Música*. Trad. de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa, Portugal: Veja, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The Boulez-Cage. Correspondence*. Translated by Robert Samuels. Cambridge University Press, 1993.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- NONO, Luigi. *Festival D'Automne a Paris 1987*. Contrechamps, Paris: 1987

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*. São Paulo: Editora AnnaBlume, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: Editora AnaBlume, 1996.

OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1977.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas de Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 2<sup>a</sup>. Edição, 1989.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. Trad. de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. *La Musica en Los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Estudos, 1987.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Havard University Press, Cambridge.

\_\_\_\_\_. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Filosofia*. Textos escolhidos. Trad. De Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

PLEKHÂNOV, G. V. *Os princípios Fundamentais do Marxismo*. Trad. De Sônia Rangel. Coleção Dirigida por Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. 2ª Edição rev. e ampl. São Paulo: Cortez&Moraes, 1979.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. *Letras, Artes, Mídia*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PINHEIRO, Amálio. *A Textura. Obra/ Realidade*. São Paulo: Cortez Editora e Editora UNIMEP, 1983.

\_\_\_\_\_. *Aquém da Identidade e da Oposição. Formas da Cultura Mestiça*. Piracicaba: Editora Unimep, 1995.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. De Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 12ª Edição, 1997.

PRIGOGINE, Ilya e Isabelle Stengers. *O Nascimento do Tempo*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. *Entre o Tempo e a Eternidade*. Trad. de Florbela Fernandes e José Carlos Fernandes. Lisboa, Portugal: Editora Gradiva, 1990.

\_\_\_\_\_. *A Nova Aliança*. Trad. de Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira. Brasília: Editora UNB, 1991.

- \_\_\_\_\_. *O Fim das Certezas. Tempo, Caos e as Leis da Natureza*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- RUFER, Josef. *Músicos sobre música: en cartas, diários y apuntes*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética - Uma introdução*. São Paulo: Educ, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado - processo de criação artística*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. Cd-rom patrocinado pela LINC, Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo e do Governo do Estado de São Paulo. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Crítica Genética - uma nova introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Assinatura das Coisas - Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A Percepção - uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Teoria Geral dos Signos - Semiose e Autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e Pensamento. Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Editora Cortez, 1996.

- SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 1997.
- SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica Russa*. Trad. De Aurora Fornoni Bernardini; Bóris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Editora Perspectiva, Col. N.º. 162, 1979.
- SCHÖENBERG, Arnold. *El estilo y a idea*. Versión española de Juan J. Esteve. Madri: Taurus Ediciones, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. De Eduardo Seicman, São Paulo: EDUSP, 1993.
- SCHWARTZ, Elliott, GODFREY, Daniel. *Music since 1945. Issues, Materials and Literature*. New York: Schirmer Books, 1993.
- SOUZA, Rodolfo Coelho. *Música*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1983.
- STANGOS, Nikos. (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical - 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-tonal Theory*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990.
- STUCKENSCHMIDT, H.H. *La Musica del siglo XX*. Trad. De María Calogne y Javier T. Malvido. Madrid: Edicione Gadarram, S.A. , 1960.
- \_\_\_\_\_. *La Musique du XX siècle*. Trad. de Gaston Duchet-Suchaux et Paule Druilhe. Paris: Hachette, 1969.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.



- TANNENBAUM, Mya. *Diálogo com Stockhausen*. Trad. De Abílio Queirós. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1985.
- TEMPERLEY, Nicholas. *Chopin*. Trad. De Celso Loureiro Chaves, Porto Alegre: L&PM Editores, Série The New Grove, 1990.
- TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música. Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC, 2000.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo, Perspectiva: 1991. Col. Debates.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária*. Col. Criação e Crítica, nº 13. São Paulo: EDUSP/SP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Bastidores da Criação Literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, Representação e Composição. Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: ANNABLUME/FAPESP. 2000.

### **Revista Especializadas**

MANUSCRÍTICA - Revista de Crítica Genética, Exemplar: nº. 1/1990, nº. 2 /1991, nº. 3 /1992, nº. 4 /1993, nº. 5/1994, nº. 6/1995, nº. 7/1998, nº. 8/1999.

REVISTA MÚSICA - Departamento de Música - ECA/USP. vol. 2 - nº. 1 - maio 1991;

REVISTA GENESIS - Revue Internationale de Critique Génétique - 1/92; 4/93; 10/96 - ITEM, IRCAM - Paris, França.

ANALYSE MUSICALE- La Musique et Nous. -15/avril1989; 19/avril1990; 23/avril1991. Revue publiée sous de la Société Française d'Analyse Musicale.

### **Dissertações e Teses**

AUGUSTO, Rosana van Langendonck. *Os Bastidores de uma obra coreográfica. A Sagração da Primavera*. Dissertação de mestrado – COS-PUCSP, 1996.

ESCOBAR, Aylton. *Gilberto Mendes: Geometria e Fração*. Pesquisa realizado no período de 1989/1991- ECA-USP.

MERREL, Floyd. (1993). *Cultural Semio-Logics Sensing Latin American Borders*. West Lafayette, In Purdue UP.

MEURER. Sergio. *Joan Miró: As metamorfoses da surpresa*. Dissertação de mestrado, COS-PUCSP, 1996.

PFÜTZENREUTTER, Edson. *Desejo material*. Dissertação de mestrado, COS-PUCSP, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em Processo - Ignácio de Loyola Brandão e "Não Verás país nenhum"*. Tese de Doutorado, defendida em 1990 - COS/PUC - SP.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o*

*Salto do Tigre de Papel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 1991.