

Gilberto Mendes em busca do Não-Objeto: possíveis diálogos entre mundos

Mirna Azevedo Costa

(Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Vitória)

mirnaazevedo@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho busca analisar a fase experimental da obra do compositor brasileiro Gilberto Mendes a partir de sua interação com outras formas de expressão artísticas. Para tal, o estudo procura dialogar com o conceito de “não-objeto” de Ferreira Gullar e o teatro épico de Brecht, principalmente no que diz respeito à participação do público, para então apontar possíveis desdobramentos atuais da música de G. Mendes.

Palavras-chave: Gilberto Mendes, não-objeto, música contemporânea.

Gilberto Mendes in search of the Non-Object: Possible dialogues between worlds

Abstract: This work aims to discuss the experimental phase of the Brazilian composer Gilberto Mendes from the point of view of its interaction with other forms of artistic expression. To achieve this goal, we try to understand Ferreira Gullar’s “não-objeto” concept and the Epic Drama of Bertold Brecht, particularly in its respect of the audience’s participation, aiming to point out possible developments in Mendes’ contemporary works.

Key words: Gilberto Mendes, Não-objeto, Contemporary Music.

Gilberto Mundus, alegria da descoberta dos mundos musicais, sem programa místico ou ideológico. O puro prazer de estar em toda parte, ubiquamente e musicalmente – Gilberto Mendes faz parte da cartografia musical terráquea¹.

O texto de Ferreira Gullar publicado na década de 1960, intitulado “Teoria do Não-Objeto”, embora seja orientado às “artes visuais”, tem muito a contribuir em relação à música brasileira contemporânea e como esta se desenvolveu desde o contato com a *Neue Musik*². Este trabalho tem como objetivo analisar a proposta experimental de Gilberto Mendes a partir da ótica do “não-objeto” de Ferreira Gullar, levantando as semelhanças entre os pensamentos condutores das duas vertentes (visuais e musicais), através da obra do citado compositor, onde se evidencia a busca por uma nova semântica musical que influenciou diretamente as correntes composicionais contemporâneas. Tal conexão entre o pensamento “plástico” e o “musical” na década de 1960 / 1970 torna-se possível devido à reconhecida influência que o Movimento Música Nova³ absorve de outros meios de expressão artísticos, como se pode observar já no segundo parágrafo do Manifesto Música Nova, datado de 1963:

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, Mallarmé, Eisenstein, Joyce, Pound, Cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos,

sensíveis: concreção no informal (MANIFESTO MÚSICA NOVA, apud MARIZ, 2000, p.337).

O compositor santista Gilberto Mendes figura entre os mais significativos nomes da música contemporânea brasileira, sendo pioneiro no país em "música aleatória, visual, concreta, microtonal, na nova notação musical e *mixed media*" (MARIZ, 2000, p.331). Além da qualidade de sua obra, a importância deste compositor no cenário musical deve-se fundamentalmente à atitude questionadora em relação ao academicismo / nacionalismo vigente na década de 60, reivindicando então novos rumos para a arte no Brasil. A busca pelo interativo, o multidisciplinar e o sensorial na obra musical é uma constante no trabalho deste compositor, afinando-o com o espírito experimentalista das décadas de 60 e 70, quer seja nas artes visuais (onde encontraremos Ferreira Gullar e seu "não-objeto"), ou no teatro (com Brecht).

Nascido em 1922, Gilberto Mendes iniciou seus estudos de composição em 1954, praticamente autodidata, contando primeiramente com esparsas orientações de Claudio Santoro e depois de Olivier Toni. Entre 1962 e 1968, frequentou como bolsista os cursos de férias de Darmstadt, na Alemanha, onde teve a oportunidade de estudar com Pierre Boulez, Henri Pousseur e Stockhausen. Este rico contato com a vanguarda da música contemporânea na Europa marcou significativamente a sua orientação estética, assim como sua estreita ligação com os poetas paulistas, entre eles Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Juntamente com um grupo de compositores e instrumentistas, Mendes publica em 1963 o Manifesto Música Nova, que já de início reclama "compromisso total com o mundo contemporâneo" (MANIFESTO MÚSICA NOVA, apud MARIZ, 2000, p.337), em um texto cheio de referências às outros meios de expressão (não musicais) e ávido por uma plena comunicação entre as artes. Como consequência direta, têm início os Festivais de Música Nova, idealizados e organizados por Gilberto Mendes.

Quando o Festival Música Nova começou, em 1963, nossa ideia é de que ele fosse um mostruário da música que estávamos fazendo [...]. Mas estávamos abertos a outras influências – só não valia música acadêmica e nacionalismo barato. Depois o festival virou um termômetro da música contemporânea, mostrando os caminhos que ela estava trilhando, com as reações naturais a essa rigidez do serialismo, que foi hegemônico por mais de 30 anos (MENDES apud FARINACI, 2006, p.1).

Como compositor Gilberto Mendes recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, especialmente pela semântica e caráter experimental de sua obra, que se divide em três fases composicionais: Fase de Formação (1945 a 1959), Fase de Experimentalismo (1960 a 1982) e Fase de Transformação (após 1982). Este estudo procura focar a 2ª fase, de experimentalismo, que se encontra em profunda concordância e constante diálogo com as ideias artísticas predominantes nestas décadas.

1. As influências extramusicais de Gilberto Mendes

O compositor santista sempre procurou uma estreita relação com as diversas formas de expressão artísticas, sejam elas musicais, visuais, literárias ou teatrais. Como afirma Buckinx (apud SANTOS, 1997, p.40), "suas preocupações composicionais se ligam mais às possibilidades de percepção do

que à construção ou invenção”. De fato, em sua fase experimentalista, Gilberto Mendes mostra-se mais preocupado com as variedades possíveis de recepção da obra do que com a própria construção musical em si.

Resultado desta aproximação com a literatura, mais especificamente com a poesia concreta, é o Moteto em Ré menor “*Beba Coca-Cola*”, para coro a *cappella*: “verdadeiro *antijingle* com texto de Décio Pignatari, causou sensação em 1968 na sua estreia pelo Madrigal Ars Viva” (MARIZ, 2000, p.331). Nesta obra, o compositor utiliza um poema concretista, já inserindo uma ligeira ação teatral e uma dose de humor.

Figuras 1 e 2 – Moteto em Ré menor “*Beba Coca-Cola*”.

Fonte: Documentário “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes”



Outros exemplos dessa interação entre música e literatura são as obras: “*Nascemorre*” (com texto de Haroldo de Campos, para vozes, duas máquinas de escrever e fita magnética), “*Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*” e “*The Sentimental Gentleman of Swing Reveisited*”.

A influência do cinema é sem dúvida o viés mais marcante de seu trabalho e vai conduzir boa parte de seus procedimentos composicionais: “Não fui marcado pelo folclore brasileiro. Meu folclore foi a música de cinema. E paciência... foi a música de cinema americana. A música de cinema americana é que me formou” (MENDES, 2012).

Figura 3 – Gilberto Mendes em pose de “*Nosferatu*”, em Gent, nos jardins da casa do compositor Álvaro Guimarães.

Fonte: SANTOS, 1997.



Esta particularidade leva-o a inserir trechos teatrais na obra musical, não como já o fazia a ópera, mas como intervenção dentro de uma composição instrumental ou mesmo como mote principal, deixando a música apenas como elemento secundário. É o caso de “O Último Tango em Vila Parisi”, onde somente uma frase musical se repete continuamente e o maestro atua enquanto ator: ele começa a reger e em seguida abandona a orquestra, busca uma violinista que está tocando, dança com ela, é abordado pelo spalla, dançam os três, o maestro duela com o spalla (batuta contra arco de violino) e culmina com o assassinato do violinista.

Figuras 4 a 9 – “O Último Tango em Vila Parisi”.

Fonte: Documentário “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes”



Com a mesma vertente cênica, encontramos: “Ópera Aberta” (para soprano e halterofilista), “Kreutzer 70”, “Asthmatour” e “Santos Football Music”.

Figura 10 – “Ópera Aberta”.

Figura 11 – “Kreutzer 70”

Fonte: Documentário “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes”



Todas essas influências artísticas são decisivas na obra desse compositor, que procura um diálogo constante com outros meios expressivos não musicais para

enriquecer seu trabalho. Como afirma o próprio Gilberto Mendes: “meu espírito é integracionista. Fundir e fazer uma grande geleia de tudo” (MENDES, apud SANTOS, 1997, p.38).

2. Em busca do Não Objeto

A fase experimentalista de Gilberto Mendes, marcada pelas obras acima citadas, é riquíssima e contribui significativamente para o desenvolvimento da linguagem musical no Brasil. A inserção de elementos não musicais e uma constante interação com outros meios de expressão artísticos faz-me crer que sua busca vai além de uma nova linguagem musical, aproximando-o da concepção transformadora que pautou o fazer artístico nas décadas de 1960 e 1970.

Ao observar o texto de Ferreira Gullar, “*Teoria do Não Objeto*”, é possível reconhecer alguns caminhos equivalentes aos trilhados por Gilberto Mendes em direção a uma nova semântica musical, “Como afirma Gullar, o *não-objeto* surge da leitura das transformações pictórico-espaciais do processo de Lygia Clark, sobretudo, de seus gestos de ‘desintegração do quadro convencional’” (SOLENDAR, 2011, p.123).

Enquanto alguns artistas buscavam a “desintegração do quadro convencional”, caminhando para a eliminação da moldura (pintura) e base (escultura), Gilberto Mendes também sai em busca desse mesmo processo de “libertação” da obra artística, almejando um novo “espaço” para a música. O silêncio que precede e os aplausos que sucedem a *performance* têm a mesma funcionalidade que a moldura ou base, pois são os elementos que estabelecem, definem e delimitam o espaço metafórico onde a obra se apresenta. Ao despír a apresentação musical do formalismo “erudito” e levá-la ao risível, aproximando-a do cinema / teatro, o compositor quebra as expectativas do público em relação à música de concerto (especialmente a contemporânea, normalmente densa, difícil, praticamente incompreensível para um público leigo) e coloca o fazer musical mais próximo da realidade, extrapolando assim os limites de seriedade e compenetração exigidos a fim de delimitar a “obra de arte musical”. Assim, o compositor provoca a plateia, tirando-a da posição de “ouvinte de música erudita contemporânea” e a transpõe para uma outra esfera, mais próxima do que seria este público de cinema ou teatro, que se permite rir (o que seria inadmissível em um concerto de música contemporânea) sem a preocupação de analisar, entender ou mesmo criticar a obra. Gilberto Mendes transporta a audiência para um ambiente mais “leve”, mesclando a erudição e inovação da vanguarda com a simples fruição e divertimento. Como afirma o próprio compositor,

A música contemporânea ficou muito estigmatizada por sua dificuldade – é como falar japonês para uma plateia que só entende português. [...] Antigamente a gente brincava, ‘meu concerto só teve dez pessoas’ e competia para ver quem tinha menos gente. Hoje eu sinto que há um desejo de se ter mais público (MENDES apud FARINACI, 2006, p.1).

Com esta atitude, Gilberto Mendes quebra a dinâmica convencional do “concerto de música erudita contemporânea”, transportando a música para o

espaço “tangível”, onde o de alguma forma o público pode estabelecer um contato menos “formal” e possivelmente mais “pessoal” com a obra.

Segundo Ferreira Gullar,

[...] as formas, as cores, o espaço [assim como os sons] não pertencem a esta ou àquela linguagem artística, mas à experiência indeterminada do homem. Lidar com esses elementos, fora dos quadros institucionais da arte, é formulá-los pela primeira vez (GULLAR, 1959, p.98).

E é justamente isso o que pretende Gilberto Mendes: retirar os sons, a música, dos “quadros institucionais da arte”. Ele busca sacar a obra do formalismo e passividade que a envolvem durante um concerto, trazendo-a para perto do público, sem extrapolar o contexto erudito contemporâneo, sem apelar para o banal ou o sentimental. Ou seja: ele retira o fazer artístico musical de sua “aura” formal sem cair no popular ou abandonar suas premissas de vanguarda.

Em um primeiro momento, a composição experimentalista de Gilberto Mendes pretende aproximar-se do público à maneira de Brecht, onde este é “contraposto à ação” (NUNES, 2010, p.53) e sutilmente levado a insurgir de sua passividade enquanto espectador.

De acordo com Guinsburg (2007, p.104) a narração cênica [no teatro de Brecht], em vez de levar os espectadores a participarem em uma ação, ou a identificar-se com personagens, liberta-os; acorda a sua atividade, obriga-os a tomar decisões, comunica-lhes conhecimento através de argumentos. Obrigado a julgar, intimado a pronunciar-se, o espectador hesita. E é assim que a ação se transfere para ele. Sem que claramente o saiba, torna-se consciência viva das contradições do real. Para isto, Brecht utiliza-se do recurso de temas e ambientes insólitos, do emprego de letreiros, da inclusão da música (NUNES, 2010, p.52).

Enquanto Brecht utiliza elementos acessórios para convidar a plateia à uma participação reflexiva, como “recursos literários, recursos cênicos e cênico-literários, recursos cênico-musicais e o ator como narrador” (NUNES, 2008, p.2), Mendes convoca elementos não musicais com a mesma finalidade, como a inserção de texto, ação teatral, cartazes, humor, etc. Grosso modo, Brecht se vale da música e Mendes se vale do teatro. Para Brecht, o “teatro épico questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro” (BENJAMIN, 1985, p.86), enquanto Gilberto Mendes questiona o caráter de seriedade atribuído à música.

Além dos elementos cênicos presentes na fase experimentalista de Mendes, o seu processo composicional privilegia a presença de determinados conteúdos que ajudam a aproximar o público, como a utilização de temas com caráter de *jingle*, o humor e a teatralidade. “A comunicação de massas tornou-se elemento importante no credo artístico de Gilberto Mendes” (BÉHAGUE, apud MARIZ, 2000, p.333). Tudo isso coloca a plateia em um espaço diferente da audiência comum de música contemporânea, transportando-a para um ambiente mais familiar e descontraído, onde as pessoas podem rir, falar e participar sem gerar constrangimentos.

Esta peculiaridade certamente foi responsável pelo seu enorme sucesso tanto no Brasil quanto no exterior, pois além de apresentar uma criação de

vanguarda com altíssimo nível musical, o conteúdo teatral geralmente agrada ao público, que se vê frente a uma nova possibilidade: algo inovador, que causa estranhamento, mas agradável e muitas vezes risível. Obviamente o compositor enfrentou a crítica especializada, sob acusações de que seu trabalho não pertencia à categoria de “música”, como aconteceu na VIII Bienal de Arte de São Paulo, em 1965, onde o compositor conseguiu escandalizar o “público burguês do Teatro Municipal de São Paulo. [Afinal] nada mais agride do que a linguagem nova em música, literatura, em todas as artes” (MENDES, apud SANTOS, 1997, p.34).

Como afirma Gullar,

Pode dizer-se que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento (GULLAR, 1959, p.94).

Exatamente assim é a postura experimentalista de Gilberto Mendes, pois se propõe claramente a romper o estabelecido (mesmo em relação à própria vanguarda), em busca de

“uma ‘linguagem musical particular’ (e não simplesmente no sentido de seguir as pegadas das novas tendências do Velho Mundo), procurando, dessa maneira, criar obras que pudessem ser o ‘primeiro exemplo conhecido de um novo processo’. Perseguindo ‘tudo o que estivesse ao alcance e dando em troca dessa assimilação, o nosso produto, seja pela transcrição, pelo desenvolvimento da tradição, pela inovação ou ainda pela renovação da tradição” (MENDES, apud SANTOS, 1997, p.34).

A sua preocupação com a plateia e sua busca para que esta participe mais ativamente do espetáculo musical, conduz o compositor a extrapolar os recursos já utilizados com tal finalidade, como as inserções cênicas e literárias, chegando assim ao ápice de sua cruzada pelo “não-objeto” com a peça “*Santos Football Music*”. Como aponta Ferreira Gullar, a interação do espectador é fundamental para o “não-objeto”: “o espectador é solicitado a usar o não-objeto. [...] Diante do espectador, o não objeto apresenta-se inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído” (GULLAR, 1959, p.99). Portanto, é possível constatar que é nesta obra, “*Santos Football Music*”, onde Gilberto Mendes chega mais longe em relação à participação de plateia e a qua mais se aproxima da proposta de “não-objeto” de Ferreira Gullar. Composta em 1969, a peça

concentra todas as características da ‘Neue Musik’ da segunda metade deste século [XX], como o som concreto, por meio de fitas gravadas (de locuções esportivas), participação constante do público durante a apresentação, orquestra simulando um jogo de futebol por magma atonal de timbres e um novo grafismo para toda a trama escrita (SANTOS, 1997, pp.34-35).

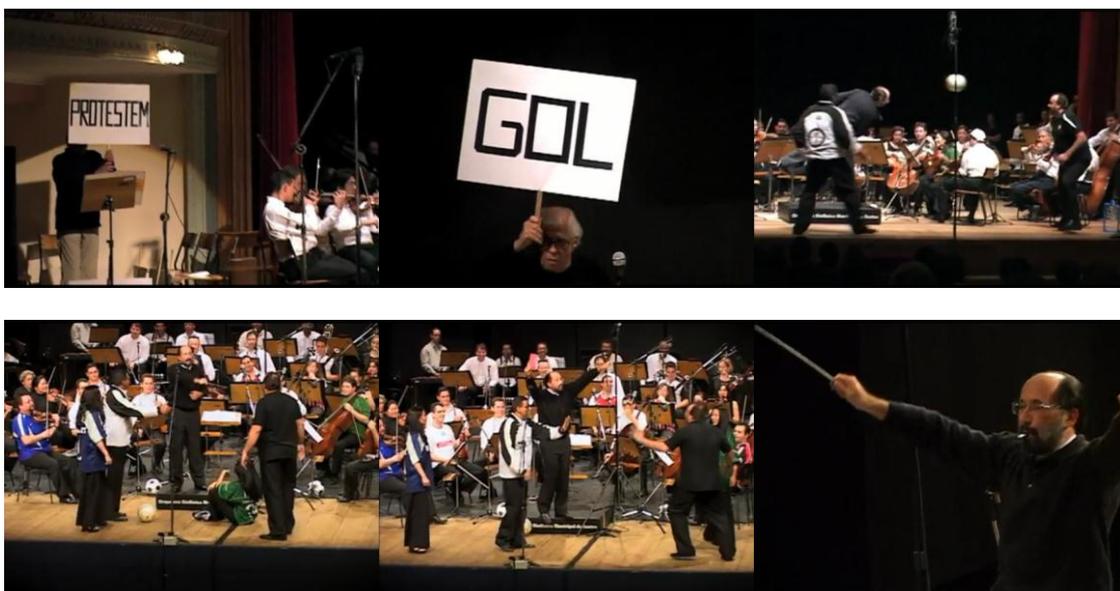
Com “*Santos Football Music*”, Mendes recebeu da crítica paulista o prêmio de autor da melhor obra experimental, em 1970, estreando no ano seguinte em Varsóvia, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Além da constante participação da plateia durante toda a *performance*, a linguagem contemporânea utilizada nos instrumentos da orquestra e *tapes* soma-se à

atuação teatral dos músicos: vemos o maestro tornar-se “juiz de futebol”, reger trechos orquestrais complexos, cabecear uma bola, etc.

Neste trabalho, Gilberto Mendes alcança o clímax de sua empreitada experimentalista, rompendo completamente a barreira entre os músicos e o público, deixando este inteiramente à vontade para manifestar-se e tomar parte na obra. Ainda que a princípio seja uma participação “guiada” pelo compositor, é possível observar claramente diversos momentos em que o público antecipa-se e atua efusivamente, como no momento do “pênalti”: a reação das pessoas é a mesma frente a um jogo de futebol e neste momento não se faz necessário nenhuma indicação de participação: a plateia se insere espontaneamente. Assim como em outras composições, a existência musical extrapola os limites convencionais, chegando à experiência sensorial do próprio público e mesclando-se metaforicamente ao ambiente cotidiano, para além do espaço “erudito”, “artístico”, ou mesmo “musical”.

Figuras 12 a 17 – “*Santos Football Music*”.

Fonte: Documentário “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes”



Embora esta composição seja significativa na fase experimental de Gilberto Mendes, outros magníficos trabalhos seguiram-se, como é o caso de “*Blirium C-9*”, onde o compositor abdica completamente da escrita convencional, indicando apenas grupos de notas a serem tocadas, lançando mão da aleatoriedade como foco principal. O próprio compositor afirma que “não compôs esta música, mas sim uma máquina de fazer músicas” (MENDES, apud SANTOS, 1997, p.86). Todavia, é apenas em “*Santos Football Music*” que Gilberto Mendes convoca explicitamente a plateia, solicitando gritos, protestos, cantos, etc. No restante, o público é convidado a participar “à maneira de Brecht”, sendo retirado de sua cômoda posição de ouvinte e gerando estranhamento e reflexão.

Indubitavelmente, é possível concluir que, no Brasil, Gilberto Mendes abriu as portas para que toda uma geração de compositores pudesse beber da fonte

experimentalista, contribuindo para a configuração atual da música contemporânea brasileira. Contudo, foi o seguimento de música eletroacústica o que mais se aproximou do caminho inaugurado por Gilberto Mendes, alcançando finalmente o objetivo do “não-objeto musical”. A experiência do o “Atari Sound Performance” 4, por exemplo, é essencialmente “transparente”, no sentido do não-objeto, que dispensa intermediário, não remete ao nome ou coisa, pois ele “apresenta” e não “representa” nada, como o faz o objeto. Portanto, o não-objeto não deixa rastros já que não remete a nada (nome/coisa); ele apresenta-se ao mundo livre de “alusões” e pleno de interação com o espectador. O não-objeto parte da não-significação: é preciso interagir, manipular, para então significá-lo. Da mesma forma, o “Atari Sound Performance” não remete a nada, não remete à “música” em seu conceito habitual, além de estar livre dos espaços de tempo acessórios que delimitam o fazer musical, não tendo necessariamente um início e um final delimitados por silêncio e aplauso respectivamente, não necessita do palco para separar músicos de ouvintes e, finalmente, parte do princípio de interação com o público para que se dê a experiência musical, estando profundamente integradas com elementos visuais e sensoriais. Nesta modalidade de composição eletroacústica, é indispensável a participação do público para que a “música” (que já não mais remete à música) aconteça: os participantes jogam videogame (e aí estão presentes elementos visuais, sonoros e táteis) enquanto os músicos interferem no som resultante, dando origem à obra musical: uma experiência única, que não pode ser repetida na íntegra, pois depende de elementos aleatórios vindos do próprio público. Como nos coloca Gullar acerca do “não-objeto”, “sem ele [o espectador], a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize” (GULLAR, 1959, p.100).

Figuras 17 a 22 – “Atari Sound Performance”.

Fonte: Arquivo pessoal (obtidas durante o 2º Festival de Música Livre, Vitória / ES)



Portanto, o trajeto percorrido por Gilberto Mendes em busca do “não-objeto”, em constante diálogo entre as diferentes esferas de expressão artística, resultou em um rico projeto experimentalista entre as décadas de 1960 e 1980,

outorgando seu legado à novas gerações. Ainda que o compositor não tenha alcançado máxima proximidade com a proposta do “não-objeto” de Gullar (como se consegue com o “*Atari Sound Performance*”), sua caminhada em prol de uma nova semântica musical manteve-se em plena sintonia com tais formulações teóricas e com os trabalhos dos artistas de seu tempo. Merecidamente, tal compositor figura entre os pilares da música brasileira contemporânea, tendo sido um dos maiores responsáveis pela expansão das possibilidades e linguagens musicais em nosso país. De forma muito jocosa, como lhe é peculiar, ele se define: “Sou um compositor clássico-romântico que fez vanguarda nas horas vagas” (MENDES, 2012).

Referências

A ODISSEIA musical de Gilberto Mendes. Direção e produção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Berço Esplêndido Produções, 2006.1DVD.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 78-107.

FARINACI, Antônio. “Sou transmoderno”, diz Gilberto Mendes: filme sobre o músico abre o festival Música Nova. *UOL Música*, 9 ago. 2006. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2006/08/09/ult89u6808.jhtm>>. Acesso em: 5 dez. 2011.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MANIFESTO MÚSICA NOVA. In Invenção. *Revista de Arte de Vanguarda*, ano 2, nº 3, jun. 1963

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENDES, Gilberto. Gilberto Mendes: 90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes. Entrevista concedida a Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=X2vvoMfqSA&feature=related>>. Acesso em 12 fev. 2012.

NUNES, Francisco Pereira. Platéia ou Plateia? A progressiva perda do assento nos teatros de Brecht, Moreno E Boal. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes da Universidade Federal de Brasília, Brasília.

NUNES, Pedro Henrique. O esvaziamento da ação de Brecht. *Revista Contracultura*, Niterói, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistacontracultura/O%20esvaziamento.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SOLEDAR, Jorge. Apointamentos da Teoria do Não-Objeto. *Revista-Valise*, Porto Alegre, ano 1, v.1, n. 1, p. 119-130, jul. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19823/12796>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

Sobre a autora

Mirna Azevedo Costa é Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006), Especialista em Pedagogia do Piano pelo Conservatório Brasileiro de Música / CEU-RJ (2011) e Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2011-2012). Participou de diversos concursos de piano, sendo laureada em vários deles, tais como: Concurso Jovem Músico BDMG (Belo Horizonte / MG), VI e VII Concurso Nacional de Piano de Governador Valadares (Governador Valadares / MG), Concurso Nacional de Piano Nilda Freitas (Rio de Janeiro / RJ) e I Concurso Nacional de Piano de Vitória da Conquista (Vitória da Conquista / BA). Frequentou cursos e *master classes* com os professores Luiz Henrique Senise, Yara Bernette, Ney Fialkow, Michael Uhde, Heitor Alimonda, Eduardo Hubert, Lúcia Barrenechea e Miriam Grosman. Atualmente é professora substituta do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES, onde ministra as disciplinas de Teclado e Piano para os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música.

¹ (PIGNATARI, apud MARIZ, 2000, p.337)

² *Neue Musik*: movimento da vanguarda europeia nas décadas de 50 e 60, pautados pelas novas linguagens musicais, como serialismo, dodecafonismo, música eletroacústica, concreta, etc.

³ Movimento Música Nova: encabeçado por Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira, ao lado de outros músicos paulistas, foi formado no Brasil a partir da influência da *Neue Musik*, buscando uma nova semântica musical sem ater-se à mera cópia do que se fazia na Europa.

⁴ *Performance* audiovisual compartilhada que se utiliza da sonoridade dos jogos de Atari 2600 e dois Atari punk consoles para criar um fluxo sonoro contínuo. O público é convidado a participar acionando e jogando um dos 64 jogos disparados de modo aleatório. A imagem dos players é processada e sobreposta ao jogo projetado na sala.