

## ***Improvisação sobre O Pente de Istambul:* cartografia inicial**

### ***Improvisation on O Pente de Istambul: initial cartography***

CELSO MARQUES

Universidade Federal de Mato Grosso  
marques.c@uol.com.br

RITA DE CÁSSIA DOMINGUES DOS SANTOS

Universidade Federal de Mato Grosso  
ritadominguesantos@alumni.usp.br

#### Resumo:

Este artigo tem como proposta refletir sobre processos de hibridação que estruturam grande parte da produção musical entre meados do século XX aos dias de hoje. A intertextualidade passou a ser uma poderosa ferramenta no estímulo para o pensamento criativo. Isso ocorre de diferentes maneiras nos processos de criação. No texto que apresentamos vamos descrever a análise de um trabalho construído através de processos intertextuais junto à obra *Estudo Sobre O Pente de Istambul* de Gilberto Mendes, por meios de uma criação coletiva e em tempo real. Além da apreciação concebida pelo método de cartografia, que serviu para desenhar o desenvolvimento da composição musical, vamos traçar alguns paralelos com conceitos encontrados na obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

#### Palavras-chave:

Improvisação; composição; rizoma; intertextualidade; Gilberto Mendes.

#### Abstract:

This article aims to bring a reflection on hybridization processes which structure a large part of musical production from the mid-twentieth century to date. Intertextuality has become a powerful tool in stimulating creative thinking. This occurs in different manners when it comes to creation processes. In this paper, we will present a scrutiny of a work built through intertextual processes along with the piece *Estudo Sobre O Pente de Istambul*, by Gilberto Mendes, by means of a real time collective creation. Beyond the appreciation conceived using the cartography method, which served to reveal the unfolding of this musical composition, we will single out similarities with concepts found in the work of Gilles Deleuze and Félix Guattari.

#### Keywords:

Improvisation; composition; rhizome; intertextuality; Gilberto Mendes.

## Introdução

No cenário musical do final do século XX e início do século XXI, observa-se uma tendência criativa da música forjada sob a perspectiva da reciclagem e transformação, dando vida nova a ideias e elementos pertencentes a outras épocas ou outros trabalhos. Vemos a música de concerto sendo moldada sobre diálogos interculturais e processos de hibridação. Fenômeno esse que não aparece somente no ambiente musical, ou da arte em geral, mas faz parte de diretrizes que envolvem o comportamento da sociedade presente. A velocidade com que tomamos contato com elementos provenientes de outras culturas e inúmeros acontecimentos ao redor do mundo é enorme, porém, mais rápido ainda é a forma como vamos incorporando-os aos hábitos do cotidiano, com muita naturalidade e sem nos darmos conta de como isso vai constituindo novos ambientes/territórios em diferentes áreas. Esta situação reflete-se profundamente no cenário da música, que assume produções provenientes de processos de transterritorialização, para lidar e incorporar a diversidade cultural aos trabalhos, apontando novos rumos no desenrolar da criação. Mantemos o olhar para um horizonte distante, procurando engrossar a nossa argumentação musical, com o propósito de darmos conta de uma multiplicidade necessária, quase intrínseca à produção atual.

A convivência com essa dinâmica, envolvendo os processos criativos nas composições, vai gerando contornos para uma nova poética musical. Não temos a consciência muitas vezes de como nossos fazeres artísticos vão sendo constituídos ao sermos atravessados por parâmetros criados em movimentos culturais tão distantes da nossa localidade, e que ainda servem como base para um pensamento crítico. Temos nossos processos experimentais que forjam nossos territórios, sejam geográficos ou os da imaginação. Uma potência criativa que flui dessa mistura de elementos, dessa hibridação diária que se tornou natural a nós, é particularmente marcante para os artistas que vivem nas Américas Central e do Sul. Historicamente nos estabelecemos dentro de modelos ocidentais, mas que não foram erguidos necessariamente respeitando a nossa matriz artística. Esse caminho nos obriga a sermos ainda mais criativos, nos motiva a transitarmos por um universo sonoro alicerçado em uma mistura de culturas, promovendo a reinterpretação, a transformação, em uma reciclagem musical. Procedimentos de ressignificação, desterritorialização, para seguirmos em busca de novos territórios.

Quando se trata de reconhecimento no mercado artístico, a questão torna-se bem complexa, trazendo muitos entraves de âmbito sociopolítico. Porém, no que se refere a processos criativos em nossos trabalhos, temos numerosos exemplos responsáveis por construir uma estética singular, que abarca uma linha de pensamento técnico comum

aos parâmetros acadêmicos, entretanto com um conteúdo bem diversificado e que propõe novos rumos às produções.

Gilberto Mendes (1922-2016) foi um artista, compositor e educador que construiu produções de relevância no cenário musical mundial, pela forma com que ergueu seus trabalhos por processos de hibridação, criando uma poética particular e significativa. Justamente pela maneira com que Mendes lidava com uma grande diversidade de elementos em suas peças, sem que trouxesse uma escuta segmentada, é que chamou a atenção para promover uma nova produção que viesse através de processos de intertextualidade. Percorrendo e pesquisando algumas de suas obras, constatamos a possibilidade dessa realização. Para isso foi escolhida a peça *Estudo Sobre O Pente de Istambul* (1990)<sup>1</sup>, sendo criada, a partir desta obra, um novo trabalho por meio da manipulação de elementos da composição de Mendes, formando três personagens sonoros. Esta premissa se baseia num artigo do compositor Sílvio Ferraz (1959), em que ele descreve seu procedimento composicional a partir de personagens. Conforme este autor: "O foco principal é a ideia de composição por personagens, uma aplicação ampliada da noção de personagens rítmicos desenvolvida por Olivier Messiaen (1908 – 1992) em sua análise da *Sagração da Primavera* de Stravinsky" (Ferraz 2004, 34). Ao longo do texto será detalhado todo o processo dessa intertextualidade musical e a maneira com que se constituiu a nova peça. Esse trabalho foi desenvolvido para ser apresentado no "Congresso Gilberto Mendes e seu Rizoma", realizado pelo Grupo de Pesquisa *ContemporArte* em abril de 2022.<sup>2</sup>

Desta forma, os procedimentos de criação da peça *Improvisação Sobre O Pente de Istambul*<sup>3</sup>, surgem através de processos de intertextualidade, conforme constatado em pesquisa anterior de Rita Santos: "Apesar do senso comum associado entre literatura e 'texto', as primeiras articulações da teoria intertextual e da Semiologia de Saussure trazem a conexão para que o emprego da intertextualidade pelas artes não-literárias seja compreensível" (Santos 2019, 59). Tais procedimentos serão elencados, analisados e comentados, pois servirão como parte da pesquisa que estamos desenvolvendo junto ao PPGECO<sup>4</sup> da Universidade Federal de Mato Grosso, estudando narrativas criadas por meio de construções em grupo e em tempo real, com o intuito de constituir uma composição musical. A proposta desta pesquisa é promover reflexões sobre todo processo

<sup>1</sup> "Gilberto Mendes (1922) compôs, entre os anos de 1989 e 2004, sete estudos para piano solo. Entre os estudos, três são versões para piano de peças escritas para outros meios [...] A última das adaptações foi *Estudo Sobre O Pente de Istambul* (1995), a partir de uma obra para percussão datada de 1990 e dedicada ao *Duo Diálogos*." (Alessio 2012, 289).

<sup>2</sup> Este congresso foi realizado de forma virtual com o apoio da Universidade Federal de Mato Grosso. Mais informações no site do congresso <https://www.even3.com.br/congressogilbertomendeseseurizoma2022/> 3 Aqui o link para acompanhar a performance que originou a peça *Improvisação sobre o Pente de Istambul* <https://drive.google.com/file/d/1fsYbHJBj7nIXfuVZ4tVT1VQ6t-3wtIZO/view?usp=sharing>

<sup>4</sup> PPGECO – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – programa de pós-graduação da Universidade Federal de Mato Grosso existente desde 2007, onde o autor principal, sob orientação da coautora, desenvolve seu doutorado com pesquisa na área de Poéticas Contemporâneas.

criativo, elencado pelo método cartográfico, e a partir daí avaliar a forma como se dão os caminhos desenvolvidos pelos *performers*, que interagem dentro de uma prática composicional, que diante do atravessamento que surge, mediante as ocorrências musicais, criam e recriam novas proposições. Para elucidar o procedimento de intertextualidade na análise da peça *Improvisação Sobre O Pente de Istambul*, usaremos por base a metodologia cartográfica explicitada por Passos, Kastrup e Escóssia (2009), salientando os acontecimentos responsáveis pelo estabelecimento estrutural. Contaremos também com a colaboração de alguns conceitos retirados da obra *Mil Platôs* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), para fundamentar as ocorrências sonoras que foram dando contornos ao trabalho, e que servem de objeto de estudo para esse texto.

Para contextualizarmos o objeto da pesquisa, discorreremos em partes separadas, primeiro a respeito de algumas características da poética composicional de Gilberto Mendes, importantes para balizar parte da organização que surge do desenvolvimento da peça *Improvisação Sobre O Pente de Istambul*. Na sequência serão apresentados os elementos que se tornaram o material básico para o desenvolvimento da composição, bem como a análise sobre os processos criativos ocorridos através da recepção e transformação das proposições musicais. Para o encerramento trataremos as considerações finais.

## **Gilberto Mendes – o continuum intertextual**

Em diferentes trabalhos de Gilberto Mendes nos damos conta de um desenvolvimento contínuo e instigante, que ocorre pelo deslocamento de frases ou citações de trechos pertencentes a outras peças, células rítmicas e até técnicas de escrita trazidas de antigos períodos da música, utilizados para constituir novos territórios e criando padrões sonoros distintos. Em Deleuze e Guattari, para se conquistar novos territórios é necessário que haja um processo de desterritorialização, que se dá pelas chamadas linhas de fuga:

Estas linhas não param de se remeter umas às outras [...] Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [...] (Deleuze e Guattari 1995, 17).

O conceito de linha de fuga é relevante para nossa pesquisa, para destacarmos a importância de termos em mente a possibilidade de nos movimentarmos dentro de um processo em construção, na busca de haver uma estabilização, que possa organizar novos territórios, mas sempre contando com novas transformações.

Nos cenários da música popular e da música de concerto observamos amiúde esse procedimento prolífero, contemplando um leque de propostas sonoras, e agrupando uma vasta argumentação musical. Trata-se de uma característica da pós-modernidade, que promove o surgimento de poéticas concebidas por processos criativos fundamentados no hibridismo, moldando características culturais, conforme Canclini:

A multiplicação espetacular de hibridação durante o século XX não facilita precisar de que se trata. É possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto os casamentos mestiços, a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira [...]. Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa podem ocorrer em fenômenos tão diversos como a chicha, misturas de ritmos andinos e caribenhos [...] (Canclini 2019, 20).

Dentro de propostas erguidas por tramas interculturais ao longo do século XX, destacam-se aquelas que brotaram do imbricamento entre tradição e vanguarda. Muitos compositores com diferentes propostas de trabalhos produziram com a ideia de criar através de uma revitalização de elementos musicais. Nessa direção, para elucidar essa prática, trazemos um movimento que surge ao final dos anos de mil novecentos e quarenta, entre simpatizantes da ideia de cruzamento de técnicas composicionais da música clássica com o jazz, na chamada *Third Stream*.

Trata-se de um termo que, em 1961, o maestro e compositor Gunther Schuller usou formalmente ao se referir à música que não só ele vinha desenvolvendo, mas que crescia de forma consistente entre músicos do cenário norte-americano [...] Alguns podem ter imaginado que havendo essa fusão de gêneros musicais já bem estabelecidos, eles poderiam perder, quem sabe, a autenticidade que fora conquistada em anos de desenvolvimento, não se preservando aspectos tradicionais que manteriam uma pureza de idiomas. Entretanto preservar foi sempre a intenção de Schuller [...] (Marques 2011, 13).

A intenção foi agrupar músicos e compositores dos dois gêneros musicais que partilhavam uma vontade de conseguir novos elementos para um desenvolvimento composicional. Consequentemente estariam inaugurando um novo movimento criativo, primando pela excelência, já que este juntaria o melhor que existia na música até então. Porém, nem todos estavam satisfeitos e felizes com a proposta, e por não agradar aos críticos da época esta ideia não foi adiante. Tratava-se de uma visão sobre algo que já vinha acontecendo, mas principalmente, apontando para o que viria a ser comum no futuro. Dar um nome e contextualizar a proposta artística, foi o único fato novo.

No Brasil, como já mencionado, o cruzamento de elementos culturais díspares, sejam nacionais ou não, acontece entre a música de concerto e a música popular nas

diferentes regiões do país, em que, por processos de transmutação do material composicional, são produzidos trabalhos de características singulares. A Semana de Arte Moderna de 1922, apesar de ter sua importância muito atribuída às artes visuais e literatura, trouxe dentro de sua proposição antropofágica cultural, um realce para a música que se estabelecia, sendo que o principal nome representativo da composição brasileira seria Heitor Villa-Lobos (1887-1959). No reflexo da produção de Villa-Lobos e de nomes que não participaram diretamente do evento, mas com produções de características híbridas como Pixinguinha (1897-1973), ícone da música popular no estilo denominado por choro, o cenário musical brasileiro continuou sendo erguido nesse formato ao longo do século.

Uns persistiram numa tradição vanguardista...Outros assumiram uma postura pós-romântica...Ainda outros grupos procuravam escrever música com um leve sabor popular ou caráter nacionalista, muito comum na recente produção brasileira. Por fim, um grupo de compositores caminha para frente, na procura de novas formas de expressão [...] São compositores que compreendem o inexorável destino das artes, sempre em busca de novos caminhos [...] A esse fenômeno novo, Lyotard chamou de pós-moderno e Calabrese de neobarroco. (Tacuchian apud Salles 2005, 156).

Na referência que Ricardo Tacuchian faz com respeito a compositores que se destacam na busca por novas formas de expressão, encontramos Gilberto Mendes como um dos principais nomes. O compositor santista, após voltar de uma viagem a Darmstadt<sup>5</sup>, revela a sua vontade de construir algo próprio, com menor relação à música europeia: "... precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros" (Salles 2005, 151). A história musical de Mendes se divide em três fases<sup>6</sup>. Como menciona Lutero Rodrigues, temos na primeira fase composições bem inseridas nos padrões clássicos da música de concerto da Europa, e um pouco no nacionalismo brasileiro (Rodrigues 2006, 56-57). A segunda fase é voltada para a vanguarda experimental, trabalhando com o dodecafonismo e a música serial, produzindo bastante com base em aspectos do ideal da poesia concreta (2006, 58-59). Na sua terceira fase, Mendes faria uso de procedimentos minimalistas, produzindo com formas mais livres e multiplicidades de soluções (2006, 59). É nessa última fase de seu trabalho que observamos Gilberto Mendes fluir criativamente através de manifestações musicais distintas, construindo obras com o uso de ferramentas intertextuais,

---

<sup>5</sup> Sede do Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Cursos Internacionais de Verão da Nova Música), criados em 1946 por Wolfgang Steinecke. Em 1948, contavam-se entre professores René Leibowitz e Peter Stadlen, entre os alunos, Henze; a música de Schoenberg também era executada e discutida. Depois, entre 1949 e 1951, Messiaen foi uma presença regular. [...] Em 1953, Stockhausen começou a dar aulas lá, seguido em 1955 por Boulez, Maderna, Nono, Berio e Pousseur. (Griffiths 1995, 57).

<sup>6</sup> Adriana Francato (2003) e Antônio Eduardo Santos (1997) estão de acordo com o período temporal das três fases da produção de Gilberto Mendes: 1ª fase de 1945 à 1959; 2ª fase de 1960 à 1982; 3ª após o ano de 1982 (Santos 2019, 161)

trabalhando com materiais diversos, passando por técnicas seriais e a escrita para formação de big-bands, com citações referentes a obras de Villa-Lobos, musicais e jazz (Buckinx 1998, 75). Para Adriana Francato essa terceira fase seria denominada *Pós-Tudo*, já para Antônio Eduardo Santos seria uma fase de *Trans-Formação* (Santos 2019, 161).

O compositor santista utiliza em sua terceira fase composicional toda gama de informações adquiridas desde a sua infância, e no decorrer de sua vivência artística, sem dar atenção ao pertencimento ou não a um círculo estilístico definido, mas com o propósito de conquistar e estabelecer sua poética musical. De acordo com Santos: "Cremos que Gilberto Mendes desde criança viveu em ambientes que podem ter contribuído para a eclosão da 'impureza' em seus procedimentos composicionais, ou seja, ouviveu uma paisagem sonora cosmopolita e híbrida." (2019, 158).

Na criação por caminhos intertextuais alcançamos ambientes que as vezes podem dar a entender, em um primeiro contato, serem desconexos. Entretanto, com a observação (ou escuta) mais detalhada, nos damos conta de que, mesmo que os liames que unem essas partes possam parecer serem bem flexíveis, eles existem e servem como um processo de sobrevida a um material já dissecado em uma determinada obra. Desta forma infere-se que, quando trazemos à consciência um arcabouço sonoro, muitas vezes não temos total ideia de sua força potente, imaginando que sua função possa já ter se esgotado. Essa força é por vezes revitalizada ao se constituir em um novo território, com contornos que indicam um futuro direcionamento criativo através da intertextualidade, segundo Burkholder:

Detalhando mais o conceito, conforme Burkholder (2001), a intertextualidade na esfera musical abarca a gama de relações entre textos, seja o empréstimo, o rearranjo ou ainda a citação direta, compreendendo estilo, convenção ou até mesmo linguagem comum. Conclama a percepção dos textos não como entes de comunicação autônomos, mas como resposta a outros textos, encravados num perene encadeamento de textos relacionados entre si (apud Santos 2019, 68).

A busca por uma nova paisagem que venha florescer ao incorporarmos uma linha criativa de entrelaçamento de ideias já expostas, e que dão sentido em suas arquiteturas de origem, pode não ser um processo simples, já que precisamos realocar elementos em cena que trazem consigo a memória de uma força de expressão, na vontade de emoldurar uma nova proposta de trabalho. Daí, é fundamental assumirmos que para haver uma desterritorialização, necessária na conquista de um novo território, precisamos percorrer uma área caótica e movediça, que em muito, parece sem firmeza. O que por uma visão deleuziana podemos encarar como um agenciamento. Deleuze e Guattari explicam esta territorialização como "o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo" (Deleuze e Guattari 1997, 106).

Entretanto, é dessas muitas trocas e movimentações que conseguimos estabelecer um fluxo de vida no ambiente das artes. Não existe maneira de termos o conhecimento sobre as forças que envolvem os fazeres musicais, até nos arriscarmos na obscuridade, produzindo e manipulando gestos musicais na firme intenção de alcançar um produto inédito. Conforme Salles, esse desejo fez parte da trajetória de trabalho de Gilberto Mendes, que concebeu inúmeras peças juntando materiais que, a princípio, pareciam não possuir uma conexão, mas que geravam resultados provocativos e marcantes, nos fazendo refletir sobre um outro sentido artístico, e que se tornava presente cada vez mais ao final do século XX e começo do XXI.

[...] o período entre as décadas de 1970 e 1980 é considerado uma época marcada pelo ecletismo quanto ao aspecto composicional. Basicamente, essa questão envolve não só as técnicas empregadas como a representação em torno do nacional e do universal [...] Mendes, Tacuchian e Almeida Prado, assumem abertamente seu próprio ecletismo, por vezes adotando o uso do termo "pós-modernismo" para designá-lo. (Salles 2005, 182-183).

O processo de intertextualidade em peças de Gilberto Mendes foi apontado por diferentes pesquisadores de sua obra, como Antônio Eduardo Santos (1997), Márcio Bezerra (1998), Rodolfo Coelho de Souza (2009), Rita Domingues dos Santos (2019), dentre outros. Como nosso foco no presente artigo é demonstrar o processo intertextual de uma das improvisações, criada colaborativamente para a pesquisa de doutorado do autor principal, a seguir passaremos a cartografar o processo criativo da obra *Improvisação Sobre O Pente de Istambul*.

## **Fragmentos em coexistência**

Quando recebi<sup>7</sup> o convite para participar do "Congresso Gilberto Mendes e seu Rizoma" não tinha ainda um projeto relacionado ao compositor, porém, já não era novo o conhecimento sobre a forma de construção composicional de Mendes, e transitar pela sua obra, e tê-la como ponto de partida para um novo trabalho, era a melhor forma de iniciar esta pesquisa artística. Por sugestão da professora Dr<sup>a</sup>. Rita Domingues dos Santos, que me orienta no meu projeto de doutorado, desenvolvi um trabalho de criação coletiva através da improvisação, que está relacionado ao tema da minha tese. A

---

<sup>7</sup> A partir daqui o texto é predominantemente construído na primeira pessoa para poder desvelar adequadamente, de acordo com a metodologia cartográfica explicitada por Passos, Kastrup e Escóssia (2009), o processo composicional de Celso Marques.

composição *Improvisação Sobre O Pente de Istambul* se tornou parte da minha pesquisa de doutorado, que desenvolvo no âmbito do grupo de pesquisa *ContemporArte*.

Como a poética musical de Mendes, na sua chamada terceira fase composicional, se constituiu alicerçada fortemente sobre procedimentos intertextuais, quis partir da premissa de também trabalhar de forma intertextual na improvisação<sup>8</sup>. Desta forma, já de início, decidi utilizar elementos estruturais da obra *Estudo Sobre o Pente de Istambul* (1995) de Gilberto Mendes<sup>9</sup>, e desenvolvi uma peça que teve sua estreia em 2022, em concerto virtual do evento da Universidade Federal de Mato Grosso. Ao observar que um dos materiais que serviram como fluxo gerador da obra *Estudo Sobre O Pente de Istambul* era uma série dodecafônica, resolvi estudar o material e ver a maneira com que foi pensada. Me chamou a atenção o fato de que a peça continha momentos em que a sonoridade trazia características de música serial, minimalista, canções da MPB e do jazz.

Considerando a visão de intertextualidade de Straus (1990): “[...] a intertextualidade nos compositores do século XX se manifesta através de afinidades de estilo, forma, conteúdo motivico ou harmônico, citação direta, ou seja, uma forte semelhança em qualquer domínio musical.” (Straus apud Santos 2019, 76), dentro dessa série de Mendes de doze sons, separei três materiais, seguindo o mesmo direcionamento de construção, e resolvi movimentá-los de maneiras distintas para uma execução com interações que funcionariam como um diálogo musical. Para isso precisava estabelecer características particulares em que houvesse um reconhecimento auditivo deles quando apresentados na performance.

Como se tratava de uma improvisação, o gesto musical seria a grande marca para o estabelecimento de suas formas representativas. Sobre o gesto musical Santaella afirma:

O gesto de execução do intérprete junto ao seu instrumento. O ato de fazer a melodia ir soando sucessivamente através de um instrumento, que pode ser inclusive a voz humana, é o resultado de uma ação que leva o instrumento a reagir em função do estímulo recebido, fricção, extensão, conexão corpo-a-corpo do intérprete com seu instrumento. A preponderância do gesto instrumental, determinando o modo como os eventos sonoros vão se sucedendo

---

<sup>8</sup> Importante observar que existem vários tipos de recursos intertextuais, alguns reconhecíveis na superfície, como a citação, e outros mais no âmbito estrutural. Na obra *Improvisação Sobre O Pente de Istambul* usamos a intertextualidade através da parataxe (Souza 2007), considerando aqui a definição de intertextualidade mais ampla como preconizada por Straus (1990).

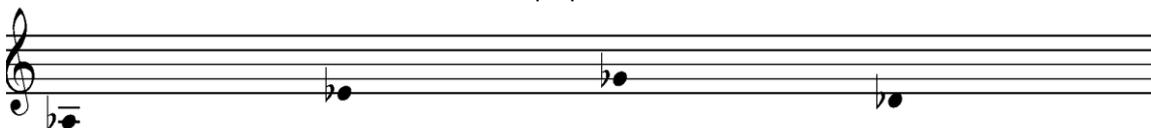
<sup>9</sup> Conforme Beatriz Alessio de Aguiar, esta obra é construída a partir de três séries, uma delas dodecafônica, e apresenta três citações relevantes: “Duas delas, autotextuais, são trechos da obra *Ulysses em Copacabana*: entre os compassos 26 e 30, e depois compassos 52 em diante, como acompanhamento da melodia turca (o primeiro trecho também aparece nas canções *Sol de Maiakovsky* e *TV Grama I*, ambas de 1995, ano desta adaptação). A outra é a melodia turca deformada e modificada, mas ainda reconhecível, nos compassos 55 e 56.” (Aguiar 2008, 69).

no tempo, exhibe a face da secundidade da melodia em sua aparição mais genuína (Santaella 2005, 177).

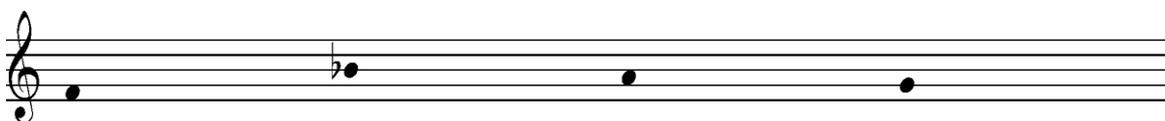
Abaixo, a série utilizada como base do processo de criação:



*Fig.1 Série dodecafônica original*  
Fonte: próprios autores.



*Fig.2 Material inicial de personagem Um*  
Fonte: próprios autores.



*Fig.3 Material inicial de personagem Dois*  
Fonte: próprios autores.



*Fig.4 Material inicial de personagem Três*  
Fonte: próprios autores.

Esse agrupamento sonoro inicial ainda não seria o bastante para construir características claras que trouxessem contornos para cada um deles. Então pensei na maneira de apresentá-los, fazendo pequenas modificações nos recortes selecionados da série presente na obra de Mendes. Neste sentido, François Nicolas discorre sobre as maneiras de se pensar música:

O compositor e filósofo francês François Nicolas distingue três maneiras de se pensar e fazer música, ou melhor, dela mesma se fazer: na construção, na expressão e na sensação. Por construção poderíamos estar nos referindo às regras da composição, à construção de linhas e de tensões harmônicas, à disposição das seções e das partes. No entanto, não são as notas nem os sons que fazem a música, mas uma maneira de agenciar e capturar forças musicais que se encontram nos sons e nas notas em combinação, ou não, com outras formas de expressão, levando a imaginação às combinações e construções as mais insólitas. (Gubernikoff 2007, 12).



Fig.5 Personagem Um  
Fonte: próprios autores.

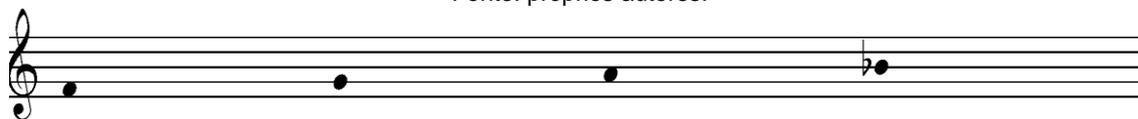


Fig.6 Personagem Dois  
Fonte: próprios autores.

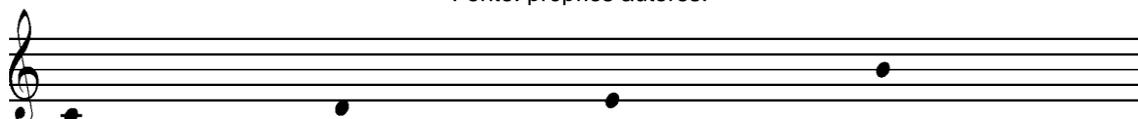


Fig.7 Personagem Três  
Fonte: próprios autores.

Na sequência de início à elaboração de um movimento dinâmico e textural, com a intenção de conseguir a criação de um ambiente musical, onde essas personagens se encontrassem e dialogassem. Esta etapa do processo criativo foi focada na aparição das personagens – que foram expostas de acordo com a numeração indicada acima – com gestos musicais particulares, justamente com o propósito de ir conquistando suas personalidades. Para isso foi fundamental o trabalho com a dinâmica durante a execução para complementar esse gestual mencionado, conforme Caesar:

Para Schaeffer<sup>10</sup>, um som entra em contexto musical assim que é colocado com outros em uma rede, de onde extraímos relações de permanência e transformação. Os sons nesta rede se relacionam com os outros pelo que têm de semelhante e de diferente (Caesar 2007, 41).

Foi exposta ao músico Matheus “Profeta” Marques<sup>11</sup> a ideia de um caminho sonoro, no qual primeiro haveria a exposição de cada personagem separadamente, para depois ir se constituindo o diálogo entre eles. Sugeri que ele procurasse criar seu espaço de intervenção de acordo com a forma como manifestassem seus afetos com relação à atmosfera momentânea. Vale ressaltar que Matheus faz parte do grupo *Germine*<sup>12</sup> de

<sup>10</sup> Pierre Schaeffer (1910-1995), compositor francês, um dos precursores da música concreta desenvolvida no segundo pós-guerra.

<sup>11</sup> Baterista, percussionista, arranjador e compositor, que participa da performance também e com quem Celso Marques tem trabalhado há alguns anos.

<sup>12</sup> *Germine* é um grupo de música instrumental brasileira que existe desde 2019 e trabalha com processos de criação que mesclam ideias pré-determinadas e improvisação conjunta em tempo real. Seus

música instrumental brasileira que criei, servindo de laboratório para o meu projeto de doutorado, que traz a proposta da apreciação e análise das narrativas sobre criações coletivas em tempo real.

Ao iniciarmos a performance, houve a combinação de que faríamos momentos de uma interrupção súbita na conversação musical, para uma aparição da personagem Dois, criando um novo colorido sonoro para a peça. Mesmo com essa conversa que antecedeu a performance, tal ação não destrói o princípio de improvisação, pois o que foi acordado eram propostas de fluxo, onde só poderíamos concluir as ideias no momento da execução dessa prática, não permitindo mais nenhuma ação premeditada aos impulsos musicais gerados e trazidos da profundidade das nossas vontades inconscientes. Sobre o que caracteriza a improvisação, Costa afirma:

Mas, o que é para um performer enfrentar criativamente o tempo real? É possível afirmar genericamente que a improvisação é um processo que envolve a percepção (especialmente – mas não só – a **escuta**) a **memória** (de longo prazo ou *knowledge base* e de curto prazo ou *referent*), a **imaginação**, a **intenção** e a **ação performática** propriamente dita. De outro ponto de vista, trata-se de um processo que envolve a percepção do presente (e, neste caso a construção de um referente acontece em pleno devir durante o desdobramento da performance) com base nas experiências do passado (*knowledge base*) (Costa 2017, 11).

Iniciamos então a criação apresentando as personagens, sendo que para mim a improvisação teria o enredo de um encontro inesperado entre três pessoas que não se conhecem, mas que, pelas forças que movimentam e transmutam a vida, o destino determinasse que elas ali se cruzassem. Dessa maneira iniciariam uma conversa, ou um passeio pelas paisagens sonoras. Silvio Ferraz possui um comentário a respeito desses possíveis “passeios”:

Nesta forma de pensamento o foco é o fluxo sonoro e não é necessário pensar-se em relações formais, em relações de alturas. Relações de alturas são apenas para garantir que os sons restarão em um lugar ou outro, que tecerão uma ou outra família, e não interessa como as famílias se montam, mas a própria vida destas famílias sonoras, onde as notas são apenas guias, não menos complexas, de um mapa mais complexo (Ferraz 2007, 114).

É nesse mapa mais complexo que estamos interessados, e principalmente em como cada um dos dois músicos irá tecer as linhas e os detalhes desse terreno sinuoso que vai surgindo, com seus contornos e relevos, construindo e imprimindo uma única imagem,

---

integrantes são: Matheus “Profeta” Marques (bateria e percussão), Leandro Neri (piano), Beatriz Lima (contrabaixo) e Celso Marques (saxofones e flautas).

um novo território para o aparecimento de uma paisagem sonora<sup>13</sup>. Uma cartografia desse ambiente de som moldado pelos afetos que surgem das ocorrências musicais, como manifestações emocionais transformadas em notas, ritmos, gestos. “A cartografia surge pelo princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática: princípio ‘inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real’ (Deleuze e Guattari 1995, 11)” (Passos, Kastrup e Escóssia 2009, 10). Uma história que vai se desenrolando de acordo com a intensidade do impacto que cada atitude promovida por um dos músicos se replica no outro. Neste sentido, trazemos aqui, para um melhor entendimento quanto aos objetivos da análise, algumas considerações a respeito da pesquisa a ser desenvolvida para o meu doutorado no PPGECCO, que está baseada na potência que vem das emoções sentidas pelos músicos, durante a produção de sons através de seus gestos musicais, conforme Pescuma: “São os afectos que produzem a sensação, eles que são colorantes, são texturantes, são solidificantes ou liqueficientes, que fazem as passagens de estado de sensações.” (Pescuma 2013, 18). Quando se trata de uma prática de improvisação, o instrumentista se emociona com o próprio som que ele acabou de produzir, impulsionando-o para novos caminhos criativos.

Como o objetivo da análise apresentada a seguir é o de constatar os agenciamentos rizomáticos e de territorialização que são construídos no transcorrer da improvisação, e para que se possa entender melhor de que forma as atitudes tomadas foram delineando uma nova obra sobre um material já estabelecido, será enfatizada a sucessão cronológica dos eventos e o desenvolvimento da execução de *Improvisação Sobre O Pente de Istambul*.

## **Análise sucinta da peça**

A análise a seguir teve por base a performance registrada em formato audiovisual, por um aparelho celular, em um estúdio de ensaio, e com um único foco de imagem que engloba os dois músicos. Mesmo não sendo as condições ideais para se obter o registro, a imagem e o som mostram de maneira clara todo o desenvolvimento da execução e a correspondência criativa que surgiu entre os executantes. O link para assistir à performance está inserido no final do trabalho.

Do silêncio surge o som da flauta. Leve, em sentido ascendente trazendo as notas *Ab*, *Eb*, *Gb* e *Db* formando o perfil da personagem Um, algo que faz com que ela surja em um ambiente próprio. A rítmica lenta e sonoridade leve (*pp*) é proposital para propor sugerir a imagem de uma silhueta em nossas mentes. A forma como o vento passa pelo instrumento pode trazer à mente do ouvinte inúmeras imagens. De maneira diferente de

---

<sup>13</sup> O termo: *paisagem sonora – soundscape* – tem sua origem nos trabalhos de R. Murray Schafer (1933-2021) no livro *A afinação do mundo* ([1977] 2001).

trabalhos arquitetados por conceitos formais bem estabelecidos, onde temos um processo longo de elaboração, desenvolvimento e registro das ideias, a apreciação pelos ouvintes, da peça analisada aqui, ganha uma liberdade maior na concepção das imagens para cada personagem e das histórias que as acompanham. De acordo como os sons vão acontecendo. Isso amplia ainda mais a potência do acontecimento musical, pois nesse momento não são apenas os afetos dos músicos que estarão se manifestando, mas do ouvinte em conjunto.

Esse processo é relacionado ao conceito que Deleuze e Guattari denominam como agenciamento. "Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta as suas conexões" (Deleuze e Guattari 1995, 16).

Em 1'42" chega a personagem Dois através de um *ostinato* – gesto de repetição – com as notas *F, G, A e Bb*, que se forma em um *accelerando*, fazendo menção a procedimentos composicionais observados em obras de Mendes como *Viva Villa, O Meu Amigo Koellreutter, O Último Tango em Vila Parisi* e inclusive em *Estudo sobre o Pente de Istambul* nos compassos: 7 ao 9; 25 e 26; 29 e 30; 52; 53 e 54; 55 e 56; 61 a 63.

No minuto 2'02" acontece a primeira interação entre as personagens Um e Dois, o que seria o início de uma conversa através de uma interseção entre elas. Em 2'26" surge pelas notas *C, D, E e B*, a personagem Três, de forma mais imponente devido à rítmica e principalmente à sonoridade com que as notas são interpretadas.

Essa maneira de trazer ao cenário musical o terceiro elemento com uma mudança de dinâmica, modifica também o timbre do instrumento, acarretando um destaque na ocorrência musical. Em muitas vezes o músico não se dá conta de como essas pequenas oscilações do som podem levantar características únicas para uma interpretação. Como diz Chueke: "Num nível um pouco mais crítico, no entanto, cada músico precisa estar continuamente ouvindo as nuances expressivas do som que emana de seus colegas, como por exemplo flutuações de andamento, gradações na dinâmica e mudanças na articulação, timbre e entonação." (2013, 165).

Em 2'47" passa então a existir uma interposição de gestos musicais entre as três personagens, estabelecendo o diálogo musical. Nesse instante o músico intérprete precisa participar dessa conversa, ou melhor, direcionar o assunto e seus questionamentos para as três personagens. Mesmo não se tratando de uma improvisação idiomática, onde o intérprete constrói seu improviso sobre uma base harmônica e rítmica, erguendo um novo ambiente, torna-se necessário nessa prática livre não se descuidar de nenhuma personagem, e seguir desenvolvendo um gestual particular para cada uma, incitando o músico a não perder seu foco.

A nova textura vai se constituindo em 3'24", por sequências de golpes de ar produzidos por uma interpolação silábica, e que vai se transformando numa rítmica

específica, dando sentido para haver o estabelecimento de um andamento na execução. Isso servirá para provocar o segundo músico a se manifestar, trazendo não necessariamente novas personagens, porém, acrescentando uma argumentação mais expressiva. Algo que dará apoio e novo fôlego para o flautista.

Na sequência, em 3'44", a bateria junta-se à flauta, e apesar de serem dois instrumentos atuando simultaneamente, a dinâmica não sofre muita diferença, já que o baterista usa as chamadas vassourinhas<sup>14</sup> para o implemento. Isso é um detalhe que nos ajuda a entender como é importante procurar ouvir e perceber como deve ser a sua atitude dentro de uma execução performática, onde o músico procura não só diferenciar a dinâmica, mas promover uma distinção tímbrica, no intuito de construir junto um novo direcionamento aos acontecimentos. Sem deixar se sobrepor ao som que vinha desenhando o diálogo musical, para não colocar em risco o que já estava acontecendo, e talvez por um gesto mais radical, desvirtuar assim o caminho que vinha sendo construído. Desta situação uma estrutura rítmica surge e passa a servir de base para as criações.

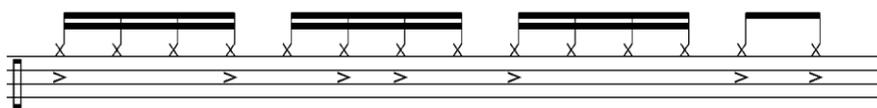


Fig.8 motivo rítmico de base  
Fonte: próprios autores

A sintonia entre músicos torna-se clara em 4'05", onde existe uma correspondência de gestos musicais entre flauta e bateria que impulsiona novos direcionamentos. Essas ações que vão ocorrendo em conjunto produzem potência para a performance, multiplicando ainda mais a argumentação musical e, principalmente, alimentam o emocional criativo, dando uma maior segurança nas atitudes, como se alguém falasse "continuem que está tudo certo". Todo o processo se dá conforme outro conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari que é o do rizoma. A prática que envolve a criação através de uma improvisação, para além de um músico, simultaneamente, é fundamentada predominantemente na ideia de que nada é perdido ou errado, mas sim que se espera haver constantemente um reaproveitamento de propostas. Desta forma não se caminha para uma direção pré-estabelecida, mas sim o construto musical surge através do entendimento das possíveis linhas de fuga que ocorrem a cada gesto novo. "Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado,

<sup>14</sup> "Vassouras produzem um som potente e suave em volumes mais baixos e em todos os andamentos. A maior diferença entre tocar com vassouras e tocar com baquetas é a maneira como você consegue um som bom.". Tradução do autor. "Brushies produce a warm, smooth-flowing sound at lower volumes and at all tempos. The biggest difference between playing with brushes and playing with sticks is the way you achieve a good sound." (Riley 1994, 48).

territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar." (Deleuze e Guattari 1995, 17). A organização existe, porém, cabe ao músico perceber quando isso passa a acontecer, e ao mesmo tempo não se apegar, pois novos movimentos de desterritorialização serão necessários para manter o fluxo criativo. "Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma." (Deleuze e Guattari 1995, 17).

Em 4'29" acontece uma primeira interrupção abrupta no desenrolar da performance para o aparecimento da personagem Dois, que se estende até 4'39". Esse destaque não ocorre pela simples vontade de mostrar um novo elemento, porém, é um fato intrigante que dará contornos para tecermos uma organização composicional. Não é só a reunião de notas musicais para criação de personagens que importa, como também não é somente a improvisação, mas o formato que vai sendo erguido como consequência de um conjunto de atitudes.

Novamente cresce a dinâmica e a densidade da textura. Essa teia de eventos que se constrói passa a ser a paisagem sonora assumida pelos músicos. Talvez não um novo território, mas sim um devir constante, um novo agenciamento que será explorado. "Só é possível entender algo no agenciamento em que se encontra, e pelas relações com o fora, pelo que traz do fora. E assim, o mais importante não são as descendências, as raízes, e sim as alianças, as simbioses, os rizomas." (Pescuma 2013, 34). Esse *crescendo* vai até 5'12" para termos uma nova interrupção e aparição da personagem Dois. Aos 5'21" bateria e flauta voltam a criar conjuntamente, e a dinâmica está no ponto mais forte, muito pela intervenção do baterista que atua agora com baquetas de madeira, transformando dinâmica, timbre e o afeto.

No minuto 6'00" cessa a participação da bateria e a flauta passa a desenhar o encerramento da performance. A ideia é de que, depois de um diálogo intenso – quem sabe isso tudo não foi uma discussão – as personagens passam a refletir sobre o que ocorreu e cada uma vai deixando o lugar. O som da flauta vai aos poucos se perdendo no ar, para então terminar a performance.

A cartografia descrita acima mostra a ideia de criação não exclusivamente pela combinação de elementos musicais, mas principalmente por um processo de retroalimentação entre os gestos, atitudes e afetos dos intérpretes. Tudo erguido através dessas personagens e suas ações, como menciona Ferraz em relato de Messiaen (1986): "...um personagem age, bate em um segundo, o segundo age mas em razão do primeiro, enfim um terceiro assiste ao conflito." (Messiaen 1986 apud Ferraz 2004, 34).

Para promover esse processo prolífico de intertextualidade transversalmente pela música de Gilberto Mendes, uma das formas de pensar e planejar foi através do princípio da parataxe, que serviu como ferramenta criativa na elaboração de *Improviso Sobre O*

*Pente de Istambul*, fundamental para erguer a narrativa do desenvolvimento da performance. Com esse artifício criamos uma continuidade a partir de um ou mais elementos extraídos da estrutura formal da peça. Procuramos então maneiras de montar um desenvolvimento sobre motivos, ritmos ou blocos sonoros que alicerçam uma determinada composição ou trecho dela.

O compositor Rodolfo Coelho de Souza procura criar sobre esse princípio e desenvolveu bases para a utilização dessa técnica transferida da linguística para a música. Para explicar a parataxe, o compositor se apoia em Teixeira Coelho:

É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une [...]. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias [...] Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura. (Souza 2007, 79).

A ideia de compor uma peça a partir da divisão em blocos da série dodecafônica pertencente ao *Estudo Sobre O Pente de Istambul* de Gilberto Mendes, ocorre sob esse procedimento da parataxe. Forma-se assim um elo proveniente dessa exploração musical.

## Considerações Finais

Ao longo da história da música no Ocidente percebemos que os compositores, artistas, se embrenham por diferentes áreas do conhecimento para que, através de conceitos e técnicas distantes do cenário musical, consigam novos argumentos para alimentar o pensamento criativo. Estas motivações podem vir por equações matemáticas, um estudo da astronomia sobre as estrelas e os planetas, a observação do comportamento dos pássaros etc. O músico, como qualquer artista, funciona na medida em que ele é afetado emocionalmente por um fato, uma ocorrência, uma simples imagem que transcorre em seu dia. Aliado a um conhecimento técnico ele transforma essa vivência em um tipo de trabalho. Não se trata de uma conclusão inusitada a esse respeito, porém, muitas das vezes que somos tomados por essas emoções não temos uma ideia clara de como isso é potencializado dentro do nosso fazer artístico-musical. Na maioria das vezes não nos damos conta sobre a amplitude que esse emocional pode funcionar no direcionamento de nossos trabalhos.

Ao tomar contato com alguns conceitos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e trazê-los para o universo da música, tive um entendimento melhor sobre como conduzir algumas ideias de criação composicional engendradas por práticas de

improvisação. O pensamento de intercambiar estruturas já definidas (ou ainda por definir) com criações coletivas em tempo real é o que tem dado sentido aos trabalhos que venho desenvolvendo nos últimos anos. *Improvisação Sobre O Pente de Istambul* trouxe um diferencial a mais nos meus procedimentos de improvisação, por conter a ideia de compor a partir de personagens sonoros, algo que até então não tinha feito. Além da organização dos elementos que deram origem a essas personagens trabalhadas dentro da peça, foi fundamental perceber e avaliar como os gestos musicais que emolduravam esses arquétipos sonoros eram redirecionados e redimensionados no processo de criação, de acordo com a forma com que éramos – nós músicos – afetados por eles. A ação decorria das diferentes proposições geradas pelos performers, transformando e realimentando as ideias. Para manter a compreensão foi importante entender e adequar o conceito de rizoma e as linhas de fuga, bem como se concentrar nos acontecimentos sonoros, ouvir, receber e transformar os gestos musicais que iam surgindo no processo composicional, devolvendo-os na forma mais “honesta” para seu parceiro, ou seja, sem preconceber resultados, unicamente com a vontade de produzir e atravessar um campo de territórios inexplorados.

Foi necessário aceitar que o devir musical traz de maneira intrínseca o percorrer de trilhas em meio às dúvidas que cercam os processos da construção artística. Porém, ao mesmo tempo, é nesse risco que cresce a potência da criação. É na pragmática dos agenciamentos que podemos nos reconhecer como artistas, pois o inesperado provoca uma retroalimentação na vontade e no processo criativo. Nos preparamos por muito tempo procurando cercar as possibilidades de erro, mas dificilmente ocorre como o planejado. Ou aproveitamos ao máximo nosso investimento ou podemos chegar à frustração pelo medo antecipado dos resultados. A imprevisibilidade dos acontecimentos pode não corresponder a uma metodologia de organização prévia, de caminhos claros para a criação, entretanto, mostra que existe uma potência de emoção que demanda uma maior atenção, por propulsionar o processo criativo.

## Referências

- Alessio, Beatriz. 2012. “Estudo sobre o Pente de Istambul, de Gilberto Mendes.” *Revista Música* 13 n.º 1: 287-300. <https://doi.org/10.11606/rm.v13i1.55116>
- Bezerra, Márcio. 1998. *A Unique Brazilian Composer: a study of Gilberto Mendes through selected piano pieces*. Doctor of musical arts. University of Arizona
- Buckinx, Boudewijn. 1998. *O Pequeno Pomo*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Caesar, Rodolfo. 2007. “As Grandes Orelhas da Escuta.” In *Notas. Atos. Gestos*, edited by Silvio Ferraz, 31-52. Rio de Janeiro: 7 Letras.

- Canclini, Néstor García. 2019. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, trad. Heloísa P. Cintrão, Ana R. Lessa, trad. da introdução Gênese Andrade. São Paulo: Ed. USP.
- Chueke, Zélia. 2013. *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR.
- Costa, Rogério L. M. 2017. "Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares." *Orfeu* v. 1 n.º 2: 006-020.  
<https://doi.org/10.5965/2525530401022016006>
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1995. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol.1*. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. 1997. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, vol.4*. São Paulo: Ed. 34.
- Ferraz, Silvio. 2004. "Composição por personagens: A escrita de Casa Tomada e Casa Vazia." *Revista Em Pauta* v. 15 N.º 24: 31-59.
- Ferraz, Silvio. 2007. "Tatuagens." In *Notas. Atos. Gestos*, edited by Silvio Ferraz, 91-116. Rio de Janeiro. Ed. 7Letras.
- Griffiths, Paul. 1995. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Gubernikoff, Carole. 2007. "A Presença do Presente." In *Notas. Atos. Gestos*, edited by Silvio Ferraz, 9-18. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Marques, Celso. 2011. "Confluências Idiomáticas: processos de transterritorialidade em *Roda dos Trinos*." MA diss., Universidade de São Paulo.
- Passos, Eduardo, Kastrup, Virginia, Escóssia, Liliana da. 2009. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Ed. Sulina.
- Pescuma, Cristina. 2013. "Pensamento da Diferença." In *A arte contemporânea e o pensamento da diferença*, edited by Lanussi Pasquali, 20-39. Salvador. Ed Blade.
- Pescuma, Cristina. 2013. "Um Pouco de Arte Se Não Sufoco." In *A arte contemporânea e o pensamento da diferença*, edited by Lanussi Pasquali, 14-19. Salvador. Ed Blade.
- Riley, John. 1994. *The Art of Bop Drumming*. New York: Manhattan Music Inc..
- Rodrigues, Lutero. 2006. "As Canções de Gilberto Mendes." In *Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes*, edited by Francisco Carlos Coelho, 49-60. São Paulo: CCSP Discoteca Oneyda Alvarenga.
- Salles, Paulo de Tarso. 2005. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp.
- Santaella, Lúcia. 2005. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP.
- Santos, Antônio Eduardo. 1997. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume.
- Santos, Rita de Cássia Domingues dos. 2019. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: CRV.
- Schafer, Raymond Murray. 2001. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp.
- Souza, Rodolfo Coelho de. 2007. "Síntaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna." *Opus* 13, n.º 2: 73-91.

Souza, Rodolfo Coelho de. 2009. "Intertextualidade na Música Pós-Moderna". In: SEKEFF, M. de L.; ZAMPRONHA, E. (Org.). *Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume/Fapesp.