

## **Gilberto Mendes: experiências de indeterminação vividas na música nova**

### ***Gilberto Mendes: indeterminacy experiences in the new music***

MARIA LÚCIA SENNA MACHADO PASCOAL  
Universidade Estadual de Campinas  
[sennampascoal@gmail.com](mailto:sennampascoal@gmail.com)

Resumo: Este trabalho relata como se deu a criação do grupo “música nova” em São Paulo, do qual Gilberto Mendes participou e foi signatário do manifesto em 1963. Resume como o contato dos participantes do grupo nos novos rumos do pensamento musical vividos nos cursos de Darmstadt (Alemanha) resultaram na nova música brasileira, tais como o uso da indeterminação. Para isso apresenta como foram duas estréias de peças. Com base em bibliografia, reportagens e comunicações, espera contribuir para o conhecimento de fatos históricos da música do século XX no Brasil.

Palavras-chave: Gilberto Mendes; música; século XX; memória; indeterminação; performance.

Abstract: This paper aims to show Gilberto Mendes as one of the participants of the “new music” group in São Paulo and a composer that have signed their manifest in 1963. It sintetized how the contact of the group in Darmstadt (Germany) with the new branches of musical thought resulted in the experiences like the use of indeterminacy and present how was the first audition of two musical pieces. It is based in bibliography, reports and others, hoping that it will bring a contribution to know historic events of the twentieth-century music in Brazil.

Keywords: Gilberto Mendes; music; twentieth-century; memory; indeterminacy; performance.

## Introdução

Ao se conhecer as várias facetas da criação plural da música de Gilberto Mendes (1922-2016) se está diante da grande originalidade que apresenta. Vivendo intensamente seu tempo, através de suas composições é possível acompanhar muitas das transformações da arte dos sons no século XX, passar por diversas formas do pensamento musical e pelas preocupações políticas e socioculturais do compositor. Gilberto Mendes e sua música sempre estiveram associados ao que se chamou de "Música Nova"<sup>1</sup>, aquela que quebra padrões, instiga à reflexão, abre os ouvidos e cria polêmicas. Este trabalho apresenta em um recorte, como foram duas estreias de peças de Gilberto Mendes na década de 1960, que podem ilustrar o que era a Música Nova para ele, usando a indeterminação.

O próprio compositor relata que, no início dos anos 1960 (Mendes 1994), após ter frequentado a Escola Livre de Música em São Paulo<sup>2</sup>, passou a participar de um grupo formado por compositores autodidatas e músicos, os quais se reuniam para se informar do que se fazia na criação musical internacional, o que não encontravam por aqui. Compartilhavam gravações e partituras, na procura de entender as novas ideias da arte musical no estudo de tendências, como música pós-tonal, serialismo e técnica de doze tons (música dodecafônica), mas o objetivo era propor uma "música nova brasileira", criar uma nova linguagem. Foi assim que surgiu o grupo 'Música Nova', em São Paulo, com os compositores Damiano Cozzella (1928-2018), Rogério Duprat (1932-2006), Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira (1938), aos quais se juntaram os músicos Régis Duprat (1930-2021), Sandino Hohagen (1937-2020), Julio Medaglia (1938) e Alexandre Pascoal (1938-2020). Os contatos deles com a chamada vanguarda musical da época nos *Ferienkurse für Neue Musik*, em Darmstadt e estágios nos estúdios de Colônia (Alemanha), os levaram a conhecer os principais representantes do pensamento musical do pós-guerra: Pierre Boulez (1925-2016), Luciano Berio (1925-2003), Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990), Henri Pousseur (1929-2009), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e, especialmente John Cage (1912-1992). Era a *Neue Musik*.

---

<sup>1</sup> Há três fases reconhecidas pelo próprio compositor, ainda que sua notoriedade tenha se iniciado a partir do período experimental. Uma fase com preocupações de vanguarda, outra clássica-moderna, outra quase popular, sem grandes rupturas entre elas, como se fossem três compositores, podendo ainda haver mais um. É o resumo do que Gilberto Mendes relata na entrevista a Fernando Magre (2017, p. 24).

<sup>2</sup> A Escola Livre de Música em São Paulo nas décadas de 1940/50 foi a sede dos cursos de Hans Joachin Koellreutter (1915- 2005), que transformaram o estudo e a prática de música no Brasil. Entre os frequentadores, contam-se os participantes do Grupo Música Nova ao lado de Diogo Pacheco, Henrique Gregori, Isaac Karabtchevsky, Klaus Dieter Wolff, entre muitos outros, por várias gerações. Mais tarde passou a se chamar Seminários de Música Pró-Arte.

## Acaso, serialismo integral e indeterminação: uma discussão dos anos cinquenta

A relação compositor/intérprete passava por uma revisão histórica. São muitos e bem variados os exemplos de aberturas ao intérprete proporcionados pelo compositor na música do século XX. Entre outros, em Charles Ives (1874-1954), *Sonata n. I, II* (1902-10) encontram-se indicações como: repetir “duas ou três” vezes parte de um compasso; um acorde “pode” ser mantido por cinco compassos. A peça *Hallowe'en* (1906) pode ser tocada três ou quatro vezes e ser acrescida por uma parte de improvisação livre de percussão. Em Arnold Schoenberg (1874-1951) *Pierrô Lunar* (1912), as alturas não são totalmente determinadas. É a criação do *sprechgesang* – o canto-falado, intermediário entre canto e fala. O compositor Henry Cowell (1897-1965), na peça *Mosaico* (1934-5), deixa os intérpretes decidirem sobre a ordem em que os fragmentos da partitura serão organizados; há notações em aberto e improvisações. Depois de criar o piano preparado<sup>3</sup> na peça *Bacchanale* (1938), John Cage passa a empregar cada vez mais o uso do som não determinado em suas composições, como em *Imaginary Landscape n. 4* (1951), para doze rádios e dois operadores, em que usa aplicações do I-Ching para os níveis das dinâmicas e formas de ondas, além do acaso do que vai ser captado pelos rádios a cada execução.

O pensamento musical iniciado por Schoenberg no dodecafonismo, técnica que parte da serialização de doze tons, seguiu com Anton Webern (1883-1945) e Olivier Messiaen (1908-1992) para a serialização não mais somente das frequências (alturas), mas também de outros elementos, tais como durações, timbres, dinâmicas, articulações e formas de ataques, o que levou ao chamado serialismo integral. Essa linha de composição teve muitos seguidores na Europa e Olivier Messiaen é uma figura de destaque, como compositor e professor. Pierre Boulez incluiu essa técnica em suas peças, contando-se entre elas a *Structures I* (1951) e Stockhausen em *Kreuzspiel* (1951). É aqui que se constata a experiência de 1962 contada por Gilberto Mendes:

A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor norte-americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue Musik*, estremecera os alicerces do estruturalismo musical com seu indeterminismo ‘zen’, com sua conferência sobre o nada, com um recado musical que não tinha coisa alguma a ver com a filosofia estética daquele verdadeiro ‘santuário’ de celebridades europeias. (Mendes 1994, 69).

---

<sup>3</sup> No piano preparado, John Cage insere pequenos pedaços de borracha, parafusos e cortiças entre algumas cordas do piano, para criar novos sons. As medidas são detalhadas na partitura, indicando os lugares das cordas para isso. O piano se torna um instrumento com um som rico em harmônicos, ressonâncias metálicas e percussões. Muito diferente do som produzido por martelos. Um exemplo é a *Music for Marcel Duchamp*.

Criando o termo "Indeterminacy" em sua conferência do mesmo nome (Cage 1961, 260-73), John Cage passa a praticar a indeterminação na composição, na forma, na interpretação e na abertura total.

Apesar de parecerem correntes opostas, o serialismo e a indeterminação extrapolam uma simples polarização e hoje é possível reconhecer que houve convergências e mútuas influências entre elas, como considera Augusto de Campos (1998, 153-4), o que também é atestado pelo historiador Robert Morgan: "*o serialismo e a indeterminação efetuaram completa dissolução da linha de orientação na estrutura das alturas e no ritmo organizado metricamente*" (Morgan 1991, 380).

## A "música nova" brasileira

Foram essas as ideias e as discussões que o Grupo Música Nova encontrou em Darmstadt no início dos anos sessenta. No Brasil, juntaram-se aos poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, que criaram aqui a poesia concreta e na década anterior publicaram um manifesto em sua defesa. Iniciaram trabalhos e experiências conjuntas e, em 1963 o Grupo lançou o seu Manifesto, publicado na revista *Invenção*.

O Manifesto trazia na primeira frase: "compromisso total com o mundo contemporâneo" (Cozzella et al. 1963) e propunha a assimilação dos conceitos atuais de comunicação de massa, desenho industrial, teoria da informação, semiótica, educação musical, entre outros.

No seu livro de memórias *Uma Odisseia Musical*, Gilberto Mendes (1994) registra que o Grupo Música Nova, entre outras manifestações, "foi pioneiro no Brasil a fazer música microtonal, experimentou o serialismo, a música não periódica, não discursiva, com a introdução do ruído no contexto sonoro, novos grafismos e uso da indeterminação" (Mendes 1994, 80). A figura 1. mostra uma página do manifesto:

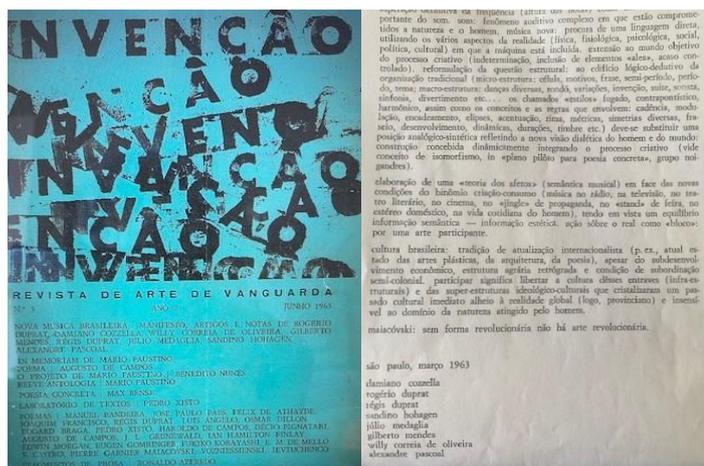


Figura. 1. Capa da revista Invenção e a página 6 do manifesto ‘Música Nova’  
Fonte: Revista Invenção

Um trecho do Manifesto mostra seus objetivos:

música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultural) em que a máquina está incluída. Extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos ‘alea’, acaso controlado) (Cozzella et al. 1963, 6).

## Gilberto Mendes e a indeterminação

Indeterminação é um termo genérico, que passou a ser usado para a música em que o compositor dá abertura ao intérprete nas escolhas que oferece quanto aos parâmetros da peça, como forma, dinâmica, repetições de partes e improvisações, entre outros. Foi desenvolvida como técnica de composição no século XX e é também chamada de obra aberta<sup>4</sup>, uso do acaso e música experimental, como nos mostra o teórico Stefan Kostka (2016) quando detalha os usos do acaso controlado ou não e das escolhas oferecidas ao intérprete na música do século XX.

O uso do acaso, seja chamado de acaso controlado, aleatório ou indeterminação, apresenta algumas diferenças de seu uso nas composições. Dois casos que ficaram conhecidos, foram Boulez e Cage, que podem esclarecer as convergências e divergências sobre os usos do acaso. Boulez partiu especialmente de reflexões no campo da literatura.

<sup>4</sup> Observe-se que a expressão remete ao erudito Umberto Eco, autor de obra sobre o tema (1971) de grande repercussão no meio acadêmico, àquela época.

Baseando-se em James Joyce e Stéphane Mallarmé, procurava não mais conceber uma obra como uma trajetória simples, percorrida entre um ponto de partida e outro de chegada. Realiza uma crítica à concepção de uma obra que resistisse à participação ativa dos intérpretes e estuda a atividade musical em outras culturas. É o compositor que coloca em jogo as estruturas de sua própria composição e toma posições claras: nega o acaso 'puro', ou a improvisação livre, defendendo que o controle do acaso pudesse ser absorvido e mantido pela 'inteligência criadora', para não ceder lugar ao caos e ao puro automatismo. Esse fato vai influenciar diretamente a apresentação física da partitura, criando novos símbolos e sinais gráficos orientadores da interpretação, que passaram a vir listados no início, a que chamaram "bula". A nova linguagem vai também mudar a Forma da composição, tornando-a flexível e procurando uma integração entre compositor e intérprete (Pascoal, Ruviaro e Del Pozzo 1999).

O pioneiro Cage acreditava que a música precisava de uma nova atitude de escuta. Atraído por música e filosofia orientais, propõe a superação das barreiras entre as considerações de 'sons musicais' e 'ruídos'. Suas experiências à procura do silêncio o levaram a concluir como este é relativo, como o som em si não significa (ou não deve significar) nada, além dele mesmo em suas características sonoras. Incorpora tudo isso à sua música, que também apresenta interfaces com outras linguagens, como dança, teatro e poesia.

### **Duas Estreias: *Blirium C-9* (1965) e *Apocalypse* (1967) de Gilberto Mendes**

Para difundir as composições do grupo e fazer contatos com compositores internacionais que partilhavam essas ideias, Gilberto Mendes criou o Festival Música Nova, realizado anualmente desde 1962 e que existe até hoje. A atividade começou e se manteve em Santos, tendo se estendido a São Paulo, Campinas e Ribeirão Preto. O mais longo festival no gênero foi responsável por várias primeiras audições nacionais e mundiais de peças de compositores brasileiros, latino-americanos e europeus.

Sempre pensando na necessidade de comunicação com público, em 1965 foi realizado o concerto Música de Vanguarda no Teatro Municipal de São Paulo. A organização contou com os maestros Olivier Toni (1926-2017) e Diogo Pacheco (1925-2022), com a colaboração da Orquestra de Câmara de São Paulo e patrocínio da Fundação Bienal. No programa, peças de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e também Toshio Mayuzumi (1929-1997), Webern e Cage. Além da música, o que se ouviu nesse concerto foi uma grande discussão entre a plateia, que se manifestou falando alto, atirando bolas de papel ao palco e, escandalizada, saindo da sala em sinal de protesto (Mendes 1994, 87).

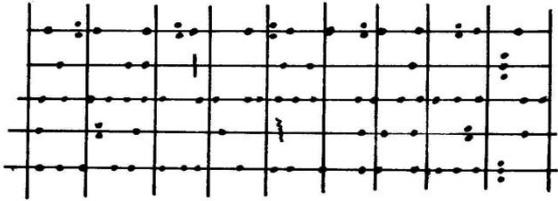
O concerto marcou a estreia da peça *Blirium C-9*, de Gilberto Mendes. Trata-se de uma obra aberta, em que os intérpretes organizam o que irão tocar, montando a partitura segundo instruções sugeridas pelo compositor. Os intérpretes podem ser: 1, 2 ou 3 teclados, entre piano, cravo, órgão, acordeão; 3, 4 ou 5 instrumentos da mesma família; o executante pode gravar em *playback* uma ou duas versões e utilizá-las na versão ao vivo. Citações podem ser incluídas, sendo de qualquer compositor, de qualquer época. No concerto de estreia foi apresentada pelos pianistas Paulo Herculano, Pedrinho Mattar e percussionista Ernesto De Luca. O pianista Paulo Herculano, com completo domínio do repertório histórico e Pedrinho Mattar, profissional da música popular, foram os responsáveis pelas citações ao piano. Na repercussão do concerto, Décio Pignatari relata as reações do público (Pignatari 1973, 129) e há um comentário esclarecedor de Augusto de Campos sobre a música:

Uma das características das composições 'aleatórias' de Gilberto Mendes – desde *Blirium C-9* (...) em 1965 - é, precisamente, a incorporação da música popular urbana, em montagens e citações, como um dado semântico, ao contexto sintático da música erudita (Campos, 1968, 9).

As indicações na partitura de *Blirium C-9* de como organizar o som, a análise do grau de indeterminação e o ponto de vista do intérprete, estão aqui transcritas do trabalho de Maria Helena Del Pozzo:

O intérprete deve 'escrever' sua própria partitura, desenhando 5 linhas horizontais de no mínimo 30 cm, em 3 pgs (sic). Sobre cada linha, marca os pontos em que serão tocadas notas, acordes, clusters e glissandos. Além das alturas, deve também escolher durações, registro, andamentos, dinâmicas e citações de peças de outros compositores. No momento da execução, cada grupo deve ser selecionado de acordo com a posição dos ponteiros de um relógio. A cada 5 grupos, incluir uma citação" (Del Pozzo 2007, 223).

Reproduzimos abaixo alguns trechos da partitura, bem como das instruções ao intérprete:

<b>Tipo</b>	Notação proporcional das durações, Notação como Livro de Regras e Notação Gráfica da partitura que o intérprete escreve. Coloca ainda 3 quadros que contêm as informações referentes aos grupos de notas a serem escolhidos, aos registros e aos andamentos.
<b>Exemplos</b>	<p>Trecho da 'partitura'</p> 

Quadro 1: trecho da partitura *Blirium C 9* e instruções de realização (Del Pozzo 2007)

<b>INDETERMINAÇÃO</b>	
<b>Parcial ou total</b>	Total
<b>Parâmetros</b>	I- Estrutura: Determinada II- Método: Indeterminado, em razão do Material III- Forma: Determinada IV- Material - Frequência: Indeterminada - Amplitude: Indeterminada - Timbre: Indeterminado - Duração: Indeterminada
<b>Grau de liberdade</b>	Alto

Quadro 2: *Blirium C 9*. Análise segundo a Indeterminação (Del Pozzo 2007).

<b>PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE</b>
<p>Algumas informações:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- executar trechos da partitura, escolhendo um grupo de alturas proposto pelo compositor, variando andamentos e registros. Uma vez que nos grupos predominam as alturas que se relacionam cromaticamente (classe de altura 1), os intervalos resultantes na formação de acordes serão as segundas menores, sétimas maiores e nonas menores. Devem ser executadas várias possibilidades de formação de acordes, a partir do mesmo grupo de alturas, alterando-se os intervalos entre as notas;</li> <li>- escolher as citações a serem incluídas, treinando mudanças de andamentos, ritmos, dinâmicas e registros. Quando estiver mais fluente, alternar a execução do grupo de alturas e as citações. Além disso, é recomendável a gravação destas improvisações, para que o intérprete possa avaliar falhas e aperfeiçoar sua versão.</li> </ul>

Quadro 3: Indicações ao intérprete para *Blirium C-9* (Del Pozzo 2007)

## O Apocalipse (1967)

Em 1967, o Grupo Teatro Pesquisa, sob direção teatral de Carlos Murtinho e musical de Alexandre Pascoal, apresentou no Teatro Aliança Francesa em São Paulo as peças *A Paixão segundo São Marcos*, com música de Almeida Prado e *O Apocalipse*, de Gilberto Mendes.

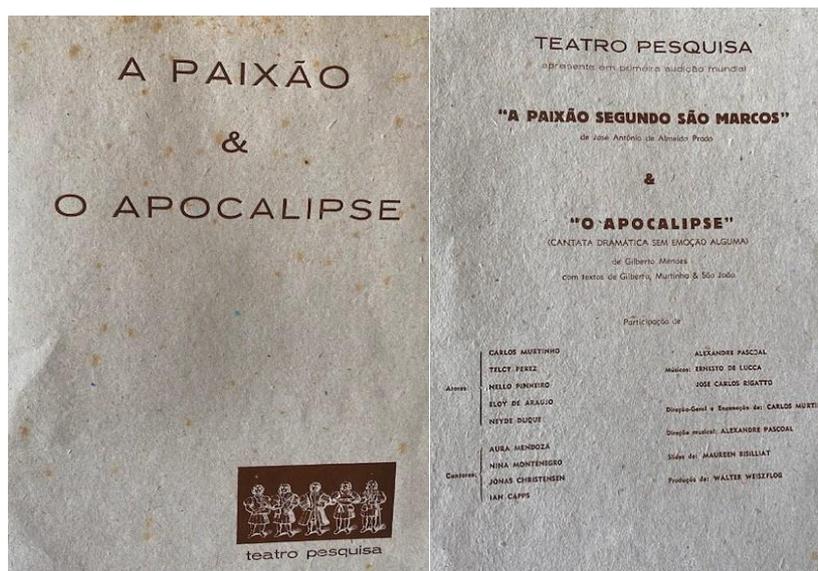


Figura 2: Programa da peça  
Fonte: Acervo pessoal de Maria Lúcia Pascoal

Era uma experiência de música e teatro, ou teatro musical, com atores-cantores-músicos, tendo como subtítulo: *Uma Cantata Dramática sem Emoção Alguma*. Constava de partes de música escrita, outras improvisadas e abertas, com a indeterminação no primeiro plano. Segundo o programa, com textos de Mendes, Murtinho e S. João, o compositor explica:

O principal personagem do Apocalipse é o próprio texto. Como um moto-contínuo, “ricorso”, vai assentando, se adaptando aos vários acidentes que encontra – as árias, os corais – entrecortado por episódios de jornais, conceitos científicos e estéticos (...) As palavras são trabalhadas como material sonoro concreto. A maneira como estão colocadas já é música (Mendes 1967).

O elenco era composto por cinco atores, quatro cantores e três músicos, os quais se revezavam nas atuações cantando e dizendo as falas do texto. Por exemplo, para dizer: “Eu – vi – um - no-vo – céu – e – u-ma – no-va – ter-ra”, um quarteto vocal separava as sílabas do texto, que os atores/cantores diziam ou cantavam, improvisando música com as palavras.

Conforme consta no roteiro do piano, com anotações de Alexandre Pascoal, entre as entradas e comentários para o pianista realizar, havia uma peça que continha quatro módulos, nomeados ABCD, escritos em blocos na técnica de doze tons, com partes de improvisações e instruções ao intérprete, como está na Figura 3, já com a peça musical editada:

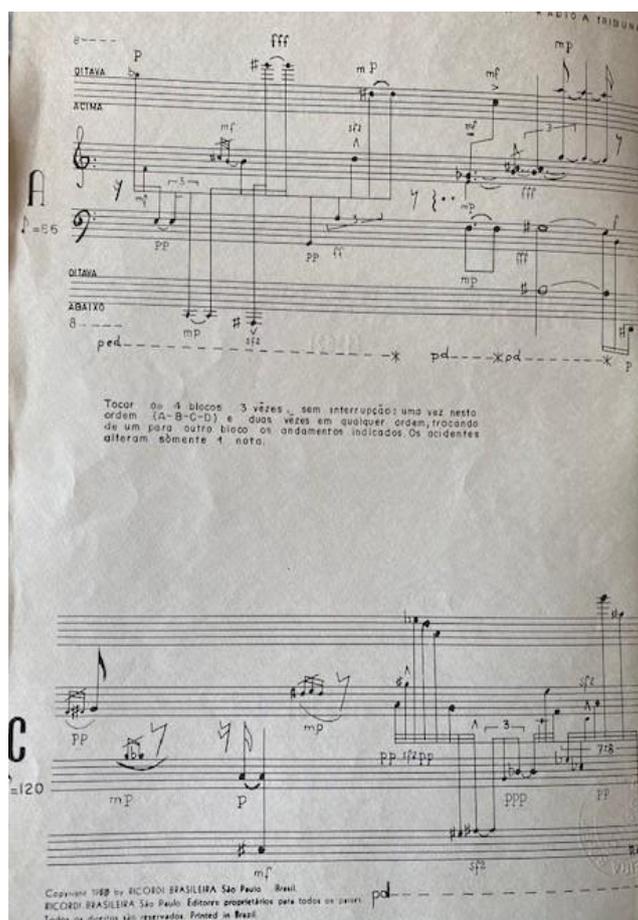


Figura 3: Partitura de Gilberto Mendes. *Música para piano n. 1*. 1969.

Na peça teatral, porém, os blocos poderiam ser tocados de várias formas, como mostra o roteiro da peça no manuscrito e na transcrição, conforme se pode observar nas figuras 4 e 5 e no quadro 4:

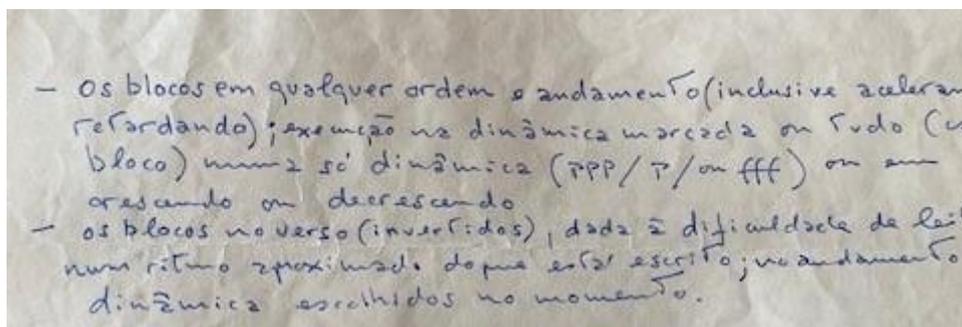


Figura 4: Instruções para a peça *O Apocalipse*  
Fonte: Acervo pessoal de Maria Lúcia Pascoal

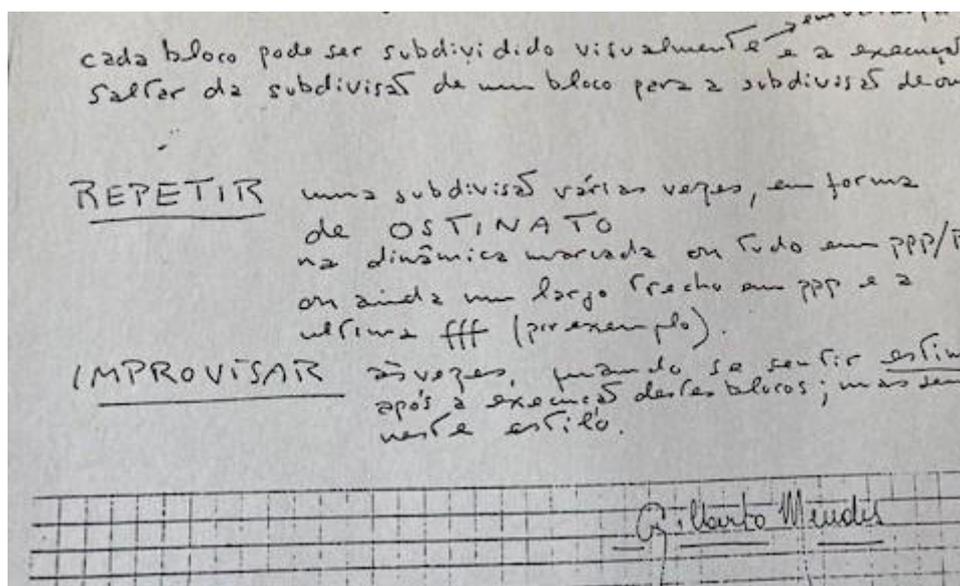


Figura 5: Manuscritos do roteiro de *O Apocalipse*  
Fonte: Acervo pessoal de Maria Lúcia Pascoal

Cada bloco pode ser subdividido em várias partes e a execução saltar da subdivisão de um bloco para a subdivisão de outro.

**REPETIR** uma subdivisão várias vezes, em forma de OSTINATO

na dinâmica marcada ou tudo ppp/p/ ou fff

ou ainda um largo trecho em ppp e a última em fff (p. ex.)

**IMPROVISAR** às vezes, quando se sentir estimulado após a execução desses blocos; mas sempre neste estilo.

Quadro 4: Transcrição dos manuscritos de *O Apocalipse*.

Em uma comunicação pessoal à autora (1976)<sup>5</sup>, Gilberto Mendes informou que, quando convidado a mandar uma peça para um concurso de piano da rádio e jornal *A Tribuna*, de Santos, para ser tocada por todos os concorrentes na prova final, exigiu que fosse de acordo com suas novas preocupações: começar um novo tipo de música para piano. Toda a parte escrita dessa peça foi editada pela Ricordi Brasileira com o título *Música para piano n. 1* e as partes improvisadas adaptadas para as possibilidades de jovens pianistas, como se pode observar no quadro 5:

<sup>5</sup> A comunicação se deu por ocasião da apresentação dessa peça no Concerto Música contemporânea brasileira, por alunos da Escola Magda Tagilaferrero (SP), sob orientação de Maria Lúcia Pascoal.

Tocar os quatro blocos três vezes, sem interrupção; uma vez na ordem A-B-C-D, e duas outras em qualquer ordem, trocando de um para outro bloco os andamentos indicados. Os acidentes alteram somente uma nota.

Quadro 5: Indicações ao intérprete em *Música para Piano n. 1* de Gilberto Mendes (1969)

Essas são duas estreias de peças de Gilberto Mendes usando a técnica da indeterminação na década de sessenta, as quais vieram se juntar a muitas outras que formam a obra musical e a música para piano de Gilberto Mendes.

## Gilberto Mendes nos ecos do Música Nova

Em reportagem ao jornal *Folha de S. Paulo*, no registro dos vinte e cinco anos do manifesto 'Música Nova', Regina Porto analisa o movimento na linha do tempo: "Logo Rogério Duprat e Damiano Cozzella proclamaram o fim da 'arte erudita' e decidiram pela sua integração na sociedade de consumo. Juntos, levaram a estética e a irreverência do 'Música Nova' ao movimento tropicalista e ingressaram no mercado fonográfico comercial da música popular" (Porto 1988). Mostra ainda, como de todo o grupo, quem continuou com suas obras a partir do manifesto foi Gilberto Mendes.

Ao ser perguntado sobre sua visão crítica sobre o manifesto, Gilberto Mendes resume:

Foi um negócio de época que nos levou a uma grande manifestação e a uma grande criação. O manifesto foi consequência de nosso relacionamento com gente de outras áreas. O movimento musical da época era muito ruim. Então ficamos ligados aos concretos. Eles tinham a informação que a gente queria e que na música não tinha.

(...) [O manifesto] pretendia atualizar a música brasileira frente ao avanço tecnológico muito grande que levou a música dos Estados Unidos e da Europa a um novo estágio. (...) O negócio em música, em arte em geral, é você construir uma linguagem (Porto 1988).

## Considerações finais

Ao observar esses dois exemplos de peças e a proposta de Gilberto Mendes da necessidade de construir uma linguagem, é possível concluir como o compositor

continuou com a ideia inicial de criar uma "música nova brasileira". A informação, as novas associações sonoras, as novas técnicas e as relações entre compositor/intérprete/ouvinte são estimuladas e modificadas.

Entre as duas peças apresentadas, *Brilium C9* é uma experiência exemplar do uso da Indeterminação na relação compositor/intérprete e a *Música para piano n. 1* (usada em *O Apocalipse*) apresenta um interesse a mais por usar duas técnicas simultaneamente. Os blocos ABCD estão escritos na série dodecafônica nos seus quatro formatos: original, retrógrado, inversão e inversão do retrógrado<sup>6</sup>. Ao unir essas duas técnicas, a série e a indeterminação, usa o acaso controlado, abre a forma da peça e ainda possibilita uma forma de compreensão da série de doze tons.

Essas duas peças representam apenas um pequeno aspecto do macrocosmo que é a música de Gilberto Mendes.

## Referências

- Cage, John. 1947. *Music for Marcel Duchamp*. Leipzig: Edition Peters.
- Cage, John. 1961. "Indeterminacy". In *Silence*, 260-273. Middletown: Wesley University Press.
- Campos, Augusto. 1968. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, Augusto. 1998. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva.
- Cozzella, Damiano, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. 1963. "Manifesto Música Nova". *Invenção* 2, n. 3, (Jun). São Paulo: Invenção.
- Del Pozzo, Maria Helena. 2007. "Da forma aberta à indeterminação. Processos da utilização do acaso na música brasileira para piano". PhD thesis, Universidade Estadual de Campinas.
- Eco, Umberto. 1971. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Kostka, Stefan. 2016. *Materials and Techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Magre, Fernando. 2017. "A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais". MA diss., Universidade de São Paulo.

---

<sup>6</sup> A série dodecafônica parte de uma série de notas criada pelo compositor e se organiza pelo Quadrado Mágico grafitado nas ruínas de Pompeia (séc. I). Pode ser lido a partir de qualquer direção e, na tradução de Augusto de Campos reproduzida abaixo, significa: "o semeador mantém a obra e a obra mantém o semeador" (Campos 1998, 109).

SATOR  
AREPO  
TENET  
OPERA  
ROTAS

Mendes, Gilberto. 1965. *Blirium C 9*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Mendes, Gilberto. 1967. *O Apocalipse*. Manuscrito.

Mendes, Gilberto. 1969. *Música para piano n. 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Mendes, Gilberto. 1994. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância pop/Art Deco*. São Paulo: Edusp.

Morgan, Robert. 1991. *Twentieth-century music*. New York: Norton.

Pascoal, Maria Lúcia, Bruno Ruviaro e Maria Helena Del Pozzo. 1999. "Indeterminação: o desafio da liberdade". In *Cadernos da Pós-Graduação*. V. 3, 52-58. Campinas: Unicamp.

Pascoal, Maria Lúcia, Bruno Ruviaro e Maria Helena Del Pozzo. 2000. "O intérprete e a Indeterminação". In *Seminário Nacional de Pesquisa e Performance Musical*. UFMG. (Texto não publicado).

Pignatari, Décio. 1973. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva.

Porto, Regina. 1988. "Manifesto da vanguarda completa 25 anos". Especial para a Folha. *Folha de São Paulo. Ilustrada*. 5º. Caderno. 26 junho 1988. A - 49.

Porto, Regina. 1988. "Nós quisemos mudar tudo. Entrevista com Gilberto Mendes". *Folha de São Paulo*. 26 de junho. Ilustrada, 5º. caderno, A - 49.