



## Discursos sobre a música-teatro na historiografia da música brasileira: duas obras musicológicas em perspectiva e seus desdobramentos

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” (FAMES)

### Resumo

Este artigo apresenta alguns resultados de uma pesquisa em torno da prática de música-teatro no Brasil. Concentra-se em verificar os apagamentos a que tal repertório esteve relegado nas narrativas musicológicas brasileiras da segunda metade do século XX. Para tanto, analisa os discursos de Vasco Mariz no livro *História da Música no Brasil* em contraponto ao livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves, ambos lançados em 1981 e igualmente referências no meio acadêmico brasileiro. Defende-se que a música-teatro é uma prática permanente na música contemporânea brasileira e que seu apagamento das obras referenciais se deu tanto por um projeto de identidade musical nacionalista no qual tal prática não se encaixava, quanto por uma inexistência de léxico para se referir a esse tipo de composição. Ao final, demonstramos os espaços de germinação da música-teatro no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 e uma catalogação não-exaustiva de obras que demonstra a quantidade e diversidade do repertório.

**Palavras-chave:** musicologia, música contemporânea, música brasileira, música-teatro, discurso

**Abstract:** This paper presents some results of a research about the practice of music theater in Brazil. It focuses on verifying the erasures to which this repertoire was relegated in Brazilian musicological narratives of the second half of the 20th century. To do so, it analyzes Vasco Mariz's speeches in the book “*História da Música no Brasil*” in contrast to the book “*Música Contemporânea Brasileira*” by José Maria Neves, both released in 1981 and equally references in the Brazilian academic environment. It is argued that music theater is a permanent practice in Brazilian contemporary music and that its erasure from reference works was due both to a nationalist musical identity project in which such a practice did not fit, and to the lack of a lexicon to refer to this type of composition. In the end, we demonstrate the germination spaces of music theater in Brazil during the 1960s and 1970s and a non-exhaustive cataloging of works that demonstrates the quantity and diversity of the repertoire.

**Keywords:** musicology, contemporary music, Brazilian music, music theater, discourse

### Introdução\*

Alejandro L. Madrid aponta que a musicologia enquanto disciplina nasceu como parte integrante do projeto de construção de uma identidade nacional alemã, no momento da expansão colonialista do Império Alemão, e que, ao transferir-se às sociedades marginais, preservou seu legado, tornando-se uma disciplina de validação de programas nacionalistas locais (MADRID, 2010, p. 19). O problema identificado por Madrid nos ajuda a começar a entender os modos como construíram-se os discursos musicológicos no Brasil ao longo do século XX. A agenda nacionalista de abordagem positivista foi a base sobre a qual desenvolveu-se a historiografia da música brasileira até aproximadamente a década de 1990, quando uma nova musicologia, mais ancorada aos Estudos Culturais, começou a ser praticada.

Para esta pesquisa, é particularmente profícua a constatação de Madrid, pois evidencia uma das razões pelas quais as práticas musicais experimentais permaneceram à margem do discurso historiográfico hegemônico. Tal abordagem privilegiou objetos que atendessem a um claro objetivo de construção de uma identidade musical brasileira. Em tal construção, as práticas da música de vanguarda não participaram, em nosso julgamento, pelas seguintes razões: em primeiro lugar, por ser um tipo de música que abandona os padrões rítmico-melódico-harmônicos que poderiam caracterizar uma essencialização de brasilidade. A existência dessas músicas enfraquecia a hegemonia de tal discurso – basta nos recordarmos das palavras de Camargo Guarnieri a respeito do Dodecafonismo:

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados. Esses perigos provêm do fato de muitos dos nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira. [...] É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência. Assim, pois, o dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional (GUARNIERI, 1950 *apud* KATER, 2001: 119-124)

Em segundo lugar – e aqui adentramos especificamente na prática de música-teatro<sup>1</sup> – a musicologia e a crítica musical em geral sequer consideravam que tal prática poderia ser entendida como música. Lhes faltava léxico para se referir a tal produção, ainda que esta existisse e, como defendemos ao longo de nossas pesquisas, fosse uma prática permanente na música brasileira desde seu surgimento na década de 1960. Portanto, diante da falta de vocabulário, optou-se pelo silêncio – um silêncio que resultou no apagamento da música-teatro dentro da musicologia brasileira. É sobre tais silenciamentos que nossa pesquisa se debruça.

A prática de música-teatro desafia as categorias estabelecidas dentro da musicologia e até do campo musical em geral. Não se trata de música “pura”, mas também não é puro teatro; não é ópera, não é teatro musical popular, e também não se confunde com música para teatro. Na música-teatro, todos os elementos possuem igual importância na construção da obra. A música não deve sobrepor-se à cena e vice-versa. Em linhas gerais, essa prática é um tipo de espetáculo cênico-musical que, em alguma medida, é conduzido por um pensamento composicional musical, seja na aplicação de alguma técnica ou forma musical específica, seja de forma mais abstrata. Historicamente, a música-teatro nasce no seio da música do pós-guerra, como uma forma de reação ao domínio excessivo de todos

---

\* Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado “A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais” desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/04308-3.

<sup>1</sup> O termo música-teatro surge em português do Brasil como tradução do termo alemão *musiktheater* proposta por Florivaldo Menezes (A ODISSEIA, 2006). Optamos por música-teatro em substituição a teatro musical para distinguir esta de outras práticas cênico-musicais. Em língua inglesa, utiliza-se *music theater*.

os parâmetros musicais preconizado pelo Serialismo Integral centralizado em figuras da escola de Darmstadt (ATTINELLO, 2007). Tal reação se deu a partir do impacto de John Cage com sua música indeterminada e seu pensamento de influência orientalista, que causou grande choque em 1958 quando da sua passagem pelos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova em Darmstadt (IDDON, 2013). As experiências de Cage inspiraram uma nova geração de compositores – inicialmente europeus, mas quase concomitantemente latino-americanos também – a uma abertura à expressão corporal dentro da performance musical. Voltou-se a compreensão, em algum momento perdida, de que a música é também uma arte da cena, na medida em que acontece em um espaço em que não é somente ouvida, mas também vista<sup>2</sup>.

Frequentemente a Alemanha é referida como o berço da música-teatro. Esse dado é verdadeiro somente parcialmente. De fato, as primeiras composições de música-teatro surgiram na Alemanha, especialmente no circuito entre Darmstadt, Colônia e Donaueschingen. No entanto, sua raiz é latino-americana. Um dos principais compositores afetados por Cage, e frequentemente considerado como o “pai” da música-teatro (ou teatro instrumental), foi Maurício Kagel, argentino que havia chegado na Alemanha em 1958 aos 28 anos, e que compôs suas primeiras músicas-teatro em 1959 (*Sur Scène*) e 1960 (*Sonant*). Não é nossa intenção disputar para a América Latina o papel de inventora da música-teatro, mas somente sinalizar a complexidade dos processos de transferências culturais, demonstrando como nossa produção não foi mero epígono da música europeia.

No Brasil, a prática de música-teatro nasceu quase que simultaneamente à Europa. Em 1961, Jocy de Oliveira já lançava sua obra *Apague Meu Spot Light*, produzida em parceria com Luciano Berio. Uma peça que extrapola a noção de música-teatro, mas que, ainda assim, preserva algumas características em comum. Em 1964, Gilberto Mendes compôs *Cidade* para instrumentos, eletrodomésticos e aparelhos diversos, além de uma grande colagem de gravações musicais, sobre as quais desenvolve-se toda uma variedade de atuações cênicas. Uma peça que, por sua complexidade, somente foi estreada em 1969 pelo *Núcleo Música Nueva* de Montevideu sob a condução de Conrado Silva. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, uma grande quantidade de obras foram compostas em diversas regiões do Brasil. Apesar desse grande volume de obras, a música-teatro permaneceu invisibilizada dentro do discurso musicológico hegemônico, conforme poderá ser observado a seguir.

### **À margem da margem: música-teatro na historiografia da música brasileira**

Desde o fim da década de 1970, a música contemporânea começou a ser abordada enquanto objeto de estudo pela musicologia brasileira. Dois livros publicados em 1981 foram decisivos para a cristalização de discursos sobre a música de concerto brasileira no século XX, muitos dos quais seguem sendo reproduzidos até a atualidade. Esses livros são: *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz e *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves. Esses livros, sobretudo o primeiro, tiveram grande circulação entre as escolas e faculdades de música no Brasil, sendo responsáveis pelo estabelecimento de compositores, obras, movimentos, agrupamentos e tensões; enfim, pela formação de uma narrativa historiográfica. Esses livros se posicionam na esteira de obras

---

<sup>2</sup> Tal processo de recuperação da dimensão gestual/corporal como um problema de ordem musical é tratado por Robert Adlington (2005)

panorâmicas sobre a história da música brasileira que teve início com o livro *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* de Guilherme de Melo, publicado em 1908, que, conforme aponta o título, aborda um amplo período histórico até sua contemporaneidade. Passados alguns anos, Renato de Almeida publicou em 1926 seu livro *História da Música Brasileira*, que receberia reedição em 1942. Com mais algumas décadas de distância, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo publicou em 1956 o livro *150 anos de música no Brasil*, estabelecendo um recorte temporal mais estreito.

Foram mais 25 anos até que os livros de Vasco Mariz e José Maria Neves chegassem às livrarias, sendo que até hoje, mais de 40 anos depois de suas primeiras edições, ainda são referências constantes em bibliografias de cursos de música pelo Brasil. Percebe-se, portanto, um período de mais de 100 anos coberto por essas obras (considerando as últimas reedições dos livros de Vasco Mariz e José Maria Neves em 2012 e 2008 respectivamente). Longe de fazer uma crítica simplória sobre as limitações dessas obras, devemos reconhecer sua importância no estabelecimento de uma historiografia da música de concerto brasileira, desde os tempos coloniais até a atualidade. Logicamente, cada obra é fruto de seu tempo, das ideologias de seus autores, das contingências materiais e, portanto, parciais, por mais imparciais que se pretendam.

Apesar de publicados no mesmo ano, os livros *História da música no Brasil* de Vasco Mariz e *Música contemporânea brasileira* de José Maria Neves possuem orientações completamente diferentes. Tomamos o primeiro como ponto de partida por dois motivos: primeiro porque, quando o escreveu, Vasco Mariz já era um musicólogo reconhecido, com vários livros sobre música em seu catálogo; em segundo lugar, porque tal livro ganhou maior popularidade ao longo dos anos, tornando-se referência quase que absoluta no que se refere à história da música no Brasil, atestada pelas muitas reedições (oito, ao todo), em algumas das quais o autor elaborava reformas ou complementações na medida em que novas gerações de compositores se formavam.

Na abertura do livro, Mariz explica que esse trabalho surgiu de uma encomenda feita por Ênio Silveira, diretor-presidente da Editora Civilização Brasileira. O objetivo era uma leitura que atendesse tanto à pesquisa especializada quanto ao grande público, que viesse suprir a ausência de obras do tipo, uma vez que o livro de Renato Almeida (1942) já se encontrava esgotado e sem reedições. Vasco Mariz destaca que Silveira o escolheu para a missão porque o considerava isento das disputas de grupos, uma vez que residia fora do Brasil havia muitos anos, atuando como diplomata no exterior, de modo que estaria em posição privilegiada para apreciar o panorama musical “sem ufanismos nem patriotadas” (MARIZ, 1981, p. 15).

Ainda no prefácio, Mariz deixa clara sua intenção em estabelecer quais seriam os nomes dignos de figurar na História (com letra maiúscula), algo reiterado ao longo de todo o texto, o que demonstra uma abordagem de cunho positivista.

Entre os compositores antigos julguei melhor eliminar muitos nomes menores para não sobrecarregar o leitor médio. Acho que a história da nossa música não deve ser uma relação de “todos” os brasileiros que fizeram música e sim apenas de aqueles que realmente deixaram sua marca permanente, por uma razão ou outra. Entre os contemporâneos fui mais benevolente e aqui são citados e analisados um número de compositores talvez demasiado elevado. Entretanto, trata-se de músicos que, de uma ou outra maneira, chamaram a atenção para seu trabalho e devemos, portanto, dar-lhes um crédito de

confiança. Outra eventual edição desta *História* corrigirá falhas e defeitos, suprimirá nomes e acrescentará outros (MARIZ, 1981, p. 16).

De fato, nas edições subsequentes, Mariz cumpriu o prometido: muitos nomes apontados como “promessas” na primeira edição foram ganhando espaço em seu livro, passando a ser considerados dignos de figurar na “História”. É o caso, por exemplo, de Gilberto Mendes, que na primeira edição figurava no último capítulo entre uma série de outros compositores denominados como “outros valores novos” e que chegou na última edição com um capítulo quase inteiro, somente dividido com Jocy de Oliveira; esta, por sua vez, sequer apareceu na primeira edição, embora na época já fosse uma compositora de carreira internacional.

A primeira edição é formada por 16 capítulos (excetuando-se a introdução e o índice onomástico). Inicia com a “música no tempo da colônia”, passando pela música na corte de D. João VI e D. Pedro I com destaque para o Padre José Maurício Nunes Garcia, a música no tempo do império com Francisco Manuel e Carlos Gomes e chegando à virada do século XIX para o século XX com três compositores de formação europeia: Leopoldo Miguez, Glauco Velásquez e Henrique Oswald. A partir do século XX, vemos que Mariz organiza toda sua narrativa tendo o Nacionalismo como eixo. Seu capítulo 7 fala de “precursores do nacionalismo musical” destacando nomes como Brasília Itiberê da Cunha e Alberto Nepomuceno, entre outros; entre os capítulos 8 e 12 determina 3 gerações nacionalistas, sendo a primeira formada por Villa-Lobos, a quem dá destaque isolado, a segunda formada por Lorenzo Fernandez e Frutuoso Viana entre outros, tendo Francisco Mignone um capítulo só para si, e a terceira geração formada por José Siqueira, Radamés Gnattali, entre outros; Camargo Guarnieri igualmente ganha um capítulo inteiramente dedicado à sua obra.

No capítulo 13, “entreato dodecafônico: H. J. Koellreutter e o Grupo Música Viva”, dedica não mais que quatro páginas à atuação do referido grupo e de seu mentor. Cabe observar que Mariz considera o Movimento Música Viva, que em sua existência conturbada durou mais de 10 anos entre Rio de Janeiro e São Paulo, como um “entreato”, diminuindo-lhe a importância em sua narrativa. Do fim do referido grupo, no início da década de 1950, à publicação do livro em 1981, passaram-se quase 30 anos, portanto, espaço de tempo suficiente para que se pudesse levantar maiores fontes sobre o movimento e dimensionar sua importância no decurso da música de concerto brasileira. A noção de um “entreato”, seguido de um capítulo denominado “Primeira geração pós-nacionalista”, deixa patente o entendimento de Mariz sobre o nacionalismo como o “ato principal”, uma vez que tal geração compreende compositores que continuam trabalhando com a estética nacionalista. Em sua última edição (MARIZ, 2012), Koellreutter ganha maior espaço e tem direito até à reprodução do *Manifesto Música Viva 1940 – declaração de princípios*<sup>3</sup>.

No capítulo 14 da primeira edição, Mariz estabelece uma primeira geração pós-nacionalista com a presença de nomes como Guerra Peixe e Osvaldo Lacerda, entre outros, e nos dois capítulos seguintes determina duas gerações independentes, a primeira formada por Claudio Santoro, Edino Krieger, entre outros, e a segunda por Marlos Nobre e Almeida Prado. Por fim, o último capítulo é dedicado aos “outros valores novos”, em que figuram o já citado Gilberto Mendes, além de Jorge

---

<sup>3</sup> A bibliografia do capítulo demonstra que Vasco Mariz teve acesso à tese para concurso de professor titular de Carlos Kater defendida em 1991 e que viria a se tornar o livro “Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade” (2001), referência decisiva sobre o movimento em questão.

Antunes, Lindembergue Cardoso, entre vários outros. Especialmente os capítulos após o “entreato dodecafônico” sofreram muitas reformas ao longo das edições subsequentes, o que é absolutamente compreensível, tendo em vista que o autor estava analisando seus contemporâneos. A última edição chegou com uma série de novas gerações de independentes e de vanguardistas, além de um capítulo de “novas promessas”, seguindo a estrutura dos números anteriores de sempre indicar aqueles que lhe parecem se destacar e que, nas edições seguintes, confirma se de fato se consolidaram ou não.

Todo o discurso de Vasco Mariz se estabelece em torno de uma “imortalização” de gênios e da criação de um cânone na música brasileira, seguindo a lógica das Academias – deve-se lembrar que ele era um diplomata, portanto, não é de se estranhar sua abordagem. Ao falar sobre os compositores contemporâneos na primeira edição de seu livro, aos quais ele chama de “outros valores novos”, Mariz ressalta:

É difícil julgar contemporâneos, jovens ainda no processo de afirmar-se e até de justificar-se. Destacaremos alguns desses músicos, na esperança de que sua promissora aparição venha a ter prazo de consolidar-se no tempo. [...]. Obviamente eles estão longe de poder ser incorporados à *história* da música brasileira. São promessas risonhas e devemos encorajá-los. Alguns apareceram há mais de dez anos, mas ainda não se afirmaram completamente, pesando sobre eles uma dúvida, embora persista o crédito de confiança (MARIZ, 1981, p. 302, grifo do autor).

Assim como seus antecessores, o livro de Mariz tem caráter enciclopédico, pois reúne uma grande quantidade de nomes e os apresenta em uma estrutura de autor-obra, elencando dados biográficos e salientando obras consideradas mais relevantes. Vasco Mariz tece algumas críticas, normalmente elogiosas, sempre destacando a genialidade de alguns compositores ou a promessa de outros jovens. Sua divisão histórica segue quase que exclusivamente o critério de idade, ignorando por vezes as afiliações estéticas dos compositores e suas particularidades geracionais. Flavia Toni destaca o caráter estritamente biográfico do livro em sua primeira edição, justificando-o:

No Brasil não são escritos trabalhos musicológicos específicos sobre nossos compositores, pois as pesquisas sempre os relegam a segundo plano. Isto faz com que um estudo como o de Mariz se torne, por mais completo e atual que seja, um trabalho quase que exclusivamente preocupado com aspectos biográficos. Tal limitação decorre naturalmente da ausência de análises de estilos e de épocas (TONI, 1982, p. 192)

Por sua vez, o livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves tem um percurso diferente. Este livro é resultado de sua pesquisa de doutorado realizada entre 1974 e 1976 na Universidade Paris IV Paris-Sorbonne, na área de musicologia, sob orientação de Jacques Chailley e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, com uma bolsa de estudos do governo francês<sup>4</sup>.

José Maria Neves segue um modelo semelhante ao de Vasco Mariz ao apresentar biografias e breves descrições de obras de compositores, porém, inicia cada capítulo sempre com uma longa reflexão articulando aspectos históricos e socioculturais que envolvem as práticas analisadas, não somente no Brasil, mas no contexto da música ocidental em geral. Nesse sentido, seu estudo é mais

---

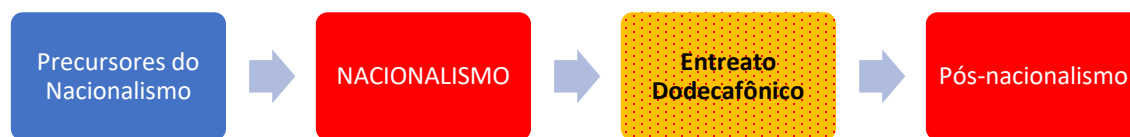
<sup>4</sup> Na mesma universidade e com os mesmos orientadores realizou antes sua pesquisa de mestrado em 1971, que gerou o livro “Villa-Lobos, o choro e os Choros”.

aprofundado e crítico, não sendo apenas de caráter enciclopédico. O autor apresenta quatro capítulos. O primeiro, “advento da consciência nacional”, faz uma passagem geral sobre as primeiras expressões nacionalistas na virada do século XIX para o século XX, bem como a relação entre busca de identidade nacional e o modernismo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Agrupa ainda os nacionalistas de segunda e terceira gerações, buscando, diferentemente de Mariz, relacioná-los mais por tendências estéticas que por ano de nascimento. O segundo capítulo, “Música Viva, grupo de renovação”, se debruça sobre o Grupo Música Viva, seus debates, ações e dissidências. Diferentemente de Mariz, Neves dedica-se longamente ao Música Viva, não se restringindo a apenas apontá-lo como um entreato. O terceiro capítulo “Renascimento do nacionalismo” se refere à retomada do nacionalismo por dissidentes do Música Viva, porém, dentro de uma nova perspectiva, alinhado ao Realismo Socialista. Por fim, o quarto capítulo “Do nacional ao universal” se debruça sobre os movimentos vanguardistas surgidos em diferentes centros no Brasil. Aqui o autor dá ênfase aos compositores, estabelecendo agrupamentos e relações de afinidade estética entre eles, sendo provavelmente o primeiro autor a estabelecer tais relações, uma vez que Vasco Mariz somente os organizou por data de nascimento. Seleciona quatro centros de recepção criativa das experiências vanguardistas mais radicais: São Paulo com o Grupo Música Nova, Salvador com o Grupo de Compositores da Bahia, Brasília com a Universidade de Brasília, e Rio de Janeiro, com compositores sem um agrupamento específico; também descreve compositores isolados e ainda dedica algumas páginas à música eletroacústica.

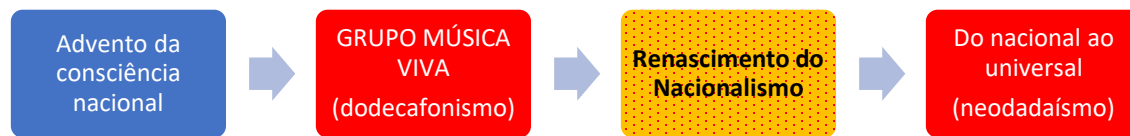
Enquanto Vasco Mariz era simpatizante do nacionalismo musical, José Maria Neves era um ferrenho defensor da música de vanguarda, como ele mesmo deixa explícito logo no início do livro:

Este estudo não segue uma linha de fria imparcialidade. Acreditamos profundamente que as linguagens artísticas evoluem pela corajosa superação da herança tradicional e pela audácia na proposição de novos caminhos expressivos. Desse modo, vemos a evolução da música brasileira não como uma sucessão de fatos estratificados que podem ser tirados de seu contexto para análise, e sim como um todo dinâmico. E no antagonismo entre tradição e inovação, tomamos o partido da última, sem deixar de expor e de analisar as posições contrárias. Que se pense na afirmação de Cézanne, segundo a qual, em arte, se é revolucionário ou plagiário (NEVES, 2008, p. 18).

Como pode ser visto, as duas obras são marcadas por ideologias e preferências de seus autores, e isso faz com que eles estabeleçam narrativas diferentes sobre a música contemporânea brasileira. Enquanto Vasco Mariz toma o Nacionalismo como eixo, José Maria Neves toma partido das práticas inovadoras, abordando o nacionalismo de modo paralelo e com menor ênfase. Nas figuras a seguir é possível observar um quadro sinóptico comparativo entre a estrutura das obras no que se refere especificamente à organização da música brasileira no século XX.



**Figura 1.** Quadro sinóptico da organização do livro História da Música no Brasil de Vasco Mariz. Fonte: o autor.



**Figura 1.** Quadro sinóptico da organização do livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves.  
Fonte: o autor

As figuras demonstram um sequenciamento semelhante entre os autores, em que práticas nacionalistas se alternam com práticas vanguardistas. Todavia, tais estéticas assumem centralidades opostas nos discursos dos autores; no caso de Vasco Mariz, o nacionalismo é o eixo em torno do qual as vanguardas orbitam como ruídos (ou entreatos); no caso de José Maria Neves, o eixo é a vanguarda. A partir desses eixos, os autores constroem suas narrativas apontando para caminhos opostos, ainda que mobilizando os mesmos eventos e utilizando estruturas historiográficas semelhantes.

Caberiam análises mais aprofundadas sobre os livros. No entanto, para este trabalho nos interessa especificamente refletir sobre como a música-teatro esteve presente (ou ausente) nessas obras referenciais da historiografia da música contemporânea brasileira. No geral, em ambos os livros as práticas cênicas passam ao largo do repertório tomado para exemplificar os movimentos ou estilos de escolas e compositores.

Na primeira edição de seu livro, Vasco Mariz não faz menção a práticas relacionadas à música-teatro (ou teatro musical). Na última edição (2012), já aparecem algumas breves referências, ainda que sem aprofundamento. Ao falar sobre Gilberto Mendes, que foi um dos mais prolíficos compositores de música-teatro no Brasil, o autor menciona sua atuação com música visual e teatral, porém, somente de passagem, além de destacar sua veia humorística. Nomeia algumas de suas obras, cita suas passagens no exterior, a redescoberta de obras do passado, mas não se aprofunda em aspectos estéticos e musicais.

Sobre Luiz Carlos Csekö, aponta que ele “utiliza com frequência efeitos cênicos e multimeios com sua música, que têm agradado” (MARIZ, 2012, p. 381); de Tato Taborda cita *Samba do Crioulo Doido* (1993), denominando-a como um “duo de música cênica” (MARIZ, 2012, p. 412). De Tim Rescala, que tem grande parte de sua obra dedicada à música com presença cênica, não destaca nada dessa seara, nomeando obras percebidas como mais “sérias”. Faz uma crítica à obra *Tango para trombone solo*, em que o músico deve dizer a frase “*te quiero pero no puedo amarte*” de modo fragmentado enquanto toca seu instrumento, demonstrando certa teatralidade implícita na performance. Mariz, sem citar a dimensão performática da obra, apenas pontua que ela, apresentada no Festival Música Nova de 1998, não representou o compositor à altura.

A respeito de Jocy de Oliveira, que não aparece na primeira edição do livro, Mariz tece críticas às suas óperas. O autor destaca na biografia de Oliveira seu prestígio internacional e suas relações com figuras estrangeiras de renome, fazendo questão de, nas poucas linhas biográficas da

compositora, destacar que foi casada com Eleazar de Carvalho e o ano em que se divorciou. Apesar do tom elogioso, Mariz insiste na dificuldade de compreender sua obra:

Não é fácil compreender, ao primeiro contato, as óperas da compositora. [...] Jocy gosta de seminários de multimídia e tem projetado programas interdisciplinares que envolvem a participação do público, o que nem sempre resulta bem. Comentaristas fizeram discretas restrições e, eu mesmo, com os preconceitos burgueses da minha idade, tive dificuldade de apreciar devidamente a ópera *Inori, a prostituta sagrada*, encenada no CCBB (MARIZ, 2012, p. 284-285).

Mariz usa um jogo retórico atribuindo a si e aos “preconceitos burgueses de sua idade” a dificuldade de entender a música de Oliveira. Entretanto, não parece passar de uma forma eufêmica de criticar a música da compositora, claramente distante de sua preferência estética.

De um modo geral, creio que suas óperas resultam melhor em DVDs do que em cena nos teatros. Nesses DVDs a câmera focaliza melhor e de perto os intérpretes, com iluminação apropriada. Exemplifico com a primeira cena de *Fata Morgana*, a autora no sintetizador e um bom violinista a contracenar com ela. A cena é de grande beleza, embora um pouco repetitiva. Aliás, esse parece ser um dos defeitos dos compositores eletroacústicos: não se importam muito com o tempo, isto é, a duração de seus efeitos sonoros, que ao começo encantam e depois cansam. Algumas cenas das óperas de Jocy ganhariam bastante se ela condensasse alguns de seus bonitos efeitos. Meu comentário é que entre *Fata Morgana* e *Kseni, a estrangeira* passaram-se vinte anos e o estilo da autora evoluiu e se aprimorou, sem contudo facilitar a compreensão e o prazer do ouvinte deste início do século XXI (MARIZ, 2012, p. 285, grifos nossos).

Apesar da crítica mais aguda a Jocy de Oliveira em relação a outros compositores homens contemporâneos ou até mais jovens que ela, Mariz demonstra conhecer as obras, tanto em suas versões gravadas para DVDs quanto em performances presenciais, tendo assistido montagens de suas obras não somente no Brasil, mas também no exterior.

A respeito de sua ópera *Kseni, a estrangeira*, critica o teor do texto e reitera a dificuldade de fruição da música:

A mais recente dessas óperas, *Kseni, a estrangeira*, é talvez a mais teatral e a mais intrincada da série, e foi escrita entre 2005 e 2007. Pode ser avaliada como a natural evolução estética e técnica desde *As Malibrans*, de 1986. Isso não quer dizer que a obra seja de mais fácil entendimento e apreciação. Alguns podem até pensar o contrário. O texto, muito forte e importante dessa obra, não é muito feliz. A autora estaria em uma fase de vivo protesto em relação às violências praticadas contra a mulher nos quatro cantos do mundo. Na linha melódica das solistas observam-se as mesmas dificuldades vocais das outras óperas. Seja como for, o ouvinte pode não entender ou gostar, mas respeita a criação da compositora (MARIZ, 2012, p. 287).

Mariz ressalta que “é preciso estar preparado para aproximar-se da obra vocal de Jocy de Oliveira, cuja originalidade e o pioneirismo não podem ser colocados em dúvida”, embora, logo antes, ressalte que “a época da utilização de efeitos como matéria composicional já ficou para trás e estamos dando início a uma nova fase mais inteligível e menos hermética da música vocal, não só para os intérpretes, mas também para o público em geral” (MARIZ, 2012, p. 287). Por meio de um constante jogo de críticas e contemporizações, Mariz tenta construir uma imagem de isenção, que, entretanto, não convence, uma vez que fica patente sua posição diante desse repertório. Ainda finaliza questionando a perenidade das obras de Oliveira:

Resta saber qual será a permanência, a médio prazo, dessas óperas tão complexas e de montagem tão sofisticada e pessoal. Esses DVDs estão aí para perpetuá-las, e são talvez o que há de mais expressivo e intrigante na música contemporânea de vanguarda no Brasil (MARIZ, 2012, p. 287).

A crítica de Mariz à música de Oliveira deixa claro o caráter opinativo de seu livro, mais voltado à crítica musical do que a um rigor musicológico. Mariz não nega que o livro reflete sua opinião pessoal, como diz logo na primeira edição: “No presente trabalho procurei transmitir minha opinião pessoal e também a de musicólogos e críticos musicais de renome, a fim de melhor apresentar a repercussão da obra do compositor em estudo” (MARIZ, 1981, p. 16). Todavia, sua escrita deixa transparecer uma pretensa imparcialidade e o desejo de que seu livro se torne uma referência musicológica.

Embora as obras de Jocy de Oliveira analisadas não se enquadrem no nosso recorte mais estrito de música-teatro, sua proximidade com o gênero é suficiente para percebermos a recepção de Mariz a essas experiências já na virada do século XXI. Seu discurso é superficial e não atravessa a barreira da opinião, especialmente quando se limita a usar adjetivos como “bonitos efeitos”, sem um aprofundamento sobre como são produzidos, de fato, tais efeitos.

No geral, conforme apontado anteriormente, Vasco Mariz tem a intenção de estabelecer uma *História* da música brasileira. Entretanto, tal objetivo se choca com a forma como o livro é construído, uma vez que este assume um caráter mais próximo da crítica musical opinativa que propriamente de um estudo aprofundado sobre a linguagem e os processos históricos que envolvem a prática em questão. Seu conhecimento, por certo, é inegável, e seu livro tem o mérito de reunir uma grande quantidade de nomes, sendo mais um ponto de partida para o estudo da música brasileira do que um ponto final.

Já no livro *Música Contemporânea Brasileira* de José Maria Neves, as práticas cênicas aparecem um pouco mais, uma vez que o autor reconhecia os experimentalismos como fatores relevantes para o desenvolvimento da linguagem musical. Entretanto, igualmente são tratadas superficialmente, não havendo uma descrição mais detalhada sobre como são as obras ou como os compositores trabalham com tais aspectos.

É interessante observar a capacidade de Neves de realizar uma leitura sobre seus contemporâneos com pouco ou nenhum distanciamento temporal, considerando que sua tese foi desenvolvida durante a década de 1970, no momento em que o Brasil ainda produzia intensamente suas práticas de vanguarda. Ainda mais curioso é o fato de Neves estabelecer o neodadaísmo como régua para a análise desses fenômenos, uma leitura bastante original e contemporânea, o que demonstra a atualidade, naquele momento, de suas leituras.

Para Neves, a constante busca pelo insólito e pelo choque, levou o neodadaísmo – que na música se apresentava nas práticas aleatórias e *happenings* – a uma saturação. Dessa saturação viriam soluções em que se equilibrariam a experimentação radical com a escritura musical e práticas plurissensoriais, sendo a música-teatro resultante desse processo.

Para os adeptos da corrente aleatória de orientação neodadaísta, o problema era grave, pois cada vez mais se tornava difícil causar um grande escândalo. Era natural que se processasse, portanto, a transferência da exploração do insólito puro para a de proposições plurissensoriais, mais ricas, que

dariam origem ao teatro musical, como praticado nas décadas de 1960 e 1970, e que se desenvolveu justamente nos países que não haviam passado pela experiência neodadaísta original, e que, por outro lado, sofriam de modo mais forte a pressão do objetivismo sonoro e do racionalismo (por exemplo, a Alemanha, com Mauricio Kagel e todos os seus seguidores, que na verdade não passam de versões germânicas de Cage e da escola neodadaísta norte-americana) (NEVES, 2008, p. 246).

Além de falar em teatro musical, também nomeia o “teatro instrumental”, demonstrando conhecer, ao menos superficialmente, as produções contemporâneas de Mauricio Kagel, apesar de reduzi-lo a mera “versão germânica de Cage”.

O neodadaísmo em música também valorizaria a ação criativa, tornando-a independente dos resultados sonoros e justificável por si mesma. O sujeito da composição será não mais o que é produzido pela ação, e sim a ação como tal. O trabalho construtivo não se esconde mais atrás do fenômeno artístico. Em vez disso, esse fenômeno, agora transparente, chama a atenção para o trabalho construtivo que o gera, tornando-se o próprio fenômeno. O chamado teatro instrumental é, nesses termos, o exemplo perfeito de realização no espírito neodadaísta não só porque aí o ato criativo aparece de modo evidente, mas também porque nele são usados ao menos dois canais sensoriais (NEVES, 2008, p. 244).

Na sequência, discorre sobre o *happening* e sua importância, embora seus exemplos sejam todos de músicos estrangeiros. Depois cita de passagem compositores que trabalharam com essas linguagens, como os membros do Grupo Música Nova. No entanto, não nomeia obras e tampouco descreve como tais estéticas são desenvolvidas pelos compositores. Neves destaca a dificuldade que as práticas experimentais tiveram de se desenvolver no contexto musical brasileiro:

A grande maioria dos compositores, quase sempre formados na rigidez acadêmica dos cursos oficiais de composição, não aceitou as proposições da abertura formal, da improvisação ou do teatro musical praticados por aqueles que, tal qual o pequeno núcleo do *Música Viva* nos anos 1940, desejavam renovar a linguagem musical brasileira (NEVES, 2008, p. 250).

Mesmo sem aprofundar a leitura de obras que em alguma medida trabalham com os aspectos cênicos, Neves reconhece o desenvolvimento dessa prática no Brasil, sobretudo dentro do Grupo Música Nova, apontando que houve uma geração que aproveitou ao menos dois aspectos das experiências desenvolvidas pelo grupo paulista: “a aleatoriedade mais ou menos controlada e a assimilação de componentes cênicos, em especial” (NEVES, 2008, p. 263).

Como pode ser visto, José Maria Neves já tinha uma maior compreensão sobre a prática de música-teatro, chegando até mesmo a elaborar hipóteses sobre seu surgimento no contexto do neodadaísmo. Apesar disso, não se aprofundou sobre como essa prática aconteceu no Brasil, embora tenha dado pistas de alguns compositores que tenham trabalhado nessa seara.

Muitos dos compositores citados nesses e em outros livros, têm em seus catálogos obras de música-teatro, ainda que não utilizassem tal nomenclatura. No entanto, o que se observa é a quase completa ausência de menção a esse tipo de repertório na descrição de suas biografias, que enfatizam sobremaneira as obras sinfônicas, de câmara e, em menor intensidade, vocais, tidas usualmente como “sérias”. Num momento em que tais livros de caráter enciclopédico representavam o material básico para se conhecer a música produzida na contemporaneidade, a ausência de menções e maiores explicações sobre o repertório de música-teatro implicou em seu apagamento no repertório dos compositores. No entanto, ainda que tal repertório não fosse

documentado nas obras referenciais, durante as décadas de 1960 e 1980 houve um terreno fértil para seu desenvolvimento, muito estimulado pelo interesse dos artistas nos cruzamentos e hibridismos entre linguagens, que na música foi representado por todo tipo de experimentos com performances, vídeo, visualidades e tecnologias diversas. A ausência de documentação musicológica dessas práticas demonstra sua posição marginal dentro da música de concerto contemporânea: as práticas resistiam fora dos espaços oficiais, como nos pequenos festivais de música contemporânea e nas universidades que, a partir da criação dos cursos superiores de música, se tornaram o principal espaço de produção e difusão desse repertório. Gustavo Bonin reforça nossa percepção sobre a presença da música-teatro no repertório brasileiro:

De certo modo, o uso dos elementos cênicos dentro da prática de concerto da música moderna/nova/contemporânea no Brasil, e talvez no mundo, é um fator recorrente. A ideia de que existam poucas peças, ou mesmo pouca exploração das presenças cênicas de um concerto de música contemporânea, está mais atrelada a um condicionamento das pesquisas, e das análises em música, do que de uma realidade factual propriamente dita (BONIN, 2018, p. 112)

Felizmente, durante esse período, a crítica musical possuía espaço privilegiado em periódicos brasileiros de ampla circulação, o que gerou um volume considerável de material opinativo que nos ajuda a recuperar algumas das práticas musicais daquelas décadas. A partir de uma pesquisa hemerográfica e de entrevistas realizadas por terceiros com agentes envolvidos nesse processo, conseguimos mapear alguns eventos decisivos para a música-teatro brasileira, como se verá a seguir.

### **Música-teatro como prática permanente no Brasil**

Contrariando o apagamento impetrado pela historiografia da música no Brasil, identificamos que a música-teatro se firmou como uma prática permanente e constituidora da música contemporânea brasileira. Em nossa pesquisa, destacamos 4 centros em que a música-teatro floresceu no Brasil ao longo das décadas de 1960 e 1970: São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Tais espaços não foram escolhidos aleatoriamente. Trata-se de regiões em que houve uma conjuntura sociocultural, política e artística que proporcionou a existência e o desenvolvimento da música de vanguarda de um modo mais amplo, dentro da qual situa-se a música-teatro.

Em São Paulo, o surgimento da música-teatro se deu dentro do Grupo Música Nova, um agrupamento de jovens compositores e músicos interessados nas novas estéticas musicais desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos, como o Serialismo e a Indeterminação. O grupo formou-se em 1961 a partir de um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo sob regência de Olivier Toni que contou com obras de seus quatro principais integrantes: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella; em 1963 os compositores, juntamente com Júlio Medaglia, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal, lançaram o Manifesto Música Nova, em que defendiam o desenvolvimento de uma prática musical de vanguarda no Brasil, liberta do nacionalismo musical dominante. Esse grupo desenvolveu uma série de *happenings* ao longo de seu curto tempo de duração, tornando a cidade de São Paulo uma verdadeira arena de experimentação, ocupando tanto os espaços oficiais, como o Teatro Municipal de São Paulo, quanto bares e as ruas da cidade. Aliado aos *happenings*, esses compositores elaboraram também músicas-teatro, sobretudo Gilberto Mendes, o compositor brasileiro mais representativo nessa área, tanto pela quantidade e inventividade de suas obras, quanto pela constância com que se dedicou ao gênero, abarcando um arco de quase 50 anos entre sua primeira música-teatro (*Cidade*, 1964) e sua última (*Passantes*, 2013).

Cabe ressaltar ainda que a criação do Festival Música Nova em 1962 por Gilberto Mendes acabou tornando-se um dos espaços de estímulo e divulgação da música-teatro brasileira, uma vez que seu organizador era afeito a essa prática e, portanto, tornou possível que novas gerações de compositores apresentassem suas experiências no gênero.

No Rio de Janeiro a prática de música-teatro demorou uma década a mais para se estabelecer. A falta de agrupamentos ao estilo do Grupo Música Nova resultou em ações mais individualizadas de figuras como Vânia Dantas Leite, Jaceguay Lins e sobretudo Jocy de Oliveira. Esta última transita entre expressões muito diversas, referindo-se à sua obra por vezes como ópera multimídia, e outras como música-teatro, além de uma série de experiências multissensoriais relacionando diversas linguagens artísticas. Jocy de Oliveira segue trabalhando ininterruptamente com expressões cênico-musicais, estando, neste momento, em processo de criação de sua nova “ópera cinematográfica” *Realejo de Vida e Morte*, depois de uma bem-sucedida trajetória de sua última obra *Liquid Voices – A História de Mathilda Segalescu*.

A partir da década de 1980, o Rio de Janeiro começou a produzir uma nova safra de compositores interessados na música-teatro, na qual destaca-se Tim Rescala com suas obras sempre em tom irônico e comentando aspectos da vida musical, seus ritos e comportamentos.

Em Salvador, as práticas cênico-musicais experimentais tiveram espaço dentro do Grupo de Compositores da Bahia, um coletivo que reuniu uma grande quantidade de compositores e músicos interessados sobretudo na integração entre a cultura popular e os procedimentos experimentais. Lindembergue Cardoso foi um dos compositores que mais explorou possibilidades de interação entre música e cena, tanto na composição de música para espetáculos de dança e teatro, quanto na composição de música-teatro. Ilza Nogueira (2012) destaca a preocupação de Cardoso com os processos educacionais. O compositor escreveu em 1972 um método de educação musical no qual propôs, entre exercícios de diferentes naturezas, um conjunto de coreografias com vistas a desenvolver a expressão cênico-musical das crianças. De acordo com Ilza Nogueira:

O compositor propõe uma série de 10 coreografias, com as quais poderão ser utilizados “todos os elementos dados”: sons vocálicos (fonemas e onomatopeias), de bugigangas ou de brinquedos sonoros, explorando diversos tipos de articulação, de evoluções de altura e de dinâmica. Sob o título “Som e Movimento: algumas questões para se introduzir movimentos no material sonoro utilizado”, essa série é modelada em brincadeiras infantis com movimento (isto é, com deslocamentos em permuta de posicionamento), concluindo com uma dança (quadrilha). Ao final, o autor sugere que o professor trabalhe coreografias feitas pelos alunos, confirmando a intenção explícita de “explorar a criatividade das crianças”. (NOGUEIRA, 2012, p. 18-19).

Isso reforça o aspecto educacional que permeia a produção e atuação dos membros do Grupo de Compositores da Bahia, preocupados sempre com a formação de plateias.

As obras de música-teatro de Cardoso são marcadas pela brevidade e pelas relações inusitadas e improváveis entre elementos discrepantes. Em *Concerto Brevíssimo para Fagote*<sup>5</sup> de 1972, o fagotista deve montar seu instrumento e improvisar sons em cada etapa da montagem: primeiro somente com a palheta, depois com o tudel adicionado, depois acrescida uma parte do instrumento

<sup>5</sup> Acreditamos que esta obra seja uma derivação de *Peça para Madeira, Cordas, Metais etc.* de 1969.

e, por fim, com o instrumento completamente montado. Devem ser realizadas, ainda, as ações de serrar uma tábua de madeira e depois transferir ruidosamente pedras de concreto de um balde para uma lata de querosene e vice-versa. Ao final, o fagotista deve chutar a lata, deixar cair a tábua e sair correndo, acompanhado por um ajudante que carrega seu fagote. O modo de notação por meio de instruções de ações, remete à linguagem do *happening*.

Por fim, em Brasília, assim como no Rio de Janeiro, não vemos um agrupamento nos moldes de São Paulo e Salvador. Na verdade, a cidade, recém-construída para abrigar a nova capital do país, contou com um projeto de uma nova universidade arrojada, conduzido por Darcy Ribeiro e amparado por grandes intelectuais. A incumbência de criar o departamento de música ficou nas mãos de Cláudio Santoro, a essa altura um compositor já celebrado, que tomou a tarefa de propor um curso à altura do projeto da Universidade de Brasília (UnB). O corpo docente do Departamento de Música da UnB sofreu muitas alterações, devido à instabilidade dos anos de Ditadura Militar que a atingia especialmente devido à proximidade física com o centro do poder brasileiro. Por ali passaram figuras integrantes do Grupo Música Nova (Rogério Duprat, Régis Duprat e Damiano Cozzella), membros do Grupo de Compositores da Bahia (Fernando Cerqueira, Nikolau Kokron e Jmary Oliveira) e posteriormente recebendo o compositor carioca Jorge Antunes, que ali se estabeleceu desde o início da década de 1970. Em Brasília, a música-teatro desenvolveu-se especialmente em torno de Jorge Antunes e seus alunos, com destaque para a compositora Maria Helena da Costa, de quem temos poucas informações, mas sabemos que durante determinado tempo foi uma compositora premiada nacional e internacionalmente, possuindo uma carreira promissora.

Jorge Antunes chegou na UnB em 1973 e lá criou o Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília (GeMUnB), com o qual desenvolveu intensa atividade criativa e realizou turnês dentro e fora do Brasil. Durante esse período, Antunes escreveu suas primeiras músicas-teatro, destacando-se três compostas em 1975 e todas estreadas pelo seu grupo: *Vivaldia MCMLXXV*, *Coreto* e *Source Vers SP*. Esta última trata-se de uma peça para ser tocada fora da sala de concerto, nos saguões, durante o intervalo e antes e depois dos concertos. Com ela, Antunes questiona a forma canônica dos concertos. Em suas palavras:

Sempre estive preocupado com o problema do sistema tradicional das exibições musicais, com a mitificação do intérprete, com a eterna situação do público contemplativo. [...] A peça será dividida em três seções – *Intróito*, *Intermezzo* e *Finale* – correspondentes à entrada do público, ao intervalo e à saída do concerto. Antes dos portões do Municipal de São Paulo se abrirem à assistência, a música já estará acontecendo no *foyer* do teatro, como se fosse uma exposição de esculturas cinéticas que o público chega, vê e se afasta” (ANTUNES in MIRANDA, 1975a).

A execução dessas peças pressupõe uma teatralidade, na medida em que *performance* dos músicos invade o espaço do público, provocando-o a reagir e assim ressignificando o espaço da música de concerto. Nesse momento de seu trabalho, Jorge Antunes esteve preocupado com a presença do gesto na performance musical e suas potencialidades como material composicional. Em entrevista a Ronaldo Miranda, ele diz:

Assim como a intensidade e o timbre foram negligenciados em épocas anteriores [...], só agora é dado lugar, no contexto musical, ao gesto. Sempre se soube, no entanto, que ao músico não basta o talento e a técnica. Imprescindíveis também são sua presença, sua postura, sua expressão facial e corporal, seu gesto, enfim. (ANTUNES in MIRANDA, 1975b)

Outro compositor, Luiz Carlos Csekö, baiano de origem, desenvolveu suas primeiras composições cênico-musicais como aluno de composição na UnB. Seus trabalhos envolvem sempre a elaboração de *light design*, área em que se especializou. Luiz Carlos Csekö conta que desde suas primeiras experiências como compositor já encarava a visualidade como elemento composicional. Sua obra de formatura no bacharelado em composição na UnB foi uma peça para orquestra sinfônica com cena e projeto de iluminação. Desde então, seus projetos composicionais são sempre produções cênico-musicais. Em suas palavras: “todas as minhas peças são cênicas, todas têm luz, eu sempre trabalhei assim” (in GONZAGA, 2013, p. 170).

A descrição apresentada nesta seção nem de longe resume a quantidade e diversidade de música-teatro desenvolvida no Brasil. Na tabela abaixo, apresentamos uma catalogação de obras que em alguma medida tocam a prática por nós investigada. Esta tabela, por sua vez, também não é exaustiva; ao contrário, ela apenas serve de exemplificação, muitas obras ainda faltam para completá-la.

**Tabela 1.** Tabela de obras brasileira de música-teatro identificadas.

Compositor(a)	Título da obra	Ano
Arthur Rinaldi	Sonhos	2007
Bruno Ruviaro	Pérolas e porcarias	2001
Carlos Alberto Pinto Fonseca	Coral sem som	19??
Carlos Stasi	Canção simples de tambor	1990
Cirlei de Hollanda	O que se diz	1985
	Projeto de carta	1985
Chico Mello	Todo Santo	1978
	Upitú	1987
	Tem um copo de veneno	1991
	Nih Nik	1996
	Das árvores	1999
	Destino das oito	2004/05
Delamar Alvarenga	Ah vous dirai-je, maman	1970
Eduardo Guimarães	A Decadência da tuba	1992
	Pocema	1992
	Pratilheiros Catapimbásticos	1994
Ernst Widmer	A última flor op. 60	1968
	Rumos op. 72	1971/72
	ENTRONcamentos SONoros op. 75	1972
	Lebendige Steine op. 82	1973
	(Sem) Trégua op. 93	1973/76
	Akasha - Der Kasten – A caixa op. 99	1975
	Nhamundá op. 81-a	1976
	Mamãe Máquina op. 121	1979

		Concerto para Clarineta op 116	1979
		Êpa! (Re-tratos) op. 133	1982
		De canto em canto II - Possível resposta op. 169	1988
		Cosmofonia IV op. 164	1988
	Estércio Marquez Cunha	O guarda-noite	1977
		Tempo	1978
		Natal (cena musical em 1 ato)	1984
		O homem só	2016
	Gilberto Mendes	Cidade	1964
		Son et Lumière	1968
		Santos Football Music	1969
		Atualidades: Kreutzer 70	1970
		Asthmatour	1971
		Objeto Musical - Homenagem a Marcel Duchamp	1972
		Pausa e Menopausa	1973
		Poema de Ronaldo Azeredo	1973
		Ponto e Contraponto - Homenagem a Johann Sebastian Bach	1973
		Gota e Conta-gotas - Homenagem a John Cage	1973
		The Party	1975
		Ópera Aberta	1976
		Der Kuss - Homenagem a Gustav Klimt	1976
		Recado a Schumann	1983
		Ária e Recitativo	1983
		Poeminha Poemeto Poemeu Poesseu Poessua da Flor	1984
		O Último Tango em Vila Parisi	1987
		Vers Les Joyeux Tropiques, Avec une Musique Vivant, Theatrale!	1988
		Anatomia da Musa	1995
		Escorbuto - Cantos da Costa	2006
	Passantes	2013	
	Henrique Morozowicz de Curitiba	Estudo aberto	1975
	Ilza Nogueira	Idiosincrasia	1972/1973
	Jamil Maluf	Sequência estéril	1971
	Jocy de Oliveira	Reticências	1960

		Apague meu Spot Light	1961
		Teatro Probabilístico I, II e III	1967/68
		Communications	1969
		Fata Morgana	1987
		Liturgia do espaço	1988
		Inori à prostituta sagrada	1993
		Illud Tempus	1994
		Canto e Raga	1995
		Cenas de uma trilogia	1999
		As Malibrans	1999/2000
		Kseni - A estrangeira	2003/06
		Medea - Profecia	2004/05
		An act of sound II	2005
		Solo	2006/07
		Revisitando Stravinsky	2010
Berio sem censura	2012		
Jorge Antunes		Cromoplastofonias	1965
		Poema Camerístico	1966
		Scryabinia MCMLXXII	1972
		FlautatualF	1972
		Trio em Lá Pis	1974
		Três impressões canceineirígenas	1975
		Vivaldia MCMLXXV	1975
		Coreto	1975
		Source Vers SP	1975
		Sighs	1976
		Os quatro elementos	1978
		Redundantiae I ou Variations pour une Arabesque et um Soupir	1978
		Lecture	1990
		Le cru et le cuit	1993/94
		Rimbaudiannisia MCMXCV	1994/95
		Seis missivas BB	1997
		Rituel Violet	1999
		Eoliolinda	2001
		Speculum Brasilis	2005
		Le Voyage	2006
Quê que a gente faz?	2012		
Le Lâcheur	2012		
Suíte A(i)rtemis	2016		
Liduino Pitombeira		Seresta nº 6	2001/2003

Lindembergue Cardoso	Peça para madeiras, cordas, metais, etc.	1969
	Concerto brevíssimo para fagote	1972
	Natureza Morta Op. 42	1976
	Canção sintética Op. 41	1976
	Rico instrumento pobre	1980
	PF (P+F) op. 66	1980
	Lux de Lixo	1981
	Colóquio Op. 92 - para violoncelo solo e tocador	1983
	Os Santos op. 105	1988
Luiz Carlos Csekö	Ambiência I	1973
	Azul Escuro	1977
	Couro de Gato	1980
	Ex(s)tro(a)versão	1981/1982
	Divisor de águas	1982
	Corda Bamba	1985
	Lâmina da Voz	1986
	Brasil S/A - Extração de impostos	1988
	Curva	1988
	Espera	1988
	Voz de Ninguém	1988
	Contraevento	1988/1989
	Boca no Trombone	1990
	Canções do alheamento 7	2003
Maria Helena Rosas Fernandes	Momentu I	1990
Maria Helena da Costa	Centone	1976
Maurício de Bonis	Pendular	2012
Rodolfo Coelho de Souza	Auto-móblime	1970
	Estudo nº1	1977
Tato Taborda	A prostituta americana	1983
	Organismos	198?
	Música Gestual	198?
	Caprichosa voz que vem do pensamento	2009
	Figura sobre um fundo	2012
Tim Rescala	Salve o Brasil	1982
	Clichê music	1985
	Estudo para piano	1989
	A base	1989
	Música para regente e bailarina	1989

		Bravo!	1989
		A dois	1992
		Drummer Drama	1992
		Cantos	1994
		Noturno depois do vinho	2001
		Dodecafunk	2015
	Vânia Dantas Leite	Vita Vitae	1974
	Willy Corrêa de Oliveira	Ouviver a Música	1965
		5 Kitschs	1968
		Florestan V	1975
		Dramma per Musica: as cinco verdades	1983

Fonte: MAGRE (2022)

### Considerações finais

Neste trabalho procuramos demonstrar como a música-teatro, embora seja uma prática permanente na música brasileira desde a década de 1960, permaneceu invisibilizada pelas obras musicológicas de caráter panorâmico. Aventamos duas hipóteses para tal situação: primeiro, o projeto de construção de uma identidade musical brasileira na qual práticas que fugiam de determinado padrão rítmico-melódico-harmônico essencialista eram ignoradas, e segundo, devido à falta de léxico para se referir a essa prática, por um total desconhecimento sobre sua natureza.

Conforme demonstramos no artigo, a música-teatro floresceu em diversas partes do país e, desde seu surgimento, manteve-se constante na produção dos compositores, conforme atesta a tabela não-exaustiva apresentada anteriormente.

Nesse sentido, nosso trabalho tem se direcionado a recuperar a memória de uma prática musical que permaneceu eclipsada ao longo das últimas décadas, não somente atestando sua existência, mas demonstrando seus modos de funcionamento<sup>6</sup>.

A música-teatro somente começou a se tornar objeto de estudo no Brasil a partir do século XXI, quando do desenvolvimento dos programas de pós-graduação em música<sup>7</sup>. Desde então, novas abordagens vêm colocando luz sobre esse repertório e possibilitando sua descoberta a uma comunidade musical mais ampla.

Este trabalho demonstra a necessidade urgente de a musicologia brasileira dedicar-se com mais profundidade à música produzida no país ao longo do século XX e XXI. O privilégio que o nacionalismo teve em detrimento das práticas de vanguarda resultou em um amplo

<sup>6</sup> Uma vez constatada a quantidade e diversidade do repertório de música-teatro produzido no Brasil, elaboramos um modelo analítico a partir de um grande conjunto de conceitos teóricos do campo dos estudos teatrais e da musicologia e análise musical. Tal modelo e sua aplicação em 6 obras brasileiras pode ser encontrado na tese de doutorado do autor (MAGRE, 2022).

<sup>7</sup> A seguir elencamos algumas das principais pesquisas brasileiras na área: Gonzaga (2002, 2013), Batista (2004), Serale (2011), Zorzetto (2016), Oliveira (2018), Bonin (2018), Magre (2017, 2022).

desconhecimento sobre a música contemporânea brasileira, dentro da qual a música-teatro foi ainda mais afetada. As pesquisas acadêmicas vêm, aos poucos, voltando sua atenção à música contemporânea brasileira de caráter experimental; todavia, este ainda é um objeto mais recorrente em trabalhos de composição e performance do que de musicologia. Nesse sentido, consideramos que olhar para a música do presente recente com rigor musicológico nos ajudará a compreender com maior clareza nossas identidades musicais – sim, no plural – múltiplas e multifacetadas.

## Referências

- A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2006. 1 DVD (117 min.).
- ADLINGTON, Robert. Music theatre since the 1960s. In: COOKE, Mervyn (Ed.). **Twentieth-Century Opera**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 225-243.
- ATTINELLO, Paul. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. **Contemporary Music Review**. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.
- BATISTA, Josinaldo Gomes. **A música com proposição teatral do Grupo de Compositores da Bahia**. 2004. 214 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- BONIN, Gustavo Cardoso. **Quadro a quadro: música cênica brasileira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música cênica para piano: Cinco peças brasileiras**. 2002. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- GONZAGA, Maria Clara de Almeida. **Música cênica para piano no Rio de Janeiro**. 2013. 268 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- IDDON, Martin. **New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KATER, Carlos. **Música viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001.
- MADRID, Alejandro L. Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. **Revista Argentina de Musicología**. Buenos Aires, v. 11, p. 17-32, 2010.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. 2017. 190f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- MAGRE, Fernando de Oliveira. **A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais**. 2022. 303f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012.

MIRANDA, Ronaldo. Jorge Antunes: a música experimental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 84, n. 331, caderno B, p. 4, 9 mar. 1975a. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/119202](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/119202). Acesso em: 08 dez. 2020.

MIRANDA, Ronaldo. Grupos de vanguarda de Brasília e Buenos Aires. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 85, n. 40, caderno B, p. 6, 18 mai. 1975b. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/030015\\_09/122743](http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/122743). Acesso em: 08 dez. 2020.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NOGUEIRA, Ilza. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.25, 2012. p.7-26.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **Música-come-teatro**: uma prática composicional e sua autoanálise. 2018. 263 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SERALE, Daniel Osvaldo. **Performance no teatro instrumental**: o repertório brasileiro para um percussionista. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

TONI, Flávia Camargo. MARIZ, Vasco – História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, INL, 1981. (Coleção Retratos do Brasil, Vol. 150; 331 p.). Resenha. **Revista IEB**, São Paulo, v. 24, p. 192-193, 1982.

ZORZETTO, Paulo. **Percussão e voz na música-teatro em três obras solo**: proposta de um modelo vocal para percussionistas (MVP). 2016. 182 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

Magre, Fernando de Oliveira. “Discursos sobre a música-teatro na historiografia da música brasileira: duas obras musicológicas em perspectiva e seus desdobramentos.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 8, no. 2 (2023): 81–102.