

A singularidade de Laercio Vilar: vanguarda, resistência e a estética do free-jazz na bateria belo-horizontina

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Performance musical

Marcos César Tinti Mendes

Universidade Federal de Minas Gerais

percussão_tinti@hotmail.com

Fernando de Oliveira Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais

fernandorocha70@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga a trajetória artística e a performance musical do baterista belo-horizontino Laercio Vilar, reconhecido como o pioneiro do *free-jazz* em Belo Horizonte. A partir de uma abordagem qualitativa que articula história oral, análise de performance e o conceito de autonotação, o trabalho resgata o papel de Vilar como agente de ruptura estética e resistência política. São discutidos temas como sua transição de *sideman* para protagonista, os códigos expressivos de sua prática — como o comando "Parte!" — e as interseções entre a vanguarda musical, a exploração laboral do "operário sonoro", o racismo estrutural e os processos históricos de desafricanização da música brasileira. Os resultados evidenciam que a atuação de Vilar operou como uma ferramenta de rebeldia decolonial, consolidando uma linguagem melódico-percussiva singular baseada em frases, gestos e levadas características de Vilar.

Palavras-chave: Laercio Vilar, Bateria, Free-jazz, Performance musical.

Title. The Uniqueness of Laercio Vilar: Avant-Garde, Resistance, and the Aesthetics of Free Jazz in Belo Horizonte's Drumming

Abstract. This article investigates the artistic trajectory and musical performance of Belo Horizonte drummer Laercio Vilar, recognized as the pioneer of free jazz in the city. Using a qualitative approach that links oral history, performance analysis, and the concept of self-notation, this study recovers Vilar's role as an agent of aesthetic rupture and political resistance. It discusses themes such as his transition from sideman to protagonist, the expressive codes of his practice — such as the command 'Parte!' ('Go!') —, and the intersections among the musical avant-garde, the labor exploitation of the 'sound worker,' structural racism, and the historical processes of the de-Africanization of Brazilian music. The results demonstrate that Vilar's performance operated as a tool for decolonial rebellion, establishing a unique melodic-percussive language based on phrases, gestures, and drumming grooves characteristic of Vilar.

Keywords: Laercio Vilar, Drumming, Free jazz, Musical performance.

Introdução

A historiografia oficial da música popular brasileira e os estudos acadêmicos sobre a evolução da bateria no Brasil concentram sua produção, em grande medida, no eixo Rio-São Paulo. Essa centralização geopolítica frequentemente marginaliza as dinâmicas de vanguarda ocorridas fora desse circuito tradicional, como a cena instrumental de Belo Horizonte a partir da década de 1960. É nesse cenário de descentralização histórica que se insere o baterista mineiro Laercio Vilar, reverenciado por seus pares — como os bateristas Nenê, Lincoln Cheib e Esdra "Neném" Ferreira —, mas historicamente preterido nos registros acadêmicos e nos circuitos comerciais.

O problema central desta pesquisa é fomentado pela reputação de Vilar no cenário musical de Belo Horizonte, onde é reconhecido por sua habilidade técnica, personalidade artística e postura de vanguarda baseada na estética do *free-jazz* em resistência a um mercado fonográfico conservador. Além disso, a investigação minuciosa de seus fraseados, gestos e levadas justifica-se pela relevância de contribuir com as discussões e os estudos contemporâneos sobre a performance na bateria.

A relevância deste estudo assenta-se no preenchimento de uma lacuna crítica: a escassez de pesquisas sobre bateristas brasileiros negros na academia, cuja produção artística é pertencente à matriz cultural afrodiaspórica que fundamenta a própria música popular brasileira. Compreender Vilar é, portanto, um ato que devolve o protagonismo a sujeitos historicamente e atualmente marginalizados.

Trajetória e Construção do Estilo Autodidata

Laercio Vilar Soares (nascido em Belo Horizonte, registrado em 29 de junho de 1946) construiu sua musicalidade na infância através da escuta atenta do rádio e do aprendizado prático e informal com seu vizinho, o baterista "Chuca-Chuca". Sua inventividade manifestou-se precocemente na criação de um kit de bateria rudimentar composto por caixas de papelão, baldes e uma tampa de bueiro, como nos diz Lopes a seguir.

E o Laercio, além de ser um grande compositor, músico, eu lembro que eu ia na casa dele, ele estudava no pé de limão e tal. Aí tinha umas galinhas lá, uns galos, que “era amigo” dele. O galo passava debaixo da perna dele assim e ficava ali. Chico, que chamava (o galo). Então além da música ele tinha uma coisa bem importante. Ele



estudava muito, sabia das coisas, ouvia o Elvin Jones, ele sempre falava do Elvin Jones, o grande baterista dele. (Lopes, 2024)

Aos 16 anos iniciou sua atuação profissional em orquestras de baile, como a do *Montanhês Dance*, onde foi introduzido à leitura de partituras por meio do método *Bona* com a ajuda de amigos músicos.

Vilar consolidou uma vasta experiência como *sideman* eclético, tocando em circos, gravando centenas de *jingles* comerciais nos estúdios Bemol e HP e excursionando com grandes nomes da música mineira, como Lô Borges no Projeto Pixinguinha (1979) e o Grupo Vera Cruz. Contudo, o contato com o jazz norte-americano e os arranjos inovadores de bateristas que traziam o instrumento para a linha de frente do palco deflagraram uma profunda transição estética na carreira do músico, despertando-o para a música instrumental, em especial o *jazz*, e sua carreira solo enquanto instrumentista.

O contato com um registro audiovisual das performances dos bateristas norte-americanos Gene Krupa e Buddy Rich provocou uma virada conceitual na práxis de Vilar. Ao observar os bateristas posicionados à frente da orquestra como protagonistas do espetáculo, Vilar ressignificou o papel tradicional do baterista acompanhante. Essa referência o inspirou a transpor a mesma centralidade para o seu próprio trabalho, assumindo a liderança do palco e projetando seu nome e seu instrumento em primeiro plano.

Como aponta o depoimento de Queiroz, o nome de Vilar era sinônimo de excelência técnica e inovação na capital mineira:

Nos anos 80, quando comecei a conhecer os músicos da cidade, o nome Laercio Vilar começou a ser falado como um baterista super sofisticado e pós-moderno, do *free-jazz*, do *jazz*, um cara também excêntrico. Então, primeiro comecei a ouvir muitas coisas sobre o Laercio. E logo eu o conheci tocando, aí eu vi ele tocando *jazz*, *standard de jazz*, de piano trio no Pianíssimo. E eu achei num refinamento, numa lucidez, muito legal! (Queiroz, 2024)

Essa notoriedade consolidou Vilar como o primeiro baterista de *free jazz* de Belo Horizonte, fruto de sua inquietude estética e do desenvolvimento de uma maneira de tocar peculiar. Sua criação artística foi profundamente impulsionada por referências que subverteram o papel tradicional do instrumento, transformando a bateria em um vetor de protagonismo técnico, conceitual e composicional.



O *Free-Jazz* como Linha de Fuga do Capitalismo e do Racismo

A adoção do *free-jazz* por Vilar a partir dos anos 1980 operou como uma ferramenta deliberada de insubordinação estética e política. Como homem negro inserido em uma sociedade conservadora, Vilar enfrentou manifestações explícitas e veladas de racismo e diversos outros preconceitos em relação à música instrumental que escolheu fazer, afetando diretamente seu convívio no mercado da música da época e seu trânsito institucional. O músico identificava as limitações do mercado brasileiro de *jazz*, apontando que o rótulo de "*jazz nacional*" foi majoritariamente apropriado e difundido por músicos brancos do centro urbano (como Dick Farney e o Zimbo Trio), que detinham acesso imediato aos meios de comunicação e insumos fonográficos.

No entanto, o acesso de Vilar a alguns fonogramas ocorria por intermédio de colegas com os quais atuava em grupos musicais. Desse modo, o referencial de Max Roach atuou como um vetor crucial na adesão de Vilar ao movimento do *free jazz* e na construção de sua identidade de resistência. Esse caráter de revolta articulava-se como um manifesto estético evidenciado em sua linguagem musical de baterista quanto em sua decisão política de conferir centralidade e protagonismo ao instrumento.

(...) naquela época me chegou um disco que sacramentou a ideia. Foi o Max Roach, ele apresentou com Luther King, bateria e a fala dele. Discurso mais a bateria no fundo, pergunta e resposta. Aquilo pra mim foi um tapa, uma revolução total, eu pus a bateria na frente! (Vilar *apud* Brasil de Fato, 2020)

Max Roach dedicou-se intensamente ao ativismo antirracista, como exemplifica o fonograma mencionado por Vilar, no qual o baterista dialoga instrumentalmente com o célebre discurso "I Have a Dream", de Martin Luther King. Além do engajamento nas pautas raciais, Roach militou ativamente por melhorias salariais para a classe artística — dimensão que, segundo Morese (2023), constitui um dos pilares centrais de seu discurso de protesto.

Os clubes e as gravadoras de fato se entregaram a um tratamento preconceituoso, como descreve o "*union wages*" de músicos negros em 1972, que era de US\$ 90 por semana, enquanto músicos em clubes predominantemente brancos ganhavam de US\$ 175 a US\$ 200 por semana. A pressão financeira imposta aos negros americanos como um todo também permeava a experiência nos clubes, já que os clubes negros muitas vezes não conseguiam lucrar tanto com o público negro. A exploração de trabalhadores negros, como descrita por Roach, é uma das partes mais convincentes de seu argumento. O sistema capitalista historicamente explorou músicos e trabalhadores de todas as raças, mas o componente racial agravou drasticamente a questão para os negros americanos em particular. (Morese, 2023, p.28 e 29. Tradução nossa)



Vilar passou a rejeitar o papel subalterno que o mercado capitalista impunha aos músicos. Sua percepção crítica a respeito da precarização salarial dos músicos — categoria por ele denominada "operário sonoro" — atuou como um catalisador para sua emancipação artística. Ao assumir o papel de líder de banda e centralizar a bateria, ele não apenas conquistou autonomia estética para executar sua própria arte, mas também buscou uma alternativa para mitigar suas limitações financeiras

Operário sonoro é aquele músico que é empregado, toca com um, com outro. Acaba que vira aquele lance de hierarquia, quer dizer, o dono da casa é o manda chuva, o chefe da banda é o intermediário e o resto dos músicos operários sonoros. Você acaba sendo explorado, de qualquer forma. A paga é mínima. (Vilar *apud* Brasil de Fato, 2020)

Vilar tinha uma espécie de senha expressiva amplamente difundida entre os músicos da época: o comando verbal “Parte!”. Durante as apresentações, essa exclamação funcionava como um código interativo que sinalizava a transição deliberada do instrumentista do papel de acompanhante para a improvisação idiomática do *free jazz*. Longe de ser um mero grito, o imperativo indicava o desprendimento dos padrões tradicionais de acompanhamento e o ingresso imediato em uma performance de livre criação. A evocação do termo operava como uma chave estrutural, indicando aos demais integrantes do conjunto o momento de ruptura com a base rítmica convencional em direção a uma textura musical livre.

De acordo com Corrêa (2024), a verbalização do comando “Parte!” no palco implicava a imediata suspensão da contagem métrica tradicional. A partir daquele instante, a estrutura geométrica dos compassos cedia lugar a uma pulsação unificada onde “tudo era 1”. Essa libertação das amarras do enquadramento rítmico convencional ampliava radicalmente o espaço para a improvisação idiomática, fundamentando a reputação de Vilar entre seus pares como o pioneiro do *free jazz* na cena local devido à sua abordagem marcadamente emancipada da bateria.

A recusa em amoldar sua arte a concessões comerciais resultou em restrições do mercado. Como aponta Lincoln Cheib (2024), sua mudança para o município de Moeda (MG) em 1987 constituiu uma estratégia social de sobrevivência fora do sufocamento econômico da capital, obrigando-o a trabalhar temporariamente como pedreiro e outras funções para sustentar sua família.

Fundamentos Teóricos Sobre Transcrição

A análise baseia-se nas premissas de Canonne e Donin (2024) sobre a "autonotação" — o ato de transcrever a própria música valendo-se da memória recente, sem auxílio de gravações. Canonne e Donin investigaram a improvisação livre com cinco músicos de jazz, propondo um método onde os artistas improvisavam, anotavam livremente a performance e, em seguida, a reexecutavam baseando-se apenas em sua notação e memória recente. Esse processo permitiu identificar os elementos centrais e estruturantes da superfície sonora de cada instrumentista. Essa perspectiva metodológica fundamenta a escolha do modelo de notação mais adequado para transcrever a performance de Vilar. Além disso, viabiliza a análise de suas próprias autonotações, revelando os elementos estruturais e centrais que o músico selecionou para representar sua identidade sonora. Assume-se, em consonância com Ribeiro (2018) e Warren (2021), a incompletude inerente ao sistema de pauta ocidental tradicional, que falha em abarcar a totalidade das microvariações rítmicas, oscilações dinâmicas e tradições orais que conferem identidade e *suingue* ao baterista.

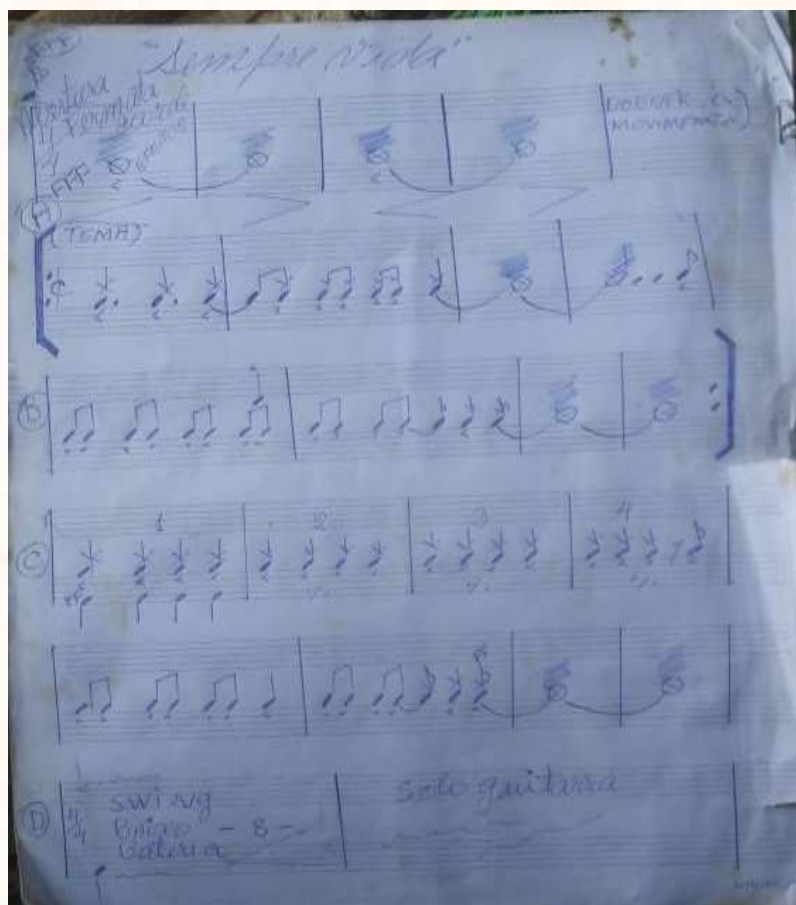
Análise das Transcrições e Discussão dos Resultados Performáticos

Para além das partituras de autonotação e dos diagramas de ações gestuais, a análise estrutural e a transcrição audiovisual de fonogramas específicos permitiram isolar o comportamento de Laercio Vilar como *sideman* e como improvisador. Os trechos a seguir sintetizam como sua concepção melódica e polirrítmica se materializa no instrumento.

Diálogos Estruturais e Comentários Melódicos em *Sempre Vida*

Na gravação de *Sempre Vida* para o programa *Jazz Suburbano* (2022), observa-se que Vilar segue estritamente as convenções rítmicas e os ritornelos por ele estipulados em sua partitura manuscrita. No entanto, o resultado performático expande drasticamente a grafia ocidental tradicional. Vejamos em sua autonotação.

Figura 1 - Partitura de bateria escrita por Vilar da música *Sempre Vida*



Fonte: Acervo pessoal Laercio Vilar (2025)

- Diálogo Caixa e Bumbo: Durante a seção de condução rítmica base junto ao baixista João Bucha (a partir de 2:00), Vilar estabelece uma pulsação em *swing* no prato de condução, mas recusa uma levada estática. A Figura 2 ilustra a transcrição do diálogo entre a caixa e o bumbo, operando em uma dinâmica de perguntas e respostas que tensiona a métrica de 4/4.

Figura 2 - Diálogo caixa e bumbo em *Sempre Vida*

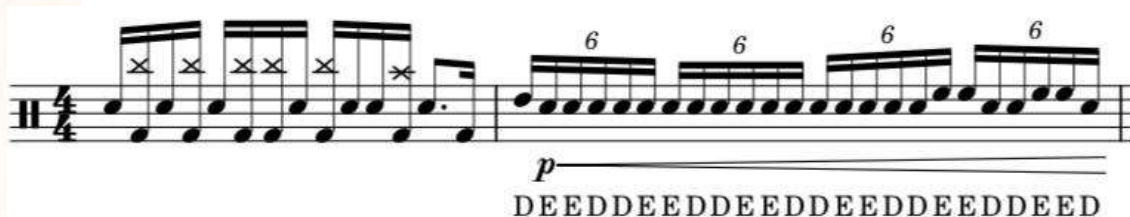


Fonte: Transcrição nossa (2025) - <https://youtu.be/qAclxrwQWy4?si=txR-9NkWuC4GtLH&t=151>

- Reação ao Improviso de Guitarra: No momento em que Noca Tourino inicia o improviso de guitarra, Vilar abandona o ritmo base tradicional para tecer comentários densos na

bateria. Como demonstrado na Figura 2, o instrumentista lança mão de sextinas velozes construídas por meio de manulações em toque simples (*D-E-E-D-D-E* ou *D-E-E-D-D-E*) intercaladas entre os tons e a caixa, mantendo o chimbal com o pé esquerdo como a única âncora do pulso.

Figura 3 - Comentários da bateria em *Sempre Vida*



Fonte: Transcrição nossa (2025) - <https://youtu.be/qAcIxrWQWy4?si=re22zv5wrSF7vT9M&t=216>

O Gestual e o canto em *O Amanhã de Ontem*

Na execução de *O Amanhã de Ontem*, Vilar radicaliza sua proposta de bateria melódica. Durante o tema principal, o músico opta por não fixar nenhuma levada de condução no prato, preferindo cantar e desenhar as linhas temáticas explorando os timbres dos tambores.

O resultado mais expressivo dessa faixa manifesta-se no minuto 7:27, momento de ápice do improviso de guitarra. A Figura 4 documenta a transcrição de um movimento idiomático muito utilizado por Vilar: ele toca uma apoiatura (*flam*) com a mão esquerda utilizando dois instrumentos simultaneamente (prato de ataque e caixa). Esse procedimento produz uma variação tímbrica com um movimento percussivo onde com apenas um gesto, se produz dois sons em instrumentos diferentes.

Figura 4 - Frases com tambores e pratos (apoiatura de uma mão)



Fonte: Transcrição nossa (2025) - https://youtu.be/NxKA7DiZiu0?si=KLqBNx2ILX_38NVB&t=447

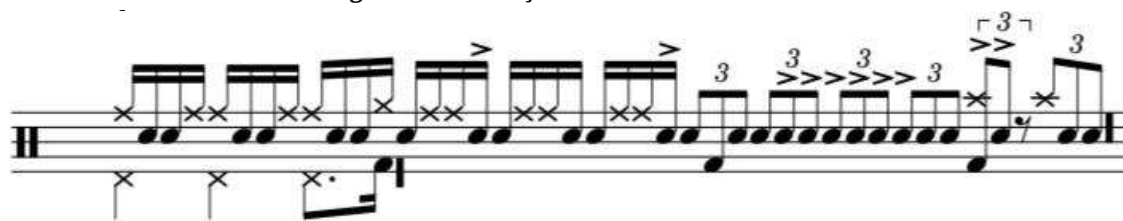
No encerramento da peça, o grupo promove uma desconstrução gradual e um *ralentando* expressivo, no qual as subdivisões rítmicas perdem a métrica exata e passam a flutuar de forma elástica.

Vilar estuda e compõe a partir da melodia, cantando os temas e tocando de forma a respondê-los nos tambores. Podemos confirmar este aspecto nas músicas *Sempre Vida* e *O Amanhã de Ontem*, onde Vilar, geralmente, escolhe tocar as melodias dos temas nos tambores e a levada da bateria vem somente na seção de improvisos.

A Bateria em Improviso de Zazu Zarzur e Laercio Vilar – 1998

O foco desta análise é um breve vídeo de 1998 extraído do YouTube. Nele, fica evidente uma marca registrada do estilo de Vilar: o uso da mão direita para conduzir e frasear no prato, lembrando a aplicação prática dos exercícios de *Stick Control*¹ na bateria. O registro também destaca a forte sintonia e o diálogo e reação às linhas de baixo de Zazu Zarzur. A seguir, apresentamos uma transcrição aproximada do trecho que vai dos 37 aos 41 segundos (Figura 5).

Figura 5 - Condução de Jazz *Stick Control*



Fonte: Transcrição nossa (2025) - <https://youtu.be/6aDSDNNjq8Y?si=7UcIJig2pFdlz2eb&t=37>

Vilar defende a ideia de compassos em 1/0 ou 1/1, sob a premissa de que cada tempo representa, por si só, uma unidade inteira. Essa concepção é nítida no vídeo analisado: embora o pulso e a condução da bateria sejam evidentes, a métrica tradicional torna-se imperceptível. O entrevistado Ivan Corrêa (2024) corrobora essa abordagem ao relatar sua experiência com o músico, mencionando que Laercio priorizava uma performance livre, guiada pela máxima de que "tudo é 1", o que desconstruía as estruturas convencionais. Diante disso, optamos por omitir a fórmula de compasso na transcrição. No trecho, Vilar executa toques duplos

¹ O *Stick Control for the Snare Drummer* é um consagrado método pedagógico de percussão publicado originalmente em 1935 por George Lawrence Stone (1886–1967), fundamentado em sequências sistemáticas de manulações (toques simples, duplos e combinados) voltadas ao aprimoramento do controle de baqueta, da simetria muscular e da precisão rítmica do instrumentista.

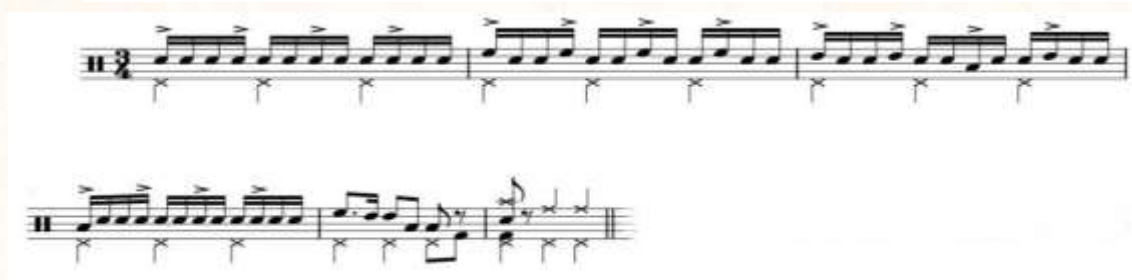
alternando entre o prato (mão direita) e a caixa (mão esquerda). Sequencialmente, ele desloca as acentuações para a caixa e o bumbo, gerando variações que remetem aos exercícios do método *Stick Control*.

Modulações Métricas e Deslocamentos Polirrítmicos em "JM"

A participação de Vilar na faixa "JM" (álbum *Rua Um*, de Beto Lopes) constitui um dos registros mais sofisticados de sua engenharia rítmica aplicada ao *jazz-fusion* em compasso ternário.

- Agrupamento de Semicolcheias (Figura 6): Logo na introdução de oito compassos, Vilar subverte a percepção do pulso ternário. Ele inicia uma frase de semicolcheias acentuando-as de três em três. Esse procedimento gera uma polirritmia, inserindo quatro acentos uniformes que cruzam a barra de compasso e criam uma pulsação secundária sobreposta à harmonia da guitarra.

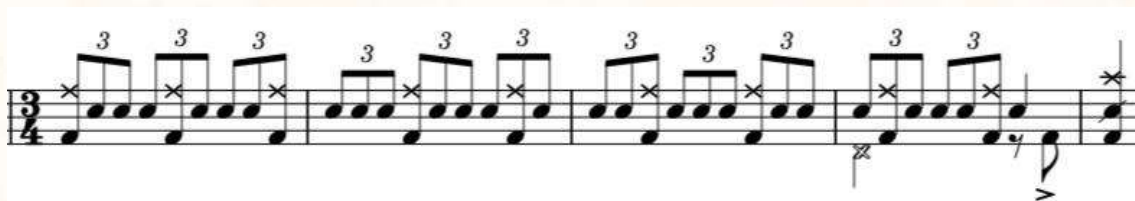
Figura 6 - Deslocamento de frases agrupando de três em três semicolcheias em JM



Fonte: Transcrição nossa (2025) - <https://youtu.be/rzRZlFP-7Eg?si=SuFBELYZarMZJwOt&t=6>

- Deslocamento na Subdivisão de Tercinas (Figura 7): No segundo coro de improviso de guitarra (minuto 2:23), Vilar responde à distorção do solista elevando a tensão rítmica. Ele propõe um deslocamento baseado no agrupamento de quatro em quatro colcheias dentro de uma subdivisão de tercina. Para atingir o máximo efeito de flutuação, Vilar abdica temporariamente de marcar o pulso com o pé esquerdo no chimbal, deixando a bateria flutuar em um contexto puramente circular e elástico até a resolução do compasso.

Figura 7 - Deslocamento de frase agrupando de quatro em quatro colcheias na subdivisão de tercina em JM

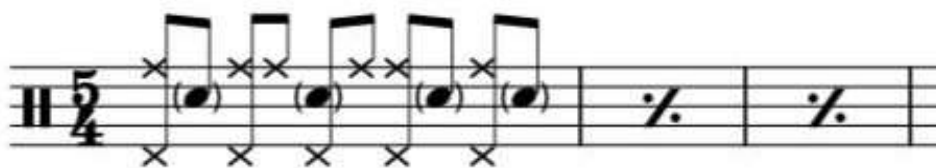


Fonte: Transcrição nossa (2025) - <https://youtu.be/rzRZIFP-7Fg?si=3QihRGhmCZQ4hhaA&t=143>

Condução Quinária e o Papel de Sideman em "Suíte das Cidades Invisíveis"

As faixas analisadas do álbum de Daniel D'Olivier demonstram a versatilidade de Vilar em conciliar a sua identidade *free* com o rigor de arranjos predeterminados. Na *Faixa 3*, estruturada sobre um compasso quinário (5/4) com um *ostinato* de piano e baixo, Vilar estabelece inicialmente um padrão de condução base no prato (Figura 8).

Figura 8 - Levada faixa 3 de Daniel D'Olivier



Fonte: Transcrição nossa (2025) -
<https://youtu.be/00xWPCv7Tul?si=7bAOVDN206CXCVC8&t=815>

Analisando sinteticamente esse trecho onde Vilar acompanha a melodia e a forma como ele se coloca no decorrer da música, comprovamos que, mesmo atuando como *sideman*, Vilar subverte a repetição industrial do ritmo, transformando o preenchimento de compassos em uma intervenção eminentemente melódica, como no minuto 14:08 ilustrado pela Figura 9.

Figura 9 - Frase de deslocamento de três em três colcheias em faixa 3 de Daniel D'Olivier



Fonte: Transcrição nossa (2025) -
https://youtu.be/00xWPCv7Tul?si=vy75GtYY_dmN01Bz&t=848

Resultados e considerações

Esta pesquisa consolida a relevância histórica de Laercio Vilar para a música brasileira ao evidenciar que sua atuação e postura de vanguarda operava como uma postura política e revolucionária frente ao mercado de trabalho. Ao recusar concessões comerciais para preservar sua integridade artística, o instrumentista protagonizou a valorização de bateristas e percussionistas, enfrentando de forma irredutível o racismo estrutural e as barreiras socioeconômicas do cenário independente, sem abrir mão de exercer a arte na qual acredita, colocando a bateria como protagonista. Do ponto de vista performático, o estudo mapeou uma assinatura técnica singular e melódica: seus gestos, frases, levadas – mesmo como *sideman* – Vilar mantém o protagonismo do instrumento por meio de uma coordenação motora avançada, expressa em conduções *Stick Control* no prato com diálogo de caixa e bumbo, apojeturas de uma mão utilizando dois instrumentos, rulos de tambor e atacando o prato simultaneamente, dentre outros.

Por fim, o trabalho diagnostica e quantifica uma grave lacuna acadêmica: a escassez de investigações voltadas a bateristas negros brasileiros, um apagamento que contradiz a própria história da música popular do país, estruturada sobre matrizes religiosas e culturais afrodescendentes. Diante disso, este trabalho entrega uma contribuição prática e decolonial para o ambiente universitário, rompendo o silenciamento histórico ao registrar a trajetória e as inovações de um artista de vanguarda de Belo Horizonte. O estudo consolida-se, portanto, como um referencial de consulta para futuras pesquisas dedicadas à performance musical na bateria.

Referências

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. 240 f. Doutorado em 2014. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CANONNE, Clément; DONIN, Nicolas. This Is Your Pen on Music: *Using Self-Notations to Investigate Free Improvisation* (p. 1). *Music & Practice*, (s. l.), v. 11, p. 1-36, 2024. Disponível em: musicandpractice.org. Acesso em: 21 jun. 2026.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 270 f. Doutorado em 1998. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

MORESE, Jacob R. *Drums, "Jazz," and resistance: the subversive acts of Max Roach*. 2023. Dissertação de Mestrado. Boston University. 2023.

QUEIROZ, André Machado. *Esdra “Neném” Ferreira: uma investigação sobre seu estilo de tocar bateria*. 235 f. Doutorado em 2021. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

RIBEIRO, Hugo L. *Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?* S/A. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao.pdf>. Acesso em, v. 15, 2018.

WARREN, Matthew. *Notating Deconstruction: What Can Ethnomusicological Transcription Learn from the Notational Practices of Contemporary Composers?* Journal of the Royal Musical Association, v. 146, n. 2, p. 283-314, 2021.

Entrevista ou depoimento publicado online

VILAR, Laercio. Entrevista concedida ao jornal Brasil de Fato. Moeda, 2018. Duração 11:55. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8xA8kJH1DMQ&t=185s> .Acesso em 21 jun. 26.

Entrevistas fornecidas ao(à)s autore(a)s do trabalho e não disponíveis online

CHEIB, Lincoln. Entrevista concedida a Marcos Tinti. Belo Horizonte, 2024. Formato em áudio. Duração 39:52. Não publicada.

CORRÊA, Ivan. Entrevista concedida a Marcos Tinti. Belo Horizonte, 2024. Formato em áudio. Duração 51:16. Não publicada.

LOPES, Alberto. Entrevista concedida a Marcos Tinti. Belo Horizonte, 2024. Formato em áudio. Duração 25:38. Não publicada.

QUEIROZ, André “Limão”. Entrevista concedida a Marcos Tinti. Belo Horizonte, 2024. Formato em áudio. Duração 52:21. Não publicada.

VILAR, Laercio. Entrevista concedida a Marcos Tinti. Belo Horizonte, 2024. Formato em áudio. Duração 30:32. Não publicada.