

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS -IFCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL - PPGAS**

# **Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil**

Carla Delgado de Souza

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli.

**Dezembro de 2011**

**Campinas**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH  
UNICAMP

So89c Souza, Carla Delgado, 1980-  
Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no  
Brasil / Carla Delgado Souza. - - Campinas, SP : [s. n.],  
2011.

Orientador: Rita de Cássia Lahoz Morelli.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Mendes, Gilberto, 1922- 2. Etnografia. 3. Música –  
Brasil – Séc. XX. 4. Músicos – Brasil – Biografia. I. Morelli,  
Rita de Cássia Lahoz, 1959- II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** The ways of Gilberto Mendes and the classical music  
in Brazil

**Palavras-chave em inglês:**

Ethnography

Music – Brazil – 20th century

Musicians – Brazil - Biography

**Área de concentração:** Antropologia

**Titulação:** Doutor em Antropologia

**Banca examinadora:**

Rita de Cássia Lahoz Morelli [Orientador]

Denise Hortensia Lopes Garcia

Maria Suely Kofes

Rose Satilko Gitirana Hikiji

Samuel Melo Araújo Júnior

**Data da defesa:** 02-12-2011

**Programa de Pós-Graduação:** Antropologia Social

**CARLA DELGADO DE SOUZA**

**“OS CAMINHOS DE GILBERTO MENDES E A MÚSICA ERUDITA NO BRASIL”**

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora no dia 02 de dezembro de 2011.

*R. Morelli*

**Comissão Julgadora:**

Titulares:

*R. Morelli*

Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli – (UNICAMP) - (Presidente)

*S. Mello*

Prof. Dr. Samuel Mello Araujo Junior (UFRJ)

*R. Hikiji*

Profa. Dra. Rose Satiko Gwirana Hikiji (USP)

*S. Kofes*

Profa. Dra. Maria Suely Kofes (UNICAMP)

*D. Garcia*

Profa. Dra. Denise Hortensia Lopes Garcia (UNICAMP)

Suplentes

Profa. Dra. Heloisa André Pontes (UNICAMP)

Prof. Dr. José Roberto Zan (UNICAMP)

Profa. Dra. Heloisa de Araujo Duarte Valente (UMC)



*Para João Victor,*



*A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético.*  
*Jorge Luis Borges*



## *Agradecimentos*

Escrever uma tese não é uma tarefa simples. E por mais solitária que possa ser a situação do escritor, um trabalho desta dimensão geralmente precisa contar com o auxílio de muitas pessoas, que se envolvem direta ou indiretamente com ele. Pretendo aqui agradecer a todas as pessoas e instituições que tornaram viável a realização desta pesquisa. Em primeiro lugar, é necessário agradecer à FAPESP e ao CNPq pelas bolsas de Doutorado concedidas, que permitiram com que eu me dedicasse inteiramente à pesquisa que originou este texto.

De todas as pessoas que se envolveram nesta pesquisa, a minha orientadora, Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli, foi sem dúvida a mais presente. Com Rita aprendi muito, não somente no que se refere ao rigor desejável a uma pesquisa acadêmica, mas também no que diz respeito à dimensão humana e sensível com a qual as pesquisas antropológicas devem ser conduzidas. Além disso, tive o privilégio de poder contar com sua orientação sempre carinhosa e atenta, pelo que sou imensamente grata.

Foi fundamental o apoio recebido do Departamento de Antropologia da UNICAMP, que acolheu o projeto em seu programa de pós-graduação. Agradeço especialmente às Profas. Dras. Bela Feldman-Bianco, Guita Grin Debert, Maria Filomena Gregori e Maria Suely Kofes, de quem tive a oportunidade de ser aluna. Ressalto aqui as discussões geradas e promovidas durante o curso “Rosto, coisa e nome: sobre o estatuto do biográfico e do etnográfico”, ministrado por Suely Kofes, que foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Também como membro da banca de qualificação, tive o privilégio de contar com a interlocução de Suely Kofes, juntamente com a Profa. Dra. Denise Garcia, do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP. Sou bastante grata pelas contribuições indelévels para a análise dos dados e a escritura da tese, surgidas das sugestões e críticas realizadas durante o exame.

Seria injusto não agradecer o auxílio sempre presente de nossa secretária da pós-graduação em Antropologia Social, Maria José Rizola, e também aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Aproveito a

oportunidade para expressar minha gratidão a todas as pessoas que me auxiliaram na tarefa de encontrar textos e documentos que se fizeram imprescindíveis nas bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes da USP, do Instituto de Artes da UNESP e da PUC-SP. Agradeço também aos funcionários da midiateca do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP) pela ajuda nas buscas de arquivos sobre o compositor Gilberto Mendes.

Os professores David Metzger e Vera Micznick, da University of British Columbia foram pessoas especiais. Com eles tive a oportunidade de conhecer um pouco mais da abordagem musicológica, de forma a entender de que forma ela seria útil e rentável analiticamente para os propósitos desta tese. Com o Prof. David Metzger cursei a disciplina “Early Modernism: past and future” e tive a oportunidade de discutir o texto que se transformou no preâmbulo a esta tese. Sou grata também ao Prof. Michael Cherlin da University of Massachusetts, que foi responsável por um colóquio sobre ironia musical ocorrido na UBC. Neste evento pude discutir com ele e com demais colegas do Departamento de Musicologia o aspecto irônico de algumas composições de Gilberto Mendes.

Também nessa mesma instituição, tive a sorte de discutir como a arte poderia ser objeto antropológico nos diálogos estabelecidos com os professores Anthony Shelton, Charlotte Townsed-Gault e Jennifer Kramer, nomes ligados não somente ao Departamento de Antropologia, mas também ao Museu de Antropologia e ao Departamento de História da Arte da instituição. Ainda no que se refere ao período em que realizei meu doutorado sanduíche no Canadá, contei com o apoio não menos importante dos amigos muito queridos Paula e Felipe Ferraz e Iracema e Ari Teixeira, que conseguiram tornar mesmo os dias mais gelados em ocasiões surpreendentemente agradáveis.

Durante todos os anos em que me dediquei a esta pesquisa, contei com a interlocução generosa estabelecida no Grupo de Estudos de Antropologia e Arte (GESTA) da UNICAMP e no comitê editorial da Proa - revista de antropologia e arte. Sou grata especialmente aos amigos Alessandra Tráldi Simoni, Felipe Dittrich Ferreira, Guilherme Cardoso, Ilana Seltzer Goldstein, Luisa Victoria Pessoa de Oliveira, Magda dos Santos Ribeiro, Marialba Maretti e Rodrigo Charaffedine Bulamah. Com Ilana Seltzer Goldstein aprendi muito sobre amizade e vida acadêmica, estabelecendo um diálogo que espero não terminar com esta tese.

Agradeço também às amigas Helena Cavalcanti-Schiel, Jayne Collevatti Gajo e Rachel Rua Baptista Bakke, que me acompanham desde os anos de nosso mestrado na Universidade de São Paulo. Definitivamente, a vida, sem elas, seria muito menos feliz. Amigos também muito especiais e de longa data são Miriam e Moacyr Del Picchia, com quem sempre foi possível conversar sobre música e política e entender um pouco mais sobre a “vida de músico” no Brasil.

Como não poderia ser diferente, sou extremamente grata pelo carinho, amizade e interesse com que Gilberto e Eliane Mendes me receberam como pesquisadora. O casal não apenas abriu o arquivo pessoal do compositor para minhas pesquisas, mas sempre me recebeu para longas entrevistas e conversas, sem as quais este trabalho não existiria na forma que ele se apresenta. Também no que se refere ao círculo santista, sou grata às conversas que travei com Antonio Eduardo Santos, Heloisa de Araújo Duarte Valente e Paulo Chagas. Agradeço ainda ao Prof. Olivier Toni, pela entrevista concedida sobre a criação do curso superior de música da USP.

Aos meus pais, Antonio Carlos e Gilda, sou profundamente grata pelo amor e apoio incondicionais e pelo exemplo de luta e persistência na vida acadêmica. Agradeço ainda à minha irmã Tatiana e ao meu cunhado Regis pela amizade e o carinho de sempre. Ao núcleo Bota – Claudio, Teresa, Cláudia, Cris, Paschoal, Cal e Giovanna – sou grata por ter me acolhido em sua família, participando ele também de todo esse processo.

Ao João Victor, agradeço por tudo o que conseguimos construir e por tudo o que ainda podemos sonhar juntos.



## **Resumo:**

A presente tese de Doutorado consiste em uma etnografia da experiência social de Gilberto Mendes – um dos mais destacados compositores brasileiros de música erudita contemporânea. Procura-se compreender, com base em uma abordagem biográfica, como ele enfrentou alguns dilemas estéticos e relacionou-se com instâncias políticas e de poder dentro do campo musical, desde os anos 1940, quando decidiu tornar-se músico, até o momento de sua consagração no Brasil e no exterior. Por meio do estudo da trajetória de Gilberto Mendes foi possível mapear uma série de relações existentes entre estética e política, arte e mercado, que foram determinantes não apenas para ele, mas também para os demais autores que vivenciaram o campo da música erudita brasileira na segunda metade do século XX. Ainda que o percurso biográfico de Gilberto Mendes sirva como fio condutor da narrativa, de modo algum o trabalho resulta em um monólogo. Antes, a analogia mais adequada para esse texto é a de um drama, que pretende iluminar todo o contexto de relações entre pessoas, instituições e estéticas que fizeram parte da experiência social do protagonista. Assim, a obra e a trajetória de Gilberto Mendes são colocadas em diálogo com a produção de outros compositores, de forma que possamos escutá-lo e entendê-lo a partir das discussões estéticas e das possibilidades auditivas e políticas de seu tempo e espaço sociais.

**Palavras chave:** Gilberto Mendes, trajetória, experiência social, música contemporânea, política.



## **Abstract**

The present Doctorate thesis is an ethnography of the social experience of Gilberto Mendes – one of the most important Brazilian composers of classical contemporary music. Our objective is to understand how he struggled with some aesthetical dilemmas and related himself with the musical field political and power instances since 1940's, when he decided being musician, until the moment of his consecration in Brazil and abroad. By the study of Gilberto Mendes trajectory, it was possible to map many relations between aesthetical and politics, art and market, which were determinant not only for him, but also for other authors which experienced the classical music field in the second half of XX century. Although Gilberto Mendes biographical journey is the conducting wire of this narrative, the work cannot be considered as a monologue. The analogy more appropriated for this text refers to a drama, with the purpose of illuminating a whole context of relations between people, institutions and aesthetics present in his social experience. The work and the trajectory of Gilberto Mendes are put in dialogue with other composers production, in a way that we can hear and understand him from the perspective of the aesthetical arguments and the hearing and political possibilities of his social time and place.

**Key words:** Gilberto Mendes, trajectory, social experience, contemporary music, politics.



## Sumário:

<i>Apresentação</i>	<b>p. 01</b>
<i>Preâmbulo</i>	
<b>Em busca de uma nação e de uma estética – os projetos para a música erudita no Brasil</b>	<b>p. 19</b>
<i>Capítulo um</i>	
<b>O início de uma história</b>	<b>p. 41</b>
1.1 – Entre modernismos: (inter)nacionalismos, lutas estéticas e políticas para a arte	p. 53
1.2 – Do universalismo ao brasileirismo: um momento da trajetória	p. 68
1.3 – Novas alianças por uma outra estética	p. 86
<i>Capítulo dois</i>	
<b>A vanguarda ganha corpo, voz e força – o movimento Música Nova e suas articulações políticas e estéticas</b>	<b>p. 93</b>
2.1 – A radicalização da postura de vanguarda e seus embates	p. 118
2.2 – Música para ler, ouvir e ver – os teatros musicais	p. 146
<i>Capítulo três</i>	
<b>Limites da vanguarda – (im)popularidade, (in)comunicação e o processo de abertura estética para Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira</b>	<b>p. 155</b>
3.1 – Música popular e impopular, mestres e inventores	p. 178
<i>Capítulo quatro</i>	
<b>Virando acadêmico – o lugar e as possibilidades do “artista herói” na atualidade</b>	<b>p. 189</b>
4.1 – A música chega à Universidade de São Paulo	p. 196
4.2 – O Rio de Janeiro e a “outra” Academia	p. 208
<i>Notas finais sobre estética e política, arte e mercado</i>	<b>p. 213</b>
<i>Referências Bibliográficas</i>	<b>p. 223</b>



## *Apresentação*

Uma das coisas mais fantásticas promovidas pelo trabalho antropológico é o processo de encantar-se pelo “outro”. Mais do que em qualquer outra abordagem das Ciências Sociais, a Antropologia, pelo seu próprio método – baseado em grande parte no trabalho de campo –, exige do pesquisador um envolvimento incomum com o(s) sujeito(s) pesquisado(s), uma total imersão em outro universo, que também passa a ser nosso, de certa maneira. Tanto isso é verdade que facilmente os antropólogos se comprometem com as causas e as lutas de seus pesquisados e tornam-se, inclusive, pessoas próximas de seus círculos pessoais, além de representantes legítimos de seus direitos políticos (e por que não dizer estéticos?). Essa associação tão intensa com o universo de pesquisa deve-se, sobretudo, ao fato de que os antropólogos são mais intensamente afetados por seus universos de pesquisa, como diria Jeanne Favret-Saada (2005), principalmente quando o próprio trabalho de campo se torna uma experiência (Okely, 1992)<sup>1</sup>.

Quando iniciei esta pesquisa sobre a trajetória artística de Gilberto Mendes, não esperava me envolver com as perspectivas da música de vanguarda e muito menos com o compositor, de quem acabei ficando bastante próxima. Na época em que escrevi o projeto de pesquisa, pensava na música de vanguarda como algo interessante, instigador, mas que ao mesmo tempo me assustava, como também me assustavam as posturas dos músicos de vanguarda, em suas defesas apaixonadas por uma arte “impopular” e inacessível à maioria da população – ao menos a essa época vista por mim como um produto de elite, a despeito das vinculações políticas sempre à “esquerda” de seus membros.

---

<sup>1</sup> Na apresentação do livro *Anthropology and Autobiography*, Judith Okely chama a atenção para o fato de que o trabalho de campo, embora seja comumente entendido apenas como o momento de compilação de dados para a pesquisa, é uma ocasião primordial para o desenvolvimento da própria pesquisa. Defendendo a reflexividade na abordagem antropológica, Okely alerta para o fato de que o trabalho de campo não é uma observação neutra dos nossos sujeitos de pesquisa, mas um espaço construído tanto por pesquisador quanto por pesquisado: “ele não se referencia, portanto, ao mundo dos “outros”, mas a um mundo construído entre nós e os outros” (OKELY, 1992, p. 02). Concordando com as ideias da autora que o trabalho de campo pode constituir-se em uma experiência, proponho de saída um exercício reflexivo a respeito de como ocorreu meu trabalho de campo sobre a trajetória de Gilberto Mendes, uma vez que a relação estabelecida com o compositor e com seu círculo familiar e de amigos foi responsável por instigar mudanças metodológicas na pesquisa realizada.

Fazendo uma retrospectiva reflexiva de como se desenrolou a pesquisa e acerca do meu relacionamento com o compositor, que é protagonista neste trabalho, é interessante notar como pesquisadora e pesquisado transformaram-se a partir de um longo trabalho de campo e de um convívio intenso. Em parte, nesta Apresentação, pretendo refletir sobre essa questão, bem como introduzir a pesquisa que originou a presente tese de Doutorado.

O meu primeiro encontro com Gilberto Mendes se deu por meio da escuta de uma de suas músicas mais “populares”: seu Motet em Ré Menor, ou Beba Coca-Cola, como é mais comumente chamada. Na época em que escutei pela primeira vez essa peça, que era reproduzida como parte da trilha sonora de um espetáculo de teatro, fui capturada por sua estranha beleza e decidi me informar sobre o compositor. Foi assim que, em janeiro de 2006, Gilberto Mendes nasceu para mim. Logo após, quis saber um pouco mais sobre o autor daquela música que tanto havia mexido comigo e tive acesso ao seu primeiro livro, escrito originalmente como sua tese de Doutorado em Artes, defendida em 1992 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, quando Gilberto Mendes já contava com setenta anos de idade. O livro “Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco” não contém análises harmônicas e formais de suas peças, o que o compositor se recusou a fazer. É, antes, uma espécie de autobiografia musical, que versa sobre como ele lidou com os ideais estéticos e de vanguarda atuantes na segunda metade do século XX, problemas financeiros e de reconhecimento no meio artístico, dúvidas e ansiedades.

Entusiasmada com o possível estudo sobre a trajetória do compositor em uma futura pesquisa de doutoramento e, movida não apenas pelo prazer estético, mas também pelo interesse em desvendar os meandros da música erudita de vanguarda no Brasil, fui a dois concertos em que sabia que ele estaria presente, um em 28/07/2006, na Sala São Paulo — quando sua peça “Alegres Trópicos” foi estreada pela OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), sob regência de John Neschling — e outro em Santos, em 13/08/2006, em meio ao Festival Música Nova, que Gilberto Mendes organiza e dirige desde 1962<sup>2</sup>. Na primeira vez, observei-o ao longe; na segunda, tomei coragem e fui falar

---

<sup>2</sup> Extremamente entusiasmado com a proposta da Música Nova, o compositor envolveu-se com o movimento, organizando esse festival anual, que visa promover a música contemporânea de vanguarda. Apesar de não se considerar mais um fiel adepto dessa estética, Gilberto Mendes continuou à frente da organização artística do Festival até 2011, quando se tornou apenas um consultor artístico. É emblemático que, nesse mesmo ano de 2011, o Festival não esteja acontecendo na cidade de Santos, onde tradicionalmente ocorria e onde reside Gilberto Mendes.

com ele após o término do concerto. Uma conversa rápida que mais proporcionou um desencontro entre nós do que um encontro efetivo.

Após informá-lo de meu interesse em estudar sua trajetória musical, Gilberto Mendes me perguntou se eu era musicista. Ao saber que eu era antropóloga, e não musicista, foi taxativo: “Então como você quer analisar a minha obra?”. Em resposta, expliquei que queria compreender as implicações sociais de sua trajetória e que havia realizado algo semelhante em meu mestrado sobre Villa-Lobos. “Villa-Lobos?”, ele perguntou, surpreso. Só então consegui os seus contatos pessoais. Mas por algum tempo não tive coragem de entrar em contato.

Foi com essa perspectiva que iniciei a pesquisa no ano de 2007. Depois desse contato inicial com o compositor, percebi que seriam necessários muito estudo e dedicação para ser aceita por ele e pelo meio da música erudita contemporânea do qual ele faz parte. Por isso mesmo, aceitei o desafio de fazer um trabalho de campo multissituado, como sugere George Marcus (1995), afinal essa era a minha única alternativa, se quisesse de fato me socializar com os músicos e o público pertencentes ao universo da música de vanguarda. Dessa forma, comecei a frequentar o Festival Música Nova e fui assídua nos concertos de música erudita contemporânea promovidos pela CPFL Cultura, em Campinas. Além disso, matriculei-me em uma disciplina sobre estética musical no Instituto de Artes da UNICAMP, a fim de educar os ouvidos sobre as discussões estéticas que moviam os embates no interior do campo musical<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> No texto “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography”, George Marcus procura refletir sobre uma nova modalidade de pesquisa etnográfica, mais afeita a pesquisas que têm se desenvolvido desde os anos 1980, a partir da virada pós-moderna na antropologia. Ao invés de ficar concentrada em um único local de investigação, a etnografia proposta por Marcus (e realizada por muitos antropólogos na atualidade) propõe-se a investigar “a circulação de significados culturais, objetos e identidades em um tempo-espaço difuso” (MARCUS, 1995, p. 96). A ideia de realizar pesquisa de campo em diversos lugares ajudou-me a compreender o impacto e a circulação da música de Gilberto Mendes na contemporaneidade, assim como possibilitou que eu estivesse mais ambientada com algumas questões pungentes à música contemporânea antes do início de meu diálogo direto com o compositor protagonista nesta tese. Nesse sentido, entendo que os concertos de música contemporânea frequentados na cidade de Campinas, São Paulo, Santos e Vancouver, assim como os ambientes universitários de formação musical, tanto no Brasil quanto no exterior, auxiliaram-me na compreensão do ambiente social no qual o sujeito desta tese circula. Contudo, mesmo considerando a necessidade de se realizar uma pesquisa etnográfica multissituada, George Marcus nos lembra de que nem todos os locais possuem a mesma importância para a análise, nem envolvem o pesquisador com a mesma intensidade. É por isso que, nesta apresentação, os encontros pessoais e diretos que tive com o compositor adquirem uma maior visibilidade e são analisados mais profundamente.

Apenas um ano e dois meses mais tarde, em um encontro quase acidental no Instituto de Artes da Unicamp, em uma ocasião em que Gilberto Mendes foi à Universidade para participar de uma banca de Defesa de Mestrado, pude reaproximar-me dele. Aproveitando-me do atraso de um dos membros da banca, informei-o, novamente, de meu interesse em estudar sua trajetória. Mais uma vez ele me perguntou se eu era musicista e novamente me defini como antropóloga. Mas a situação era diferente, pois eu e meu marido, João, fomos apresentados a Gilberto Mendes por Silvio Ferraz, professor de composição da UNICAMP. Havia ainda o fato de estarmos todos em um ambiente diferente, comum apenas aos iniciados em música. Após uma conversa de aproximadamente quinze minutos, interrompida pela chegada do outro professor membro da Banca, consegui não só os seus contatos pessoais, mas explicações sobre o caminho para sua residência em Santos, bem como a indicação de que deveria levar o João, meu marido, comigo.

Em menos de uma semana, já estávamos na casa de Gilberto Mendes, que no início de nossa conversa falou apenas sobre música étnica. A minha condição de antropóloga estava definindo os rumos da conversa mais do que qualquer coisa que eu fizesse ou dissesse. Aos poucos ele foi relaxando, mas quando achava que estava fugindo do tema, perguntava: “Mas isso é Antropologia?”. Eu respondia que sim. Após desligarmos o gravador, ele começou a falar de sua vida, de seus hábitos esportivos, seus cuidados com a saúde, sua infância em Santos e a escolha difícil do caminho pela música, exatamente tudo o que ele não considerava como Antropologia e que eu queria ouvir.

É interessante notar como as narrativas sofrem várias influências. A mais forte na primeira entrevista foi, sem dúvida, movida pela inquietação de Gilberto Mendes de tentar entender o que uma antropóloga poderia querer com ele e com a história de sua vida e de sua atuação profissional. Por outro lado, essa inquietação instigou-o a me receber como uma pesquisadora de Antropologia, que, no entanto, também era uma musicista amadora.

Ainda nessa tarde, sua esposa Eliane — que é artista plástica e coleciona artigos de cultura material de várias sociedades em uma sala do apartamento onde fomos recebidos — serviu-nos bombons e bolachas em uma mesa de centro bororo e, quando gentilmente foi me apresentar a peça, disse logo em seguida: “Ah, que bobagem. É claro que você sabe como é feita uma mesa bororo!”. Como já era esperado, minha identidade novamente falou

mais alto do que qualquer coisa que eu fizesse. Isso porque não disse nada que não fosse óbvio em relação à mesa: referi-me unicamente ao fato de ela ser maciça e, por isso, pesada e, ao ouvir o comentário, fiquei confusa. Para Gilberto e Eliane, ser antropólogo significava ser etnólogo e conferia uma autoridade indiscutível sobre os artigos de cultura material de qualquer sociedade não euroamericana do mundo. Tal concepção era perceptível em seu discurso e em suas atitudes, apesar de bastante enganosa, como sabemos. Por outro lado, essa condição não me conferia autoridade musical, que, nesse momento, concentrava-se quase que exclusivamente no meu marido João, músico profissional.

De acordo com Agar (1980), para um antropólogo é necessário entender todo o contexto da entrevista (como a situação que a produziu, a pessoa que foi entrevistada e o que representa o entrevistador, por exemplo), pois a própria situação de entrevista pode ser entendida como uma experiência etnográfica, o que expande as possibilidades analíticas do pesquisador. De fato, após se ter uma noção mais abrangente do encontro etnográfico, é possível obter um conhecimento mais aprofundado de nosso sujeito de pesquisa, e também de como está sendo estabelecida nossa relação com ele. Nesse caso, por exemplo, é necessário atentar que o discurso de Gilberto Mendes sobre música pautou-se pela imagem que ele fazia do entrevistador e de sua condição exterior ao mundo da música.

Ainda sobre a minha condição de exterioridade ao mundo da música, Gilberto perguntou-me claramente como eu poderia estudá-lo na Antropologia, pedindo ainda para que eu lhe explicasse quais eram as diferenças da abordagem antropológica para a histórica, o que tinha ficado confuso depois de ele ter lido minha dissertação de mestrado<sup>4</sup>. Após esclarecer que pretendia entender sua trajetória e que, portanto, a História era uma referência fundamental para a análise, ele conseguiu entender o que eu queria e me disse: “Então você quer entender o homem musical”. Logo em seguida, ele me deu as dicas para melhor compreendê-lo, dizendo-me que, além da música, era fundamental que eu abordasse sua relação com o mar e com a cidade de Santos, que nunca conseguiu abandonar por mais de um ano. A resposta de Gilberto Mendes ao que seria o meu problema analítico foi, à

---

<sup>4</sup> Quando fui pela primeira vez à casa do compositor, levei uma cópia de meu trabalho de mestrado “O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico” (2006), para que Gilberto pudesse ter acesso a um estudo prévio feito por mim que lidasse com a música por um viés antropológico. Mesmo não podendo ser considerado um estudo de trajetória, alguns elementos biográficos de Heitor Villa-Lobos orientaram parte da análise empreendida em minha dissertação de mestrado sobre o método pedagógico-musical implementado por esse compositor durante os anos 1930.

época, bastante interessante. Isso porque determinados assuntos referentes ao fazer musical e às regras de sociabilidade existentes no interior do universo musical muitas vezes são compreendidos como elementos exteriores à análise puramente estética, que costuma concentrar seus esforços unicamente no produto cristalizado na forma de partitura.

O incômodo inicial, gerado pela expectativa de ser analisado antropológicamente, algo que, no imaginário do compositor, era exclusivo às comunidades indígenas (tanto que Gilberto Mendes brincou algumas vezes com o fato de ter se tornado “meu índio”), cedeu lugar ao desejo de ser biografado. Apesar das minhas tentativas de explicar a Gilberto que eu não seria sua biógrafa, as diferenças entre um estudo de trajetória e uma biografia não ficaram nunca muito claras para ele, talvez porque por um bom tempo elas também não tenham sido tão claras para mim. Quando tentei lhe explicar sobre as diferenças entre uma biografia e um estudo de trajetória, ele me respondeu: “Ora, eu sei que você não pode escrever, como tese, uma biografia tradicional. Não há nada de errado com isso”.

O fato é que minha conversão presumida e temporária em sua biógrafa, de alguma forma, tornou a minha relação com o compositor extremamente próxima, chegando mesmo a se delinear uma certa relação de parentesco entre nós, uma vez que acabei sendo “adotada” como uma das filhas que ele gostaria de ter tido<sup>5</sup>. Não é à toa que as relações entre os biógrafos e seus biografados se tornam tão intensas. Como afirmou Dosse (2009), o biógrafo muitas vezes se torna obsessivo pelo ser biografado: procura por ele a todo momento e em todas as fontes possíveis. Confesso que eu me tornei, durante algum tempo e em certo sentido, uma espécie de biógrafa de Gilberto Mendes. Sem me dar conta, eu era cooptada pelo campo, sendo uma espécie de “pseudomusicóloga”, fato que acabou sendo reforçado pela decisão em fazer meu estágio no exterior em um Departamento de Musicologia. Apesar de essa ter sido uma escolha, sem dúvida alguma, perigosa, deixar-me cooptar pelo campo trouxe vantagens indeléveis para a pesquisa, afinal

---

<sup>5</sup> Gilberto Mendes teve três filhos: Antonio José, Odorico e Carlos. Após um ano em contato com o compositor e seu círculo de amigos, fui informada por ele de que ele havia me adotado como uma das filhas que ele sempre quis ter. Na mesma conversa, soube que, no entanto, minhas relações de parentesco não se restringiam a ele, pois junto comigo, ele teria adotado a musicóloga Heloisa Valente, a violonista Teresinha Prada Soares e a compositora Tatiana Catanzarro, além claro, de sua cadela Mel (de nós, sem dúvida alguma, a filha mais presente), que se tornavam, dessa forma, minhas irmãs. Conheço pessoalmente apenas Mel e Heloisa, que carinhosamente me aceitou como irmã, chamando-me sempre de “maninha”.

Entre pessoas “igualmente” afetadas por estarem ocupando tais lugares, acontecem coisas às quais jamais é dado a um etnógrafo assistir, fala-se de coisas que os etnógrafos não falam, ou então as pessoas se calam, mas trata-se também de comunicação. Experimentando as intensidades ligadas a tal lugar, descobre-se, aliás, que cada um apresenta uma espécie particular de objetividade: ali só pode acontecer uma certa ordem de eventos, não se pode ser afetado senão de um certo modo (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160).

Ter sido afetada pelo campo possibilitou-me desenvolver uma sensibilidade a questões importantes, no âmbito da estética musical e das relações sociais que a circundam e nutrem, sem a qual muitas informações talvez passassem despercebidas. Também em decorrência da amizade desenvolvida com o casal Gilberto e Eliane, tive acesso não somente a informações privilegiadas, mas também às suas pessoas de uma forma mais integral. Foi possível entender, a partir de então, como algumas questões de cunho mais subjetivo, como a ligação de Gilberto Mendes com a cidade de Santos, poderiam realmente ser importantes para a análise. Além disso, metodologicamente, não havia mais como me basear em um método puramente objetivo, ou então cair na outra ilusão biográfica, como diria Clot (1989), que desconsidera o lado subjetivo e experiencial da existência humana.

Em um diálogo específico com Pierre Bourdieu e suas proposições teóricas acerca de como devem se constituir os estudos de trajetória, Yves Clot escreveu o artigo “L’autre illusion biographique”, no qual sugere que Pierre Bourdieu, ao atacar o que ele chama de ilusão biográfica, acaba por cair em outra ilusão, igualmente perigosa. Para Pierre Bourdieu (1997), as biografias teriam um grande problema: apresentar a vida como dotada de um sentido, muitas vezes entendido apenas no plano da subjetividade. Em um diálogo com Sartre sobre o trabalho que ele fez acerca de Flaubert, como aponta Manica (2009), Bourdieu teria defendido que o estudo de trajetória é bastante diferente da construção biográfica, pois o primeiro, sendo fruto de uma empreitada científica, não se deixaria contaminar pelo subjetivismo inerente ao relato de cunho biográfico. Nesse sentido, o investigador deveria se ater apenas aos espaços sociais ocupados sucessivamente por um mesmo agente, no escopo de um determinado espaço social, de forma a estabelecer uma perspectiva relacional entre o sujeito pesquisado e o campo social ao qual ele se referencia, como fez o próprio Bourdieu analisando Flaubert e a gênese do campo literário na França, em “As Regras da Arte” (1996).

No entanto, Yves Clot (1989) indica a existência de uma outra ilusão, de cunho objetivista, na teoria bourdiana. Segundo Clot, os estudos que fazem uso de abordagem biográfica devem considerar, juntamente às relações do sujeito dentro do campo social do qual faz parte, a “topologia subjetiva”, que diz respeito às condições subjetivas que levam os sujeitos a agir e interferem na maneira pela qual eles superam ou não conflitos pessoais, além de determinarem a capacidade de os indivíduos aproveitarem uma experiência.

Concordo com Clot que a análise proposta por Bourdieu em sua teoria dos campos sociais é interessante, no que concerne ao deslindamento dos aspectos relacionais entre os pares de um mesmo microcosmo social. Assim, usarei diversas vezes a terminologia “campo musical”, ao longo da tese. Contudo, também em diálogo com o psicólogo francês, não pretendo cair na ilusão proposta por Bourdieu, que desconsidera os aspectos e os desdobramentos subjetivos nos estudos de trajetória. À semelhança do que foi sugerido por Manica (2009), o desafio é reter o que há de interessante na análise bourdiana dos campos sociais, sem, no entanto, precisar aderir plena e acriticamente à perspectiva teórico-metodológica de Pierre Bourdieu. Dessa forma, em nenhum momento utilizarei todo o aparato conceitual que Bourdieu construiu para a análise do campo musical, nem verei Gilberto Mendes como um mero agente do campo, submetido apenas a determinações exteriores.

Entretanto, a influência de Bourdieu na análise realizada não deve ser minimizada. Ao me concentrar na experiência profissional de Gilberto Mendes, tentando relacioná-la com o campo da música erudita brasileira, estabeleci análises sobre a intrínseca relação entre a trajetória do compositor e o campo social ao qual ela se referencia, como é preconizado pelos estudos de orientação teórico-metodológica de inspiração bourdiana. Por outro lado, como já foi exposto acima, a concepção de estudo de trajetória é aqui suavizada, não se referindo apenas aos espaços sociais sucessivamente ocupados por um agente social no interior de um campo social, como ocorre com análises bourdianas clássicas. Dessa forma, teoricamente, esse texto procura estabelecer um diálogo entre uma perspectiva mais objetivista, trazida por meio da contribuição de Pierre Bourdieu, e outra que leva em consideração aspectos subjetivos e experienciais, por meio da incorporação da noção de experiência de Turner e de Bruner, como será visto adiante.

No entanto, se ter sido afetada proporcionou não apenas um conhecimento muito grande acerca de Gilberto Mendes e do campo social em que ele atua, como também proporcionou mudanças teórico-metodológicas fundamentais na pesquisa empreendida, é preciso falar de algo igualmente importante: o término do trabalho de campo e o processo de distanciamento de um universo que foi tão presente para mim, enquanto antropóloga e enquanto pessoa. Ao que parece, o maior problema de envolver-se tão profundamente com o “outro” é que às vezes esta se torna uma viagem sem volta. De tão apaixonados pelo universo de pesquisa, alguns antropólogos não conseguem retornar do campo afetivamente, o que compromete sua análise, uma vez que, como lembrou Geertz (2002), nós escrevemos aqui. A razão pela qual a escrita tem de ser feita no momento posterior à volta do trabalho de campo é o fato de ela exigir um distanciamento, que é imprescindível. Ninguém escreve quando está afetado, escreve-se depois. Foi muito provavelmente por esse motivo que só tenha se tornado mais claro para mim como escrever essa tese depois de um distanciamento, de certa forma forçado, de Gilberto e Eliane Mendes. Vale lembrar, contudo, que o distanciamento de nosso universo de pesquisa é sempre relativo, sobretudo após uma experiência tão intensa.

Antes de distanciar-me deles, o máximo que eu conseguiria escrever seria uma biografia de Gilberto Mendes que estivesse orientada por um contexto histórico e sociológico. Mas não era esse o meu objetivo, e por isso os processos de construção textual e analítica caminharam juntos e foram igualmente importantes durante a pesquisa. Acreditando, com Okely (1992) que não faz sentido priorizar nenhuma etapa na produção do conhecimento antropológico, o processo de pesquisa continuou se desenvolvendo, embora sob outro prisma, durante todo o período de escrita da tese. Mas a partir desse momento, os depoimentos do compositor, cedidos a mim e a outras pessoas, seus artigos de jornal, matérias da imprensa sobre ele, além de suas músicas se misturavam a outros relatos, de outros compositores e seus pares.

O primeiro passo foi entender como seria possível escrever um estudo de trajetória que superasse as dicotomias subjetividade/ objetividade, indivíduo /sociedade. Por mais que outros trabalhos já tenham sido feitos nesse sentido, ressaltando-se aqui o empreendimento de Kofes (2001), a dificuldade imposta aos trabalhos que pretendem partir de uma abordagem biográfica para realizar a etnografia de uma experiência consiste no fato de que

eles não são construídos em cima de fórmulas analíticas: antes, têm de contar com a sensibilidade do pesquisador em ler a vida de seu pesquisado.

Assim, concordo com Suely Kofes (2001) quando a autora afirma que devemos falar em trajetória quando desejamos enfatizar o caminho social percorrido por um indivíduo, traçando o percurso de uma vida<sup>6</sup>, principalmente quando se pretende realizar, por meio do estudo de trajetória, a etnografia de uma experiência. Logo, as narrativas biográficas acerca da pessoa Gilberto Mendes foram fontes de inquestionável valor para a constituição do presente trabalho, uma vez que elas permitiram ter acesso à dimensão da experiência social de Gilberto, de forma a revelar a relação existente entre a trajetória do nosso protagonista e o campo da música erudita no Brasil.

Mas para que serve um estudo de trajetória? O que faz com que um trabalho que se dedique ao entendimento de uma vida seja interessante para a Antropologia Social? Os estudos de trajetória, diferentemente das biografias, não têm o intuito de reconstruir uma vida, mas de encontrar respostas sobre como um sujeito relacionou-se com a sociedade em que vivia, para a resolução de alguns embates sociais e pessoais por ele enfrentados. Nesse sentido, “a experiência de um sujeito preciso não escapa das concretudes socioculturais que tensamente o realizam enquanto pessoa” (KOFES, 2001, p. 13), e são justamente essas concretudes que nos interessam aqui. Devido a essa relação indissociável entre indivíduo e sociedade, as narrativas biográficas podem ser compreendidas como matéria-prima para a realização da etnografia de uma experiência social.

Segundo Bruner (1986), o acesso à dimensão experiencial de um indivíduo só é possível por meio de suas expressões, quais sejam, representações, performances, textos e (por que não?) músicas e narrativas de si. Isso ocorre porque a experiência é sempre

---

<sup>6</sup> De acordo com Suely Kofes, devemos falar em trajetória quando temos como objetivo traçar o percurso de uma vida, na tentativa de enfatizar o caminho social percorrido por um sujeito. Essa ideia de trajetória, embora dialogue abertamente com a proposta por Bourdieu — sobretudo no que se refere ao caminho social trilhado por um sujeito específico —, traz a possibilidade, negada pela perspectiva bourdiana, de que os estudos de trajetória possam também se ater à esfera subjetiva da experiência social. Para a antropóloga, o pesquisador não deve escolher entre objetividade e subjetividade, ou entre sujeito e estrutura para a construção de sua análise, como quer a teoria bourdiana. Nas palavras da autora: “Evidentemente, se falarmos em trajetória, ou de itinerário, estamos privilegiando o caminho, o percurso. Ela pode ser utilizada sem o traçado conceitual que lhe dá Bourdieu, sem que o sentido e a perspectiva subjetiva sejam necessariamente descartados. (...). Ou seja, o deslocamento objetivo implicaria sentidos subjetivos naquele que se desloca, naqueles relacionados a este deslocamento e naqueles que já foram inscritos no próprio deslocamento” (KOFES, 2001, p. 24/25).

autorreferencial, não sendo possível ao antropólogo acessar completa e diretamente as experiências de outros. Por isso mesmo, diria Bruner, as expressões das experiências dos sujeitos que investigamos são tão importantes – é através delas que temos acesso não à vida como realidade, mas sim a dimensões da vida como experiência<sup>7</sup>.

A proposta de se fazer a etnografia de uma experiência é extremamente interessante para o presente trabalho, sobretudo porque ela possibilita lidar com a arte de Gilberto Mendes como uma expressão de sua experiência, conforme, aliás, havia sugerido Turner (1982) sobre as performances teatrais. As músicas do compositor, quando tomadas em conjunto com suas narrativas autobiográficas, faladas ou escritas, dão uma dimensão mais profunda à experiência social de Gilberto Mendes e enriquecem a análise. E justamente por entender a produção musical do compositor protagonista como expressão de sua experiência, a tese é acompanhada de três CDs, que procuram ilustrar sonoramente os debates musicais e as possibilidades estéticas vivenciadas por Gilberto Mendes e seus pares, tanto no Brasil, como no exterior.

Contudo, diferentemente do que é realizado por estudos fundamentados em análises musicais, as pistas existentes nas músicas de Gilberto quanto à sua experiência social necessitam ser lidas e ouvidas de uma outra maneira, de forma a explorar as temáticas por ele trabalhadas musicalmente, as semelhanças estéticas perceptíveis entre o compositor e seus pares, evidenciando, com isso, os diálogos artísticos e pessoais que se tornam audíveis e visíveis por meio dessas expressões. Nesse sentido, a análise empreendida dialoga abertamente com as contribuições advindas da Etnomusicologia: aqui também a música não é entendida apenas como um produto sonoro. Antes, como bem argumenta Anthony Seeger, ela é “a intenção de fazer sons, é a mobilização de grupos para fazer sons, é a

---

<sup>7</sup> Segundo Bruner, as pesquisas que trabalham com a concepção de experiência devem estar cientes de que existem diferenças significativas entre realidade, experiência e expressões dessa experiência, que são equivalentes, no caso das histórias de vida, à vida como vivida (realidade), vida como experienciada (experiência) e vida como contada (expressão). Por termos como ponto pacífico nas Ciências Sociais de que a realidade é inatingível tanto aos pesquisadores, quanto aos próprios sujeitos pesquisados, ela não entra como uma possibilidade analítica: até mesmo os sujeitos só têm acesso à vida como experiência. Complexificando ainda mais essa relação, Bruner (1986) afirma que o acesso à experiência social de outros nunca é pleno, já que a experiência é sempre autorreferencial. É, no entanto, possível aos antropólogos acessar dimensões da experiência social de seus sujeitos de pesquisa, por meio das expressões dessa mesma experiência. Contudo, ao considerá-las em sua análise, é necessário que se atente ao fato de que há aspectos intraduzíveis em expressões, sejam elas de quaisquer tipo.

indústria de fabricação, distribuição e propaganda sobre música. Música é muita coisa além de som” (SEEGGER, 2008, p.20).

### **O homem musical Gilberto Mendes: algumas aproximações**

A presente tese de Doutorado consiste em uma etnografia da experiência social de Gilberto Mendes, procurando compreender, com base em uma abordagem biográfica, como o compositor enfrentou alguns dilemas estéticos e relacionou-se com instâncias políticas e de poder do campo musical desde os anos 1940, quando decidiu tornar-se músico até o momento de sua consagração como músico erudito no Brasil e no exterior. Acompanhar o percurso biográfico de Gilberto Mendes, enfatizando suas relações com o campo da música erudita brasileira, não fez com que a tese se parecesse com um monólogo, baseado unicamente na história de vida do compositor. Antes, a metáfora mais adequada para esse texto é a de um drama no qual ele aparece como personagem principal.

Gilberto Mendes, protagonista nesta tese, nasceu na cidade de Santos/SP em 13 de outubro de 1922. Começou tardiamente seus estudos musicais e transformou-se em um dos maiores nomes do movimento Música Nova em toda a América Latina. Foi, contudo, como bancário da Caixa Econômica Federal que ele conseguiu sobreviver, tendo passado a trabalhar exclusivamente com música apenas após a sua aposentadoria, quando, ao final dos anos 1970, ingressou na vida universitária, atuando no exterior e também no recém-fundado Departamento de Música da Universidade de São Paulo, onde se aposentou compulsoriamente em 1992. Como compositor escreveu músicas para coro, piano, conjuntos de câmara e grupos orquestrais a partir de diferentes perspectivas: desde o nacionalismo até a música de vanguarda, chegando mais recentemente ao pós-modernismo musical. Mas foi como compositor de vanguarda que ele conseguiu inserir o seu nome na “História da Música Brasileira”<sup>8</sup>, sendo absorvido pelo campo musical nacional.

---

<sup>8</sup> É importante ressaltar que ao falar de “História da música brasileira” estou ciente de que me refiro a uma construção, perpassada por relações de poder, como aliás acontece com todo discurso institucionalizado sobre algo. Assim, não tenho ilusões de que me refiro a uma “verdade”. À semelhança do que é sugerido por Foucault: “aceitarei os conjuntos que a história me propõe apenas para questioná-los imediatamente, para desfazê-los e saber se podemos recompô-los legitimamente; para saber se não é preciso reconstituir outros; para recolocá-los em um espaço mais geral que, dissipando sua aparente familiaridade, permita fazer sua teoria” (FOUCAULT, 1995, p. 29-30).

O estudo da trajetória de Gilberto Mendes é interessante na medida em que, através de sua experiência social enquanto compositor erudito brasileiro atuante na segunda metade do século XX, é possível mapear uma série de relações existentes entre arte e sociedade, evidenciando as tensões entre criação artística, mercado musical e políticas estéticas.

Como já dito, diferentemente de uma biografia, este texto não se concentra unicamente na figura do compositor; antes, toma-o como protagonista. Por diversas vezes assim chamarei Gilberto Mendes, com o intuito de evidenciar que este texto não atenta a detalhes de sua vida, mas pretende iluminar todo um contexto de relações entre pessoas, instituições e estéticas que fizeram parte de sua experiência social. Assim, a obra e a trajetória de Gilberto Mendes são colocadas em diálogo com a produção de outros compositores, de forma que possamos escutá-lo e entendê-lo a partir das discussões estéticas e das possibilidades auditivas e políticas de seu tempo e espaço sociais.

Justamente por entender que a experiência social de Gilberto Mendes só poderia ser devidamente compreendida quando posta em contexto, a tese é precedida de um Preâmbulo em que procuro mostrar como a própria formação do cânone musical brasileiro esteve, durante muito tempo, atrelada a diferentes projetos de construção da nação brasileira, sendo marcado por discussões mobilizadas pela questão nacional e pelos debates sobre o que significavam, em momentos diferentes, a música e a arte nacionais. Assim, mesmo não versando especificamente sobre Gilberto Mendes, neste Preâmbulo procurei entender a partir de que contexto do debate estético a música e a atuação social de nosso protagonista se inscreve.

Neste texto pretendo mostrar como foi historicamente construída a importância que atribuímos à questão nacional enquanto elemento norteador das discussões estético-musicais no campo da música erudita brasileira. É possível observar, no debate musical, semelhanças em relação aos debates acerca da construção da nacionalidade brasileira que ocorreram em outras esferas. Ora entregando-se de coração aos anseios nacionalistas, ora negando-os, desde o século XIX até pelo menos meados do século XX, todos os compositores eruditos brasileiros tiveram de se posicionar em relação à questão nacional. Gilberto Mendes, como será visto, não ficou indiferente a essa questão, o que pode ser vislumbrado por meio de sua música e de sua experiência social.

Após essa breve reflexão, os quatro capítulos da tese têm como foco a trajetória do compositor, de forma a revelar como se desenvolveu a experiência musical de Gilberto Mendes. A organização dos capítulos de maneira cronológica foi baseada na concepção de que a experiência social de Gilberto Mendes se constituiu em diálogo com o contexto do qual ele faz parte e também tornou possível apreender o pensamento estético do compositor em movimento, evidenciando como sua trajetória foi marcada por continuidades e sobreposições de ideias e estéticas, de modo que é possível perceber como se constituem as concepções sobre arte e sociedade durante a vida do compositor. Embora tenha feito a escolha mais tradicional pela abordagem cronológica da trajetória de Gilberto Mendes, não pretendo, com isso, estabelecer uma narrativa biográfica do compositor, como também não desejo conferir à narração histórica que auxilia a análise o teor de verdade, pois, como sabemos, também ela é uma construção.

Assim, à semelhança do que foi sugerido por Febvre (1956), o primeiro capítulo da tese não se inicia com o nascimento biológico do compositor, mas sim parte de um momento de inflexão da trajetória de Gilberto Mendes, quando, em 1941, ele decidiu abandonar os estudos preparatórios para a Faculdade de Direito no Largo de São Francisco com a finalidade de iniciar seus estudos musicais e seguir uma carreira musical. O capítulo Um, “O início de uma história”, enfatiza a escolha tardia e difícil de Gilberto Mendes pela vida musical e pretende mostrar como esse fato influencia a própria atividade artística do compositor, que, segundo a tese aqui apresentada, pôde flertar com uma grande quantidade de estilos e gêneros musicais justamente por estar se formando em um momento em que as “certezas nacionalistas” do fazer composicional estavam começando a ser contestadas. A narração da sua trajetória social é permeada por análises de situações históricas e sociais consideradas como fundamentais para o campo musical brasileiro, como por exemplo, o surgimento do movimento Música Viva, a querela das “cartas abertas” e a politização do debate estético. Por mais que Gilberto não fosse ainda um sujeito de atuação reconhecida no campo musical nessa época, sua trajetória foi profundamente marcada por essas discussões, que se tornaram, portanto, fundamentais para a compreensão de sua experiência.

Mesmo considerando que a não ortodoxia em relação a uma estética ou a ideais políticos é uma característica fundamental para o entendimento do “homem musical”

Gilberto Mendes, é necessário colocar o nosso protagonista em contexto, nos termos usados pela antropóloga Marilyn Strathern (1991)<sup>9</sup>. Até mesmo a polivalência estética de Gilberto Mendes precisa ser compreendida em contexto, já que, mesmo pertencendo a grupos que se definiam por defesas apaixonadas de certos ideais, ele nunca teve convicções radicais em relação a nenhum posicionamento político ou estético. Prova disso é uma de suas frases mais emblemáticas: “Nunca morreria por uma estética. Quero estar vivo, para poder ir à praia”<sup>10</sup>. A ideia de que a vida é maior do que a arte é uma constante nas falas do compositor, o que o coloca como sujeito de suas escolhas – “a praia é irresistível”<sup>11</sup>, diria ele, como justificativa para todas as músicas que não ouviu e para todos os livros que não leu.

A mesma mobilidade estética que permitiu a Gilberto Mendes reorientar seu estilo composicional de um primeiro fôlego cosmopolita para uma atividade mais engajada na música nacional – de acordo com os preceitos políticos preconizados, de um lado pelo campo da música erudita no Brasil e de outro, pelas suas convicções partidárias, vinculadas a sua participação no Partido Comunista Brasileiro – pode ser vislumbrada em outros momentos de sua trajetória, quando ele se dedicou mais visivelmente ao desenvolvimento de uma música de vanguarda e também quando reivindicou para si o direito de compor sem tantas amarras artísticas, sendo considerado, portanto, um dos precursores do pós-Modernismo musical no Brasil e no mundo.

---

<sup>9</sup> Em seu texto “Fuera de contexto. Las ficciones persuasivas de la antropologia”, Marilyn Strathern (1991) defende que a obra de um autor só é definitivamente conhecida quando lida a partir de um contexto muito bem definido. Discutindo os motivos pelos quais o antropólogo James Frazer foi considerado ilegível pelos antropólogos modernos, a autora comparou os textos produzidos por ele e por seus pares e percebeu que não somente as ideias de Frazer estavam fora de contexto, mas também a forma pela qual ele as apresentava. Para a autora, colocar uma obra em contexto é muito mais do que colá-la em uma análise de fundo histórico. Antes, é necessário confrontar a escrita de um autor com a de seus outros pares contemporâneos, a fim de poder constatar as similitudes e as peculiaridades das perspectivas e perceber quais são valorizadas e prestigiadas. Por mais que Gilberto Mendes não produza textos (muito menos antropológicos) e também não esteja no time de músicos proscritos, a ideia de colocar não somente sua trajetória, mas também sua produção musical em diálogo com as demais no campo da música erudita brasileira se mostrou bastante rentável.

<sup>10</sup> Frase proferida no documentário de cunho biográfico *A odisséia musical de Gilberto Mendes*, dirigido e produzido pelo filho do compositor Carlos Mendes (2006).

<sup>11</sup> Cf. declaração: “Às vezes, fico pensando na quantidade de livros que teria – por obrigação – de ler, mas vou morrer sem conhecê-los. A praia é irresistível” (Gilberto Mendes *apud* GILBERTO: música sem limites, matéria do jornal *A Tribuna*, 18/12/1979).

O período em que Gilberto Mendes se vinculou à estética de vanguarda e passou a ser reconhecido no campo musical é objeto de análise do segundo capítulo, intitulado “A vanguarda ganha corpo, voz e força – o movimento Música Nova e suas articulações políticas e estéticas”. Nesse texto, são apresentadas as inovações musicais e as contribuições políticas e estéticas de Gilberto Mendes e seus pares para o alargamento da própria concepção de música, que, ao mesmo tempo em que se tornou bastante arraigada no serialismo estrutural, abriu-se, no Brasil, ao diálogo bastante fértil com a proposta norte-americana da “antimúsica” e também com outras expressões artísticas, sobretudo a poesia concreta do grupo *Noigrandes* e uma perspectiva mais teatral.

É nesse momento histórico, a partir dos anos 1960, que ocorreu no Brasil uma extrema complexificação da linguagem musical, capaz de agravar a ruptura da “música séria” com o público no cenário nacional, que já havia sido iniciada no limiar do Modernismo musical brasileiro. Como um dos compositores mais fortemente engajados na proposta da música nova, Gilberto Mendes uniu-se a seus pares e também a regentes e intérpretes para promover uma profunda renovação da música brasileira, o que, contudo, acirrou ainda mais a distância já existente entre público e música erudita, esta última considerada difícil demais para o cidadão comum, não iniciado na linguagem musical.

O debate pela defesa da música erudita e de alta elaboração do signo novo em contraposição à música de mercado, que era primordial aos adeptos do Movimento Música Nova, sobretudo para Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, adquiriu contornos diferentes em momentos diversos, sugerindo que os termos “popular”, “impopular” e “comunicabilidade” não têm significado fixo para esses compositores, sendo necessária a interpretação sempre relacional de suas aplicações. Em relação à música de mercado, Gilberto Mendes seria sempre “impopular”, o que mostrava sua preocupação em preservar a arte do que ele considera como efeitos danosos da indústria cultural. No entanto, em relação à música europeia de vanguarda, aqui representada pelos compositores Pierre Boulez, Yannis Xenakis e em certo sentido por Karlheinz Stockhausen (em suas primeiras composições), a poética de Gilberto Mendes se revelou mais “popular” e “comunicativa”, devido à influência da música norte-americana.

No terceiro capítulo da tese, nomeado “Limites da vanguarda – (im)popularidade, (in)comunicação e o processo de abertura estética para Gilberto Mendes e Willy Corrêa de

Oliveira”, são abordados os limites da estética de vanguarda e o processo de perda de força política tanto da postura de vanguarda, quanto de sua linguagem artística no campo musical brasileiro, evidenciando como Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira vivenciaram esse momento. A estrutura dialógica do capítulo serve ao intuito de evidenciar as tensões existentes no momento em que há a abertura de novas possibilidades estilísticas no campo da música erudita do Brasil. A escolha de Willy Corrêa de Oliveira como um contraponto interessante para se pensar a experiência de Gilberto Mendes deve-se não somente à grande amizade existente entre os dois durante os anos 1960 e 1970, mas também ao fato de ambos os compositores terem experienciado esse processo de formas tão diferentes. Aqui questões subjetivas, como crises composicionais, (des)afetos e estabelecimento de novas parecerias criativas ganharam uma maior amplitude. De maneira distinta do que ocorreu com Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes não passou por crises criativas, não desacreditou na música de vanguarda e muito menos procurou novas diretrizes para a composição de suas músicas. Nosso protagonista não renega suas fases composicionais; seu movimento, ao que parece, vai em busca de uma estética musical cada vez mais livre e menos condicionada pelos debates estéticos empreendidos no campo musical. Nesse sentido, sua adesão à postura artística pós-moderna deve ser lida como o desejo de um compositor, já em fase de maturidade, de se desvencilhar das imposições e amarras estéticas.

Finalmente, no último capítulo: “Virando acadêmico: o lugar e as possibilidades do ‘artista herói’ na atualidade”, o foco da análise recai sobre o momento em que Gilberto Mendes se inseriu nas academias universitárias, por meio das criações dos cursos superiores de música, nos anos 1970. Diferentemente dos outros capítulos, que tiveram a análise centrada nos processos de criação e nos debates estéticos que orientaram a composição musical brasileira, o quarto capítulo tem um enfoque mais institucional e toma a trajetória de Gilberto Mendes como fio condutor para se pensar as constituições dos cursos universitários de música no Brasil, tendo como foco especial a criação do curso de música da Universidade de São Paulo, ao qual Gilberto Mendes se vinculou após um flerte de dez anos. O interessante dessa história é observar como a despeito de um aparente desinteresse pela docência no Ensino Superior, ele acabou sendo cooptado pela vida universitária. Nesse sentido, por meio da trajetória do compositor santista, é possível

vislumbrar as diferenças de status do ensino universitário no campo musical, bem como observar o surgimento de um novo tipo de emprego que tornou possível a vida do artista refratário ao mercado na contemporaneidade.

Também nesse quarto capítulo, procura-se pensar os momentos de consagração do artista Gilberto Mendes, que passou a contar com mais espaços para a circulação de sua arte: a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, evento ao qual Gilberto Mendes está vinculado desde o seu surgimento, em 1975, participando de quase todas as edições como compositor e a Academia Brasileira de Música, que o “acolheu” na condição de membro honorário em 2001. Em um contexto marcado ainda hoje pela força do nacionalismo musical, como é o carioca, Gilberto Mendes e sua música – que desde os anos 1960 tornaram-se descolados da questão nacional – são incorporados, até mesmo em instâncias, como a Academia Brasileira de Música, caracterizadas pelo conservadorismo de suas propostas estéticas e políticas. Tais fatos evidenciam que a música contemporânea paulista, da qual Gilberto Mendes é representativo, acabou sendo incorporada, embora de forma muito particular, por todo o campo da música erudita brasileira.

## *Preâmbulo*

### **Em busca de uma estética e em busca de uma nação – os projetos para a música erudita no Brasil**

Antes de iniciarmos o estudo da trajetória de Gilberto Mendes, foco da presente tese, convido o leitor a realizar uma breve viagem sobre o repertório musical brasileiro, procurando entender como ocorreu, em diferentes momentos, a inter-relação entre música e nação no Brasil. Embora não tenha norteado toda a produção musical de Gilberto Mendes, essa foi uma questão de fundamental importância durante o início de sua trajetória como compositor.

Mesmo que o diálogo entre música e questão nacional tenha sido intenso e importante em todo o campo da música erudita no início do século XX (e não somente em nosso país), é importante entender como ele se estabelece no contexto brasileiro. Assim, é possível dizer que a busca pela constituição de um cânone na música erudita brasileira esteve fortemente imbricada com as concepções sobre a nação existentes em cada momento da história do país e que esta relação tão vívida entre música e questão nacional instaurou certos padrões na definição do que chamamos de música erudita desenvolvida no Brasil, desde pelo menos o século XIX, quando podemos encontrar os primeiros esforços políticos e artísticos para a constituição de uma música erudita caracteristicamente brasileira.

O campo da música erudita no Brasil começou a se constituir durante o século XIX, quando esse espaço social já era consagrado em outros países, sobretudo na Europa<sup>12</sup>. Essa diferença temporal deve-se, sobretudo, ao fato de o Brasil ter se tornando independente

---

<sup>12</sup> Na Europa o processo de formação do campo musical teria se iniciado um século antes do que ocorreu no Brasil. Segundo Elias (1995), as várias dificuldades do estabelecimento de um campo autônomo da música podem ser vislumbradas por meio da trajetória de Mozart. Concebendo-se como um artista em uma época em que músicos eram artesãos, meros funcionários do luxo da Corte, Mozart tentou se aventurar como músico autônomo em Viena e fracassou. Na época não havia sequer um mercado editorial de música desenvolvido, quanto mais uma sociedade que estivesse disposta a acolhê-lo, bem como à sua arte, que se mostrava cada vez menos comportada ou regida pelos parâmetros da sociedade cortesã. Até o público urbano de Viena estava sujeito à dominação da aristocracia e, em vista disso, os padrões estéticos desta classe continuavam, portanto, vigentes. O mesmo, contudo, não iria ocorrer com Beethoven. Apenas 14 anos mais novo que Mozart, ele já contaria com uma sociedade mais receptiva ao seu surgimento como artista autônomo. Isso porque a própria estrutura social na qual Beethoven se profissionalizou já tinha sido sensivelmente modificada, o que implica no fato de ele ter podido contar com um mercado de arte extremamente diferente daquele encontrado por Mozart.

politicamente apenas no início desse mesmo século XIX<sup>13</sup>. Porém, mais importante do que a datação, é interessante notar que a configuração do campo musical no Brasil obedeceu a certos parâmetros e discussões estéticas desenvolvidos no cenário europeu, como o diálogo com o universo popular<sup>14</sup> e a importância da questão nacional para sua autodefinição. Porém, é inegável a existência de uma relativa defasagem temporal do contexto brasileiro em relação aos debates estéticos ocorridos em países, como a Alemanha, a Itália e a França, que dominaram, durante muito tempo, todo o debate e toda a produção musical erudita desenvolvidos no Ocidente.

No entanto, neste preâmbulo, mais do que analisar a gênese e a constituição do campo musical no Brasil, o que com certeza demandaria outra análise, pretendo discutir como a noção de música erudita brasileira desenvolve-se de maneira extremamente atrelada aos processos de construção da nacionalidade e reflete, por isso, as diferentes discussões e ideais de nação que o Brasil vivenciou desde o século XIX até meados do século XX. Nesse sentido, concentro minhas atenções na esfera de criação musical e procuro entender como alguns compositores-chave para a História da Música Brasileira lidaram com a questão nacional em suas produções musicais. Organizado cronologicamente, inicio este texto narrando as primeiras atividades de composição musical consideradas eruditas de que se tem notícia no país, ocorridas ao final do século XVIII.

Diferentemente do que se costuma imaginar, a atividade musical não era desprezível durante o período colonial brasileiro: prova disso pode ser averiguada por meio da pesquisa realizada por Régis Duprat (1985) sobre a atividade musical do período, em que foi constatada a existência de mais de duzentos mestres de capela e músicos atuantes

---

<sup>13</sup> Em seu livro “Comunidades imaginadas”, Benedict Anderson (2008) chama a atenção ao fato de que no Brasil (como também ocorre em toda América), a língua praticada era a mesma de sua metrópole. Por conta disso, “a língua nunca se colocou como questão nessas primeiras lutas de libertação nacional” (ANDERSON, 2008, p. 84/85). Talvez seja em virtude disso que a questão nacional tenha sido tão fortemente trabalhada nas linguagens artísticas, como a música, desde a independência do país. Segundo essa minha suposição, influenciada pela análise do autor citado, a música se constituiu em um espaço privilegiado não somente de representação, mas também de imaginação da nação brasileira.

<sup>14</sup> Concordo com Samuel Araújo que o diálogo entre cultura popular e erudita não é marginal no campo da música erudita brasileira. Em texto recente, o autor destaca “os empréstimos entre práticas musicais de diferentes culturas pelo mundo afora, entre estratos diferenciados numa mesma formação social e, com destaque no caso brasileiro, a criatividade popular assimilando e sendo assimilada pela música de concerto no final do século XIX. Tudo isso se consolida na prática em si dos músicos e não no discurso musicológico a ela contemporâneo” (ARAÚJO, 2008, p. 157).

apenas na Capitania de São Paulo, uma das menos desenvolvidas da época<sup>15</sup>. Contudo, se a atividade musical realizada nos ambientes religiosos não era escassa, pouco há de documentação sobre a composição musical daquele momento, visto que até o início do século XVIII, a grande maioria das partituras encontradas eram anônimas<sup>16</sup>. Não é de se estranhar, portanto, que a profissão de músico não existisse tal como a conhecemos hoje.

A essa época, a música era executada em igrejas, daí o fato de as composições serem de conteúdo eminentemente sacro e executadas principalmente por sacerdotes (geralmente ocupando cargos como diretores de grupos camerísticos instrumentais e vocais, que também compunham o repertório). Era comum o desenvolvimento de algumas escolas de música nas casas e paróquias dos mestres de capela, que ensinavam a atividade musical para terem músicos atuantes nos rituais católicos.

Nesse ambiente, ser músico era algo estreitamente atrelado ao universo religioso e sacerdotal, o que pode ser vislumbrado por meio da trajetória do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)<sup>17</sup>, considerado o grande representante da música colonial brasileira. Conhecido como o primeiro compositor brasileiro a entrar para a História da Música, Padre José Maurício não poderia nem sonhar em viver de sua arte – o título máximo que conseguiu em toda a sua vida foi o de mestre da Capela Real<sup>18</sup>, em virtude do

---

<sup>15</sup> Ainda sobre esse assunto, Mariz (2008) afirma que eram estimados em cerca de 250 os músicos atuantes somente na cidade de Ouro Preto/MG, durante o período áureo da mineração. Esse número atingiu a marca de 1000 durante o século XVIII. Tais dados são importantes, na medida em que evidenciam que a atividade musical no período colonial brasileiro era muito mais complexa e presente do que se pode imaginar. Infelizmente, poucos registros históricos existem dessa fase da História da Música Brasileira.

<sup>16</sup> Ainda segundo Duprat (1985), a primeira partitura não anônima de que se tem notícia no Brasil data de 1730 e é uma composição sacra de Faustino do Prado Xavier. Quase a totalidade das composições da época é sacra, fato que demonstra que nesse período a música brasileira ainda não havia se libertado de suas funções sociais, passo fundamental para sua elevação à categoria de Grande Arte.

<sup>17</sup> José Maurício Nunes Garcia não escreveu apenas música sacra, embora tenha sido esse o gênero que em certa medida o consagrou. Além do repertório religioso, ele compôs música dramática, música orquestral, divertimentos e duas modinhas. Quando Dom João VI chegou à colônia, José Maurício já havia composto, por exemplo, *Justus et ceciderit* (1799). Entretanto, a obra de maior envergadura do padre compositor foi sua Missa de Santa Cecília, escrita em 1826, quando já não contava com o apoio real.

<sup>18</sup> Segundo Ricardo Bernardes, no encarte do CD “Missa de Nossa Senhora da Conceição & Credo em Si Bemol: a música na corte de D. João VI” (2008): “A Real Capela de Música do Rio de Janeiro, Antiga Sé, atual Igreja do Carmo, foi criada pelo príncipe D. João logo após sua chegada, em 1808. Este agrupamento musical, que se estima ter sido o mais importante e numeroso de todo o continente americano do período, era formado por uma centena de músicos renomados, brasileiros, portugueses e estrangeiros (entre eles castratti italianos), que vieram de Lisboa para continuar a tradição de uma das mais sofisticadas capelas principescas da Europa. O repertório era exclusivo e não podia, por ordem expressa de D. João, soar em outras abóbodas” (BERNARDES apud NUNES GARCIA, 2008).

fato de suas músicas, de teor sacro, terem agradado o recém-chegado príncipe regente, Dom João VI.

No entanto, tal função seria dividida com outro compositor a partir de 1811, momento em que Marcos Portugal, o principal compositor da Capela Real em Lisboa, chegou à colônia. O reconhecimento de Marcos Portugal na Europa, juntamente ao descontentamento de muitos membros da corte portuguesa no Brasil com José Maurício devido ao “gravíssimo defeito de cor” e também em relação ao relacionamento amoroso que ele mantinha com Severiana Rosa de Castro (com quem teve seis filhos), fizeram com que o músico brasileiro perdesse seu lugar de prestígio em meio ao cenário musical da época.

Não é uma coincidência que o período mais produtivo de Nunes Garcia tenha sido, justamente, aquele em que foi, sozinho, o mestre da Capela Real, entre os anos de 1808 a 1811<sup>19</sup>. Ainda de acordo com Gama (1983), com a chegada de Marcos Portugal, José Maurício passou a receber encomendas de peças musicais consideradas menos nobres e secundárias, pouco compondo efetivamente para a Capela Real e dirigindo o maior volume de seu trabalho a outras Irmandades musicais de menos prestígio, como a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e a Real Quinta de Santa Cruz.

De acordo com Mariz (2008), a atividade musical foi bastante estimulada durante o governo do príncipe regente Dom João VI, que se autodefinia como um melômano, ou seja, um amante da arte musical<sup>20</sup>. Com sua partida do Brasil, em 1821, observa-se um importante declínio de todas as atividades musicais no Brasil, que deixaram de receber o financiamento público do qual dispunham. Emblemática disso é a total ruína a que a Capela Real, promovida em 1822 a Capela Imperial, foi submetida:

Não havia mais fundos públicos, a pompa das cerimônias jamais se repetiria, os funcionários foram sendo despedidos (1822). O padre José Maurício tentou salvar ao menos o curso de música. Dirigiu-se a Dom Pedro I num apelo através de relatório dramático sobre

---

<sup>19</sup> É dessa época sua Missa de Nossa Senhora da Conceição, peça que já reflete o esforço do compositor em se adequar aos ditames principescos e aos parâmetros da música européia, compondo músicas com orquestrações maiores e mais virtuosísticas (cf. BERNARDES, 2001). A primeira faixa do CD1 anexo contém o Kyrie, com o qual essa missa é aberta.

<sup>20</sup> Lilia Moritz Schwarcz (2008) confirma brevemente essa informação ao afirmar que nessa época as artes musicais eram muito mais estimuladas no Brasil do que as artes plásticas.

os serviços prestados *durante quase 28 anos*. Não pedia mais que o estabelecimento da pensão (de 32 mil réis) recebida até o ano anterior e outorgada pelo rei em benefício daquelas aulas gratuitas, de extraordinário valor para a comunidade carioca. Não se conhece nenhuma resposta do imperador. O curso de música acabou (GAMA, 1983, p. 30, grifos do autor).

Não apenas a atividade musical enfrentou sérios problemas após o retorno de D. João VI a Lisboa e a consequente proclamação da Independência do Brasil em 1822. De acordo com o sociólogo José Carlos Durand (1989), foram várias as turbulências políticas que afetaram diretamente o funcionamento e a administração da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro (nesse momento promovida à condição de Academia Imperial), de forma que até mesmo vários artistas que tinham vindo ao Brasil por ocasião da missão francesa, durante o governo de D. João VI, acabaram retornando à Europa.

O curso de música ministrado por José Maurício em sua residência e posteriormente extinto por D. Pedro I, tinha o mesmo objetivo de toda a educação musical da época: preparar músicos para atuarem nas cerimônias religiosas da colônia. Mesmo assim, o prestígio de José Maurício e de sua escola eram grandes no Rio de Janeiro, de forma que seu fechamento revelou o descaso com que estavam sendo tratadas todas as questões relativas às atividades musicais na época. No entanto, cerca de duas décadas depois do fechamento do curso de música de José Maurício, o ensino musical foi institucionalizado na capital do Império com a criação de escolas especializadas, como o Liceu Musical (em 1841) e o Conservatório de Música do Rio de Janeiro (em 1848), instituições que, com diferentes nomes, são atuantes até hoje.

A criação de Conservatório de Música do Rio de Janeiro ocorreu quase ao mesmo tempo em que foram criados os conservatórios musicais na Europa<sup>21</sup>, sendo orientados pelos mesmos interesses em formar profissionais em música e não pessoas educadas minimamente nessa arte. A termo de comparação: o Conservatório de Milão, onde muitos

---

<sup>21</sup> Muito embora os primeiros conservatórios musicais de que se tem notícia tenham se constituído nos séculos XVI e XVII em Veneza e Nápoles, com um intuito mais humanista e menos especializado. Contudo, esses primeiros conservatórios italianos acabaram sendo fechados com a invasão napoleônica em 1796. Desde então, uma série de instituições musicais começou a se constituir, não apenas na Itália, mas em outros países da Europa, já com o intuito de serem centros especializados em música. O *Conservatoire National de Musique*, criado na França em 1795, serviu de modelo para a abertura de conservatórios em outros lugares, como por exemplo: Praga (1811), Viena (1817), Londres (1822), Milão (1824) e Leipzig (1843).

músicos brasileiros estudaram durante o Romantismo, data de 1824, ou seja, apenas vinte e quatro anos antes da inauguração da instituição de ensino musical brasileira. Além disso, é notória a fundação de um instituto de aprendizado musical que estivesse atrelado às necessidades europeias de formar profissionais em música e não mais pessoas capazes de executar minimamente o repertório sacro durante os rituais religiosos, como ocorria antigamente. Logo, o repertório musical praticado nessas instituições era significativamente diferente, com ênfase em uma música secular, apartada de motivações e temas religiosos<sup>22</sup>.

Apesar de não contar com tantos incentivos estatais para seu desenvolvimento na época do Império, a música erudita brasileira teve o apoio da nascente burguesia, que se encontrava ressentida com a falta de continuidade no incentivo público à atividade musical. Segundo Kiefer (1976), também na primeira metade do século XIX, foi criada a Sociedade Filarmônica, no Rio de Janeiro, com o intuito de promover espetáculos de ópera na cidade. Resultado dessa iniciativa foi a fundação, em 1857, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, uma importante instituição que apoiou o surgimento de um movimento em prol do desenvolvimento de uma ópera nacional, que utilizasse temáticas referentes ao Brasil e à sua história para compor o argumento de seus libretos. Mais do que incentivar que óperas estrangeiras fossem traduzidas e representadas em português, esse movimento tinha como objetivo promover a composição brasileira em torno de assuntos nacionais.

As idéias românticas, com sua busca de auto-afirmação nacional, manifestaram-se nesse movimento, através dos seguintes aspectos: valorização da língua nacional nos textos de música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas e anti-escravistas. Estes aspectos não eram, necessariamente, coincidentes entre si, nem com os poucos anos de duração do referido movimento (KIEFER, 1976, p. 77/78).

---

<sup>22</sup> A necessidade da especialização dos estudos musicais advinha do crescimento dos grupos orquestrais e da complexificação da linguagem musical utilizada pelos compositores nesse momento, que começavam a atuar principalmente no polo da criação musical, ocorrendo, com isso, uma separação entre os ofícios de compositor e intérprete. O uso de orquestrações cada vez maiores, envolvendo uma instrumentação cada vez mais ampla, no que se refere à quantidade de instrumentos utilizados e de timbres explorados na composição, são uma marca desse período, que também vê surgir duas figuras novas: de um lado o instrumentista virtuose e, de outro, o regente ou o maestro, como consequências diretas do desenvolvimento musical da época.

É possível perceber, nesse momento, uma primeira forma de vinculação entre música erudita e questão nacional. De certa forma, esse primeiro projeto para a construção de uma música erudita no Brasil é relacionado à necessidade existente nesse período de se construir uma nação brasileira. A convergência entre os projetos de construção da nação e de sua música é bastante evidente a partir desse movimento em prol da promoção da Ópera nacional, que gerou um clima propício às ideias referentes à questão nacional no cenário brasileiro, além de promover uma junção entre os ideais nacionalistas e românticos, incentivados pela recém-proclamada Independência do Brasil. Vale lembrar, contudo, que enquanto na Europa a discussão estética já se baseava propriamente na linguagem musical utilizada pelos compositores – movimento conhecido como valorização da música absoluta<sup>23</sup> –, no Brasil as questões imanentes à utilização dos sons só se tornariam objeto de análise durante o Modernismo. No Romantismo, não se procurava uma sonoridade nacional, mas temas nacionais que fossem representados por meio de sonoridades e linguagens europeias, como, aliás, também ocorria com as outras artes, sobretudo com a literatura.

As semelhanças entre os projetos de construção da nação e as produções artísticas do momento podem ser vislumbradas a partir da vida e obra de Carlos Gomes, considerado o nome de maior relevância no cenário nacional desde Padre José Maurício, pois, se este último foi o compositor brasileiro apadrinhado por Dom João VI (e, portanto, o compositor mais representativo do período colonial brasileiro), o primeiro foi considerado o compositor do Império e, não menos importante, do Brasil enquanto nação independente. Mais do que a qualidade de suas composições, a escolha feita por Carlos Gomes de seguir compondo no estilo preconizado pelo movimento em prol do desenvolvimento das óperas nacionais determinou os rumos da definição da tradição musical brasileira.

---

<sup>23</sup> A própria noção de música absoluta, cunhada pelo compositor Richard Wagner em 1846 e desenvolvida por vários estetas durante todo o decorrer do século XIX, atesta o fato de que nessa época já era possível falar, definitivamente, de uma autonomia do campo musical. Oriundo do Romantismo alemão, o conceito de música absoluta designa a música em seu estado puro, desvinculada de textos, programas e funções, pensada unicamente a partir dos sons instrumentais. De acordo com Dahlhaus (1999), a música instrumental sofreu um momento de inflexão no século XIX: surgida como algo menor ou até mesmo considerada um “ruído agradável” no século XVIII, ela passou a ser considerada a expressão artística mais pura para a metafísica romântica alemã. De fato, o musicólogo nos lembra que a noção – hoje amplamente difundida – de que a música deve ser definida unicamente como um fenômeno sonoro, é algo datado historicamente e tem menos de dois séculos de existência.

Mesmo não tendo estudado no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, devido a problemas financeiros e também ao fato de ter nascido e crescido no interior de São Paulo, Carlos Gomes conquistou a corte quando uma de suas primeiras óperas, “A noite do castelo”, foi executada pelo Teatro da Ópera Nacional, no Rio de Janeiro, em 1861. Em decorrência de sua produção musical ligada à temática nacional, Carlos Gomes foi agraciado por Dom Pedro II com a “Imperial Ordem da Rosa”, uma insígnia dada aos mais fiéis súditos do imperador. A partir de então, ele passou a ser o compositor “oficial” do Brasil e ganhou uma bolsa de estudos da “Empresa de ópera lírica nacional”<sup>24</sup>, vinculada ao Império, para ir estudar no Conservatório de Milão, tendo lá permanecido de 1863 a 1866, como era de praxe acontecer com as “promessas artísticas da época”.

Não é de se estranhar, portanto, que Carlos Gomes passasse a ter uma linguagem musical marcadamente italiana em suas composições, que, ao mesmo tempo, atenderam ao desejo de representar tematicamente a nação brasileira. Assim é, por exemplo, sua ópera “O Guarani”<sup>25</sup>, baseada no romance homônimo de José de Alencar publicado em 1857, que, de acordo com Bezerra (2000), foi o primeiro sucesso internacional do gênero ópera obtido por um compositor americano. Apesar de várias óperas de Carlos Gomes serem cantadas em italiano, Bezerra afirma a importância de “O Guarani” para a construção de uma identidade nacional brasileira:

O primeiro desses trabalhos, o *Guarany* (1870), também representou o primeiro sucesso internacional de um compositor americano no gênero: a ópera – que lida com os interesses conflitantes de índios brasileiros, pioneiros portugueses e aventureiros espanhóis – foi tocada em toda a Europa, levando o nome de Gomes a lugares tão distantes quanto Moscou (onde foi estreada em 1879). Embora não haja nenhum elemento musical autóctono na ópera (que inclusive é cantada em italiano), e a escolha do assunto ter servido ao gosto europeu do período pelo exotismo, a peça não tem equivalente na música brasileira do século XIX; sua abertura foi realmente adotada pela população como um segundo hino nacional, e tornou-se a primeira composição nacional a constituir-se como um símbolo de identidade para a nação (BEZERRA, 2000, p. 03)<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Conforme Silva (2006), em 1857 havia sido criada a “Imperial Academia de Música e Ópera Nacional”, que tinha como objetivo amparar e estimular os novos compositores a compor de acordo com temáticas nacionais. No entanto, essa instituição funcionou apenas durante três anos, sendo então extinta. Surgiu em seu lugar a “Empresa de Ópera Lírica Nacional”. Os objetivos permaneceram os mesmos – estimular a produção de óperas que trabalhassem diretamente com temáticas nacionais.

<sup>25</sup> A Abertura da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes, pode ser ouvida na faixa 02 do CD1 anexo.

<sup>26</sup> Tradução livre de: “The earliest of these works, *Il Guarany* (1870), also represented the first international success of an American composer in the genre: the opera – which deals with the clashing

Apesar de as primeiras duas composições de Gomes terem sido compostas em língua portuguesa, usar o italiano não descaracterizava o “nacionalismo” de suas composições. Isso porque a língua italiana era considerada como o idioma mais melodioso e mais afeito à música, sendo que, durante muito tempo, até mesmo nações com tradição operística muito forte, como a França e a Alemanha, adotaram o italiano como língua em suas produções do gênero. Não é desprezível o fato de “O Guarani” ter sido cantado na Europa, representando o Brasil musicalmente, o que dificilmente seria conseguido se a ópera fosse cantada em português. Por fim, não menos importante era o fato de Carlos Gomes procurar ser aceito como músico também na Itália, onde buscou fixar-se, embora sem muito sucesso, como compositor.

Ao contrário do que se pode imaginar, o trânsito de compositores e músicos brasileiros que viajavam para estudar nos grandes centros de educação musical europeus era bastante expressivo, o que fazia com que vários deles tentassem, embora sem muito sucesso, estabelecer-se em território europeu. De acordo com o estudo de Maria Alice Volpe (1994-95), quarenta e um compositores nascidos entre 1834 e 1884 estudaram na Europa, sendo que a maioria expressiva deles destinou-se à Itália, como fez Carlos Gomes. Como bem lembra a autora, apesar de haver um grande fluxo de estudantes brasileiros nos conservatórios europeus, a migração de músicos do Velho Mundo que se mudavam com o intuito de lecionar no Brasil, continuou bastante intensa no período. Sem dúvida, essa colaboração de professores europeus em solo nacional e de alunos brasileiros nos principais centros do exterior contribuiu muito para que o destino do campo musical no Brasil estivesse, de certa forma, ligado aos rumos do ambiente musical europeu. Além disso, a permanência desse diálogo nos dias atuais ajuda a consolidar essa correspondência.

Pode-se afirmar a existência de algumas continuidades entre as estéticas Romântica e Moderna, que se opunham no interior do campo da música erudita no Brasil, por meio de um fio condutor: a nacionalidade brasileira. É inegável que as reflexões sobre o nacional —

---

interests of Brazilian Indians, Portuguese pioneers, and Spanish adventurers – was staged all over Europe, taking Gomes’ name to places as far away as Moscow (where it premiered in 1879). Although there are no autochthonous musical elements in the opera (which is even sung in Italian), and the choice of subject was well suited to the European taste of the period for exotism, the work has no peer in nineteenth century Brazilian music; its Overture was readily adopted by the people as a second national anthem, and thus became the first musical composition to constitute a symbol of identity for the nation” (BEZERRA, 2000, p. 3).

bem como as formas pelas quais o Brasil e a própria cultura brasileira estão representados artisticamente em cada movimento estético — são elementos constitutivos desse embate. Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos, entre outros, definiram-se como nacionalistas, embora cada qual acreditasse que sua música expressava melhor a alma nacional<sup>27</sup>. Contudo, como representavam diferentes projetos tanto para a nação, quanto para a música brasileira, há grandes diferenças entre os nacionalismos musicais de ambos. Não é de se estranhar, portanto, que Carlos Gomes tenha sido o grande alvo, em termos nacionais, da vanguarda e da crítica modernista, sendo inclusive acusado de representar um nacionalismo musical postiço, que, segundo seus críticos, seria característico da estética romântica. Na verdade a grande discussão se referia à linguagem musical utilizada por vários compositores românticos brasileiros, que se pretendiam nacionalistas e usavam, musicalmente, argumentos marcadamente italianos. Para os músicos modernistas, como Heitor Villa-Lobos, a própria narrativa musical deveria estar embebida de elementos nacionais — era preciso ouvir o Brasil e suas sonoridades, além de dialogar com a cultura popular e folclórica e compor de acordo com critérios nacionais (Guérios, 2003).

Antes de Heitor Villa-Lobos e de todo o movimento modernista, outro nome se destacou por seu papel no estabelecimento desse elo intrínseco entre música erudita brasileira e nacionalismo musical: Alberto Nepomuceno (1864-1920). A importância de Nepomuceno pode ser atestada, sobretudo, por sua luta em defesa de que as canções compostas no Brasil fossem cantadas em português. Como diretor do Conservatório Nacional, no período de 1910 a 1916, Nepomuceno incentivou que seus alunos começassem a produzir um largo número de canções cantadas em língua portuguesa, algo que ele mesmo já vinha fazendo desde 1894, ano em que compôs as canções para voz e piano “Ora, digei-me a verdade” e “Moreninha”, entre outras. Também é significativa, no que tange à defesa de Nepomuceno por uma música nacional, sua atuação para a atual configuração do Hino Nacional, realizando a adaptação da música de Francisco Braga ao poema escrito por Joaquim Osório Duque Estrada<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Segundo consta em Mariz, Vasco. *A Canção de Câmara no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>28</sup> Apesar de não ter entrado para a História como o compositor de nenhum hino pátrio, Nepomuceno participou de um concurso, organizado no início da República, para a eleição de um novo hino nacional, tendo sido escolhido como um dos finalistas da competição. Contudo, as composições apresentadas não

O musicólogo Gerard Behague ainda enfatiza outras ações de Alberto Nepomuceno que podem ser consideradas fundamentais para a consolidação do campo da música erudita no Brasil:

O passo decisivo para a emergência da música nacional no Brasil foi dado no início do século vinte. Foi nesse momento que a arte musical no Brasil começou a despontar com uma individualidade característica. Nesse desenvolvimento o compositor Alberto Nepomuceno teve um lugar de suma importância, não apenas por meio de seus próprios trabalhos com características locais, mas também pelo estímulo à criação de uma música nacional genuína (...). As atividades dele no Rio de Janeiro – promovendo o reconhecimento da música brasileira e de seus compositores – são melhor exemplificadas por sua campanha contra o crítico musical italianófilo e germanófilo Oscar Guanabara, via a inclusão de trabalhos escritos por compositores brasileiros nos programas da Associação de Concertos Populares que ele dirigiu por dez anos, pela restauração de alguns trabalhos do saudoso compositor do período colonial José Maurício Nunes Garcia, e finalmente pelo apoio que ele deu a compositores populares como Catulo da Paixão Cearense, através da performance de suas músicas (BÉHAGUE, 1971, p. 28)<sup>29</sup>.

Além disso, Nepomuceno teria sido um dos responsáveis pela divulgação da música moderna europeia no Brasil. De acordo com Béhague (1971), o compositor introduziu as músicas de Glazunov, Musorgsky e Debussy durante o limiar do século XX no Brasil e ainda teria ajudado Villa-Lobos enquanto ele era um jovem compositor, apresentando seus trabalhos composicionais, especialmente seu concerto para Violoncelo, ao famoso editor Sampaio Araújo.

Se um dos alicerces fundamentais para o estabelecimento do cânone musical brasileiro é o desenvolvimento de um pensamento estético, que oriente a prática artística e

---

entusiasmarão nem público e nem governantes, de forma que se optou pela manutenção da música de Francisco Braga, composta no momento em que D. Pedro I abdicou do trono brasileiro, como Hino Nacional. Era necessário, contudo, que o hino tivesse uma letra, o que só aconteceu em 1909. Por fim, as adaptações entre música e letra, que não mais poderiam ser feitas pelo compositor do hino (que havia falecido em 1865), foram encomendadas a Nepomuceno, que aceitou o convite.

<sup>29</sup> Tradução livre de: “The decisive step toward the emergence of national music in Brazil was achieved at the beginning of the twentieth century. It was then that art music in Brazil began to display a characteristic individuality. In this development the composer Alberto Nepomuceno played a role of primary importance, not only through his own works of local character but also by stimulating the creation of genuine national music (...). His activities in Rio de Janeiro – promoting the recognition of Brazilian music and composers – are best exemplified by his campaign against the Italophile and Germanophile music critic Oscar Guanabara, by the inclusion of works by Brazilian composers in the programs of the Association of Popular Concerts which he directed for ten years, by the restoration of some works of the late colonial composer José Maurício Nunes Garcia, and finally by the support he gave to popular composers such as Catulo da Paixão Cearense, by the performance of their music” (Béhague, 1971, p. 28).

possa instaurar os critérios de hierarquização das produções, é fato que o Modernismo musical será o momento, no Brasil, em que se desenvolverá esse pensamento e essas diretrizes. De fato, a primeira fase do Modernismo musical brasileiro (1920-1944) contou com a atuação de uma vanguarda artístico-musical, fato até então inédito no cenário nacional, além de ter como principais figuras o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o escritor e esteta musical Mário de Andrade (1883-1945), ambos alcançando um importante reconhecimento não só no Brasil, mas em todo o cenário mundial.

Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade se conheceram por ocasião da Semana de Arte Moderna, quando Villa-Lobos e seu grupo de músicos vieram do Rio de Janeiro para compor o quadro de artistas que figuraram no palco do Teatro Municipal de São Paulo durante o evento, realizado em comemoração ao centenário da Independência do Brasil<sup>30</sup>. O caráter nada convencional do festival era, na verdade, um apelo, de forte cunho nacionalista, para que a arte brasileira finalmente se libertasse dos ditames de uma estética importada e que em nada se assemelhava à cultura nacional (Wisnik, 1977). O que estava em jogo não era apenas a temática da arte produzida, mas desejava-se, também, construir uma arte que, sendo nacional, utilizasse linguagens artísticas próprias e diferenciadas.

A grande amizade que se iniciou logo ao primeiro contato pessoal de Villa-Lobos e Mário de Andrade deveu-se ao fato de ambos compartilharem, nos anos 1920, ideais sobre o papel que o artista deveria assumir nesse momento de construção de uma lógica estética e nacional<sup>31</sup>. Podemos afirmar que esse relacionamento teve como norte e objetivo principais o diálogo constante, que começou a ser travado, quase imediatamente, acerca da música

---

<sup>30</sup> Segundo Souza (2009, p. 138): “o fato de Villa-Lobos ser escolhido por Graça Aranha para representar a música moderna na Semana de Arte Moderna de 1922 é significativo, na medida em que atesta o “atraso” paulista frente às novidades do recente modernismo francês no início do século XX. O compositor carioca foi a São Paulo para apresentar músicas que foram compostas, anteriormente ao evento; algumas delas, inclusive, já haviam sido estreadas no Rio de Janeiro em 1921”.

<sup>31</sup> Essa amizade, embora forte durante o decênio de 1920, é praticamente rompida no período de 1930 em diante. De acordo com Flávia Toni (1987), isso se deve principalmente aos posicionamentos políticos antagônicos que tomou cada um durante a Era Vargas. Mesmo as discussões estéticas foram afetadas por essas diferenças e é possível verificar ataques cada vez mais constantes de Mário de Andrade a Villa-Lobos no período em que o compositor se engajou politicamente a favor do governo ditatorial. O fato de as desavenças políticas terem surgido apenas no decênio de 1930 nos faz corroborar com a tese de Antonio Candido (1983) de que os ideais estéticos apresentados durante os anos 1920 foram rotinizados durante o decênio de 1930, quando eles passaram a fazer parte da agenda política pela construção da “nacionalidade brasileira”. Foi quando a música nacionalista de Heitor Villa-Lobos passou a servir aos propósitos do governo getulista, do qual Mário de Andrade era opositor, que a amizade entre eles ficou seriamente comprometida.

nacionalista e da estética moderna. De acordo com a visão de ambos, era necessário defender a investigação do folclore musical brasileiro como forma de promover a incorporação de sonoridades autóctones na linguagem musical nacional. A afirmação de que a música brasileira estava sendo gestada nos ambientes populares e tradicionais de fazer musical é uma outra constante nos discursos proferidos por ambos. Nesse sentido, até as viagens de conhecimento do Brasil constituem um elemento importante<sup>32</sup>.

A ideia de que a música nacional deveria utilizar uma linguagem que lhe fosse própria e estivesse embebida em elementos do folclore brasileiro, considerada como fundamental para ambos os intelectuais, foi refletida e formulada teoricamente pelo escritor e musicólogo, logo que publicou seu primeiro livro de temática exclusivamente musical: “O Ensaio sobre a Música Brasileira”<sup>33</sup>, de 1928. Neste livro, Mário de Andrade apontou o caráter eminentemente miscigenado da composição brasileira e anunciou os perigos constantes que os compositores enfrentavam durante a execução dessa tarefa: o exclusivismo e a unilateralidade.

O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem pra formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte do sangue guarani. E o documento ameríndio, propriedade nossa, mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à identidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou

---

<sup>32</sup> Sobre isso, nos diz Souza (2009, p. 127): “Vale lembrar que a retórica das viagens de descobrimento dos sertões e rincões brasileiros era bastante valorizada na época em que Mário de Andrade decidiu se aventurar a descobrir sonoramente o Norte brasileiro. Basta atentarmos as trajetórias de vários artistas e intelectuais brasileiros do momento para perceber que, tão importante quanto as viagens à Europa para a atualização estética dessas pessoas, eram as viagens de conhecimento da “cultura rústica” brasileira. Exemplar, nesse sentido, é o uso que o compositor Heitor Villa-Lobos faz das viagens que ele fez pelo Brasil, sobretudo à Amazônia, na configuração de sua música. O fato de ter estado entre os índios e de ter conhecido a floresta brasileira conferiu a ele a autoridade artística necessária para se tornar um dos maiores representantes da música erudita brasileira, tanto em termos nacionais, quanto no exterior. Muito embora vários autores questionem a veracidade das histórias villalobianas acerca de sua experiência como viajante, era evidente o quanto as anedotas contadas pelo compositor agradavam ao público nacional e estrangeiro e foram fundamentais para a constituição de sua trajetória enquanto um artista conhecedor das sonoridades brasileiras e do folclore musical nacional”.

<sup>33</sup> Segundo o etnomusicólogo Samuel Araújo, a primeira edição deste livro de Mário de Andrade era intitulada “Ensaio sobre música brasileira”, sem o artigo que precede o termo “música brasileira” em todas as reedições futuras. A colocação do artigo “a” muito reflete sobre os efeitos que o livro teve no campo musical da época, uma vez que comprova que ele foi lido como um discurso sobre uma única música brasileira que fosse desejável. Por esse motivo, e também pelo livro ter ficado internacionalmente conhecido com o nome de “Ensaio sobre a música brasileira”, optei pelo título das reedições da obra.

qual influência portuguesa servem da mesma forma. (...). O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fronteiras donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não. (ANDRADE, 1972, p. 29).

É importante pontuar que os músicos modernistas não eram aconselhados, ao menos nesse momento, a realizar pesquisas etnográficas ou etnomusicológicas, não sendo mandatório nem mesmo que eles aprofundassem um estudo sobre as manifestações culturais brasileiras. Tal fato fica visível quando, um pouco antes de viajar ao Norte Brasileiro, Mário de Andrade professou que ele não era um folclorista e que, por isso mesmo, sua pesquisa tinha fins exclusivamente pragmáticos: “fornecer documentação para o músico”<sup>34</sup>. Essa posição explica, por exemplo, o uso de algumas generalizações e simplificações – como definir a contribuição musical indígena como advinda toda do “sangue guarani”. Contudo, se essas ressalvas têm de ser feitas quando o assunto são as proposições musicais de Mário de Andrade no interior de seu “Ensaio sobre a música brasileira”, elas não são verdadeiras quando nos referimos a um momento posterior de sua trajetória. Em apenas nove anos, Mário de Andrade reviu seus posicionamentos, chegando mesmo a ter incentivado Dina Lévi-Strauss a ministrar um curso de etnografia na capital paulista, fato que, somado ao crescente interesse do escritor e musicólogo no assunto, levou-o a ser um dos fundadores da Sociedade de Etnografia e Folclore em 1936<sup>35</sup>.

No entanto, mesmo que a etnografia tenha se mostrado importante para a tarefa de documentar as culturas musicais tradicionais em meados dos anos 1930, no que se refere à música de concerto, Mário de Andrade defendia uma música brasileira porque miscigenada, afinal sua concepção sobre música estava em consonância com o projeto de construção da nação modernista, que procurava representar o Brasil como portador de uma cultura única e miscigenada.

---

<sup>34</sup> Em 1927, antes de partir para o Norte brasileiro, Mário de Andrade disse: “Já afirmo que não sou folclorista. O Folclore é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência, porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação para o músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto” (cf. ANDRADE, 2002, p.206).

<sup>35</sup> Para saber mais, consultar SOUZA, 2009.

É justamente devido à ênfase na miscigenação enquanto elemento característico da cultura brasileira que, para Mário de Andrade, a música nacional não podia conter o que ele denominou de exotismos e nem estrangeirismos; ao contrário disso, ela teria que expressar o inconsciente musical brasileiro, não por acaso miscigenado por definição. Se “ser brasileiro” significava um sentimento de inadequação étnica aos povos que nos constituíram isoladamente, nossa música e nossa cultura não poderiam ser a expressão de um grupo particular. Assim, não era possível que a música nacional refletisse apenas a sonoridade africana, ou indígena ou portuguesa. Era necessário, antes de tudo, que ela se configurasse como um produto híbrido, em conformidade com a nossa constituição étnica, mesmo que ainda em gestação<sup>36</sup>.

A afirmação do caráter social da arte, e, especialmente, da música, tinha, tanto para Mário de Andrade quanto para Villa-Lobos, uma finalidade comum: elaborar uma estética que conseguisse reunir as várias manifestações musicais brasileiras para a configuração de uma unidade artística, configurando assim um caráter nacional à cultura e à sociedade brasileiras. Tal ideal artístico, diretamente vinculado ao projeto de construção da nação brasileira em curso nesse momento, teve compromissos visíveis para com a atualidade de sua produção.

Seguindo o raciocínio de Mário de Andrade, o final do decênio de 1920 e o limiar da década de 1930 foram períodos históricos em que as esferas intelectual e artística existentes no Brasil deveriam se comprometer com uma efetiva construção da nacionalidade brasileira, de forma que o crítico musical repudiava publicamente toda e qualquer produção artística por ele considerada como “desinteressada” diante dos objetivos primordiais referentes a esta construção nacional do Brasil (Naves, 1998). No entanto, para que fosse possível a realização de uma arte social brasileira, justamente por esta se configurar em meio ao cenário mundial como “primitiva”<sup>37</sup>, era imprescindível que os

---

<sup>36</sup> A inclusão de temas folclóricos não era exclusiva da música brasileira nessa época. Béla Bartók, por exemplo, fez várias pesquisas etnomusicológicas em todo o Leste Europeu com a finalidade de aproveitar artisticamente a música tradicional da região em suas composições eruditas (Travassos, 1997). De forma geral, a modernidade artística esteve em seu início bastante conectada a musicalidades tradicionais, que, de certa forma, refletiam o aspecto nacional de algumas regiões – é só lembrarmos da famosa “Sagração da Primavera” de Igor Stravinsky, que ficou conhecida não somente pelas inovações formais, mas também pelo uso de temas russos em sua composição, lidos no cenário europeu como “primitivos”.

<sup>37</sup> Obviamente o uso dos termos “primitivo” e “folclore” fazem sentido nessa discussão como categorias nativas, uma vez que o debate realizado nessa época fazia uso deles. O paradigma evolucionista,

artistas adotassem uma nova atitude estética, a qual exigia que as criações artísticas brasileiras pudessem se reencontrar com a sua verdadeira vocação social (Moraes, 1999).

O “folclore” constituiu, dessa forma, a fonte cultural brasileira por excelência para a busca dos nossos elementos de nacionalidade, já que, conforme se acreditava nessa época, ele conservava em seu interior a nossa “originalidade artístico-nacional”, fazendo com que suas manifestações configurassem a matéria-prima essencial para o fazer artístico modernista. De acordo com Travassos (1997), era através do uso sistemático das diversas contribuições folclóricas que os artistas e intelectuais brasileiros acreditavam registrar o substrato de nosso “inconsciente musical”, fonte fundamental para expressar de uma só vez a evolução da arte no Brasil, marcada em sua raiz pelos traços ainda “primitivos” de nossa cultura. No interior dessa teoria a respeito de como se deveria processar o fazer artístico nacionalista, Mário de Andrade acabou por estabelecer categorias extremamente imbricadas umas nas outras e interdependentes para o próprio fazer artístico, bem como para qualquer possibilidade de compreensão que fosse pretendida.

Assim, Mário de Andrade enfatizava a existência de três estágios de composição musical nacionalista, dispostos hierarquicamente, que expressavam nitidamente a relação por ele enfatizada entre a cultura erudita (ou alta cultura) e a cultura popular e folclórica. O primeiro estágio de composição estabelecido pelo crítico modernista baseava-se praticamente na transcrição e harmonização das músicas folclóricas recolhidas em meio às populações tradicionais, sertanejas e indígenas, entre outras<sup>38</sup>. Entendido como um avanço musical, o segundo estágio era aquele em que a música era composta a partir da influência direta de algum tema folclórico já existente, de forma que muitas vezes há citações diretas

---

apesar de ser atacado pela Antropologia moderna em vigor no momento, era acionado pelas correntes estéticas modernistas, muitas delas procurando incorporar aspectos considerados característicos das ditas sociedades “primitivas”, entendidas como mais próximas da natureza do que da cultura. O primitivismo em artes procurava incorporar elementos reveladores de um “inconsciente humano” (mais visceral e irracional do que as produções bem comportadas da Europa), encontrados principalmente em sociedades ameríndias e africanas. Para Mário de Andrade, o aspecto primitivo das artes brasileiras não se refere apenas a elementos estéticos, sendo principalmente de caráter social. Como para o escritor modernista a sociedade brasileira e suas artes estavam em formação, era necessário assumir seu caráter primitivo e, a partir de então, promover sua evolução social. É nesse sentido que devemos entender sua defesa de uma “arte interessada” na construção nacional.

<sup>38</sup> Exemplos de harmonização de temas folclóricos podem ser vislumbrados tanto em Mário de Andrade, como em Heitor Villa-Lobos, No CD1 em anexo, destaco o arranjo de “Sambalelé” feito por Villa-Lobos (faixa 03) e o “Canto de remar” (faixa 04), transcrito por Mário de Andrade.

de temas musicais tradicionais<sup>39</sup>. Por fim, a evolução completa da criação musical brasileira dependeria da capacidade do artista compor de acordo com os elementos nacionais e folclóricos que já estariam presentes em seu inconsciente e em sua técnica musical, mas sem que para isso precisasse se utilizar de citações diretas ou indiretas de temas folclóricos brasileiros<sup>40</sup>.

Durante muito tempo, Mário de Andrade acreditou que Villa-Lobos era o compositor nacionalista por excelência e creditou a ele os melhores elogios. No entanto, após as duas idas do compositor à França, ele começou a compor utilizando elementos não preconizados pela estética marioandradiana, fato que de certa forma o afastou do ideal de compositor preconizado por Mário de Andrade. Além disso, as divergências políticas entre ambos, já citadas, seriam fundamentais para o rompimento da amizade, no início dos anos 1930.

O retorno de Villa-Lobos ao Brasil após sua segunda estadia em Paris e as divergências políticas entre ele e seu amigo escritor acabaram por influenciar substancialmente a análise crítica das obras musicais de Villa-Lobos, realizada por Mário de Andrade, que não conseguia concordar com as atuações públicas do compositor que o vinculavam ao governo Vargas. Em carta endereçada a Prudente de Moraes, enviada em 20 de janeiro de 1933, Mário de Andrade não mediu palavras em suas duras críticas a Villa-Lobos:

Pouco antes da Revolução de 30, o Villa-Lobos, que aliás, com certa discrição, já lambereira o cu do Carlos de Campos, dedicava um concerto a Júlio Prestes. Nem bem a Revolução venceu, esse indivíduo publicou uma entrevista de insulto aos vencidos, dizendo que fora revolucionário desde 1500 e até compusera *avant-la-léttre* um hino da revolução que a polícia carioca proibira. Escreveu algumas musicuices patrióticas, e diariamente, aqui, largava da inocência, pra ir lustrar as esporas com que João Alberto estragou irremediavelmente os tapetes civilizados dos Campos Elísios. Bem: o Villa, de amoral inconsciente que sempre fora, e delicioso, virara canalha com sistema, e nojento. Mudança tão violenta assim, de contextura moral, havia necessariamente de afetar a criação, afetou mesmo. A produção musical do Villa baixou de sopetão quase ao nada, como valor compôs uns hinos, uns coros, umas transcrições de fuga de Bach para celeste e piano e umas pecinhas

---

<sup>39</sup> Cito como músicas nacionalistas em segundo estágio, as Cirandas de Villa-Lobos, composições pelas quais Mário de Andrade era um confesso apaixonado. No CD1 anexo é possível ouvir, na faixa 05, a Ciranda nº 04 (O cravo brigou com a rosa).

<sup>40</sup> Como um possível exemplo de terceiro estágio de música nacionalista, cito, dentre outras,, “Choros 05 (Alma Brasileira)” também escrita por Heitor Villa-Lobos e presente no CD1 em anexo, na faixa 06.

pianísticas, tudo simplesmente porco. (...). Se acostumou enfim; e desse indivíduo, a quem Deus, em desespero de causa neste deserto brasileiro, deu o gênio que tinha que dar pra algum Brasil no momento, o Quarteto Brasileiro é o fruto já maduro. (Mário de Andrade, em carta endereçada a Prudente de Moraes em 20/01/1933, e pela primeira vez publicada por TONI, 1987, p. 41).

A escolha desse trecho escrito por Mário, entre vários outros ataques possíveis, tem uma razão: tratando-se de uma carta enviada em 1933, ela já nos mostra um Mário de Andrade bastante ressentido com as atitudes de Villa-Lobos (a quem tanto creditou um dia como maior músico nacionalista brasileiro), entre as quais a “Excursão Villa-Lobos”<sup>41</sup>, que o maestro tinha realizado em 1931, e o aceite do cargo de diretor da Superintendência de Educação Moral e Artística (SEMA), que o vinculou diretamente à figura do governo de Getúlio Vargas, desde março de 1932 (SOUZA, 2006).

Entretanto, existe um outro aspecto que ainda não foi devidamente explorado pela literatura especializada. Ao elaborar uma teoria estética sobre a música brasileira tão detalhada, que tinha o intuito pragmático de promover um discurso musical específico no Brasil, Mário de Andrade procurava se impor no campo musical como o esteta responsável pela orientação da composição musical da época, o que Heitor Villa-Lobos jamais aceitaria. O compositor carioca, conhecido por ter um temperamento difícil e baixa escolaridade, já havia declarado diversas vezes “ser ele mesmo o folclore brasileiro”, numa clara manifestação de que a pesquisa etnomusicológica – que foi a pedra de toque da proposta musical de Mário de Andrade desde 1936 até sua morte – não tinha lugar em sua prática composicional. Ao contrário, a ênfase de Villa-Lobos estava em sua própria “capacidade criadora” e não em orientações estéticas que Mário de Andrade tentava impor.

Mesmo sem ter conseguido convencer Villa-Lobos a seguir seus pressupostos de composição musical, Mário de Andrade continuou publicando muitos artigos e críticas musicais, além de ser notadamente o primeiro autor a designar os ditames da composição nacional. Seu livro, “O Ensaio sobre a Música Brasileira”, tornou-se um clássico da

---

<sup>41</sup> A “Excursão Villa-Lobos” era uma espécie de *tournee* feita pelo compositor e seus instrumentistas por algumas cidades do interior paulista, com o intuito de fazer audições de música erudita para populações que dificilmente teriam acesso a ela. O repertório das apresentações era tradicional, incluindo músicas de Mozart, Chopin e Bach. Segundo Souza (2006), essa excursão também tinha o objetivo de averiguar a legitimidade política de Getúlio Vargas nessas cidades. Além disso, folhetos com teor nacionalista eram distribuídos à população, evidenciando o caráter patriótico de Villa-Lobos e seus instrumentistas nessa empreitada.

emergente musicologia produzida no país e foi interpretado como um manual de composição por vários músicos das gerações seguintes, entre eles Mozart Camargo Guarnieri, considerado o pupilo mais fiel de Mário, com quem teve aulas desde o ano de 1928, quando começou a frequentar o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, no qual o escritor modernista atuava como professor de Estética e História da Música. Apesar de não ter se dedicado à pesquisa folclórico-musical, Camargo Guarnieri ficou conhecido por suas composições de forte teor nacionalista e também por suas atuações nos debates estético-musicais a partir de 1950, quando protagonizou na elaboração de uma crítica feroz às novas técnicas musicais descoladas da proposta nacional e dos ditames marioandradianos de composição musical, como será discutido no primeiro capítulo desta tese.

É interessante notar que após a morte de Mário de Andrade e a queda da ditadura do Estado Novo (e, conjuntamente, de seu projeto característico de construção da nação), ambas em 1945, o nacionalismo musical passou a ser contestado como o único viés condutor da música erudita brasileira.

O primeiro movimento antagonista ao nacionalismo musical chamou-se Música Viva e foi liderado, não por acaso, por Hans-Joachim Koellreutter, um imigrante recém-chegado da Alemanha, que trazia consigo técnicas musicais representantes de outro modelo modernista, de cunho internacionalista. O movimento Música Viva, do qual também fizeram parte, em um primeiro momento, os compositores Cláudio Santoro<sup>42</sup> e Guerra-Peixe<sup>43</sup>, conquistou a ira da estética musical consagrada no Brasil ao sugerir que a música

---

<sup>42</sup> Cláudio Santoro (1919-1989) nasceu em Manaus/AM. Compositor e violinista, começou seus estudos aos dez anos de idade, tendo se formado em 1937 no Conservatório Musical do Rio de Janeiro. Estudou composição com Koellreutter e com ele lançou, mais tarde, o Manifesto Música Viva. No entanto, em 1948 afastou-se do movimento devido à sua posição político-ideológica, afeita ao socialismo soviético, tendo sido designado para representar o Partido Comunista no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga no mesmo ano. Dez anos depois, contudo, voltou a compor de acordo com a estética dodecafônica (Mariz, 2001).

<sup>43</sup> César Guerra-Peixe (1914-1993) nasceu em Petrópolis/RJ. Compositor e violinista, foi muito influenciado por Mário de Andrade e por Koellreutter. Primeiramente vinculado ao Movimento Música Viva, sendo inclusive um dos signatários do Manifesto do grupo publicado em 1946, o compositor se encantou com a proposta interessada na construção nacional apregoada por Mário de Andrade em seu famoso livro sobre música brasileira. Além disso, após a divulgação das teses jdanovistas sobre arte (e a consequente direção do partido comunista para que os músicos utilizassem o folclore musical de seus países como material para suas composições), em 1948, e da famosa “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, escrita por Camargo Guarnieri e publicada na maioria dos jornais em 1950, vários compositores voltaram suas atenções para o

brasileira deveria ser concebida livre de qualquer programa ideológico, fosse ele de cunho político ou nacional. Declarando-se como o verdadeiro movimento de estética moderna desenvolvido no Brasil, por utilizar a linguagem dodecafônica, bem como a atonalidade, como recursos estilísticos, o Música Viva também atacou ferozmente o nacionalismo musical de Villa-Lobos, taxando-o de conservador e populista.

Essas primeiras contestações à regra de que toda música produzida no Brasil deveria ter características eminentemente nacionais só são compreensíveis quando levamos em conta o contexto internacional dessa discussão, o qual se encontrava bastante atingido pelas ameaças totalitárias que políticas nacionalistas, como o nazismo e o fascismo, representavam. A própria vinda de Koellreutter ao Brasil estava ligada a esse cenário, uma vez que o compositor migrou da Alemanha para fugir do ambiente avassalador do período pré-guerra. Além disso, o jovem trazia consigo as novidades musicais da Europa, que, desde o final da Segunda Guerra Mundial, eram marcadas pela emergência e pela predominância, no campo da música erudita, do dodecafonismo, técnica musical que pretendia romper com os ditames estéticos ditados pelo tonalismo.

Se com o acirramento das políticas nacionalistas da Europa já se iniciara o desenvolvimento de uma postura estética que se posicionava contra os radicalismos nacionais, após o término da Segunda Guerra Mundial, toda a Europa assistiu ao limiar de uma estética que tinha um cunho internacionalista, ou seja, que não era amarrada a nenhuma proposta local e também não tinha fortes conexões identitárias. Os ideais estéticos não mais se conectavam a ideologias nacionais, mas, sim, a um processo de construção de uma nova música erudita de pretensões universalistas. Contudo, essa tendência internacional – que possibilitou a Koellreutter e seus discípulos do Movimento Música Viva proclamarem a necessidade de que a atividade composicional brasileira se divorciasse, de certa forma, de todo e qualquer preceito nacionalista – contrastava visivelmente com o contexto nacional, que ainda se identificava com os preceitos de Mário de Andrade, defendidos a essa época pelo compositor Camargo Guarnieri.

Os anos 1940 e 1950 ainda foram marcados pela efervescência do nacionalismo musical no Brasil, que contava agora, pela primeira vez, com uma corrente estética

---

desenvolvimento de poéticas musicais que lidassem com temas folclóricos e populares do Brasil, o que também ocorreu com Guerra-Peixe.

antagonista no campo musical brasileiro. Como ficará evidente no primeiro capítulo da tese, a partidarização do debate estético provocou um fortalecimento do nacionalismo musical no Brasil, que nesse momento era defendido tanto pelos setores mais conservadores quanto pelos chamados “músicos de esquerda”, militantes ou apenas simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro. Enquanto os primeiros se filiavam a um nacionalismo com propostas ufanistas, os segundos seguiam os preceitos do manifesto Jdanov, publicado momentos antes do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais ocorrido em Praga, em 1948. Soma-se a isso o fato de que Villa-Lobos ainda estava vivo e produzindo muito musicalmente, além de estar à frente do projeto pedagógico-musical oficial do Brasil. Atacar o nacionalismo musical nesse momento significava opor-se ao maior nome da música brasileira, o único a ser plenamente reconhecido como um importante compositor para toda a História da Música Ocidental.

Começando a compor no ano de 1945, as primeiras músicas de Gilberto Mendes tinham uma característica peculiar: não eram influenciadas nem pelo nacionalismo e nem pela técnica dodecafônica, o que culminou no fato de elas só terem sido descobertas pelos intérpretes e pelo público a partir dos anos 1990, quando o contexto mundial da música erudita já se encontrava modificado pelas proposições do Pós-modernismo musical. Após um breve período em que esteve afinado com um cosmopolitismo clássico-romântico fora de contexto, Gilberto Mendes foi atraído pelo nacionalismo musical. Entende-se, portanto, que a primeira fase composicional de Gilberto Mendes, de caráter cosmopolita, tenha sido sufocada pela necessidade que se fazia premente de que os compositores brasileiros se vinculassem, ainda que de maneira pouco ortodoxa, à estética nacionalista. Todo esse panorama foi traçado com o intuito de iluminar o que estava na pauta das discussões estéticas e políticas em torno da composição musical quando o nosso protagonista fez sua estreia.



## *Capítulo 1*

### **O início de uma história**

Em “Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkhuun narrada por um amigo”, Thomas Mann descreveu com riqueza de detalhes a conversão do personagem principal à profissão de músico e, mais especificamente, ao ofício de compositor. Muito embora existam diferenças importantes entre a trajetória de Gilberto Mendes, protagonista nesta história, e a de Adrian Leverkhuun, é impossível deixar de constatar várias similitudes entre elas, ao menos no plano do discurso, no que se refere à tomada de decisão de ambos sobre seus futuros musicais.

Tanto Adrian Leverkhuun quanto Gilberto Mendes foram descobertos enquanto músicos por outras pessoas, que eram ao mesmo tempo próximas a eles e também ao universo artístico no contexto em que cada um vivia. Outra semelhança é o fato de a vida musical não ter sido a primeira escolha profissional de ambos: Leverkhuun cursava Teologia em uma universidade alemã e Mendes frequentava o curso preparatório para a tradicional Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, quando constataram que não pertenciam àqueles ambientes e foram aconselhados a entrar para o mundo da música.

No caso do fictício compositor alemão, seu antigo professor de piano foi responsável por convertê-lo de estudante de Teologia a músico. Esse professor o alertou sobre sua completa inadequação à esfera religiosa, ao mesmo passo que o convenceu a não ignorar sua vocação musical. O mesmo tema, embora com algumas variações, se observa com Gilberto Mendes: apesar de nunca ter estudado música formalmente e já estar com dezoito anos de idade, ele foi advertido por seu cunhado, Miroel Silveira, de que deveria seguir o caminho da arte em vez de prosseguir seus estudos em Direito.

Insatisfeito ele mesmo com a carreira de advogado e também amante das artes, além de muito bem relacionado, Miroel Silveira teria dito a Gilberto Mendes: “Por que você continua com essa ideia de estudar Direito em São Paulo? Você ainda não percebeu que é músico?” Em seguida, convidou-o a voltar a Santos e a morar em sua casa, pois assim Gilberto poderia começar seus estudos musicais no Conservatório Musical de Santos e, ao

mesmo tempo, se livrar do clima e da poluição paulistanos, que faziam mal à sua asma<sup>44</sup>. Isso aconteceu, nos conta Gilberto Mendes em seu livro “Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop-art déco”, sob a trilha sonora do filme *Fantasia*, de Walt Disney:

*Fantasia*, de Disney, foi um divisor de águas na minha vida. Concorreu com os meus dezoito anos, quando finalmente decidi estudar música, abandonando os estudos de direito que começara em São Paulo. Meu então cunhado Miroel Silveira – o antigo namorado de minha irmã Miriam, que fizera aquelas serenatas com músicas brasileiras que eu achei um pouco chatas – decidiu que eu era músico, que eu deixasse aquela bobagem de ser advogado, ficasse morando com eles e entrasse para o Conservatório Musical de Santos, dirigido pela sua proprietária, a grande pianista Antonieta Rudge. Miroel achava que eu era um músico nato, de grande acuidade musical, que precisava aproveitar minhas qualidades. Devo a ele ter me tornado compositor (MENDES, 1994, p. 36, grifos do autor).

Em ambas as histórias de conversão à vida artística, a ideia da vocação é o argumento central, que, como um chamado, fez com que o personagem fictício e o real desistissem de carreiras bastante tradicionais e se dedicassem, mesmo que tardiamente<sup>45</sup>, à vida incerta do meio musical. .

Segundo Pauline Adenot (2010), a noção de vocação artística emergiu durante o Romantismo, mais precisamente em fins do século XIX. De forma semelhante ao que ocorre em relação à esfera religiosa, da qual o termo deriva, a vocação artística também é experienciada por seus detentores como um chamado irrecusável. Ela não se vincula propriamente à felicidade e nem mesmo à ideia de realização pessoal. Muitos artistas são conhecidos e admirados sobretudo pelo sofrimento e pela falta de reconhecimento social em vida. Também nesse sentido, vocação religiosa e vocação artística se aproximam, na

---

<sup>44</sup> Gilberto Mendes é asmático e tem extremo zelo para não adoecer. Ao voltar a Santos, ele começou a ter uma rotina que incluía exercícios físicos diários, sobretudo natação, como parte do tratamento de sua doença crônica. A asma de Gilberto é tema tão recorrente de sua narrativa e sua preocupação em ter uma boa saúde é de fato tão relevante, que seu filho Antonio José chegou mesmo a compor um poema em homenagem à asma, chamado *Ashmatour*. No poema, uma agência de turismo vende um valioso remédio para combater a doença respiratória, que seria o de viajar. Gilberto gostou tanto do escrito que o musicou. Sua música, de título *Ashmatour* como o poema, é considerada uma de suas peças de vanguarda e é muito admirada, sobretudo por seu teor descontraído e bem-humorado.

<sup>45</sup> Aos dezoito anos de idade, Gilberto Mendes não tinha nenhum conhecimento formal em música, não sabendo nem mesmo ler partitura. Quando decidiu ser músico, ele precisou estudar até mesmo as noções elementares, geralmente ensinadas a crianças. Por mais que possa parecer estranho a um leigo, os músicos começam seu aprendizado musical geralmente na mesma idade que iniciam sua vida escolar, por volta dos seis anos de idade.

medida em que se alimentam de uma “vida de sacerdócio”. Além disso, ambas se referem a universos sagrados da ação social<sup>46</sup>:

À medida que a música foi sacralizada e colocada num altar, seus criadores foram alçados à posição de sumos sacerdotes daquela religião secularizada. Já em 1802, Hadyn se referiria a si mesmo como “um sacerdote não totalmente indigno dessa arte sagrada”. Em meados do século XIX, o emprego de uma linguagem quase religiosa para descrever a vocação musical era comum, por exemplo, quando um periódico inglês mencionou Mendelssohn e Spohr como “altos sacerdotes da arte que empunham o cetro em virtude do poder intelectual” ou quando o príncipe Schwarzenberg elogiou Liszt como “um verdadeiro príncipe da música, um genuíno *grand seigneur* [...] um sacerdote da arte (BLANNING, 2011, p. 126, grifos do autor).

Compreendida nesses termos, a vocação artística é algo que ultrapassa a noção de competência cognitiva e também não se refere a um mero interesse profissional. Isso pode ser observado no fato de que essa vocação é algo que se mostra aos outros, é uma qualidade detectável, de natureza quase mágica e transcendental. Não é possível ignorá-la, uma vez que ela se faz mais forte: impõe-se ao sujeito, sendo ele quem deve servi-la e não o contrário.

Mais do que entender essa retórica como uma verdade, afinal não pretendo aqui discutir sobre a existência ou não da vocação artística, o que interessa é entender o que esse discurso revela nas entrelinhas, sobretudo no que se refere à polaridade existente entre “mundo das artes” e “mundo comum”.

Faz sentido que o chamado artístico de Gilberto Mendes e o de Adrian Leverkhuñ tenham se manifestado de maneira similar. Se é possível entender, de saída, a importância da vocação artística ser percebida por outro ator social que tem certa autoridade artística

---

<sup>46</sup> De acordo com Geertz (1997), é somente na Idade Moderna e no Ocidente que a arte é revestida de uma aura de ininteligibilidade e mistificação, processo entendido por Dahlhaus (2003) como a libertação da arte em relação às suas funções sociais, de forma a emancipá-la diante do universo mundano e corriqueiro da vida social. De acordo com textos clássicos do século XIX, como é o caso de “O mundo como vontade e representação”, de Schopenhauer, a Vontade manifesta-se através do gênio artístico – que consegue captar a ideia divina, traduzindo-a em manifestações do Belo. Essa concepção, por mais que nos pareça como “quase natural”, é uma invenção datada do Romantismo e acaba conferindo ao ato criativo um lastro divino, um elo sobrenatural que liga os artistas à ideia de perfeição. De fato, são muitas as diferenças da música praticada na Europa no século XVII, quando os músicos eram considerados lacaios da corte, para o fim do século XVIII, quando, com o cultivo da figura do gênio, a música sacralizou-se. Compositores como Franz Liszt e Richard Wagner chegaram a defender que a música tinha uma missão religiosa e social. Logo, enquanto o primeiro comparava o artista ao sacerdote, uma vez que ambos eram destinados pela vocação, o segundo “reivindicava para a arte a função antes exercida pela religião e usurpada nos tempos modernos pela política ou economia” (BLANNING, 2011, p. 123).

capaz de conferir a alcunha de talentoso ao sujeito em questão, também é fato que essa narrativa diz respeito à vida de músico na condição de compositor, uma vez que, como relata Gilberto Mendes, o talento de um instrumentista geralmente é descoberto durante a infância e é arduamente cultivado durante os anos de formação do profissional. Tanto ele, como o compositor descrito por Thomas Mann não tinham esse tempo, uma vez que ambos já eram adultos quando decidiram tornar-se músicos. Segundo o compositor brasileiro:

Eu comecei a estudar música meio sem saber o que eu ia fazer. Mais ou menos seria para ser pianista, mas começar a estudar piano para ser pianista aos 19 anos é meio difícil, até existem casos, mas são raros. Em geral, um bom pianista estuda desde criança<sup>47</sup>.

Se era quase impossível que Gilberto Mendes se tornasse um virtuose começando a estudar piano aos dezenove anos, ele só tinha três caminhos possíveis a seguir: a composição, a regência ou a musicologia. Entretanto, em seus depoimentos sobre o início de sua vida musical, ele nunca cita a regência como algo que tenha pensado em seguir. Em parte, isso se deve à própria estrutura artística da cidade de Santos, que, na época, não contava com grandes grupos sinfônicos. Junto a isso, Gilberto Mendes sabia desde o início que não poderia contar com a disponibilidade de tempo necessária para se dedicar aos estudos de regência, que, além de tudo, eram difíceis de serem realizados em sua cidade natal. Sendo assim, faziam parte de seu repertório de possibilidades apenas a composição e a musicologia. No entanto, enquanto o imaginário do trabalho de criação artística é povoado pela ideia de vocação, central nesse relato e na mudança para a vida musical, a pesquisa musicológica é, via de regra, destituída dessa aura vocacional, no que se refere à ideologia predominante no próprio campo musical. Isso acontece porque essa é uma área considerada mais acadêmica do que artística, mais reflexiva do que criativa, de forma a associá-la mais ao universo da pesquisa do que propriamente ao universo artístico.

No mito de origem de seu nascimento enquanto músico, portanto, já estava claro que Gilberto se tornaria um compositor. Tanto isso é verdade, que, segundo ele mesmo, não demorou muito para que se aventurasse em fazer música:

---

<sup>47</sup> Fala de Gilberto Mendes em entrevista realizada em 21/12/2009.

Eu comecei a compor quando tinha quase 20 anos. Eu diria que já estudando piano, eu não digo compor, mas eu já comecei a brincar de fazer pedacinhos de música: algo que não era ainda uma composição, mas já era um comecinho, já era criativo. Durante o próprio estudo de piano, né? Mas eu ainda custei um pouco porque eu tinha um preconceito de que eu precisaria estudar muito ainda, harmonia tudo isso para poder compor. Então eu ficava só naquelas coisinhas equivalentes a temas de publicidade (Gilberto cantarola). Eram apenas pedacinhos, não era um negócio espichado, né?<sup>48</sup>

Não é à toa que Gilberto Mendes considera que seu nascimento como compositor esteve atrelado ao momento em que começou a estudar Harmonia no Conservatório, em 1944. O estudo de Harmonia, embora não possa ser considerado um estudo preciso de composição, compreende elementos que são fundamentais ao desenvolvimento musical, como o encadeamento dos acordes, por exemplo.

Uma vez atraída pela vida artística, a trajetória de nosso protagonista foi construída em um contexto social específico, o campo da música erudita brasileira, e por isso reflete as tensões e as estruturas sociais vivenciadas, não somente por ele, mas por uma coletividade de músicos que se dividiam, nos anos 1940 e 1950, entre os adeptos da escola nacionalista de composição e aqueles que se voltavam contra ela, organizados no movimento de vanguarda Música Viva.

Como já se argumentou no Preâmbulo a esta tese, toda atitude estética também é uma atitude política, uma vez que, ao escolher uma filiação estética, o artista também escolhe parceiros e antagonistas de trabalho, além de condições de reconhecimento artístico e espaços de mobilidade e reconhecimento social. Entre os vários desafios enfrentados pelos artistas em suas trajetórias artísticas, a escolha de uma orientação estética nunca é simples. Ela é resultado das experiências sociais dos sujeitos, na medida em que reflete os seus meios de socialização e a construção de seus gostos. Entretanto, como essas experiências se localizam em um contexto específico, elas têm de se adaptar a ele, sofrendo várias pressões nesse processo de configuração do fazer artístico. O conjunto de escolhas apresentado é pré-configurado socialmente e por isso reflete também o estado da arte das discussões estéticas encontrado em um determinado lugar e em um determinado contexto.

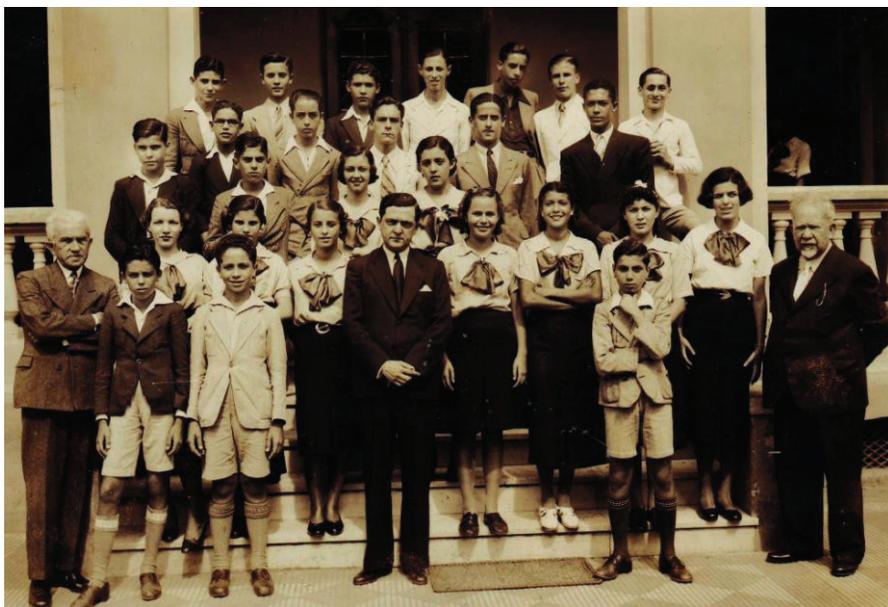
A inserção tardia no aprendizado de música, aos 19 anos, no Conservatório Musical de Santos, é um fato que pode ser considerado decisivo para a construção da persona

---

<sup>48</sup> Fala de Gilberto Mendes em entrevista realizada em 21/12/2009.

artística de Gilberto Mendes, não apenas no que se refere à determinação do ofício que ele deveria exercer enquanto músico, mas também na conformação de sua poética musical. Ao começar seus estudos musicais no momento anterior, porém próximo à grande ebulição que ocorreu, no período de 1941 a 1951, no cenário da música erudita brasileira com a querela das cartas abertas (que veremos adiante), Gilberto Mendes vivenciou um período de imersão na vida musical com maiores possibilidades estéticas do que encontraria caso iniciasse sua carreira como compositor dez anos antes.

Como já foi dito anteriormente, após desistir do curso preparatório para a Faculdade de Direito, no Largo de São Francisco, onde estudara por dois anos, Gilberto Mendes voltou de São Paulo a Santos, onde foi morar com sua mãe, sua irmã Miriam e seu cunhado. O contato com Miroel Silveira – que, já havia notado antes mesmo de nosso protagonista que este poderia ser músico – proporcionou que ele fosse iniciado no meio artístico santista por muito boas mãos. Apesar de, na época, estar exercendo a profissão de advogado, que mais tarde abandonou para dedicar-se à arte dramática, Miroel Silveira já era, nessa época, íntimo de vários artistas residentes na cidade de Santos, como, por exemplo, a atriz Cacilda Becker e a ativista Patrícia Galvão, a Pagu, que escrevia críticas de arte no jornal santista *A Tribuna*. Foi por meio de seu cunhado que Gilberto Mendes começou a frequentar festinhas no chalé de Cacilda Becker, localizado na região do Canal 3 de Santos, embora conhecesse a futura atriz desde a época em que ela queria ser bailarina, quando ambos cursavam o Ginásio José Bonifácio, em Santos. No entanto, na fotografia a seguir, não é possível localizar Cacilda Becker, uma vez que no último ano do Ginásio, Gilberto Mendes havia mudado de período no colégio, não sendo mais da turma da futura atriz.



**Figura 1 - Fotografia da turma ginásial de Gilberto Mendes. Ele é o segundo garoto da terceira fileira (de cima para baixo), da esquerda para a direita. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1938.**

Também foi por intermédio de Miroel Silveira que Gilberto Mendes conheceu Pagu, que nessa época estava casada com Geraldo Ferraz e morava em Santos. O casal era amigo de Miroel Silveira e trabalhava para o jornal *A Tribuna*, do qual Gilberto Mendes, mais tarde, virou colaborador. Foi Pagu que começou a dar as primeiras notícias de jornal sobre os jovens compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira<sup>49</sup>, no início dos anos 1960, quando eles se aventuraram a fazer música de fundo para algumas peças teatrais. Para se ter ideia do ambiente ricamente artístico que Gilberto Mendes vivenciava, nesse momento, na cidade de Santos, destaco um trecho de seu livro “Uma odisséia musical”:

Pagu tinha humor, uma perspicácia e finura intelectual especiais. E gostava das pessoas, de ajudar, gostava muito da gente. Nunca me esquecerei de que dancei com ela numa festa no Monte Serrat, depois de uma apresentação do grupo teatral formado por Paulo Autran, Adolfo Celi, Tônia Carrero e a santista Margarida Rey, com a presença de todos esses artistas (...). Quantos artistas saíram do teatro amador santista, Serafim González, Ney Latorraca, Beth Mendes, Nuno Leal Maia, Sofredini, os irmãos Sérgio e

---

<sup>49</sup> Willy Corrêa de Oliveira (1936-). Compositor nascido em Pernambuco, iniciou suas atividades musicais ligado ao movimento nacionalista. Nos anos 1960, em São Paulo, ligou-se a Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, com eles formando o grupo Música Nova. Em 1979 foi acometido por uma crise composicional ao perceber que sua posição estética não condizia com suas crenças políticas marxistas. Em razão disso, desvinculou-se do movimento de vanguarda e passou a compor música engajada. Após oito anos, em fins de 1980, voltou a compor música erudita e, atualmente, é esteticamente mais afeito ao Pós-modernismo musical.

Claudio Mamberti, Jonas Mello (que fez sua estréia no TIC, Teatro Intimo de Comédia, tentativa de um teatro profissional em Santos, sob direção de Gregghi e Paulo Lara), Margarida Rey, Plínio Marcos e outros que estou me esquecendo. Uma história que precisa ser contada, que vem dos anos 40, com o então meu cunhado Miroel Silveira, que incentivava Cacilda Becker (MENDES, 1994, p. 145-147).

Em Santos, Gilberto Mendes poderia conviver com vários artistas muito mais facilmente do que em São Paulo. Contudo, não foi apenas por esse motivo que ele retornou, quando decidiu ser músico, à sua cidade natal. De fato, a essa época, São Paulo e Rio de Janeiro continuavam sendo os lugares mais apropriados para se estudar música. Entretanto, apesar de Gilberto contar com o apoio familiar para a mudança de rumos profissionais, a escolha pela vida musical também teve os seus reveses. Embora fosse filho de médico e proveniente de uma família com um refinamento cultural considerável, Gilberto, o caçula de cinco irmãos, perdeu seu pai aos seis anos de idade, fato que fez com que sua mãe, professora primária, voltasse a lecionar para poder sustentar a família. A irmã mais velha, Maria Odete, também exerceu um papel fundamental no sustento familiar, garantindo o estudo dos outros irmãos, sobretudo após ter sido aprovada em um concurso para lecionar na cidade santista<sup>50</sup>. A família, radicada em Santos, não poderia arcar, naquele momento, com os estudos musicais de nosso protagonista, uma vez que eles costumam ser bastante demorados, ainda mais em uma cidade cara como São Paulo. Seria mais fácil que Gilberto Mendes retornasse a Santos e se matriculasse no Conservatório da cidade, o qual, sendo propriedade de Antonieta Rudge, uma das maiores pianistas do Brasil (ao lado de Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro), também era uma instituição de ensino musical bastante respeitada. Além disso, com os contatos sociais travados na cidade, Gilberto logo conseguiria um emprego, podendo assim sustentar sua escolha. Por fim, é possível perceber que, ao menos nesse momento, morar em Santos não significou, para o nosso protagonista, uma perda tão grande no que diz respeito ao ambiente artístico que frequentaria, devido ao

---

<sup>50</sup> De acordo com as notas biográficas escritas por Heloisa de Araújo Duarte Valente (2006), que antecede o livro “Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes”, a primeira mudança de Gilberto Mendes e de sua família para a cidade de São Paulo teria ocorrido em 1928, após o falecimento do pai do compositor, o médico Odorico Mendes, vítima de septicemia. Nesse momento, ele (com apenas seis anos de idade), seus irmãos e sua mãe teriam se mudado para a capital e foram morar na casa de uma tia de Gilberto, que os acolheu. Em uma época que a seguridade social não existia, Dona Anna, mãe de Gilberto, teve de retornar ao trabalho como professora primária para sustentar toda a família. Esse período, marcado pelo luto, teria durado pouco. Em 1931 a família Mendes retornou a Santos, já que Maria Odete, a irmã mais velha, tinha conseguido um emprego capaz de garantir o sustento da família na cidade.

fato de desde o início o compositor estabelecer contatos com o ambiente paulistano. Nesse momento em que ele ainda era aprendiz de música, apesar de estar matriculado em uma instituição musical santista, Gilberto Mendes procurou fazer aulas de instrumento com a grande pianista Antonietta Rudge, que, mesmo sendo proprietária do conservatório musical de Santos, continuava residindo em São Paulo. O trânsito entre Santos e São Paulo fica evidente no relato de Gilberto acerca desse momento inicial de estudos musicais:

Proprietária e diretora do Conservatório Musical de Santos, [Antonietta Rudge] não aceitava alunos principiantes. Mas tive o privilégio de ser aceito, recomendado por um seu aluno adiantado que descia a Santos para os exames de fim de ano no Conservatório, e eu costumava hospedá-lo. Conversávamos muito, naqueles dias, e falei de meu sonho de estudar com Antonietta, o que ela acabou sabendo, naturalmente, e quis me conhecer. Não sei como, nem por que, depois de uma entrevista até meio rápida, me aceitou como aluno. Acho que simplesmente simpatizou comigo. Durante uns três anos, a cada quinze dias eu ia para minha aula em São Paulo, na bela casa de Antonietta em estilo colonial mexicano no fim da avenida Brasil, no Jardim América. A casa ainda está lá, com um busto da Antonietta na pracinha da frente, esculpido, se não me engano, por seu companheiro, o poeta Menotti Del Picchia. Era ele quem geralmente abria a porta e muito gentilmente me conduzia a sala de visitas. Eu devia esperar, estavam terminando de jantar. Algumas ilustres figuras eu conheci nessa sala de visitas, a maior delas, o grande escultor Brecheret (MENDES, 2008, p. 252).

Assim que chegou a Santos, Gilberto Mendes se matriculou no Conservatório e também em diversas atividades esportivas. Foi no próprio Conservatório musical que ele conseguiu a indicação para trabalhar em um pequeno banco existente na cidade àquela época, onde ficou até conseguir ser aprovado em concurso para trabalhar na Caixa Econômica Federal. A profissão de bancário o acompanhou boa parte da vida e garantiu o sustento de sua atividade artística, fato que, inclusive, levou-o a afirmar que ele foi “um bancário que compôs nas horas vagas” (cf. Mendes, 1994, p. 37).

Exageros à parte, a verdade é que Gilberto Mendes vive até hoje da aposentadoria que recebe como funcionário da Caixa Econômica Federal, visto que o salário que recebia nessa instituição, bem como a segurança financeira que esse emprego proporcionava, não o animavam a largar seu emprego público por uma carreira exclusivamente musical, nem mesmo depois de atingir a consagração artística.



**Figura 2 - Gilberto Mendes trabalhando como tesoureiro da Caixa Econômica Federal, Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

Segundo Gilberto Mendes, nos anos 1940, conseguir um emprego na Caixa Econômica Federal ou então no Banco do Brasil era uma forma de garantir seu sustento financeiro por toda a vida: diferentemente de hoje, a Caixa Econômica exigia que seus funcionários trabalhassem apenas meio período por dia, de forma que assim ele estaria livre, no outro período, para trabalhar como artista. Esse foi o modo por ele encontrado de inserir-se no meio artístico, uma vez que não poderia contar com nenhum outro tipo de renda para sustentar sua atividade musical. Sobre isso, diz Gilberto:

Eu falei que comecei a estudar música aos dezoito anos. Minha mãe era viúva e não tinha condições de me sustentar a vida inteira. Então eu tive que procurar emprego e no que eu ia trabalhar? O primeiro emprego foi num banco realmente. Criaram um banco lá em Santos e eu fui trabalhar nesse banco. Mas Santos era uma cidade (sobretudo naquele tempo) tranqüila. Então eu atingia o meu emprego em quinze minutos e em quinze minutos eu estava em casa depois. E naquele tempo em banco era muito suave o trabalho, não era essa loucura de hoje. Fiquei quatro anos e meio nesse banco. Mas a minha mãe me pressionava para eu arrumar um emprego público, porque no banco você pode ser despedido e eu participei de uma greve gigantesca, quase fui despedido. Então eu fiz um concurso para a Caixa Econômica Federal. Passei. Entrei lá e tive muita sorte internamente. Fiz concursos internos, fui inclusive para a tesouraria que era o cargo melhor remunerado. Então eu pude viver financeiramente muito bem com um emprego federal muito bom. E naquele tempo a Caixa Econômica Federal não era um banco. Hoje em dia é um banco que nem o Banco do Brasil ou qualquer banco. Naquele tempo era uma moleza, era só depósito e retirada. Uma tranqüilidade. Eu trabalhava só à tarde, entrava ao meio dia e às cinco e

meia [da tarde] eu estava na rua, isso numa cidade pequena. Mas era chato assim mesmo, né? Porque não era música<sup>51</sup>.

Nessa época, já trabalhando como bancário e estudando música, nosso protagonista politizou-se. Em certa medida, residir na cidade de Santos, conhecida como uma das “capitais vermelhas” do Brasil, parece ter influenciado Gilberto Mendes em sua escolha pela filiação ao Partido Comunista Brasileiro. Contou também o meio familiar em que ele cresceu. Segundo o compositor, o fato de ter sido o caçula em uma família de considerável capital cultural parece ter sido determinante:

Sempre me senti adulto, vivi entre os adultos, meus irmãos eram bem mais velhos, o mais próximo tinha oito anos de diferença, e eu cresci ouvindo desde cedo falar em Lenin, Papini, Pitigrilli, estudantes, amor, tcheca e a morte, Paris/Moscou, GPU, discutia-se muito o amor livre, era importante ser um livre pensador, um materialista em termos de filosofia. Eu captava tudo isso no ar. A palavra *intelligentsia*, que eu já ouvia por esse tempo, me soava esquisita e forte, como um soco na mesa, contra a ignorância e a vulgaridade. E passei a admirar o invulgar, o saber, e ter horror à ignorância, como uma coisa perigosa à natureza humana, às relações entre os homens (MENDES, 1994, p. 11, grifos do autor).

Pelos temas listados pelo compositor e que estavam na pauta das conversas corriqueiras no círculo familiar, já se percebe que havia toda uma “educação sentimental” voltada para o estímulo do pensamento crítico, que era associado a uma “postura materialista”. Ademais, o início dos anos 1940 iria presenciar, além dos horrores da Segunda Guerra Mundial, o surgimento de um novo protagonista social em cenário global: a União Soviética, que seria responsável pelo fracasso de Hitler e de suas investidas nazistas. De acordo com Gilberto Mendes, o papel da União Soviética na determinação dos rumos que a guerra seguiria foi fundamental para que ele começasse a se interessar pela proposta comunista. Além do papel de herói na resolução do conflito, responsável por atrair a atenção de Gilberto, as propostas de justiça social e os discursos inflamados dos adeptos da proposta comunista também parecem ter sido fundamentais para a sua determinação política.

---

<sup>51</sup> Depoimento de Gilberto Mendes cedido em 12/09/1989 a Ênio Squeff, Rodolfo Coelho de Souza, Sonia Maria de Freitas e Geraldo Anhanha Melo, gravado e disponibilizado em DVD, sob o título de Gilberto Mendes, na Série Compositor Brasileiro. Número de Chamada: 00351cco000049VD, Museu da Imagem e do Som, São Paulo/SP. Os erros de língua portuguesa são típicos do tipo de documento (relato oral) e foram mantidos.

Ainda segundo ele, o clima de guerra no país, àquela época, era quase romântico. Em primeiro lugar, porque se tinha a impressão de estar vivendo uma época especial, na qual era mais fácil assumir um posicionamento político. Sem meias palavras, Gilberto define: “Era uma guerra contra o mal. Você já imaginou o que aconteceria se o Eixo tivesse ganhado?”<sup>52</sup>. Ainda de acordo com o compositor, a cidade de Santos, a partir de 1942 (momento em que o Brasil entra na Segunda Guerra Mundial), vivenciou um clima quase cinematográfico de guerra<sup>53</sup>, uma vez que os *blackouts* públicos eram constantes, para garantir a segurança da população. Vale lembrar que Santos é uma cidade litorânea e por isso havia sempre o medo de que ela fosse tomada pelos inimigos, que poderiam chegar via mar.

A essa época, Gilberto Mendes era um ouvinte assíduo dos programas de rádio, então um dos melhores veículos de informação, com uma programação musical muito diversificada. O compositor não tem pruridos ao dizer que sua formação musical, em grande parte, se deveu às músicas que escutava, desde garoto, pelo rádio: “Eu, na verdade, sou musicalmente formado pelo rádio, porque eu não tinha dinheiro para ter uma vitrola”<sup>54</sup>. Outra mídia que alimentava seu desejo por música era o cinema. Por conta disso, é grande a influência da música popular norte-americana, sobretudo os *fox trots*, que lhe chegavam pelo rádio e também da música de cinema, que estava empregando grandes nomes da música erudita alemã para compor trilhas sonoras<sup>55</sup>.

Além da programação de música brasileira de caráter nacionalista, predominante no cenário musical do momento, as rádios também faziam programações que envolviam várias obras clássico-românticas. Ouvia-se, portanto, muito Mozart, Beethoven e Ravel, sobretudo nas programações das rádios argentinas e uruguaias que se conseguia sintonizar na cidade de Santos. De certa forma, isso influenciou muito nosso protagonista, que passou a

---

<sup>52</sup> Declaração cedida a mim em 18/03/2008

<sup>53</sup> Gilberto Mendes chega a comparar Santos à Casablanca do famoso filme de mesmo nome. A presença de marinheiros e alguns militares, aliada ao apagamento da cidade – que não mais contava com iluminação pública à noite, inspira-o a fazer essa relação. Ainda de acordo com Gilberto, havia vários ambientes santistas parecidos com o bar de Casablanca.

<sup>54</sup> Fala de Gilberto Mendes em entrevista realizada em sua residência, 21/12/2009.

<sup>55</sup> Vários nomes de extrema relevância da música alemã, como Hans Eisler, por exemplo, migraram para os Estados Unidos para salvar-se dos horrores da Segunda Guerra Mundial. Nos Estados Unidos, alguns desses compositores trabalharam escrevendo música para os filmes Hollywoodianos.

valorizar uma formação cosmopolita, aberta a uma música que não tivesse fronteiras espaciais delimitadas. Como consequência, as primeiras composições de Gilberto tiveram esse teor cosmopolita, buscando estabelecer um diálogo com a tradição musical clássico-romântica. Nas palavras de Gilberto:

Minhas modestas primeiras peças refletiam, a nível do iniciante em composição que eu era, a mesma problemática enfrentada em altíssimo nível pelos grandes compositores do final do Romantismo e do início do nosso tempo. Não me preocupava em estabelecer correspondências entre os maiores aspectos da forma e os menores detalhes, o que é a base da estrutura tonal. Eu já ansiava, no íntimo, pela não periodicidade, pelo não discursivo e a não-repetição, características da *Neue musik* que eu iria praticar, faltavam ainda muitos anos. Eu intuía as coisas, mas não tinha os conhecimentos teórico e técnico necessários. E essa condição iria caracterizar a minha primeira fase como compositor (MENDES, 1994, p. 45/46).

Também iria ser característico da primeira fase composicional de Gilberto Mendes sua não filiação a qualquer corrente estética vigente no cenário nacional, fato que o colocava, como veremos a seguir, entre modernismos.

### **1.1 – Entre modernismos: (inter)nacionalismos e políticas para a composição musical**

Nesse momento em que Gilberto Mendes se dividia entre a nova profissão de bancário e o aprendizado de música no Conservatório Musical de Santos, o campo da música erudita brasileira começava a adquirir um colorido diferenciado, uma vez que um novo nome surgia: era Hans-Joachim Koellreutter, músico alemão que veio ao Brasil no final dos anos 1930, momento em que o cenário europeu começava a anunciar os horrores que viriam durante a Segunda Guerra Mundial. Esse músico trouxe consigo ideais favoráveis ao desenvolvimento de uma cultura que não fosse apegada a valores nacionalistas, além de promover audições de peças de compositores renomados que eram, até então, desconhecidas do público brasileiro, como *Oferenda musical*, de Johann Sebastian Bach<sup>56</sup>. De certa forma, a experiência europeia com nacionalismos mostrava o

---

<sup>56</sup> Segundo Adriana Miana Faria (1998), Koellreutter fundou a Associação musical Música Viva, que tinha como um de seus objetivos promover audições de repertórios pouco executados no Brasil. Como consequência desse projeto, em 09 de maio de 1940, foi interpretada, pela primeira vez no Brasil, a *Oferenda musical*, de Johan Sebastian Bach, composta em 1747.

quanto questões políticas poderiam atingir de forma avassaladora as artes e a vida social. Mais ligado a uma proposta de cunho universalista, Koellreutter foi o responsável, no Brasil, pela inserção de técnicas musicais dodecafônicas e serialistas, bem como pela formação de diversos nomes da música erudita brasileira do século XX, como Eunice Katunda, Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, entre outros.

Antes de continuarmos, cabe fazer uma breve explicação sobre que seria o dodecafonismo: uma espécie particular de serialismo, que estava sendo introduzida no cenário brasileiro nesse momento. Criado por Arnold Schoenberg por volta dos anos 1920, Paul Griffiths (1978) assim o define:

O princípio do serialismo é simples. As doze notas da escala cromática são dispostas em uma ordem fixa, a série, que pode ser utilizada na geração de melodias e harmonias, e permanece obrigatória em toda a obra. A série é assim uma espécie de tema oculto: não precisa ser apresentada enquanto tema (embora, naturalmente, seja possível fazê-lo), mas é um reservatório de idéias e uma referência básica (GRIFFITHS, 1978, p. 81).

A principal contribuição do dodecafonismo musical é a de romper com a obrigatoriedade do uso do tonalismo<sup>57</sup>, sem que, para isso, sua antítese, o atonalismo, fosse confundido como um sistema marcado pela ausência de regras musicais. Proposto por Schoenberg com o intuito de ser a descoberta responsável por garantir a “supremacia” da música alemã por pelo menos alguns séculos<sup>58</sup>, o dodecafonismo foi também praticado por outros compositores, agrupados na segunda escola de Viena, isto é, o grupo de compositores formado por Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern na cidade austríaca no início do século XX<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> No tonalismo, é possível se distinguir uma tonalidade em que a música é composta, designada de acordo com as notas musicais utilizadas na composição, que têm uma relação hierárquica entre si, partindo de uma nota considerada principal: a tônica. O tonalismo é um sistema de composição vigente na música ocidental desde o século XVII e começou a ser contestado na transição do século XIX para o século XX, com a utilização cada vez mais constante de dissonâncias musicais. A partir de então, começou a haver o desenvolvimento de uma música que não pode ter sua tonalidade definida, chamada de atonal, pois não é baseada nas relações hierárquicas entre as notas.

<sup>58</sup> Conforme Schoenberg teria afirmado a seu aluno Joseph Rufer. Informação extraída de GRIFFITHS, 1978.

<sup>59</sup> Esse grupo de compositores vienenses surgiu a partir da íntima relação que Schoenberg tinha com seus discípulos desde 1904, quando o mestre, ansioso por formar um grupo de seguidores, publicou um anúncio na *Neue Musikalische Presse*, em que comunicava estar à procura de alunos de composição. Segundo

Tendo imigrado para o Brasil em 1937, H. J. Koellreutter trazia consigo essa nova ideia musical, embora só a desenvolvesse alguns anos mais tarde, no início dos anos 1940, estimulado por um de seus alunos de composição, Claudio Santoro. De toda forma, a semente de uma prática musical novamente cosmopolita plantada por Koellreutter no cenário brasileiro não apenas incendiou os calorosos debates que deram origem às cartas abertas, mas também proporcionou que a atividade composicional e o estatuto artístico da música erudita brasileira fossem problematizados. De acordo com Neves:

A obra de arte se afasta de todos os condicionamentos exteriores, de todas as justificativas e explicações que não correspondiam ao próprio objeto artístico. Cada experiência musical individualizada passa a ser medida e julgada por ela mesma, por sua própria organização. Ao mesmo tempo, a noção mesma de beleza é purificada, afastando-se de toda a sentimentalidade e da conotação de sensualidade fácil e superficial herdada do Romantismo. Desaparece a obsessão do Belo, insustentável depois de toda a experiência artística do primeiro quarto do século; os critérios tradicionais de medida e de julgamento não bastam mais para cobrir a gama de possibilidades exploradas pelos criadores. De fato, toda a crítica baseada na velha idéia de concepção melódica, rítmica, harmônica, polifônica e instrumental, válida quando a música se estruturava sobre esses princípios, perde sua razão de ser se a composição musical se constrói sobre uma visão alargada desses princípios ou sobre novas proposições de manipulação criativa (NEVES, 2008, p. 227).

Ao contrário dos ditames da escola de composição nacionalista, que pretendia representar sonoramente a “alma brasileira”, como discutido no Preâmbulo, a música que

---

Alex Ross (2007), essa era uma preocupação para Schoenberg porque todo homem importante do cenário musical vienense tinha seu próprio grupo de alunos e seguidores. O íntimo relacionamento de Schoenberg, Berg e Webern pode ser averiguado socialmente – o professor dificilmente aparecia em público sem estar acompanhado de seus pupilos – e também musicalmente. Tudo indica que a interlocução artística desses compositores era intensa, na medida em que suas produções e indagações filosóficas se alimentavam mutuamente. Juntos eles experimentaram novas sonoridades, explorando a fundo diversas possibilidades musicais. Essa aventura, que já estava sendo trilhada isoladamente por Schoenberg antes da formação do grupo, tem na busca da composição atonal uma de suas principais tônicas. Ainda de acordo com Ross (2007), tonalidade e atonalidade conviviam, de certa forma, em composições datadas desde fins do século XIX, basta ouvirmos com atenção o aumento do uso de dissonâncias em peças como “Bagatela sem tonalidade”, de Franz Liszt ou então a famosa ópera “Salomé” de Richard Strauss. Contudo, o que difere a produção desses compositores para a proposta de Schoenberg é que, para este último, o atonalismo começava a se constituir como um sistema musical autônomo, não sendo mais considerado dissonante. Nas palavras de Alex Ross: “O que o distinguia era o fato de não só haver introduzido novos acordes, mas provisoriamente ter eliminado os antigos. ‘O senhor propõe um novo valor em substituição ao anterior, em vez de somar o novo ao antigo’, observou Busoni numa carta de 1909. Tanto Wagner quanto Strauss e Mahler compensavam as sonoridades inovadoras com o uso intensivo dos acordes comuns; dissonância e consonância existiam numa tensão mutuamente compensatória (...). Schoenberg foi quem decidiu que era impossível retroceder. Com efeito, ele passou a dizer que a tonalidade estava morta – ou como diria Webern mais tarde “quebramos o pescoço dela” (ROSS, 2007, p. 73).

começava a ser desenhada nesse momento pelo pequeno grupo de compositores ligados a Koellreutter pregava a liberdade criativa como princípio estético estruturador. Mais do que conhecer os sons do Brasil, os novos compositores deveriam ser versados em vários processos de estruturação musical, o que poderia ser alcançado por meio de um enriquecimento de suas visões estéticas. Sendo assim, o intuito inovador era o de contribuir eficazmente para “o processo evolutivo da linguagem musical”.

Não é de se estranhar, portanto, que Koellreutter reivindicasse para o Movimento Música Viva o papel de verdadeiro modernismo musical. Coadunado com as propostas estéticas defendidas por Schoenberg e pelos demais compositores da segunda escola de Viena, Koellreutter era adepto do uso de uma linguagem musical inovadora, porque baseada em novos alicerces de técnica composicional, como o dodecafonismo.

Segundo o historiador Arnaldo Contier (1991), apesar de ser historicamente conhecido apenas por seu lado contestatório, os primeiros anos de atividade musical do grupo Música Viva contaram com o apoio de vários setores do campo musical ligados, embora não radicalmente, à estética nacionalista, o que atesta que não necessariamente esse grupo já tenha se inserido no campo como antagonista do nacionalismo musical no Brasil. Segundo Carlos Kater (2009), que estudou mais atentamente o Movimento Música Viva e seus desdobramentos, no momento em que foi criado, ele tinha uma postura conciliatória de várias estéticas e ideologias<sup>60</sup>, que passaram a ser consideradas como conflitantes em apenas alguns anos. Essa situação mudaria somente a partir de 1944, quando, após a escrita do primeiro manifesto do grupo, Koellreutter começaria a ter posturas mais duras ante a educação musical brasileira<sup>61</sup> e defenderia mais enfaticamente seu posicionamento estético musical.

---

<sup>60</sup> Um exemplo disso pode ser averiguado no fato de que, quando o grupo Música Viva teve a iniciativa de criar a seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), convidou o renomado e consagrado compositor Heitor Villa-Lobos para ser seu presidente honorário, que aceitou com prazer o cargo (cf. KATER, 2009, p. 51).

<sup>61</sup> A partir de 1945, mesmo ano em que morreu o papa do modernismo musical nacionalista, Mário de Andrade, e no qual foi decretado o fim do Estado Novo, dois golpes duros para a estética nacionalista, as declarações públicas de Koellreutter começaram a se tornar cada vez mais polêmicas. Segundo Kater (2009, p. 56-57), o compositor alemão criticou duramente a mais tradicional instituição de ensino do Rio de Janeiro, a Escola Nacional de Música, dizendo que a escola era incapaz de produzir novos talentos, uma vez que não tinha um corpo docente adequado para ensinar composição, nem uma proposta pedagógica condizente. O contra-ataque não demoraria a chegar. Alguns nomes vinculados a essa instituição promoveram um abaixo-assinado, solicitando a extradição de Koellreutter do país, o que, como sabemos, não ocorreu.

No entanto, ainda em 1941, durante a fase em que Koellreutter e Camargo Guarnieri conviveram pacificamente no campo musical brasileiro, o compositor nacionalista escreveu sua primeira carta aberta, endereçada ao compositor alemão radicado no Brasil e publicada na Revista Resenha Musical (ano IV, nº 37), alertando-o de que, se continuasse compondo de acordo com a estética preconizada pela segunda escola de Viena, ele seria odiado pelo público, que estaria em busca do belo na música, algo inatingível pela linguagem atonal. Com isso, Guarnieri tornava públicas as suas reservas com a estética, apesar de seu bom relacionamento com Koellreutter, dando início, inclusive, à querela das cartas abertas, que só terminaria em 1951:

Quanta gente ao ler sua ‘música de câmara’ vai odiá-lo. Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal surge-me um problema, o do belo. Nunca pude, ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação de que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente intelectuais. Tenho a impressão que o compositor que assim traçou o seu plano formal começa a escrever pensando exclusivamente na relação íntima dos doze sons e na tendência atrativa deles. A meu ver a condição das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja esse o motivo porque a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto não me emociona, não me comove. Acho, não obstante, muito interessante as obras atonais e uma delas é sua ‘música de câmara’ (Trecho da carta aberta escrita por Camargo Guarnieri em 1941 *apud* CONTIER, 1991, p. 16).

Apesar de criticar a técnica de composição escolhida por Koellreutter para a composição de sua “Música de Câmara para canto, viola, corne inglês, clarinete baixo e tambor militar”<sup>62</sup>, que também havia sido publicada na Revista Resenha Musical, o teor dessa primeira carta aberta de Camargo Guarnieri não é de todo ofensivo, ainda que já tente prevenir Koellreutter do que viria em um futuro próximo: a acusação, feita pelo próprio Camargo Guarnieri alguns anos depois, de que o compositor alemão seria um corruptor do gosto musical. Entretanto, como bem lembra Arnaldo Contier, “em 1940, fase pacífica do movimento Música Viva, muitos críticos defensores do folclore como fonte de inspiração para o artista erudito não se opunham à utilização da técnica dodecafônica pelos autores

---

<sup>62</sup> Devido ao fato de não ter sido possível localizar uma gravação da “Música de Câmara para canto, viola, corne inglês, clarinete baixo e tambor militar”, exemplifico sonoramente a produção musical de Koellreutter à essa época com sua “Peça para piano” de 1945, tocada por Caio Pagano, reproduzida na faixa 07 do CD1 anexo.

nacionalistas” (CONTIER, 1991, p. 21) e ainda ressaltavam possíveis aspectos nacionalistas existentes nas obras dos dodecafonistas Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe.

O clima amistoso entre Camargo Guarnieri e H. J. Koellreutter naquele primeiro momento pode ser identificado não somente no plano do discurso verbal sobre a música, mas no próprio discurso musical em si. Prova disso é o fato de “Improviso para flauta solo”<sup>63</sup>, composto por Camargo Guarnieri em 1942, ter sido originalmente dedicado a Koellreutter, o que, no entanto, seria mudado após a querela das cartas abertas, quando o autor riscou o nome do compositor alemão, dedicando a mesma obra agora a Moacir Liserra (cf. SILVA, 1999).

Em relação às mudanças de atitude de Mozart Camargo Guarnieri no campo musical, Flávio Silva (1999) resalta a importância que a morte de Mário de Andrade, ocorrida em 25 de fevereiro de 1945, teria para a radicalização da postura nacionalista em seu discípulo que, segundo o biógrafo do compositor, teria procurado desde então representar o pensamento do mestre publicamente. Ora, a opinião que Mário de Andrade fazia de Koellreutter e da estética dodecafônica era extremamente negativa, para ele uma invenção de cunho nazista<sup>64</sup>.

A situação entre Camargo Guarnieri e H. J. Koellreutter agravou-se, sobretudo, após o lançamento do segundo manifesto, ou manifesto definitivo, do grupo Música Viva, que dessa vez foi assinado por Koellreutter e por vários de seus discípulos, entre eles os compositores Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda. Avançando a

---

<sup>63</sup> Também devido à dificuldade de encontrar uma gravação de seu “Improviso para flauta solo”, cito sonoramente o terceiro movimento da “Sinfonia no. 01” de Camargo Guarnieri, terminada em 1944. Faixa 08 do CD1 anexo.

<sup>64</sup> Segundo Jorge Coli (1998), Mário de Andrade chega a afirmar que todos os alemães eram nazistas, inclusive Schoenberg e Koellreutter, numa tentativa desesperada de colocar-se como avesso à música alemã e suas inovações musicais, representantes de um outro modernismo. Nas palavras do autor: “o dodecafonismo, projeto do espírito que se desvinculava das tradições da história da música, das tradições nacionais, das raízes culturais, de uma ‘modernidade’ musical que evolui – mas não rompe com a tonalidade como já vimos em Pelléas et Mélisande – era não apenas o oposto ao nacionalismo nazi, mas também o contrário daquilo que o autor de Macunaíma sempre pensara e pregara. Mário de Andrade, o papa do modernismo, estaria portanto condenando um anti-papa de outra modernidade, Hans Koellreutter. Lembremos: os alemães, todos os alemães, são nazistas. Schoenberg, judeu em exílio, antinacionalista, pouco importa, é nazista. Do domínio musical passa-se para o domínio genérico de uma ‘natureza’ cultural, e por que não racial. Não haveria, objetivamente, duas alternativas no que concerne a Koellreutter. Sentindo-se ameaçado nos seus projetos mais caros, Mário de Andrade ataca violentamente” (COLI, 1998, p. 286).

discussão já proposta pelo primeiro manifesto redigido por Koellreutter em 1944 – que pregava o desenvolvimento de um novo tipo de arte, concatenada com os avanços da linguagem musical—este novo texto, publicado em 1946, classifica o nacionalismo musical em duas instâncias: a primeira, considerada substancial, teria sido indispensável para a construção da música brasileira, em uma etapa histórica necessária em nossa evolução artística, que, contudo, estaria ultrapassada. A segunda, denominada falso nacionalismo, ainda existiria:

“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo substancial como um estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas (Manifesto Música Viva de 1946 *apud* KATER, 2009, p. 64, grifos do autor).

Ao combater o chamado falso nacionalismo, os músicos signatários colocavam-se pela primeira vez contrários a um nacionalismo musical que fosse fomentado por políticas de Estados ditatoriais ou totalitários, forma frequente pela qual se manifestou nos primeiros decênios do século XX, tanto no Brasil quanto no exterior. Em 1946, o Brasil havia finalmente se libertado da política ditatorial estado-novista, durante a qual a música nacionalista foi bastante estimulada e utilizada com finalidades políticas.

Em termos locais, a consolidação do campo da música erudita brasileira no início do século XX possibilitou a abertura de um espaço de negociações estéticas. Isso permitiu o aparecimento de uma vanguarda que questionasse os valores mais centrais do campo musical, como é o caso da questão nacional no Brasil. Contudo, nesse primeiro momento, a presença de Villa-Lobos ainda fez a balança pender para o lado nacionalista, que tinha, dessa forma, muito mais força e vitalidade do que as tentativas de Koellreutter em prol da promoção de parâmetros e critérios estéticos internacionais.

Mesmo se mantendo afastado das discussões estéticas que iriam abalar o campo da música erudita no Brasil e sendo atualmente considerado como um compositor acima da simples qualificação como nacionalista, a figura de Villa-Lobos era, naquele momento, conhecido como um dos pilares da música de viés nacionalista. Isso se deu porque, na mesma medida em que fizeram Stravinsky e Bartók, grandes nomes da música moderna, Villa-Lobos compôs inúmeras peças que partiram do folclore brasileiro e que tinham, por

isso, a intenção de revelar a “alma nacional”, sob um viés moderno. Contudo, diferentemente de seus herdeiros, o compositor carioca não seguia os passos determinados por Mário de Andrade em seu livro sobre a música brasileira e nem partia dos exemplos por ele citados de folclore musical, fato que teria, inclusive, contribuído para o estremecimento de sua amizade com o escritor, além das questões políticas que envolviam o apoio declarado que Villa-Lobos havia dado a Getúlio Vargas, como já mencionado anteriormente.

De fato, a persona artística de Villa-Lobos foi elemento fundamental para a constituição da identidade musical brasileira daquele momento, fato que pode ser vislumbrado por meio de sua intensa participação no cenário musical nacional e também pelo grande reconhecimento internacional de que desfrutava. Gilberto Mendes conheceu Villa-Lobos nesse período, quando o compositor carioca esteve presente no Conservatório Musical de Santos, local onde Gilberto estudava. Abaixo a foto que registra o encontro, guardada carinhosamente no arquivo pessoal de Gilberto Mendes:



**Figura 3 – Villa-Lobos em meio à sua esposa Mindinha e à dona do conservatório, Antonietta Rudge, na primeira fila. Atrás, na terceira fila, Gilberto Mendes olha para a câmera. Ele é o terceiro da terceira fila, da esquerda para a direita. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

Nessa época, mais precisamente em 14 de julho de 1945, era fundada a Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, tendo como primeiro presidente a personalidade

musical do momento: Heitor Villa-Lobos. Segundo o acadêmico Ricardo Tacuchian (s/d), o modelo que Villa-Lobos tinha em mente, ao fundar essa instituição, era a Academia Francesa<sup>65</sup>, cuja contrapartida brasileira era a Academia Brasileira de Letras<sup>66</sup>. O plano era estabelecer uma instância de consagração máxima destinada a compositores, críticos musicais, musicólogos e folcloristas atuantes no cenário brasileiro, por meio de uma corporação que reunisse as personalidades consideradas mais notáveis do campo musical nacional àquele momento. Essa atitude foi essencial para a estética nacionalista, que começava a ser contestada neste momento no Brasil. A criação da Academia pode ser entendida, portanto, como uma atitude nascida da necessidade de fortalecimento político do nacionalismo no campo musical.

Há dúvidas em relação ao número de cadeiras existentes no momento da fundação da Academia, já que, em um mesmo artigo, publicado na sítio on-line da Academia Brasileira de Música, Ricardo Tacuchian (s/d) afirma que havia um número inicial de quarenta cadeiras que logo seria aumentado para cinquenta, mas não cita o momento em que isso ocorre. Contudo, de acordo com o artigo de Andrade Muricy, publicado em 18/07/1945 no Jornal do Commercio, apenas quatro dias após a fundação da instituição, a Academia Brasileira de Música teria surgido com cinquenta cadeiras, embora o crítico musical tenha citado apenas nomes de 39 fundadores. E a confusão continua: quatro nomes citados por Andrade Muricy como pertencentes à Academia Brasileira de Música em 1945 foram completamente apagados do quadro histórico da instituição, sendo eles: Felix Otero, Brasília Itiberê, João Gomes Júnior e J. Octaviano.

Como é bastante difícil compor um quadro que estabeleça a ordem dos patronos e fundadores da Academia Brasileira de Música – haja visto as várias reformas que a instituição promoveu, acrescentando e diminuindo o número de cadeiras ao longo de sua trajetória, de forma a apagar alguns nomes e promover outros, tanto no que se refere à lista de patronos, como ao quadro de fundadores da instituição –, trabalharei aqui apenas com os

---

<sup>65</sup> A Academia Francesa foi fundada em 1635 por Richelieu. Seu objetivo era reunir as quarenta pessoas mais ilustres da França no que se refere ao valor intelectual e ao uso notório do idioma francês. É a mais antiga de todas aquelas que compõem o Instituto de França.

<sup>66</sup> Fundada em 1897 por Machado de Assis. Assim como acontece com o modelo francês, a Academia Brasileira de Letras tem como objetivo reunir as maiores autoridades brasileiras no que se refere ao uso e cultivo da língua portuguesa.

trinta e nove nomes citados no documento de época, tomando-os como representativos do momento da constituição da Academia Brasileira de Música<sup>67</sup>. São eles:

Heitor Villa-Lobos (presidente), Radamés Gnattali, Frutuoso Vianna, Jayme Ovalle, Antonio Sá Pereira, Oneyda Alvarenga (S. Paulo), Martin Brawnwieser (S. Paulo), Luis Cosme, Felix Otero (S. Paulo), Antonio Garcia de Miranda Neto, Savino de Benedicts (S. Paulo), Octavio Bevilacqua, Paulo Silva, Arthur Pereira (S. Paulo), Iberê de Lemos, Renato Almeida, Francisco Casabona (S. Paulo), João da Cunha Caldeira Filho (S. Paulo), Claudio Santoro, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Camargo Guarnieri (S. Paulo), Paulo Florence (S. Paulo), Ayres de Andrade Jr, Florêncio de Almeida Lima, José Siqueira, Fúrio Franceschini (S. Paulo), Samuel Archanjo dos Santos (S. Paulo), João Baptista Julião (S. Paulo), Brasília Itiberê, Oscar Lorenzo Fernandez, Eleazar de Carvalho, Antonio de Assis Republicano, Newton Pádua, Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, João Itiberê da Cunha, João de Souza Lima, João Gomes Júnior (S. Paulo) e J. Octaviano (ANDRADE MURICY, 18/07/1945).

Uma vez estabelecido esse universo, ele foi assim definido por Andrade Muricy:

Quer a Academia Brasileira de Música ser uma instituição viva e produtiva. Por isso foram chamadas para o seu seio personalidades de todas as gerações, desde o maestro João Gomes Júnior até o jovem Claudio Santoro, desde a música representativa do Oitocentos, até o Atonalismo e a moderníssima micro-técnica musical, autores de obras de música sacra, de ópera, dos gêneros sinfônico, coral e camerístico; tratadistas musicais, pesquisadores do folc-lore musical; técnicos de discografia e fonografia, críticos musicais; conferencistas; professores universitários de Estética, Pedagogia e História da Música (ANDRADE MURICY, 18/07/1945).

Apesar da ênfase de Andrade Muricy em definir a nova instituição como viva, produtiva e democrática em vários aspectos, uma breve análise nos mostra que a primeira formação da Academia Brasileira de Música foi composta majoritariamente por nomes ligados à estética nacionalista. Várias personalidades foram alunas de Mário de Andrade e seguiam seus passos rumo à construção de uma arte eminentemente nacional, seja via composição (cujo maior exemplo é, sem dúvida, Camargo Guarnieri) ou por meio da pesquisa musicológica e/ou folclórico-musical, como é o caso de Oneyda Alvarenga.

---

<sup>67</sup> Apenas a título de informação aos pesquisadores que por ventura se interessem em fazer uma reconstituição da História da Academia Brasileira de Música, cito aqui os nomes que não aparecem na lista exposta por Andrade Muricy nesse momento, mas que estão, de alguma forma, presentes em outras listas de fundadores da instituição: Frei Pedro Sinzig, Paulino Chaves, Octavio Maul, Dinorah de Carvalho, Ary José Ferreira, Walter Burlé Marx, Benedito Nicolau dos Santos, Waldemar de Oliveira, Silvio Deolindo Froes, Raphael Baptista, José Vieira Brandão, Rodolfo Josetti, Damião Barbosa de Araújo, Domingos José Ferreira, Frederico Nascimento, José P. Santana Gomes.

Também chama a atenção a existência de nomes que ficaram famosos apenas por sua atuação no projeto pedagógico do canto orfeônico, implantado por Heitor Villa-Lobos nos anos 1930, como é o caso de João Baptista Julião e Samuel Archanjo dos Santos, fato que pode ser explicado pela necessidade que Villa-Lobos tinha de legitimar seu projeto pedagógico-musical, pois este vinha sendo criticado, em um novo momento político em que o estímulo ao nacionalismo, ao civismo e à disciplina, objetivos máximos do canto orfeônico<sup>68</sup>, não eram mais tão importantes quanto haviam sido no período ditatorial do Estado Novo.

Além disso, no artigo de Andrade Muricy, é ressaltada a localidade da Academia que nasceu carioca e nacionalista. A presença de treze nomes paulistas é destacada no artigo, de forma a ressaltar o quanto a instituição reconhece o desenvolvimento da música paulista, embora seja notório que o lócus da produção musical nesse momento fosse o Rio de Janeiro.



**Figura 4 - Sessão inaugural da Academia Brasileira de Música. Da esquerda para direita: José Cândido Andrade Muricy, João Itiberê da Cunha, desconhecido, Heitor Villa-Lobos, desconhecido, desconhecido, Oscar Lorenzo Fernandez e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.**  
Fonte: [http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1941\\_50/foto\\_02.htm](http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1941_50/foto_02.htm).

Como já foi dito, a formação da Academia Brasileira de Música também pode ser compreendida como uma demonstração de força política da estética nacionalista, que, com

---

<sup>68</sup> Os principais objetivos da educação musical promovida pelo canto orfeônico eram proporcionar a crianças e jovens uma educação que se baseasse no desenvolvimento de uma consciência cívica e de uma obediência disciplinar às autoridades da nação por meio de uma educação artística de base nacionalista. Nesse sentido, esse método educacional tinha finalidades civilizatórias, que eram interessantes ao contexto político-autoritário da época. Para saber mais sobre esse assunto, consultar SOUZA (2006).

sua constituição, ganhava mais uma instância de consagração. Majoritariamente vinculados à proposta nacionalista, sendo apenas Claudio Santoro conhecido, nesse momento, por sua atuação em meio ao movimento Música Viva e pela utilização da técnica composicional dodecafônica<sup>69</sup>, os compositores que se tornaram acadêmicos não fugiam à regra quando o assunto era expressão musical, já que compunham de acordo com as prerrogativas dessa estética, o que pode ser ilustrado por meio dos títulos das músicas, mas principalmente por meio de suas sonoridades, ávidas em representar o “folclore” musical do país.

Em meio a esse clima de afirmações nacionalistas e de contestações, ainda tímidas, dos adeptos do Música Viva, Gilberto Mendes se inseriu no campo musical, como musicista aprendiz de piano e teoria musical. Imagino que, caso o compositor tivesse começado a aprender música em sua infância, seus primeiros anos como compositor poderiam ter sido mais fáceis, ao menos no que se refere aos dilemas pessoais e estéticos por ele enfrentados. No mesmo ano de 1945, momento de criação da Academia Brasileira de Música – instituição a que ele se vinculará cinquenta e seis anos mais tarde – Gilberto Mendes se formava em teoria musical pelo Conservatório Musical de Santos e já se aventurava como compositor.

---

<sup>69</sup> Posição estética que seria, no entanto, revista pelo compositor em menos de um ano, já que, conforme poderá ser visto no decorrer deste capítulo, em pouco tempo Claudio Santoro desvinculava-se do grupo Música Viva e aderiria à estética nacionalista. Vale lembrar que Claudio Santoro não se posicionava como contrário ao nacionalismo musical, e a radicalização do posicionamento de Koellreutter em 1946, quando do segundo manifesto Música Viva teria sido fundamental para que o jovem compositor se desligasse desse movimento musical.



**Figura 5 - Gilberto Mendes posa para foto em sua formatura no Conservatório Musical de Santos. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1945.**

A primeira fase composicional de Gilberto Mendes, que vem curiosamente sendo (re)descoberta na contemporaneidade, não se alinha nem às propostas dodecafônicas e nem ao nacionalismo musical, sendo marcada por um posicionamento estético com ênfase no cosmopolitismo e em uma tradição musical clássica-romântica, como já dito anteriormente. É dessa época sua “Sonatina à la Mozart”, considerada atualmente uma música pós-moderna pela maioria dos críticos. Essa música é aceita atualmente por ser uma paródia brasileira da “Sonata em Dó maior K545” de Mozart. Todavia, a sobreposição da forma sonata com trejeitos típicos da música brasileira dá à luz uma interpretação bastante irônica do que, de um lado constitui um dos pilares da música ocidental (a música de Mozart) e, do outro, a composição brasileira da época. Apesar de já ter sido utilizado outras vezes pelo Modernismo (como em o Tango, de Stravinsky), o pastiche não era comum na música erudita produzida em solo brasileiro, o que pode ter feito com que o destino dessa peça fosse a gaveta por muitos anos. Além disso, apesar do uso de síncopas em sua escrita e de demais características melódicas e rítmicas da música popular brasileira, o que há de brasilidade nessa música de Gilberto Mendes se afasta das representações nacionalistas em voga no momento, uma vez que o material musical de partida dessa composição é uma releitura de uma das mais famosas sonatas de Mozart e não o folclore musical ou o universo popular brasileiro. Ainda sobre esse aspecto nos diz Bezerra (2000, p. 46): “o uso

exagerado de síncopas em muitas passagens confere um caráter irônico à peça, que se torna não apenas uma paródia de Mozart, mas também do próprio nacionalismo”<sup>70</sup>. Observando-se os trechos iniciais de ambas as peças, a Sonata K545, de Mozart e a paródia de Mendes, fica visualmente claro que o tema mozartiano é retrabalhado pelo compositor brasileiro:

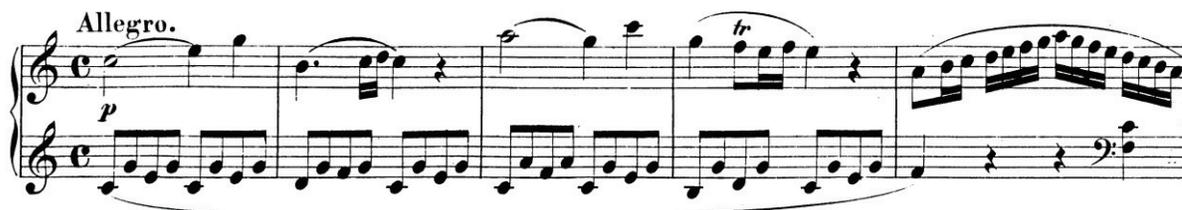


Figura 6 - Trecho inicial da Sonata K545, de Mozart<sup>71</sup>.



Figura 7 – Trecho de Sonatina à la Mozart, composta por Gilberto Mendes em 1953<sup>72</sup>.

Além de parodiar Mozart, Gilberto Mendes também se dispõe a parodiar a própria música brasileira. Isso ocorre sobretudo em um momento da peça de Mendes que é excessivamente sincopado, segundo o pianista Márcio Bezerra. Eis um trecho da música, que assim pode ser caracterizado:

<sup>70</sup> Tradução livre de “The exaggerated use of syncopation in many passages confers an ironic quality to the piece, which turns out to be not only a parody of Mozart, but also of nationalism itself” (BEZERRA, 2000, p. 46).

<sup>71</sup> Faixa 09 do CD1 anexo.

<sup>72</sup> Faixa 10 do CD1 anexo.



Figure 8 - Trecho sincopado de Sonatina a la Mozart, de Gilberto Mendes.

Por mais que essa composição possa ser considerada como uma paródia formalista, tipicamente moderna<sup>73</sup>, é possível vislumbrar um diálogo com a música popular no que se refere à sua inspiração. Segundo o compositor, a ideia de escrever uma paródia de Mozart, em estilo brasileiro, surgiu após ouvir a releitura jazzística de Bach feita por Benny Goodman em “Bach goes to town”.

Essa primeira fase composicional de Gilberto Mendes não conseguiu, à época, nenhum tipo de reconhecimento social. No momento em que começou a compor (1945-1953), ele não se adequava nem aos ditames da escola nacionalista de composição e nem às propostas do movimento Música Viva. Era, como gosta de dizer, um autodidata. Nessas condições, não conseguia fazer com que suas músicas fossem executadas – a maioria acabava indo para a gaveta. Não demorou muito, entretanto, para que Gilberto Mendes começasse a ceder às fortes pressões para se vincular à proposta nacionalista de composição.

---

<sup>73</sup> Aqui me refiro à reflexão de Bakhtin (2002) em seu célebre livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. O autor afirma que a paródia típica do realismo grotesco é bastante diferente da paródia moderna, em virtude de a primeira ser arraigada na cultura popular enquanto a segunda se revela puramente negativa e formal. Veja o que Bakhtin escreve a esse respeito: “a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal de nossa época. A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original” (BAKHTIN, 2002, p. 19). Ainda sobre o ressurgimento do grotesco durante o Modernismo, Bakhtin o diferencia em duas linhas principais: uma (grotesco modernista) é praticada pelos surrealistas, sendo mais apegada ao aspecto formal, e outra (grotesco realista) é realizada por autores como Thomas Mann e Bertold Brecht e retoma as tradições do realismo grotesco da Idade Média, sobretudo por ter uma forte relação com a cultura popular.

## 1.2– Do Universalismo ao Brasileirismo – um momento da trajetória

Se tivesse ouvido os conselhos que lhe foram dados nos anos 1950, Gilberto Mendes teria se desfeito de todas as suas composições desse período, que tinham um propósito mais universalista. Em um país em que a tradição musical estava estreitamente ligada à temática nacional (mesmo que essa temática tenha se travestido sob diferentes roupagens em sua história), parece extemporânea essa investida cosmopolita de Gilberto, logo que começou a escrever música.

Gilberto Mendes era influenciado pela música moderna, sobretudo pelas composições de Stravinsky, Bartók e Debussy. Entretanto, sua atuação no Partido Comunista Brasileiro foi fundamental no que se refere à (re)orientação de sua postura estético-musical. Aconselhado por Gastão, seu amigo artista plástico, que também era comunista, Gilberto Mendes encorajou-se a mostrar, pela primeira vez, suas composições para uma pianista, Ana Stela Schic, que, além de colega de partido, já era considerada uma das maiores pianistas brasileiras, a única que tinha até então se aventurado a gravar todas as peças para piano de Villa-Lobos. De acordo com o compositor, Ana Stela aceitou conhecer suas músicas:

Aí quando eu entrei para o Partido Comunista, levei todas as minhas músicas para uma pianista: Ana Stela Schic. Te contei? Ela foi uma grande pianista brasileira e gravou a obra integral de Villa-Lobos, ela foi a primeira que fez isso. Agora tem outra que está fazendo também, a Sonia Rubinsky. A Ana Stela Schic era do Partido Comunista. Aí o Gastão, que é meu amigo e também era do partido, disse: ‘Vamos levar suas músicas para a Ana Stela Schic’. Ela foi a primeira pessoa para quem eu mostrei as minhas músicas. Ele mesmo se encarregou de descobrir onde ela morava em São Paulo e entrou em contato com ela. Eu era o mais ilustre desconhecido possível, mas ela aceitou, pois era um pedido de um correligionário (risos). Eu fui com o Gastão, conversei e deixei minhas peças com ela. Aliás, deixei naquela altura tudo o que eu tinha composto na verdade. Como eu estava no começo, não era muita coisa, portanto, mas era tudo, né? E não tinha cópia na época. Inclusive quando ela me devolveu isso, ela perdeu uma página. Mas ela primeiro demorou muito para chamar a gente de volta, e quando nós voltamos lá ela meteu o pau em tudo. Achava que era tudo muito cosmopolita, que não tinha nada do Brasil. Ela era comunista e o partido estava nessa. E às vezes eu penso: ‘Poxa, a minha Sonatina passou pelas mãos da Ana Stela e ela não percebeu a música que era’ (...). Ela fez uma crítica muito negativa, que foi muito ideológica (...). Eu resolvi fazer música brasileira depois da porrada que eu levei da Ana Stela Schic, o que eu não diria que foi horrível, porque eu tenho jeito para música popular também<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Fala de Gilberto Mendes, gravada em 21/12/2009.

A pianista Ana Stela Schic pensava de acordo com as convenções estipuladas pelos partidos comunistas de todo o mundo, que estavam plenamente de acordo com as teses sobre música e arte proferidas por Andrei Jdanov, um dos membros do Politburo do comitê central do Partido Comunista soviético, que repudiava a arte moderna por considerá-la burguesa, reacionária e degenerada. De acordo com a política cultural partidária da época, a arte proletária só poderia ser construída a partir de uma retomada dos elementos populares da nação. Logo, em matéria musical, a corrente nacionalista era a predileta não apenas do setor mais conservador, mas também dos ditos artistas de esquerda.

De acordo com Ricciardi (1997), as teses dogmáticas sobre a arte proferidas por Jdanov tiveram força suficiente para influenciar grande parte da composição musical do século XX porque se impuseram como determinação oficial a ser seguida especialmente pelos músicos atuantes nas repúblicas pertencentes à antiga União Soviética, mas também por todos aqueles que se vinculassem, de alguma forma, à proposta política socialista.

Em suas teses sobre arte, divulgadas no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais de Praga, em 1948, Jdanov defendia o chamado “realismo socialista”, que pregava uma elaboração de músicas que tivessem temática nacional e que se fundamentassem, formalmente, na tradição do século XIX. Compostas de acordo com esses preceitos – ou seja, usando o material folclórico e trabalhando-o por meio da herança musical clássica-romântica –, essas músicas poderiam estabelecer uma “ligação orgânica” com o povo.

Estando em solo europeu desde 1947, o compositor Cláudio Santoro – um dos nomes mais promissores do grupo Música Viva que também era filiado ao Partido Comunista Brasileiro – participou ativamente desse evento, devido a suas filiações partidárias. Em contato com as teses jdanovistas, o então discípulo de Koellreutter escreveu a seu professor e pediu que publicasse o artigo “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso dos Compositores de Praga” na Revista Fundamentos, dirigida àquela época pelo próprio Koellreutter. Nesse artigo, além de corroborar com a aplicação das ideias jdanovistas para o desenvolvimento da música erudita brasileira, Santoro ([1949] 2009) defendia o retorno à retórica nacionalista e o combate às técnicas dodecafônicas e seriais em música, colocando-se,

portanto, contrário às determinações do segundo manifesto Música Viva, que havia sido lançado dois anos antes.

Antes de continuarmos, é necessário atentar que as relações entre discípulo e aluno estavam abaladas desde 1946, em decorrência dos ataques ao nacionalismo musical realizados por Koellreutter em seu manifesto. Tal fato fica evidente quando tomamos um trecho da missiva de Cláudio Santoro a Koellreutter, de 28 de janeiro de 1947, no qual percebe-se que, apesar de ter “assinado” o documento, Santoro não concordava com os preceitos impostos:

Quanto ao manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. Como sabe ignorava este porque não compareci na sua discussão embora dissesse a você que assinava de qualquer maneira. Mas discutirei também com você pessoalmente. Existem contradições no manifesto que trarão muito aborrecimento à nós (SANTORO, *apud* KATER, 2009, p. 255).

Membro da Academia Brasileira de Música desde sua fundação, em 1945, e militante do Partido Comunista Brasileiro, Cláudio Santoro não podia colocar-se como contrário ao nacionalismo musical, como fizera Koellreutter. Fica mais fácil entender a assinatura de apoio de Santoro ao segundo manifesto Música Viva a partir da leitura desta carta, uma vez que ela esclarece que Santoro não sabia sobre os termos em cima dos quais a argumentação do manifesto de 1946 se apoiava, tomando conhecimento deles apenas após sua publicação. Tendo que optar entre nacionalistas e adeptos do movimento Música Viva, Santoro anuncia sua decisão pelo nacionalismo no texto publicado na revista Fundamentos. As idéias centrais do texto são assim resumidas por Santoro ao final:

Para terminar e ficar bem claro, lembro mais uma vez, o que desejam os soviéticos é voltar a tradição da música russa que esteve ligada à música popular; assim como nós no Brasil devemos seguir o exemplo dos nossos compositores tais como Vila-Lobos<sup>75</sup> ou Camargo Guarnieri. Para alguns, o que parecerá voltar atrás, será de fato ir para a frente, pois nada se constrói sem tradição. E arte desligada do real, portanto de seu conteúdo humano, das tradições de seu povo, não é arte, é mero divertimento pessoal sem lugar na ordem das coisas na comunidade social. Outras conferências reforçaram as idéias que geraram o “Apelo” final, destacando-se: Dra. Sofia Lissa (Polônia), Mendelson (Rumania),

---

<sup>75</sup> Aqui optamos por manter a grafia original do documento escrito por Claudio Santoro, publicado na Revista Fundamentos em Março/Abril de 1949 e reproduzido em KATER, 2009, pp. 263-276. Não apenas no que se refere ao nome de Villa-Lobos, mas também em “atrás” e não atrás. A separação entre vírgulas do trecho “reflete a classe dominante”, da 15ª. linha também foi reproduzida de forma a manter a escrita original.

Dr. Danon (Belgrado), Dr. Sykra (Praga). Todas essas conferências com base filosófica marxista e portanto de acordo em dois pontos fundamentais: 1º) O problema da música contemporânea está no seu conteúdo; 2º) Que a arte de “rótulo avançada”, arte abstrata, “arte pela arte” é decadente. Procurarei esclarecer: se a sociedade socialista constitui um progresso sobre a capitalista, se a classe proletária é a classe revolucionária, é necessário que a arte reflita os anseios da nova classe para que seja uma arte progressista. A arte feita nos países capitalistas, reflete a classe dominante, portanto é decadente. Não basta pensarmos que fazendo uma arte desconcertante para o público burguês estamos indo contra os anseios dessa classe. É um esforço anárquico e desligado do real, porque fechados num laboratório artístico, desligado do povo e de suas lutas; esta arte refletirá, não uma verdadeira arte revolucionária, servindo a classe proletária, mas um esforço isolado na decomposição da classe dominante e somente isso (Claudio Santoro *apud* KATER, 2009, p. 276).

Koellreutter publicou o artigo de Santoro, atendendo ao pedido de seu então discípulo e amigo, mesmo já tendo se manifestado anteriormente, em carta escrita em 20 de junho de 1948, que, apesar de concordar com a maioria das prerrogativas apregoadas por Claudio Santoro em carta anterior, ele tinha uma importante ressalva a fazer: a necessidade de se efetuar “o passo atrás”.

É interessante notar que tanto Santoro quanto Koellreutter fundamentavam-se em diferentes interpretações do marxismo para expor suas idéias. De um lado, o manifesto Música Viva de 1946 revelava questionamentos afeitos à teoria marxista, sobretudo ao expor publicamente o preceito de que a música, como um produto da vida social, é parte da superestrutura, sendo compreendida por infraestrutura a vida material de uma sociedade. Mas uma vez partindo de uma prerrogativa marxista, o manifesto pregava que, estando a sociedade em constante transformação, sua vida musical deveria acompanhá-la, o que resultaria na promoção de formas e ideias musicais novas, que deveriam, portanto, ser estimuladas. Por outro lado, a interpretação de Santoro, que também definia-se como marxista, era contrária àquela promulgada por seu antigo professor. Para Santoro, era necessário que a música falasse aos propósitos da classe operária e estivesse em acordo com a política partidária que havia sido pregada no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, ocorrido em Praga.

Em vista disso, fica evidente o motivo do descontentamento de Santoro com a redação final do manifesto ter sido expresso em termos de teoria marxista e não com base em questões estéticas, uma vez que era a partir de diferentes interpretações do marxismo

que dois tipos de música, que começavam a se constituir como opostos no campo musical, procuravam legitimar-se como realmente “revolucionárias”.

A política partidária sobre a arte era muito clara e completamente afeita à interpretação de Santoro. Se, por um lado, a música desejável era aquela que fizesse uso de temáticas nacionais e se expressasse de acordo com a lógica tonal, por outro, sua antítese, considerada perniciosa e extremamente prejudicial, era a “decadente” música moderna – acusada de ser excessivamente formalista, não ter nenhuma conexão com a pátria e ser individualista e burguesa. Nesse sentido, é fato que se aproximam, e muito, os argumentos jdanovistas em voga a partir de 1948 com aqueles propostos por Mário de Andrade vinte anos antes:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de idéias que justifica-se o conceito de primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social (...). Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos (ANDRADE, 1972 {1928}, p. 18).

A semelhança entre os argumentos marioandradianos e jdanovistas sobre o fato de que a arte, para ter importância no mundo moderno, deveria estar condicionada à missão de exprimir “a alma nacional” por meio do uso do folclore musical, ao mesmo tempo em que precisava se afastar de qualquer traço de individualismo, foi fundamental para que as teses comunistas sobre música nacional fossem calorosamente recebidas no cenário nacional. De acordo com Gilberto Mendes:

a junção do Jdanov com o Mário de Andrade no Brasil deu muita força para o nacionalismo musical. Tanto que o Santoro, o Guerra-Peixe e a Eunice Katunda – que foram os primeiros dodecafonistas no Brasil e eram todos comunistas – baniram isso, passaram para o nacionalismo e romperam com o Koellreutter<sup>76</sup>.

Isso aconteceu porque essas ideias que estavam em voga na política soviética e eram recomendadas a todos os partidos comunistas, inclusive o brasileiro, também eram bastante

---

<sup>76</sup> Fala de Gilberto Mendes, gravada em 21/12/2009.

úteis aos propósitos da escola nacionalista de composição, que tinha de lutar para manter a predominância de sua estética no cenário nacional. Como já relatado, o clima de efervescência do nacionalismo musical continuava preponderante em território brasileiro devido ao apoio que recebia, tanto da ala mais conservadora da música brasileira, chefiada pela escola Camargo Guarnieri, quanto pelos intelectuais de esquerda, que se vincularam à proposta nacional por causa de uma questão político-partidária. Essa consonância de argumentos, que se autoproclamavam em prol do desenvolvimento da arte brasileira, deu margem à elaboração e à publicação, no jornal *O Estado de São Paulo*, da segunda Carta Aberta, de Camargo Guarnieri. Emprestando a ideia de Antonio Candido (1983) acerca dos anos 1930, podemos dizer que a questão nacional continuava a ser um tema central para as artes e o pensamento social brasileiro até o final da década de 1960, para a música erudita, sendo ainda mais longo no que se refere ao campo da música popular<sup>77</sup>.

Muito embora o compositor Mozart Camargo Guarnieri não tivesse uma trajetória social vinculada a nenhuma política partidária da época, a “Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil”, por ele assinada e publicada<sup>78</sup>, ia diretamente ao encontro dos anseios dos músicos vinculados a uma proposta partidária de esquerda. Provavelmente, isso se deva ao fato de que Camargo Guarnieri viu a oportunidade de angariar partidários da música nacionalista para seu lado na disputa estética que se acirrava. Kater (2009) manifesta

---

<sup>77</sup> Em recente artigo, Rita Morelli (2008) versa sobre a permanência do nacional-popular como eixo estruturador no campo da música popular brasileira. Segundo a autora, é possível detectar uma permanência da questão nacional na produção musical popular até o início dos anos 1990, quando o campo da música popular foi submetido à fragmentação contemporânea. Assim, em decorrência de um demorado processo de construção da nação brasileira, a autora estende “para toda a década de 1980 e até para o início dos anos 1990 – dada a mobilização havida em torno do impeachment do presidente Collor – a influência de uma conjuntura política de exceção sobre a produção de música popular brasileira, como se a necessidade, sempre adiada e renovada, de construir uma nação moderna e democrática no Brasil tivesse emprestado a essa produção uma qualidade nacional-popular mais ou menos permanente, com a qual ela chega ao contexto contemporâneo, modificando-se, finalmente, com ele” (MORELLI, 2008, p. 90). Nesse sentido, até o Rock brasileiro referencia-se, de certa forma, ao nacional popular.

<sup>78</sup> Muitos autores e músicos com quem tive a oportunidade de conversar duvidam da real autoria da “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, uma vez que essa carta tem um apelo político que não condiz com a experiência social de Mozart Camargo Guarnieri. A grande maioria das pessoas acredita veementemente que o documento teria sido escrito pelo irmão do compositor, o poeta Rossini Camargo Guarnieri, esse, sim, ligado a uma postura comunista. Até mesmo Flávio Silva (1999), que escreveu uma biografia do compositor paulista, afirma que a carta teria sido, no mínimo, diretamente influenciada pelo irmão do compositor. Contudo, para os propósitos do presente texto, a questão da autoria da carta aberta fica em segundo plano, pois o que interessa a nós é como um discurso sobre a música nacional (que foi publicamente assumido por Mozart Camargo Guarnieri) interfere no campo da música erudita brasileira da época.

perplexidade pelo fato de a segunda carta aberta de Guarnieri ter sido publicada em um momento em que o movimento Música Viva já tinha perdido grande força, devido à desvinculação de alguns de seus membros mais notórios, como Cláudio Santoro, Eunice Katunda e César Guerra-Peixe, e ressalta o aspecto político da estratégia de Camargo Guarnieri:

A carta aberta de Guarnieri teria assim por meta essencial aglutinar os nacionalistas sob a bandeira da orientação stalinista, os adversários históricos e os dissidentes radicais do Música Viva, arregimentando um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica e de dinamização sociocultural capitaneada por Koellreutter com notável sucesso. Sem dúvida ela também teve atualidade em seu apelo cívico e patriótico. É reflexo de um deslocamento do ideário nacionalista da órbita estética para a política, a exemplo de casos semelhantes na história brasileira (KATER, 2009, p. 126/127).

Ao escrever a carta aberta e assiná-la, Camargo Guarnieri chama para si a responsabilidade de evidenciar os “aspectos nefastos” à sociedade e à música brasileiras, caso houvesse insistência no uso da estética dodecafônica, considerada como degenerada. É notória a mudança de avaliação dessa técnica composicional para Camargo Guarnieri, em apenas nove anos: em 1941, quando escreveu sua primeira carta aberta, ele via o dodecafonismo apenas como uma técnica musical intelectualizada demais e que, por isso mesmo, tinha problemas em relação ao Belo. Também chamado de “tendência deformadora” e “um método de contorcionismo cerebral anti-artístico”, o dodecafonismo foi duramente atacado no documento publicado em sete de novembro de 1950 e amplamente divulgado nos jornais da época. Em um trecho desse manifesto contra o dodecafonismo, o compositor paulista o relaciona a outras correntes estéticas, em sua opinião igualmente degeneradas, e também ao charlatanismo:

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 de nosso caráter nacional. O dodecafonismo, é assim de um ponto de vista mais geral, produto de cultura superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música! É um requinte de inteligências

superadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo (Camargo Guarnieri *apud* KATER, 2009, p. 120/121)<sup>79</sup>.

Após tantos ataques, Camargo Guarnieri enumerou as vantagens de se compor de acordo com a prerrogativa nacionalista. O discípulo de Mário de Andrade pediu que o dodecafonismo não se estabelecesse no Brasil, pois isso, por si só, já seria um “crime de lesa-Pátria”, além de também constituir uma afronta à capacidade criativa dos músicos brasileiros. Citou o exemplo de Claudio Santoro e Guerra-Peixe ao afirmar que esses compositores, após terem sido inicialmente seduzidos pelo dodecafonismo, reorientaram suas escritas ao nacionalismo.

Como resposta, H. J. Koellreutter escreveu uma outra carta, também divulgada em vários jornais brasileiros. Na “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri” ele apontava os erros de interpretação do compositor nacionalista a respeito do que era o dodecafonismo e tentava fazer compreensível que uma técnica musical não poderia ser culpada de tantos problemas e perigos iminentes à música brasileira. E contra-atacou: para ele, muito mais grave era “a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não têm saído nesses últimos anos nenhum valor representativo” (Koellreutter *apud* KATER, 2009, p. 129/130). Apesar de também ter sido publicado em vários jornais e periódicos da época, esse documento não teve a repercussão desejada pelo compositor alemão, que se viu isolado esteticamente e politicamente.

Como era de se esperar, o nacionalismo musical praticado pelos ex-alunos de Koellreutter, como Cláudio Santoro, César Guerra Peixe e Eunice Katunda, guardaria algumas mudanças de tratamento estético-musical em relação aos músicos da tradicional “escola” Camargo Guarnieri. Segundo Gilberto Mendes, esses compositores tiveram uma experiência musical diferente, que não foi esquecida, mesmo no momento de inflexão de suas trajetórias. Também na opinião de Teresinha Prada Soares: “a influência ou ressonância do uso da vanguarda seria sim perceptível em suas obras, pois, independentemente de suas escolhas políticas, esses compositores já haviam sido

---

<sup>79</sup> A grafia original foi inteiramente mantida, a despeito dos erros de língua portuguesa que possa conter.

modificados em sua formação” (PRADA, 2010, p.25). A diferença de tratamento estético dos nacionalismos praticados também seriam visíveis (ou melhor, audíveis) na maneira como cada um desses compositores recém-convertidos lidaria com a herança marioandradiana. Segundo Carlos Kater:

As opiniões dos membros do grupo Música Viva em relação às suas teses não são unânimes. Por um lado Guerra Peixe considera que “a música brasileira começa em Carlos Gomes e termina... em Mário de Andrade” e Eunice Katunda tem no *Ensaio sobre a música brasileira* seu predileto livro de cabeceira. Santoro, por sua vez, não reconhece nenhuma virtude nas formulações políticas e estéticas do poeta modernista, muito ao contrário. Em correspondência a Koellreutter, expressa seu desprezo: “você não ignora como ele (Mário) foi picareta em matéria de conceito político e estético” (KATER, 2009, p. 93, grifos do autor).

De fato, os nacionalismos dos ex-adeptos do grupo Música Viva não apenas se diferenciavam do nacionalismo tradicional que tinha na figura de Camargo Guarnieri seu talento mais promissor, mas também divergiam entre si. Enquanto Claudio Santoro o empregava com fins políticos e pragmáticos, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda voltaram-se à pesquisa folclórica, como havia sido preconizado por Mário de Andrade, nos últimos nove anos em que atuou como musicólogo e esteta (cf. KATER, 2001). Nesse clima de efervescência do nacionalismo musical, era de se esperar, portanto, que Gilberto Mendes tentasse compor de acordo com as prerrogativas impostas pelo Partido Comunista. Assim aconteceu a primeira guinada estética do nosso protagonista, cerca de oito anos após o início de sua aventura composicional.

O tempo exíguo desse primeiro fôlego cosmopolita de Gilberto Mendes fez com que Antonio Eduardo Santos (1997) e Márcio Bezerra (2000) não diferenciassem a produção do compositor em quatro fases distintas, mas em apenas três. Diferentemente deles, que estudaram a produção pianística de Gilberto Mendes, essa distinção se faz imprescindível para a análise aqui empreendida<sup>80</sup>. A guinada nacionalista de nosso compositor deve ser, portanto, compreendida a partir das pressões sociais que ele sofreu, não somente pela própria estrutura e organização do campo musical brasileiro da época, mas também devido

---

<sup>80</sup> Além do presente estudo, a diferenciação em duas fases distintas na trajetória de Gilberto Mendes, no que tange ao período da vida do compositor até 1959, também foi proposta por Carlos Alberto Zeron (1991) em sua dissertação de mestrado sobre os fundamentos político-filosóficos do movimento Música Nova.

às suas motivações políticas. Vale lembrar que essa pressão política sobre a produção artística não é algo presente apenas no Brasil. Como lembra Paulo de Tarso Salles,

Em que pese a busca de maior objetividade pelos compositores da primeira metade do século XX, é notável o envolvimento de muitos deles com questões políticas e sociais que foram debatidas nesse período, notadamente a polarização ideológica entre direita e esquerda. Em vários momentos, diretrizes partidárias influenciaram enormemente a orientação estética da composição musical. Muitas vezes, os movimentos modernizadores estavam ligados a correntes ideológicas envolvidas em disputas históricas pelo poder político e econômico, como no caso do Modernismo brasileiro (SALLES, 2005, p.59/60).

Gilberto Mendes cedeu apenas parcialmente às pressões externas que sofreu nesse momento. Diferentemente de vários outros músicos, o nosso protagonista considera que os primeiros anos de sua atividade composicional foram fundamentais para sua constituição enquanto compositor, o que o levou a não renegar (nem mesmo nos anos de vanguarda mais radical) o fato de sua formação musical ter sido impregnada da herança musical clássico-romântica. Contudo, a falta de oportunidades para o jovem compositor ter suas primeiras peças executadas fez com que não houvesse registros de sua atividade composicional da época, à exceção de seus manuscritos. Atualmente, contudo, várias dessas peças foram editadas por *Alain Van Kerckhoven éditeur*<sup>81</sup> e gravadas em performances contemporâneas.

A partir do momento em que Gilberto Mendes vinculou-se, de certa forma, à proposta nacionalista, sua produção começou a ser melhor recebida pelos intérpretes com quem tinha contato, o que viabilizou que algumas de suas músicas fossem executadas pela primeira vez. De acordo com Santos (1997), Gilberto Mendes não se valeu das temáticas folclóricas que constituem o material de análise e de partida para a maioria dos compositores brasileiros da vertente nacionalista. Mais importante do que as melodias folclóricas, as constantes rítmicas e os esquemas modais eram o cerne das composições típicas de sua fase nacionalista.

---

<sup>81</sup> Alain Van Kerckhoven é o atual editor de várias músicas de Gilberto Mendes, especialmente aquelas compostas para piano, como é o caso da “Sonatina a la Mozart”. Localizada na Bélgica, essa editora dedica-se a editar peças da “Nova Consonância Musical”. Embora Gilberto Mendes não se identifique com essa corrente estética da atualidade, o profissionalismo da editora em questão, junto à falta de oportunidades de boas edições musicais no cenário brasileiro, animou-o a assinar o contrato com Alain.

De acordo com Gilberto Mendes, suas composições de cunho nacionalista são impregnadas por uma atmosfera da música popular urbana e não da música folclórica. Isso porque, na concepção do compositor, música folclórica é aquela desenvolvida em meios rurais ou tradicionais, não sendo geralmente cultivada nas grandes cidades. Como homem urbano, suas referências de música popular estão vinculadas às músicas que se ouvia nesse ambiente, geralmente veiculadas pelas rádios.

O nacionalismo musical de Gilberto Mendes não era, portanto, muito ortodoxo. Sua proposta foi a de trabalhar com elementos musicais que não eram os preferenciais dos compositores nacionalistas. Fugindo do exótico, Gilberto não fundamentou sua música como uma expressão das particularidades da nação. Sua referência é Santos, sua cidade, que, sendo território marcadamente urbano, não se deixou influenciar pelos ritmos característicos das regiões Norte e Nordeste do país, nem pela cultura caipira, interiorana. Um outro elemento que parece, de certa forma, substituir a valorização de particularidades da cultura nacional é a presença do mar. Um Brasil urbano e ao mesmo tempo litorâneo e tropical, mas sem ufanismos e bairrismos declarados, faz-se ouvir nas músicas de Gilberto compostas nesse período.

Ainda de acordo com o compositor, ele chegou a pesquisar temas do folclore brasileiro que haviam sido coletados e transcritos em livros, aos quais teve acesso via Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade. Como Gilberto Mendes não se interessou em fazer arranjos ou harmonizações de melodias folclóricas, tentou partir desse material, para compor, inspirado por ele, suas próprias melodias. Isso, se tomarmos os critérios marioandradianos para a composição da música nacional expostos em seu livro “O ensaio sobre a música brasileira”, já expostos no Preâmbulo a esta tese, corresponderiam ao terceiro e mais avançado estágio da criação musical nacionalista preconizado por Mário de Andrade.

Durante todo o decênio de 1950, mesmo após a querela das cartas abertas, Koellreutter continuava disseminando a música moderna de Schoenberg no Brasil, que conseguiu sobreviver, ainda que marginalmente, mesmo após perder seus nomes mais promissores, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe. A atuação de Koellreutter é importante no cenário brasileiro não apenas por representar a outra via possível da produção musical do país, mas também pelo fato de que o compositor alemão desempenhou o papel de

difundir a música de Schoenberg no Brasil. Na verdade, a música moderna desenvolvida por Schoenberg era pouco conhecida nos ambientes de formação musical brasileiros. Gilberto Mendes enfatiza que aprendeu harmonia dodecafônica fazendo estudos sistemáticos de peças do compositor alemão, sozinho, ou seja, sem o auxílio de professores de Harmonia ou de composição musical do Conservatório.

A concentração das atividades composicionais brasileiras em torno da escola nacionalista marioandradiana, sobretudo durante o início dos anos 1950, merece ser melhor ressaltada. Tendo saído vitorioso do primeiro embate com o modernismo internacionalista, Camargo Guarnieri figurava, a essa época, como um dos principais nomes do nacionalismo musical brasileiro. Justamente por isso, ele é considerado o herdeiro da estética marioandradiana, sendo capaz, portanto, de atuar também como o principal professor de composição do país.

É por esse motivo que no início dos anos 1950, logo após a publicação da segunda carta aberta de Guarnieri, Gilberto Mendes teria solicitado a Eládio Perez Gonzáles, tenor e marido de uma amiga de Erasmo, seu irmão mais velho, que intercedesse junto a Camargo Guarnieri para que ele aceitasse lhe dar aulas de composição. Contudo, o discípulo de Mário de Andrade não aceitou o novo aluno devido ao fato de Gilberto àquela época ainda não ter estudado contraponto<sup>82</sup>. O compositor nacionalista chegou a sugerir que Gilberto Mendes estudasse contraponto antes, com um de seus alunos, para somente depois verificar se poderia ensinar-lhe composição. A postura um tanto arrogante, na opinião de Gilberto Mendes, de Camargo Guarnieri fez com que ele perdesse o interesse de ser seu aluno.

Ser aluno de Camargo Guarnieri, a essa época, significava fazer parte de um círculo de artistas discípulos do compositor. Vários são os importantes nomes da música erudita que estudaram com ele, fazendo parte do que Osvaldo Lacerda (1993) considerou como a “única escola de composição brasileira no século XX”. Apesar de repudiar análises que conferem um caráter doutrinário às aulas de Camargo Guarnieri no que tange à adoção da

---

<sup>82</sup> Segundo o Dicionário Grove de Música, contraponto é “a arte de combinar duas linhas musicais simultâneas. O termo deriva do latim, *contrapunctum*, ‘contra a nota’. Foi usado pela primeira vez no século XIV, quando a teoria do contraponto começou a se desenvolver a partir da teoria mais antiga do descante. Quando se acrescenta uma parte a uma outra já existente, diz-se que a nova parte faz contraponto com a anterior. O termo é às vezes reservado para a teoria ou o estudo de como uma parte deveria ser acrescentada a outra, mas na maioria das utilizações modernas não se distingue de ‘polifonia’, significando literalmente sons múltiplos; existe no entanto uma tendência a se aplicar ‘polifonia’ à prática do século XVI (o período de Palestrina) e ‘contraponto’ à do início do século XVIII (a época de Bach)” (SADIE, 1994, p. 218).

estética nacionalista por seus alunos, Lacerda expõe o quão rígidos e dirigidos eram os estudos com Camargo Guarnieri, uma vez que ele, enquanto professor: “era extremamente exigente, nunca deixando passar banalidades. No início do curso, era intransigente com o aluno; não aceitava sugestões, ele é quem determinava o que e como deveria ser feito” (LACERDA, 1993, p. 31).

No caso específico da trajetória de nosso protagonista, a tentativa frustrada de ser aluno de Camargo Guarnieri não pode ser interpretada como um evento divorciado das pressões exercidas pelo campo musical brasileiro, sendo, nesse sentido, um fruto dessa empreitada nacionalista de Gilberto Mendes. No entanto, o fracasso da tentativa parece ter sido essencial no que se refere à durabilidade do flerte de Gilberto com essa estética: caso o compositor tivesse sido aluno de Camargo Guarnieri, sua trajetória teria, provavelmente, sido marcada por outros eventos. Talvez ele jamais se tornasse um compositor de vanguarda no Brasil em 1960.

Em 1953, logo após a guinada estética rumo ao nacionalismo musical, Gilberto escreveu uma peça sinfônica, de cerca de 30 minutos de duração para participar de um concurso internacional de composição, promovido pela Secretaria da Cultura e pela Fundação Bienal, no bojo das comemorações do quarto centenário de São Paulo. Este concurso contou com nomes famosos, como o compositor Paul Hindemith, na banca julgadora. Essa peça, contudo, permanece perdida, pois Gilberto Mendes enviou a única cópia da qual dispunha e não foi buscá-la. O vencedor desse concurso, como era de se esperar, foi o já consagrado Camargo Guarnieri.

Mais sorte teria sua canção “Peixes de Prata”<sup>83</sup>, composta em 1955, mesmo ano em que se casou com Sílvia Moura Ribeiro, jovem de uma das famílias mais tradicionais de Santos. Trata-se da primeira composição de Gilberto Mendes que foi cantada ao vivo num programa de rádio. Essa canção, de sonoridade bem popular (não é por acaso que tenha sido cantada pelo cantor popular Roberto Luna), narra a vida dos pescadores, que sempre estão a navegar. No poema da canção há a preocupação em retratar o cotidiano do homem caçara e sua relação visceral com o mar. A beleza de ser pescador é misturada à beleza do mar (e por que não dizer, da orla marítima brasileira?). Além disso, em termos musicais,

---

<sup>83</sup> Faixa 11 do CD1 em anexo.

diferentemente do que ocorre em “Sonatina à la Mozart”, a ironia não está presente, de forma que o tratamento nacionalista é levado a sério.

Gilberto Mendes  
1955

Soprano ou Tenor  
 Piano  
 • = 56  
*legato sempre*  
*p*  
*pp*  
 4  
*p*  
 Vi - da de pes - ca - dor sem - pre sem - pre a na - ve - gar  
 Be - lo é ser pes - ca - dor sem - pre sem - pre a na - ve - gar  
*p*  
*simile*

Figura 9 – Trecho de Peixes de Prata, a primeira música de Gilberto Mendes a ser tocada na Rádio

A presença de síncopas e o diálogo aberto e intenso com a música popular, juntamente às referências ao mar são as principais características dessa música, cujo texto é de autoria de Antonieta Dias de Moraes. Peixes de Prata foi apresentada por Eunice Katunda, a quem foi dedicada, na Rádio Nacional. Nesse mesmo ano de sua estreia como compositor para o público da mais importante emissora de rádio brasileira, Gilberto Mendes também se envolveu com uma outra atividade de peso, no que diz respeito à sua empreitada nacionalista: trata-se da Semana Mário de Andrade, organizada pelo Clube de Arte da cidade de Santos.



**Figura 10 - Gilberto Mendes (segundo da esquerda para a direita), Cláudio Santoro e a pianista Ana Stela Schic (quarta da esquerda para a direita) quando da Semana Mário de Andrade. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

A atividade de Gilberto Mendes nesse Clube de Arte não pode ser concebida como um fruto menor na carreira do compositor, visto que sua atuação política não só influenciou o modo com que ele fazia sua arte, mas também o aproximou de muitos de seus parceiros no campo musical. Um exemplo disso é que, ao final dos anos 1950, Gilberto Mendes conseguiu ser aluno de composição de Cláudio Santoro, via os contatos facilitados por sua atuação no Clube de Arte, uma frente de massa do Partido Comunista Brasileiro. Sobre isso, nos diz Gilberto Mendes:

eu tava muito ligado ao partido e ao clube de arte aqui em Santos. Eu fui vice-presidente desse clube de arte, que na verdade era aquilo que a gente chamava de frente de massa. Frentes de massa do partido eram frentes que eles abriam, mas que oficialmente não eram do partido e nem podiam ser porque o partido estava na ilegalidade. Eles punham na diretoria alguém que não era do partido. Primeiro eu entrei como simpatizante e depois eu entrei, entrei até para uma célula muito grã fina, uma célula da elite de Santos<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Depoimento colhido em entrevista com o compositor, 21/12/2009.

De acordo com o relato de Gilberto Mendes, um dia eles projetaram o filme “O Saci”<sup>85</sup>, cuja trilha sonora havia sido composta por Claudio Santoro. Aproveitando a presença de Otávio Araújo, um dos atores do filme, Gilberto perguntou por Santoro e conseguiu seu telefone<sup>86</sup>. Após breve conversa, foi aceito como aluno pelo compositor, com quem teve contato por aproximadamente seis meses, até a partida de Cláudio Santoro para a Europa, onde se radicou. É dessa época uma de suas peças prediletas, entre aquelas de cunho nacionalista, chamada Ponteio<sup>87</sup>, escrita em homenagem ao seu então professor Claudio Santoro, que também tinha seu próprio Ponteio<sup>88</sup>.

Também foi por meio de suas intervenções no ambiente cultural santista que Gilberto Mendes conheceu um de seus amigos mais queridos, que também foi um de seus parceiros de luta estética por muitos anos: Willy Corrêa de Oliveira, que nessa época estava morando na cidade de Santos e começou a frequentar os círculos culturais de que Gilberto fazia parte.

A aventura nacionalista de Gilberto Mendes durou até fins de 1959, ano em que ele participou da delegação que representou a música brasileira no III Festival da Juventude de Viena. Devido a essa participação como músico da Delegação Brasileira do Partido Comunista, Gilberto teve a oportunidade de fazer sua primeira viagem à Europa, na companhia não somente de seus colegas de partido, mas também de Silvia, sua esposa àquela época. Nessa viagem ao solo europeu, o compositor conheceu Berlim, lugar onde comprou suas primeiras partituras de Stockhausen, Boulez, Nono e Webern, além de dois discos com gravações de peças da vanguarda alemã. Além das cidades austríaca e alemã, o compositor teve a oportunidade de conhecer Praga, Moscou e Varsóvia.

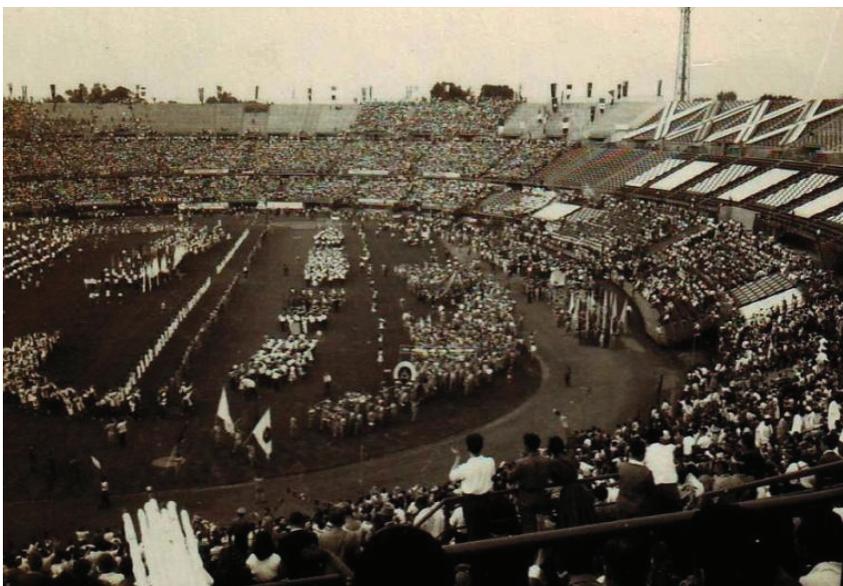
---

<sup>85</sup> Baseado no livro “O Saci”, de Monteiro Lobato, o filme homônimo do diretor Rodolfo Nanni é de 1953. Trata-se da primeira adaptação audiovisual da obra do escritor.

<sup>86</sup> Cf. MENDES, 23/07/2011.

<sup>87</sup> O Ponteio de Gilberto Mendes, escrito originalmente para Orquestra de Câmara, não se encontra gravado. Em virtude disso, o exemplo dessa música apresenta-se na versão para banda sinfônica, feita por João Victor Bota, e gravada durante apresentação da Banda Sinfônica de Cubatão em novembro de 2010. Faixa 01 do CD2 anexo.

<sup>88</sup> Faixa 02 do CD2 anexo.



**Figura 11 – Fotografia de desfile no III Festival da Juventude em Viena, organizado pelos partidos comunistas de vários países em 1959. Nesse festival, Gilberto Mendes foi o músico representante da delegação brasileira. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes.**



**Figura 12 - Gilberto Mendes no navio em que foi pela primeira vez à Europa. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1959.**

Pode parecer um tanto estranha essa procura por Stockhausen no momento em que Gilberto Mendes estava representando a música nacional brasileira, composta de acordo com os preceitos de Jdanov em um encontro de arte socialista. Na verdade, em 1959, o compositor já estava se afastando da temática nacional, em um longo processo que não foi fácil e nem indolor. Desde os anos 1955 e 1956, Gilberto Mendes havia entrado em contato com a música de vanguarda que estava sendo concebida na Europa, embora, ideologicamente, ainda fosse filiado à proposta nacionalista. Em um depoimento, ele conta como foi esse processo:

Por esse tempo, 1955-1956, começavam a chegar em São Paulo partituras de Boulez e Stockhausen e eu vi no cinema um documentário sobre o Maurice Béjart dançando *Symphonie pour un Homme Seul*, música de Pierre Schaeffer, que me deixou estupefato de emoção. Essa obra, marcante em minha vida, abriu-me as portas para o espantoso mundo novo dos sons concretos, “objetos musicais”, como preferia chamar Schaeffer. E eu me lembrei dos “objetos musicais” que tanto gostava de ouvir em criança, nas viagens de trem entre Santos e São Paulo, os sons provocados pelos carretéis enrolando o cabo que puxava os vagões na Serra do Mar, o crescendo e o decrescendo quando passávamos junto a um carretel, a mudança de timbre dentro dos túneis. Foi fácil amar a música concreta à primeira vista. Como reconhecer algo muito querido, desde a infância (...). O contato com a música de Schaeffer e as partituras de Boulez e Stockhausen fez com que eu me voltasse furiosamente para a música de vanguarda, naquele tempo, serialismo integral, além da música concreta e eletrônica se firmando cada vez mais. A grande paixão do momento se tornou *Le Marteau sans Maître*<sup>89</sup>, de Pierre Boulez. Paixão até de Stravinsky, pelo o que se sabia. E eu me liguei a um grupo de musicistas que agitavam um novo movimento musical em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo, dirigida por Olivier Toni. Toni se interessou por mim e passei a compor sob sua orientação, submetendo regularmente meus trabalhos à sua crítica autorizadíssima, pois ele era ao mesmo tempo regente, compositor e músico da Orquestra Sinfônica Municipal, fagotista (MENDES, 1994, p. 58/59, grifos do autor).

Se foi fácil amar a música concreta à primeira vista, como diz Gilberto Mendes, não foi tão simples abandonar a estética nacionalista, visto que, além de ela ser predominante no cenário brasileiro daquela época, o compositor também estava a ela ligado por causa de suas convicções políticas. Junto a isso, somava-se o fato de que, para ser efetivamente tocado nos concertos e nas rádios, era necessário estar alinhado com essa proposta. Gilberto Mendes relata que nesse momento em que começava a se apaixonar pela estética de

---

<sup>89</sup> Na faixa 03 do CD2 anexo, é possível ouvir “L'artisanat furieux”, parte da obra *Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez.

vanguarda, ele não havia conseguido se firmar como compositor no campo musical brasileiro. Até então, a única música de sua autoria que havia sido tocada publicamente era a canção “Peixes de Prata”, mesmo assim apenas uma vez, durante o programa Musical Lloyd, de Eunice Katunda, na Rádio Nacional. Essa situação, como ele relata, lhe gerava frustração e insegurança:

Às vezes eu entrava em crise. Já estava ficando velho, com mais de trinta anos, e nada havia acontecido ainda para mim, na música. Continuava um ilustre desconhecido. Pensava, por alguns momentos, em desistir daquela idéia de ser compositor. Prá que, se ninguém ouvia o que eu compunha? Mas não conseguia, não devia desistir (MENDES, 1994, p. 59).

De certa forma, o que fica evidente é que Gilberto Mendes não tinha muito a perder aventurando-se em uma nova estética musical. Como o compositor não havia construído uma imagem artística fortemente vinculada ao nacionalismo, era possível que ele experimentasse novas propostas musicais, começando a trilhar, portanto, o caminho de volta à música cosmopolita, agora de vanguarda. Além disso, ele havia se encantado com novas possibilidades estéticas que começavam a se tornar viáveis no contexto brasileiro.

## **2.2 - Novas alianças por uma outra estética**

Ao final da década de 1950, ocorreram mudanças estruturais no que concerne ao ambiente da música erudita brasileira. Além da morte do ícone Villa-Lobos, em 1959, o início da divulgação de certos horrores da política stalinista ocasionaram um “vazio” tanto político quanto estético na maioria dos jovens compositores brasileiros da época. O endurecimento da política cultural soviética, que exercia um forte controle social sobre toda e qualquer atividade artística, começou a ser muito mal visto pelos intelectuais até então simpatizantes da política socialista. As restrições à arte de vanguarda, elaboradas na União Soviética, que tinham condenado e posteriormente reabilitado compositores como Shostakóvich, fizeram com que alguns propósitos do partido passassem a ser discutidos e reavaliados. De acordo com Neves (2008):

A ocasião se prestava muito à eclosão de movimentos de renovação, que ao recolocar a criação musical brasileira nos caminhos da música experimental, fizessem

aparecer figuras que mostrassem a viabilidade de novas soluções composicionais que fossem, ao mesmo tempo, expressões artísticas autenticamente nacionais e se inscrevessem nas linhas de pesquisa técnica e estética da música contemporânea universal (NEVES, 2008, p. 226).

No caso específico de Gilberto Mendes, além da existência de um novo ambiente que aventava a possibilidade de que ele seguisse por um outro caminho a partir de então e do conhecimento de novas sonoridades por meio dos objetos musicais de Schaeffer, somou-se uma discussão que ele teria tido com seu irmão mais velho, Erasmo, que lhe cobrara uma postura mais profissional de sua atuação no meio artístico. A essa época, Erasmo Mendes já era professor de Biologia na Universidade de São Paulo e estaria incomodado com os rumos que Gilberto Mendes estava dando à sua vida, dedicando-se, a seu ver, mais a atividades políticas do que à vida de artista. Embora tenha ficado clara a importância da atividade política para que Gilberto Mendes saísse do anonimato, o fato é que ele mal conseguia se destacar artisticamente em seu contexto de origem. A cobrança feita por seu irmão teria ido ao encontro da mensagem contida no filme “Os Setes Samurais”<sup>90</sup> a que Gilberto Mendes assistira naquela época. De fato, ele diz ter sentido a necessidade de profissionalizar-se como compositor. Para isso, começou a frequentar o ambiente musical paulistano, principalmente os concertos da Orquestra de Câmara de São Paulo, na época regida por Olivier Toni, que viria a ser seu segundo professor de composição e importante colega quanto ao enfrentamento do dilema nacionalista:

O que o Toni foi muito bom para mim é que eu estava com o problema do nacionalismo na cabeça, mas eu não era. Eu era cosmopolita. Precisava sair disso. E o Toni também estava com esse problema, porque o Toni estudou com o Koellreutter e com o Guarnieri. Então o Toni foi meio psicólogo comigo, me ajudou a ser o que eu era sem trauma. Foi aí eu quis aprender direitinho o dodecafonismo e me interessei por esse caminho. E por essa época estavam chegando a São Paulo as primeiras partituras de Boulez, Stockhausen, Posseur, na Casa Bevilacqua<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> Trata-se do filme “Os sete samurais”, dirigido por Akira Kurosawa. O filme, com 208 minutos de duração, foi lançado em 1954. Segundo Gilberto Mendes, ele teria se identificado com a ideia do filme de que é necessário dominar uma técnica para ser profissional – os samurais precisam saber manejar suas espadas e demais instrumentos de luta. De maneira semelhante, Gilberto Mendes, que havia abandonado suas possibilidades de estudo superior para ser compositor precisava cuidar de sua carreira profissional, dedicando-se a ela com afinco.

<sup>91</sup> Depoimento colhido em entrevista com o compositor, 21/12/2009.

Mas como Gilberto Mendes chegou a Olivier Toni? Segundo Toni<sup>92</sup>, o contato teria sido proporcionado pelo fato de Erasmo Mendes já ter se tornado seu amigo nesse momento. Eládio Perez Gonzáles, aquele mesmo cantor que havia intercedido, embora sem sucesso, a Camargo Guarnieri para aceitar Gilberto Mendes como seu aluno de composição, teria sido o responsável pela aproximação de Erasmo e Toni. Enquanto Eraldo trabalhava diretamente com Olivier Toni, sua esposa era assistente de Erasmo Mendes na Universidade de São Paulo, e o encontro foi inevitável, uma vez que Erasmo Mendes passou a frequentar os concertos nos quais atuava o marido de sua assistente. Após conhecer Olivier Toni e ver o empenho do jovem regente, ainda mais novo que seu irmão caçula, Erasmo teria intercedido para que Olivier Toni recebesse Gilberto Mendes como aluno:

Então o Erasmo me disse: “Toni, eu gostaria, eu conversei com meu irmão Gilberto e eu gostaria que você conversasse com ele” e o Gilberto apareceu na minha frente, como você está aqui hoje, e ele disse: “Eu queria estudar música, Toni”. Em primeiro lugar eu acho que o professor de composição deve ser um senhor velhinho... Eu olhei coisas dele e como eu estava muito avançado, com o Koellreutter no meu ouvido direito e o Guarnieri no meu ouvido esquerdo (...).Com tudo isso, eu disse ao Gilberto: “Gilberto, eu acho que nós estamos num momento, você parece...”, não sei se foi isso que eu disse, “um arremedo de Guarnieri, entende? E agora você não está vivendo o presente da música”, eu coloquei. E aí o Gilberto acendeu, né? Porque as obras que eu vi naquela época, hoje em dia algumas pessoas andam tocando, eram muito simples. Então eu disse: “você tem que modificar aquela coisa toda”<sup>93</sup>.

A partir de então, Gilberto Mendes começou a frequentar semanalmente o ambiente musical paulistano, mais especificamente, os grupos orquestrais dirigidos por Olivier Toni, encontrando seu professor na sala dos músicos do Teatro Municipal. Descontraidamente, Toni assim se lembra de seus encontros com Gilberto Mendes para o estudo de música:

[Quando] o Gilberto começou a estudar comigo eu tava morando em São Paulo e ele vinha de Santos e nós sentávamos na mesa da sala pra orquestra, nós tínhamos uma sala desse tamanho e tinha uma mesona no meio. Os músicos chegavam lá e todos iam ver o que eu tava fazendo com o Gilberto. Eles punham o dedo em cima dos papéis de música, meus e do Gilberto, daí falavam: “O que é que é isso daqui?”. Aí chegava um italiano bem velhinho e dizia: “Toni, isso que vocês estão falando se come?”. E assim eu e o Gilberto estávamos

---

<sup>92</sup> Cf. entrevista a mim concedida em 01/07/2011.

<sup>93</sup> Entrevista com Olivier Toni, 01/07/2011.

lá com os músicos que entravam e saíam e iam guardar instrumentos. Enquanto estudamos lá no Teatro Municipal, ele ia quase toda semana<sup>94</sup>.

Essa descrição mostra o quanto os estudos de Gilberto Mendes e Olivier Toni não eram tradicionais – antes de tudo, tratava-se de conhecer novas linguagens, tão estranhas aos músicos da orquestra que eles chegavam a brincar com isso. Para se ter plena noção do quanto os estudos dirigiam-se a uma música realmente nova, os músicos que mostravam seu estranhamento diante das peças que constituíam o material de estudo de Gilberto eram dirigidos por Olivier Toni na Orquestra de Câmara de São Paulo, um grupo que teve um importante papel inovador em termos de produção musical.



**Figura 13 - Olivier Toni e Gilberto Mendes. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

Convém descrever esse clima artístico paulistano no qual Gilberto Mendes se inseriu. São Paulo abrigava, nesse momento, vários nomes da intelectualidade brasileira, entre eles, no campo da música, Koellreutter, que teria vindo à capital paulista em 1950. Em São Paulo, o compositor alemão radicado no Brasil foi responsável pela criação e desenvolvimento da Escola Livre de Música, ligada à sociedade Pró-Arte. Essa instituição de ensino foi responsável por formar Klaus Dieter-Wolf, Isaac Karabtchevsky, Damiano

---

<sup>94</sup> Idem.

Cozzela<sup>95</sup> e Olivier Toni, entre outros nomes que tiveram uma forte atuação divulgando a música erudita de vanguarda durante os anos 1960.

A vinda de Koellreutter a São Paulo foi extremamente frutífera para o meio musical local. Muitos alunos seus despontaram no cenário artístico e atuaram depois em iniciativas próprias. Klaus Dieter-Wolff, regente alemão radicado em São Paulo, e Isaac Karabtchevsky criaram o movimento Ars Nova (Karabtchevsky criaria e dirigiria também o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte) e Olivier Toni comandaria a Orquestra de Câmara de São Paulo. Segundo Gilberto Mendes, a Orquestra de Câmara de São Paulo e o Movimento Ars Nova foram as duas atividades musicais mais importantes na São Paulo dos anos 50. Estes núcleos seriam os geradores do futuro movimento Música Nova e do trabalho junto à Orquestra de Câmara de São Paulo que nasceu o Festival Música Nova (PRADA, 2010, p. 35).

Mesmo com esse clima de renovação, as propostas inovadoras dos alunos de Koellreutter eram muitas vezes mal compreendidas pela crítica e pelo público. Em artigo publicado no jornal *A Gazeta*<sup>96</sup>, o autor escreveu a propósito de um concerto do grupo dizendo que assistir a ele teria sido um castigo. No repertório eram tocadas tanto peças desconhecidas de Schutz, quanto três peças para piano preparado<sup>97</sup> de John Cage. A única peça de um compositor brasileiro seria “Ricerca para cordas e duas trompas”, de Gilberto Mendes, composta de acordo com os preceitos seriais. Uma apreciação musical mais positiva seria realizada pelo crítico Caldeira Filho, para o jornal *O Estado de São Paulo*. Neste artigo a apresentação de obras desconhecidas do público era considerada pelo autor uma atitude louvável da Orquestra de Câmara de São Paulo<sup>98</sup>. De toda forma, nesse momento parece ter havido o começo da divulgação da música de Gilberto Mendes, tanto em suas novas incursões, quanto no que se refere à sua produção nacionalista. A mídia, sobretudo a jornalística, teve um papel importante nesse sentido, mesmo que muitas vezes

---

<sup>95</sup> Damiano Cozzela (1929-). Compositor paulista. Estudou composição com H. J. Koellreutter. Nos anos 1960, após ter ido ao Festival de Verão de Darmstadt, fez parte do grupo Música Nova junto com Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Após desiludir-se com a estética de vanguarda por volta de 1965, atuou junto com Rogério Duprat na composição de trilhas musicais para cinema e *jingles* publicitários, além de vincular-se mais detidamente à música popular.

<sup>96</sup> De acordo com o artigo “Orquestra de Câmara de São Paulo”, publicado no jornal *A Gazeta*, em 22/09/1960.

<sup>97</sup> Um exemplo de peça para piano preparado, a Sonata II, pode ser ouvido na faixa 04 do CD2 anexo.

<sup>98</sup> Conforme CALDEIRA FILHO, 09/1960.

criticando o trabalho do compositor santista. É dessa época o primeiro artigo de jornal versando exclusivamente sobre a produção musical do compositor santista<sup>99</sup>.

De fato, a amizade de Gilberto Mendes e Olivier Toni fez com que o compositor redefinisse sua carreira. Mais do que um professor de composição, Toni ajudou Gilberto a se libertar da retórica nacionalista, apesar de suas convicções partidárias, que, aliás, também se encontravam abaladas. Além disso, o então regente da Orquestra de Câmara de São Paulo organizou concertos com peças do jovem compositor, o que promoveu a divulgação da música de Gilberto Mendes. Por fim, mas não menos importante, foi por meio de Olivier Toni que Gilberto conheceu os irmãos Régis e Rogério Duprat<sup>100</sup>, instrumentistas da orquestra regida por seu professor. O contato com Rogério Duprat foi fundamental para a organização do grupo Música Nova, que viria a ser a grande vanguarda da música erudita brasileira da segunda metade do século XX. Por fim, também foi Olivier Toni, que, no início dos anos 1970, quando houve a criação do curso universitário de Música na Universidade de São Paulo, convidou tanto Gilberto Mendes quanto Willy Corrêa de Oliveira para compor o quadro docente da instituição, como veremos adiante.

---

<sup>99</sup> A crítica mais favorável à nova composição de Gilberto Mendes foi escrita pelo amigo Willy Corrêa de Oliveira, que era, àquela época, colaborador do jornal santista *A Tribuna*. O artigo tem como título “Gilberto Mendes, compositor santista, em várias peças” e foi publicado em 02/10/1960.

<sup>100</sup> Rogério Duprat (1932-2006). Compositor e orquestrador paulista, iniciou sua carreira musical como violoncelista. Foi aluno de composição de Claudio Santoro e de Olivier Toni. Nos anos 1960 formou, junto com Gilberto Mendes, Damiano Cozzela e Willy Corrêa de Oliveira o grupo Música Nova, que lançou seu manifesto em 1963. A partir de meados dos anos 1960, desiludiu-se com a estética de vanguarda e passou a compor trilhas para cinema e jingles publicitários, tendo ainda uma atuação decisiva como orquestrador de músicas para o Tropicalismo.



## *Capítulo dois*

### **A vanguarda ganha corpo, voz e força – o movimento Música Nova e suas articulações políticas e estéticas**

De acordo com Antonio Eduardo Santos (1997), a fase composicional de Gilberto Mendes em que ele se dedicou fielmente à música de vanguarda se iniciou em 1960, quando ele passou a compor segundo outros paradigmas, de características mais estruturalistas e seriais. Corroborando o mesmo raciocínio, Soares (2006) lembra que a apresentação de “Ricerca para duas trompas e cordas”, a primeira peça serial composta por Gilberto, ocorreu em 1960, realizada pela Orquestra de Câmara de São Paulo.

Gilberto Mendes assumia-se a partir de então como um compositor não somente afiliado a uma proposta universalista, mas, em certa medida, oposto à escola nacionalista de composição, com a qual flertara durante os anos 1950. Interpretada por muitos teóricos, entre eles Carlos Kater (2009), como um desdobramento do movimento Música Viva, a proposta de música de vanguarda que se delineou e ganhou corpo durante os anos 1960 foi responsável por atualizar algumas propostas de Koellreutter no cenário da música erudita brasileira. Gilberto e outros músicos e compositores se relançaram no campo musical na condição de contestadores do movimento nacionalista de música erudita, que saíra vitorioso da querela das cartas abertas, como visto no capítulo anterior. Para isso, começaram a criticar as fórmulas de composição nacionalista e, juntamente com elas, seus criadores (encarnados especialmente nas figuras do compositor Camargo Guarnieri e do escritor e musicólogo Mário de Andrade).

A proposta era estabelecer a internacionalização da arte desenvolvida no Brasil, e isso fez com que esses músicos buscassem inspiração na produção europeia da época, que, desde a Segunda Escola de Viena, alterava-se sensivelmente. Junto a isso, a ideia de vanguarda radical, que deveria realizar uma total ruptura com o passado, era perceptível nos discursos dos músicos. Em livro publicado em 2009, Willy Corrêa de Oliveira confessou: “Desde início dos anos sessenta tive que matar Villa-Lobos. Parricídio ou Regicídio. Para que a verdade que se fizera em mim: triunfasse. Pela sua morte ou sacrifício consegui sobreviver” (OLIVEIRA, 2009, p. 42/43).

Como bem pontua o compositor e então amigo de Gilberto Mendes, àquela época era necessário construir um discurso musical diferente do empreendido por Villa-Lobos, uma vez que era necessário que Willy Corrêa de Oliveira e outros compositores se recolocassem no campo musical brasileiro com uma nova proposta, capaz de rivalizar esteticamente com os compositores oriundos da estética nacionalista, considerados até então como os fiéis herdeiros de Heitor Villa-Lobos.

É verdade que a adesão às propostas de vanguarda e a fiel observância de suas leis são entendidas diferencialmente por Gilberto Mendes e por Willy Corrêa de Oliveira em vários momentos. Enquanto o segundo confessa ter “matado” Villa-Lobos para poder sobreviver, o primeiro o teria, no máximo, escondido. De acordo com o compositor santista, ele nunca teria deixado de ouvir um autor por ele não ser de vanguarda, pois sempre teria achado isso “uma besteira”. Em seus relatos, ele diz que compunha de acordo com a estética serialista de vanguarda, mas que nem por isso deixava de ouvir a música proscrita. No entanto, publicamente, Gilberto Mendes defendia apenas a nova estética que ele e seus colegas representavam no campo musical brasileiro. De fato, como será possível perceber neste capítulo, a música nova se definia, no Brasil, por seu caráter cosmopolita e inovador, o que, nesse momento, constituía-se na antítese do discurso musical nacionalista.

Gilberto Mendes também ressalta que a escolha pela música serial não foi simples, pois naquele momento não havia no Brasil quem pudesse ensiná-lo a compor de acordo com o que era pregado pela *Neue Musik* europeia. Apesar de ter travado várias conversas com o maestro Olivier Toni que o ajudaram a se aproximar da música de vanguarda que estava sendo composta no ambiente europeu, o compositor relata que os estudos próprios de composição foram feitos de forma autodidata – tendo apenas partituras de compositores, como Stockhausen e Boulez, juntamente a algumas gravações dessas músicas, como guias e fontes de pesquisa. Esse material musical pouco a pouco chegava ao Brasil, de forma que Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira podiam dedicar-se aos estudos necessários para que ambos aderissem a essa nova estética musical.

De acordo com Willy Corrêa de Oliveira (1996), seu primeiro contato com a música de vanguarda teria ocorrido na casa de Gilberto Mendes, após a volta deste de sua primeira viagem à Europa, em 1959. Sua primeira reação, diante dessas novidades musicais, teria sido o riso; mas a segunda foi de arrebatamento. Para ele, tratava-se de entender que,

naquele momento, a linguagem musical havia evoluído de tal forma que, independentemente dos desejos pessoais dos compositores, a direção estética possível era apenas uma – o serialismo musical:

Em torno de 1959, em Santos, meu amigo G. M. Ednês trouxe de uma viagem à Europa Menor algumas partituras e dois discos de música contemporânea desconhecidos aqui. Stockhausen, Boulez, Nono e a Sinfonia Op. 21 de Webern<sup>101</sup>. Juntos examinamos as partituras e cotejamos com o disco (...). Para agradecer com os amigos que vinham à casa do Ednês para conhecerem a música nova, eu gatafunhava mais um simulacro dela. E ríamos. Mas, pouco a pouco, o riso menor desaparecendo, o pejo se apagando e fui eu quem caí em sua graça. O fato é que, então, passei a me interessar bastante por História da Música, e a conseqüente idéia da evolução da linguagem principiou a fustigar a imaginação e o meu espírito. Não de chofre. Ainda então apresentei minha *Inventio V* para cordas que impressionou favoravelmente o regente da S P A Kammerorchester. Embora conhecido internacionalmente como divulgador e criador da música de vanguarda, prontificou-se a me dar aulas gratuitamente. Não disse nem sim nem não, mesmo que já houvesse meses que de minhas penas não brotassem músicas nacionalistas. Minhas convicções andavam abaladas pela tomada de consciência de que a marcha da História era inexorável na direção que (não há muito) havia sido marcada pela atuação da Escola de Viena. Entrar no fluxo da História era, irremediavelmente, seguir naquela direção (OLIVEIRA, 1996, p. 06)<sup>102</sup>.

Para Gilberto Mendes, o alinhamento às novas proposições da música de vanguarda europeia foi, como já se afirmou, mais fácil. Por isso mesmo, sua casa era um lugar frequentado por aqueles que desejavam conhecer as novidades musicais do velho continente. De sua viagem à Europa, em 1959,

Trouxe muitas partituras e discos de Moscou, Varsóvia, Praga, mas foi em Berlim que encontrei as partituras que mudariam o curso de minha linguagem musical. As quatro primeiras *Klavierstuecke* e os extraordinários *Kontrapunkte* de Stockhausen. Senti uma grande identificação com o espírito dessas músicas e tratei de assimilá-lo. Hoje em dia reconheço que o que me impressionou realmente foi o Webern que havia nas primeiras obras de Stockhausen. Até então não conhecia Webern, realmente. E foi preciso passar por Stockhausen para chegar às suas origens em Webern. Desse momento em diante, o jeito era voltar ao autodidatismo, pois não havia quem pudesse nos ensinar os caminhos da *Neue*

---

<sup>101</sup> O primeiro movimento da Sinfonia Op. 21 de Webern é reproduzido na faixa 05 do CD2 anexo.

<sup>102</sup> Por mais que cause estranhamento ao leitor, foi mantida a grafia original do texto, que procura dar um ar germânico aos nomes da Orquestra de Câmara de São Paulo (SPA Kammerorchester) e de Gilberto Mendes (GM Ednês), na tentativa de ligá-los ao serialismo musical que vinha sendo praticado em solo europeu. Outro motivo possível para isso advém da ligação de Gilberto Mendes, da Orquestra de Câmara de São Paulo e também das novidades musicais que chegavam ao autor naquele momento com o compositor austríaco Anton Von Webern, que será duramente atacado por Willy Corrêa de Oliveira no futuro, como será visto no terceiro capítulo da tese.

*Musik*. Tinha que ser por conta própria, rachando em cima das partituras (MENDES, 1994, p. 67, grifos do autor).

Quando confessou que, ao ouvir a música de Stockhausen, havia se interessado pelo “Webern” que ali estava presente, Gilberto Mendes revela o quanto ainda era desconhecida no Brasil a produção da chamada Segunda Escola de Viena, a despeito das iniciativas de Koellreutter. Além disso, a escolha por Anton Webern como referência musical não é arbitrária, mas reveladora do estado da arte das discussões sobre estética e composição musical daquele momento em âmbito mundial.

Se Schoenberg foi o responsável pela idealização e divulgação do serialismo musical no início do século XX, seu discípulo Anton Webern seria a referência principal para o desenvolvimento das vanguardas de música erudita do período pós-guerra. De acordo com Paul Griffiths (1978), isso ocorreu porque, ao contrário do mestre que buscava instaurar uma nova tradição musical, Webern teria uma postura considerada mais fiel à proposta dodecafônica do que seu professor, uma vez que ele jamais voltaria a compor de acordo com os preceitos do tonalismo, como fizeram os outros membros da Segunda Escola de Viena, Arnold Schoenberg e Alban Berg. Além disso, Webern seria conhecido por aplicar o serialismo de forma clara e rigorosa, tornando as regras do serialismo musical ainda mais restritivas.

São as experimentações de Webern, portanto, que influenciaram a constituição do que foi chamado de serialismo integral, desenvolvido e praticado por compositores como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen a partir dos anos 1950. Tendo como proposta expandir a ideia de estruturação serial para além da altura das notas musicais, o assim chamado “serialismo integral” também aplicava a mesma técnica para a determinação da duração, dinâmica e ataque das notas. Essa ideia, apesar de nunca ter sido explorada por Anton Webern, é remetida a ele:

Stockhausen e Boulez encontraram um precedente para seu serialismo generalizado nas obras tardias de Webern, que se tornou para eles “o ponto de partida”, não contaminado pela decadência romântica de Schoenberg e Berg, lutando sozinho por dar coerência ao método serial. É improvável que Webern tenha jamais cogitado de aplicar o serialismo a outros elementos que não a altura, mas sua preocupação com os detalhes parecia prenunciar uma música em que cada nota fosse composta separadamente, como ocorreria com o serialismo integral. Além disso, a clareza de suas estruturas era admirável. Para Boulez “estrutura” era “a palavra chave de nossa época”, constituindo ao lado da organização o

maior empenho dos compositores do serialismo integral, que se consideravam arquitetos ou engenheiros do som. Eles perseguiram suas idéias com rigor quase científico; falava-se muito de “pesquisa” e matemática em seus ensaios técnicos (GRIFFITHS, 1978, p. 134).

Muito embora o atonalismo já tivesse chegado ao Brasil a partir da elaboração da técnica dos doze sons – o dodecafônismo, criado por Schoenberg nos anos 1920 –, é fato que suas possibilidades estético-musicais foram rapidamente silenciadas pela concepção de música engajada, isto é, nacionalista e tonal, em voga no país durante os anos 1940 e 1950, como foi visto no primeiro capítulo.

Livre da obrigação de compor música engajada, um novo grupo de compositores tentou explorar a fundo essas possibilidades, percorrendo um caminho que já havia sido trilhado parcialmente pelos representantes do grupo Música Viva vinte anos antes. Digo parcialmente porque as aventuras dessa nova vanguarda musical não se reduziram apenas à exploração de sonoridades seriais e dodecafônicas, principalmente no Brasil. O movimento estético do qual Gilberto Mendes fez parte, a partir de 1960, assumiu uma posição de vanguarda no território nacional, sobretudo porque procurou ler e atualizar as discussões musicais que estavam em voga nos territórios europeu e norte-americano, trazendo, com isso, novidades que abalaram o próprio campo da música erudita brasileira.

Tal atitude inovadora de Gilberto Mendes e seus pares fez deles os representantes da nova vanguarda musical brasileira, termo que, de acordo com Bauman (1998), vincula-os a uma proposta tipicamente moderna. A concepção de vanguarda, ela mesma característica da Modernidade, significa um posto avançado de um exército, que está à frente no tempo e no espaço do restante da tropa e será posteriormente (também em tempo e em espaço) alcançada pelos demais. Nas palavras do autor:

*Avant-garde* significa, literalmente, vanguarda, posto avançado, ponta de lança da primeira fileira de um exército em movimento: um destacamento que se move na frente do corpo mais importante das forças armadas – mas permanece adiante apenas com o fim de preparar o terreno para o resto do exército. (...). A vanguarda dá à distância que a separa do grosso da tropa uma dimensão temporal: o que está sendo feito *presentemente* por uma pequena unidade avançada será repetido *mais tarde* por todas. A guarda é considerada “avançada” na suposição de que “os restantes lhe seguirão o exemplo”. Sem falar que sabemos, com toda a certeza, de que lado está a frente e onde a retaguarda, onde é “na dianteira” e onde “atrás”. (...). O conceito de vanguarda transmite a idéia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens. Num mundo em que se pode falar de *avant-garde* “para a frente” e “para atrás” têm,

simultaneamente, dimensões espaciais e temporais (BAUMAN, 1998, p. 121, grifos do autor)<sup>103</sup>.

Ainda segundo Bauman (1998), na Pós-modernidade há a impossibilidade da vanguarda, pois, se considerarmos a extrema fluidez que caracteriza as relações sociais nesse período, observa-se uma profusão de correntes estéticas, não sendo mais possível designar qual delas teria a postura inovadora, que seria posteriormente seguida e reproduzida. No caso específico das artes, as vanguardas modernas desempenhavam um papel contestatório em relação ao que era feito antes delas, muitas vezes ridicularizando esse passado, por meio de lutas acirradas, escrita e publicação de manifestos e de tudo o que pudesse forjar uma identidade artística única, que se definia em oposição ao grupo dominante no campo das artes. Ora, se atualmente não é mais possível definir uma corrente estética legítima e outra que se constrói em sua contraposição, averigua-se a impossibilidade da vanguarda no mundo pós-moderno. Sendo assim, pode-se considerar o movimento Música Nova como a última vanguarda musical, ao menos no que concerne ao campo da música erudita brasileira.

O movimento Música Nova, no Brasil, começou em 1961, com um concerto executado pela Orquestra de Câmara de São Paulo, na época regida e dirigida por Oliver Toni, durante o I Festival de Música de Vanguarda, em colaboração com a VI Bienal de Arte de São Paulo. Esse foi o primeiro evento em que obras de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela foram tocadas conjuntamente. Segundo Gilberto Mendes, a ideia de grupo ainda não existia como tal antes da realização desse concerto, que acabou por ser um marco na trajetória de todos os seus integrantes. Além de ter sua música estreada em uma bienal, Gilberto Mendes também pode contar com a divulgação do concerto que iria ocorrer. Em um artigo escrito para o jornal *A Tribuna*<sup>104</sup>, no qual trabalhava como colaboradora, Patrícia Galvão, a famosa Pagu, divulgou o concerto e enalteceu a proposta de Olivier Toni de fazer um concerto de música moderna, tornando conhecido um repertório ainda não familiar ao público brasileiro<sup>105</sup>. Além disso, a

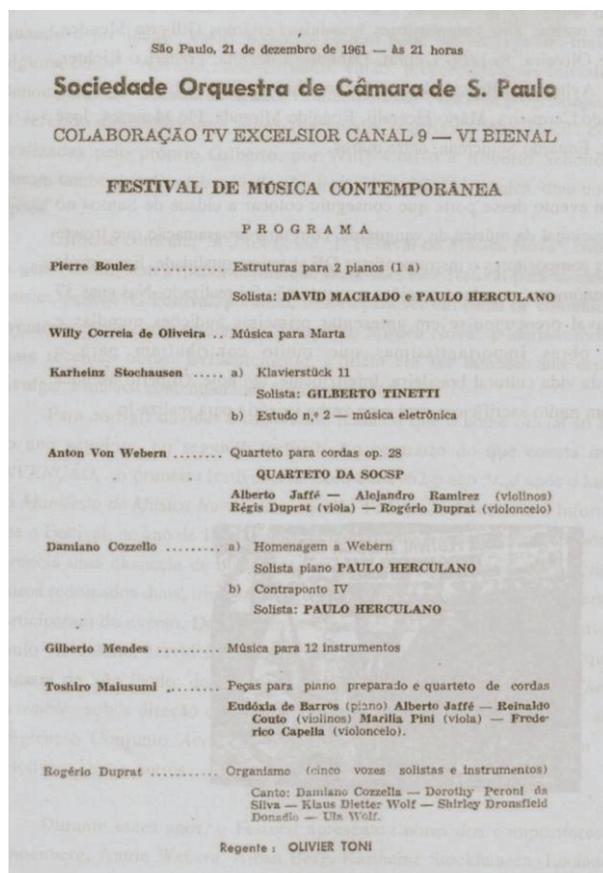
---

<sup>103</sup> Grifos do autor.

<sup>104</sup> Cf. GALVÃO, Patrícia. Viu? Viu? Viu? *A Tribuna*, 21/12/1961.

<sup>105</sup> Esta não foi a primeira vez que Pagu citou o nome dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira em seus artigos. Antes disso, em 04/12/1960, ela os enalteceu pelo envolvimento deles

autora apresentou brevemente todos os compositores do concerto, começando pelos “caríssimos” Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, aos quais ela desejava muita felicidade. Além do carinho de uma colega de peso, os estreantes na música nova puderam contar com a associação de suas peças às dos já consagrados compositores Anton Webern, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, os mestres da música de vanguarda serialista<sup>106</sup>.



**Figura 14 – Programa de concerto do Festival de Música Contemporânea, em conjunto com a VI Bienal. Fonte: Rizzo, 2002.**

com a arte dramática na cidade de Santos, notadamente por terem composto trilhas musicais para peças de teatro produzidas por grupos de atores santistas. Willy Corrêa de Oliveira teria escrito para a peça “A filha de Rapaccini”, de Octavio Paz, e Gilberto Mendes teria composto a partitura para “Escorial”. Cf. GALVÃO, Patrícia. Música no teatro. Seção Palcos e Atores, *A Tribuna*, 04/12/1960.

<sup>106</sup> As faixas 06 e 07 do CD2 correspondem, respectivamente, à “Música para 12 instrumentos” (de Gilberto Mendes) e a “Organismo” de Rogério Duprat. Infelizmente não foram encontradas gravações de “Música para Marta” (de Willy Corrêa de Oliveira) e “Homenagem a Webern” e “Contraponto IV” (de Damiano Cozzella).

Não menos importante do que o Concerto realizado em 21 de dezembro de 1961 foi a fundação da Sociedade Ars Viva por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Klaus Dieter-Wolf e as donas do colégio bastante tradicional Stela Maris e do Conservatório Lavignac, na cidade de Santos. Criada também em 1961, a Sociedade Ars Viva não somente foi a base pessoal e jurídica da fundação do famoso Madrigal Ars Viva, sob a regência de Klaus Dieter-Wolf naquele mesmo ano, mas também o meio de viabilização burocrática para o lançamento do Festival Música Nova, em 1962. Gilberto envolveu-se com essa sociedade artística desde o seu início e mantém-se, até hoje, ligado ao Madrigal Ars Viva e ao Festival Música Nova, os frutos mais significativos dessa empreitada.

A ideia de fundar uma sociedade de estudos de música antiga e contemporânea surgiu cerca de quatro meses após Gilberto Mendes conhecer pessoalmente Klaus Dieter Wolf – regente do Conjunto Coral de Câmara de São Paulo um dos integrantes do movimento Ars Nova – por intermédio da amiga Teresa de Almeida e de seu professor de francês Raymond Delud. Naquela época Klaus Dieter Wolf já era um nome importante no que se referia à divulgação da música de vanguarda, uma vez que realizava audições de um repertório até então completamente desconhecido do público brasileiro, como músicas de Webern. Segundo Gilberto Mendes, tudo isso acontecia juntamente à redescoberta de um repertório antiquíssimo e também desconhecido do público:

Anos do pós-guerra, decididos a recuperar o tempo perdido. E Diogo cria o Movimento Ars Nova, com seu Madrigal e o Quarteto vocal formado por ele, Klaus-Dieter Wolff, Maria José de Carvalho e Nilsa de Freitas Borges, para intensa pesquisa da música medieval-renascentista e de vanguarda, por essa época apresentadas sempre juntas. Rege a missa de Machaut e a Sinfonia opus 21 de Webern, novidades absolutas. São Paulo vibra de inquietação (...). O Movimento Ars Viva, de Santos, com seu Festival Música Nova e o também histórico Madrigal, hoje festejando 50 anos de idade, não deixa de ser uma extensão desse movimento paulista Ars Nova, puxada pelo maestro Klaus-Dieter Wolff (MENDES, 2011, p. D7).

A redescoberta desse repertório medieval e renascentista deveu-se ao desenvolvimento da pesquisa musicológica nos anos pós-guerra e teve um reflexo bastante singular no que se refere aos rumos da música de vanguarda no Brasil, uma vez que os grupos envolvidos com a busca pela inovação musical também ouviam esse repertório antigo.

Ainda de acordo com Gilberto Mendes (1970), o movimento Ars Nova foi uma consequência direta das ações de H. J. Koellreutter na cidade de São Paulo, pois, segundo o compositor santista, Koellreutter mudou-se para São Paulo após ter sido atacado por Camargo Guarnieri, quando da querela das cartas abertas, e depois de ter perdido o apoio de seus discípulos mais famosos àquela época (como Cláudio Santoro e Eunice Katunda, que se converteram ao nacionalismo). Nesse novo contexto, ele fundou, em 1952, a Escola Livre de Música de São Paulo, local onde novamente trouxe à tona o serialismo dodecafônico e com isso influenciou novos músicos, seus alunos, entre os quais os que seriam responsáveis pela criação do movimento Ars Nova ou que se vinculariam, de alguma forma, ao movimento Música Nova: Luis Carlos Vinholes, Diogo Pacheco, Klaus-Dieter Wolff, Olivier Toni, Damiano Cozzela e Isaak Karabtchevsky.

A partir do contato com Klaus-Dieter Wolff, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira se interessaram em realizar, também, esse contato com as novidades da época, no que diz respeito tanto à música antiga, quanto à música de vanguarda. A sociedade Ars Viva tinha o intuito de pesquisar as linguagens musicais medieval e contemporânea, seguindo o exemplo do que ocorria no Movimento Ars Nova, em São Paulo. Essa iniciativa gerou a formação do próprio Madrigal Ars Viva, que estreou no Teatro Independência de Santos no dia 20 de novembro de 1961, tendo Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira em seu elenco de cantores e Klaus-Dieter Wolff como regente. Logo, o repertório do grupo foi pensado justamente para divulgar a música da Renascença e da Idade Média, além da música contemporânea, todas pouquíssimo conhecidas do grande público.

Sendo assim, além de constituir um espaço em que Gilberto Mendes executou, como cantor, essas novidades musicais, conhecendo-as a partir do ponto de vista do intérprete, o Madrigal Ars Viva também foi (e continua a ser) um grupo aberto à realização de novas experimentações, inclusive aquelas escritas por ele. Segundo Rizzo (2002), a participação de Gilberto Mendes e de Willy Corrêa de Oliveira no Madrigal foi fator decisivo no que se refere à construção da poética musical adotada por ambos os compositores. Cantando no coro e sendo muito próximos do regente, eles puderam compor para o grupo e ver várias de suas músicas executadas. Além disso, o Madrigal também funcionaria como uma espécie de laboratório, no qual eles poderiam testar suas composições.

Pouco depois da criação do Madrigal, no início de 1962, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira tiveram a oportunidade de criar um espaço de divulgação da nova música que vinham realizando: o Festival Música Nova. Novamente, o capital social parece ter sido um diferencial na trajetória de Gilberto Mendes: a própria criação deste Festival resultou de contatos que o compositor tinha com pessoas politicamente bem-relacionadas na cidade de Santos.

Afonso Vitalli, um aparentado de Gilberto Mendes, era membro da Comissão de Cultura de Santos, que fazia o papel de Secretaria da Cultura da cidade. Esse senhor, que já havia organizado o concerto de estreia do Madrigal *Ars Viva* no ano anterior, conversou com Gilberto e pediu-lhe que realizasse alguma atividade cultural na cidade, sendo que, para isso, contaria com o apoio da Prefeitura. Na mesma ocasião, o compositor passou a integrar essa Comissão de Cultura da cidade<sup>107</sup>, fato que só veio a contribuir positivamente para a criação do que seria a primeira edição do Festival Música Nova, naquela época nomeado “Semana de Música Contemporânea”. Foi então que ele e Willy Corrêa de Oliveira decidiram repetir o concerto ocorrido em 1961 na VI Bienal, além de promover audições da nova música europeia e ministrar palestras sobre os novos caminhos de composição musical para o público.

O evento tinha também o intuito de comemorar o 40º aniversário da Semana de Arte Moderna e por isso contou com a presença do escritor Menotti Del Picchia, que Gilberto Mendes conhecia desde os tempos em que era estudante de piano<sup>108</sup>. Em relação aos propósitos do novo festival, diz Gilberto Mendes a Luiz Celso Rizzo: “foi nosso primeiro Festival de Música Nova, começava aí. A gente assim, sem a menor cerimônia, fazia isso, esse festival para mostrar a nossa música”<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Segundo a matéria de jornal “Posse da CMC”, publicada no jornal *A Tribuna* em 18/12/1962, Gilberto Mendes tomou posse como um dos membros da Comissão de Cultura de Santos em 17/12/1962.

<sup>108</sup> A referência à presença de Menotti Del Picchia no concerto foi documentada por meio da notícia: “Roberto Schnorrenberg abrirá uma semana de música contemporânea em Santos”, divulgada no jornal *A Tribuna*, de 14/03/1962.

<sup>109</sup> Depoimento de Gilberto Mendes a Luiz Celso Rizzo, cedido em 1999 e publicado na dissertação de mestrado “A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira”, de sua autoria, defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP em 2002.

A estratégia de criar um evento anual do porte do Festival Música Nova foi vital para a sustentabilidade da estética da *Neue Musik* em solo brasileiro e também se constituiu em um espaço privilegiado para que Gilberto Mendes e seus pares mostrassem suas composições. Era um meio de garantir que elas seriam estreadas e tocadas, bem como uma forma eficaz de estabelecer relações com músicos e adeptos da estética de vanguarda do exterior que começaram a frequentar o festival. Por fim, sendo um dos poucos espaços constituídos para divulgar a música contemporânea na América Latina, uma série de relações de trocas e reciprocidade se estabeleceu entre Gilberto Mendes, desde o início diretor do evento, e outros compositores do exterior, que passaram a realizar performances de músicas do compositor santista para além do território brasileiro<sup>110</sup>.

A escolha pela cidade de Santos seguiu novamente a mesma lógica empregada por Gilberto Mendes quando ele decidiu ser compositor. Além de ele e também Willy Corrêa de Oliveira, nesse momento, morarem na cidade, os contatos sociais de Gilberto Mendes eram muito mais fortes no ambiente santista. Ademais, a cidade à beira-mar possuía uma vida cultural menos consolidada que a paulistana e por isso estava mais aberta à constituição de novos eventos. Além disso, é impossível deixarmos de lado a proeminência de Gilberto Mendes como figura artística em seu contexto de origem, uma vez que ele já havia sido diretor do Clube de Arte de Santos nos anos de 1955 e 1956 e passou a integrar a Comissão de Cultura da cidade de Santos em 1962.

Santos parecia, portanto, ser o lugar possível para o estabelecimento do novo festival destinado a divulgar a música de vanguarda. Apesar de ser uma cidade de interior à beira-mar, como bem definiu o poeta Décio Pignatari, era lá que o movimento tinha força política e artística suficiente: a conquista dos espaços paulistanos de música seria mais difícil. Segundo Luiz Celso Rizzo (2002), em 1960 a vida cultural de São Paulo era fechada, sendo mesmo considerada “refratária” a mudanças estéticas. Naquela época,

---

<sup>110</sup> O Festival já está em sua 46ª. Edição, demonstrando que o papel desse espaço é importante ainda nos dias atuais. Exemplo disso foi a demonstração de interesse pela manutenção do festival, quando Gilberto Mendes o deu por terminado em 2002, como atitude de represália à Prefeitura de Santos por ela tentar destituir a orquestra da cidade. Nesse momento, Gilberto foi contatado por músicos de São Paulo, muitos deles que haviam sido seus alunos, oferecendo transferir o festival para a cidade de São Paulo, a fim de perpetuar sua existência. Até 2011, o evento ocorreu nas duas cidades, uma vez que a Prefeitura também voltou atrás de sua decisão de extinguir o grupo orquestral da cidade de Santos.

apesar de a cidade contar com cinco grandes orquestras, sendo elas: a Orquestra do Teatro Municipal, a Orquestra Filarmônica de São Paulo, a Orquestra de Câmara de São Paulo e as Orquestras da Rádio Tupy e Gazeta, apenas uma estava disposta a tocar o repertório musical proposto por Gilberto Mendes e seus companheiros de vanguarda. Nesse contexto, destacava-se ainda mais a importância do papel incentivador aos novos compositores vanguardistas desempenhado pela Orquestra de Câmara de São Paulo, regida pelo maestro Olivier Toni, responsável nesse momento pela articulação paulistana desse movimento artístico que se desenvolvera primeiramente na cidade de Santos.

Ao lado de Olivier Toni, Koellreutter também estimulou o desenvolvimento da composição de vanguarda no contexto paulistano. Foi nessa época que Gilberto conheceu pessoalmente Koellreutter, que, além de gostar de sua “Música para 12 instrumentos”, também lhe encomendou outra e o convidou para lecionar na Universidade Federal da Bahia, o que, no entanto, Gilberto não aceitou:

Por essa época, vim a conhecer, finalmente, o Professor Koellreutter, que olhou a partitura e gostou muito de minha *Música para 12 instrumentos* e me encomendou outra, além de me convidar para lecionar na Universidade da Bahia. Não pude aceitar o convite, mas compus a obra pedida, que ele acabou não tendo a oportunidade de apresentar, como regente da Orquestra de Câmara da Universidade, conforme seu projeto (MENDES, 1994, p. 68/69, grifos do autor).

Mas por que Gilberto não aceitou o convite? A essa época, Koellreutter estava à frente da direção da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, que havia sido criada apenas oito anos antes, com um propósito pedagógico mais voltado a experimentalismos musicais do que as demais instituições de ensino musical da época.

Diferentemente do contexto atual, nos anos 1960, ainda não era muito claro o caminho institucional que a música erudita teria de adotar para sobreviver. Assim sendo, os compositores atuantes no movimento Música Nova ainda não tinham plena consciência de que o sustento de sua arte dependia diretamente da criação dos cursos universitários de música, que tiveram início justamente com a inauguração da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em 1954<sup>111</sup>. Se compararmos essa situação com a atual, é

---

<sup>111</sup> Após essa primeira iniciativa de criação de um Instituto de Artes na Universidade Federal da Bahia, em 1954, a Universidade de Brasília criou o Instituto Central de Artes em 1962. Oito anos depois, seria a vez da Universidade de São Paulo, que teve pela primeira vez um departamento de música em 1970.

possível verificar mudanças significativas no que se refere ao papel que a Universidade tem para a grande maioria dos compositores eruditos da atualidade, quase todos eles formados por essas mesmas instituições e interessados em integrar seus quadros docentes.

Além disso, constata-se que, ao menos nos anos 1960, as atividades docentes no campo da música não eram, em geral, consideradas como primordiais para a consagração da vida de artista. Junto a isso, é preciso lembrar que Gilberto Mendes não buscava reconhecimento financeiro como compositor, pois já tinha garantido seu sustento via seu emprego na Caixa Econômica Federal. Tanto isso é verdade, que os primeiros compositores do movimento Música Nova a vincularem-se à academia, foram Damiano Cozzela e Rogério Duprat, que buscavam atrelar seu sustento diretamente às suas atividades musicais. Ambos foram contratados pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília, em 1965, a convite de Cláudio Santoro, que era, naquele momento, diretor do Departamento de Artes. Gilberto, já casado e com três filhos, não poderia trocar a segurança de seu emprego concursado em um banco federal por aquilo que ele considerava uma aventura na Universidade, inclusive porque, na academia, ele ganharia menos que em seu emprego na Caixa Econômica.

Em 1962, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat foram aceitos como alunos no Festival *Ferienkurse fuer Neue Musik* – em Darmstadt, na Alemanha Federal. No importante evento de música contemporânea da época, eles tiveram aulas com os compositores Henri Pousseur, caracterizado por Gilberto Mendes como o mais amável de todos os professores do festival, em torno do qual ele, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira ficaram; Karlheinz Stockhausen, referido pelo compositor santista, como quase inatingível, e Pierre Boulez, o mais ocupado de todos. Esses eram os grandes nomes da música de vanguarda estruturalista europeia, que os brasileiros tiveram a oportunidade de conhecer. Sobre o clima extremamente amistoso existente nos eventos em Darmstadt, Gilberto escreveu à *Tribuna*, jornal para o qual trabalhava como colaborador:

O ambiente é da maior confraternização entre alunos, professores, instrumentistas, jornalistas. Cruzamos a todo instante – os refeitórios, salas de estar, biblioteca, jardins – com os maiores nomes da música de vanguarda que estão sempre a nossa disposição para uma entrevista, um bate papo ou um intercâmbio de informações. Aos poucos vão se formando os grupinhos em torno das figuras de maior destaque, como o compositor belga Henri Pousseur, os italianos Luciano Berio, Luigi Nono, Aldo Clementi, o austríaco György Ligeti, os poloneses Witold Lutoslawski, Penderecki, o espanhol Luis de Pablo, os

franceses François Bayle, Andre Boucourechliev, o americano Earle Brown e da grande figura de Pierre Boulez, que não deixa de atender ninguém, mas dificilmente é encontrado: o homem mais ocupado do mundo (MENDES, 22/10/1967).

Segundo Gilberto Mendes, ele e seus amigos puderam conhecer de perto as pessoas vinculadas à composição de vanguarda da época, bem como a produção contemporânea americana, por meio dos alunos do compositor John Cage, que também estavam presentes no Festival. Essa interlocução teria sido fundamental para a definição dos rumos do que foi o movimento Música Nova no Brasil, visto que tanto Gilberto, quanto Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat decidiram voltar ao país fazendo uma música que se diferenciava em alguns pontos daquela que estava sendo praticada pela vanguarda europeia.

Em parte isso se deve ao cenário encontrado no próprio Festival, que já havia sido mais afeito aos rigores estruturalistas. Nos anos 1960, a música de Stockhausen já não poderia ser definida unicamente pelo rigor estrutural, uma vez que o compositor alemão foi profundamente impactado pelas proposições de John Cage, que havia estado como conferencista em Darmstadt em 1958, para substituir Pierre Boulez. Nesse momento, a vanguarda musical do pós-guerra já se abria ao diálogo com práticas mais experimentais e “menos duras” no sentido artístico, o que pode ser vislumbrado a partir do fato de, apenas alguns anos mais tarde, Stockhausen compor músicas menos ligadas ao serialismo musical e mais próximas da proposta americana de “antimúsica”, paradoxalmente sua música de vanguarda, como é o caso de “Momento” (composta entre os anos de 1962 a 1969) e de “Aus den sieben Tagen” (1968)<sup>112</sup>. Em seu livro “Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco”, Gilberto Mendes relata esse clima diferenciado que ele, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat encontraram em Darmstadt:

Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira peregrinação a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue musik* da segunda metade do século. (...). A surpresa que nos esperava era grande. Uns dois anos antes, o compositor americano John Cage passara por Darmstadt e balançara o coreto da *neue musik*, estremeceu 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

---

<sup>112</sup> No CD2 anexo, é possível ouvir, na faixa 08, o II movimento (Doddi) de Momento.

filosofia estética daquele verdadeiro “santuário” de celebridades européias. Em um recado do Novo Mundo, da América de Charles Ives, Henry Cowell, de George Antheil e Ezra Pound e, por que não?, do *jazz* de Eddy Duchin, Guy Lombardo. O principal afetado me pareceu Stockhausen. Em suas classes, ele pedia exercícios estranhos aos alunos, coisas sem nada a ver com o que nos interessava saber e aprofundar sobre a *neue musik*. Sentíamos um clima de mudança no ar (MENDES, 1994, p. 69/70, grifos do autor).

Também Willy Corrêa de Oliveira relatou que o novo cenário encontrado pelos compositores brasileiros em Darmstadt foi surpreendente para eles, que criam no serialismo como a verdade musical do momento:

Nós aprendemos sobre o serialismo em livros e revistas... E nós pensamos: “Bem, deve ser dessa forma – cultura é isso. Então nós o estudamos em profundidade e fomos à Europa em 1962. Lembro que eu tinha escrito uma peça que era estruturada em cima de cinco elementos – em todas as possíveis combinações – mas quando eu cheguei a Darmstadt, vi que eles não faziam mais isso. Fiquei um pouco decepcionado: para nós a verdade era o serialismo. Mas depois daquilo, quando nós vimos que a realidade não era confinada aos livros que havíamos lido..., começamos a relaxar nosso serialismo (Willy Corrêa de Oliveira *apud* MOUNSEY, 1987, p. 22).

De fato, ao entrar em contato com a proposta americana de vanguarda, que será devidamente trabalhada adiante, os compositores brasileiros se atualizaram no que se relacionava às discussões estético-musicais que estavam em voga na América e na Europa. Nesse sentido, parece que o que mais motivou Gilberto Mendes e seus amigos foi perceber que o universo da produção musical erudita era mais amplo do que eles supunham. Além disso, houve o contato com livros, partituras e discos com gravações diversas que não poderiam ser encontrados facilmente no Brasil.

Quando retornou ao Brasil, Gilberto Mendes tinha clara para si a necessidade de desenvolver uma linguagem musical própria, que deveria se diferenciar, ao menos em alguns aspectos, daquela praticada pelo estruturalismo musical europeu. Da música praticada no Velho Mundo, seriam guardados a técnica musical e o rigor formal que caracterizavam essa vanguarda, enquanto que das discussões trazidas pela influência americana, seria perseguido o ideal de inventividade.

Nessa busca por um caminho próprio de composição, que não fosse uma mera cópia da estética darmstadtiana, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Willy Corrêa de Oliveira puderam contar com o apoio que lhes seria dado pela vanguarda da poesia concreta – que, além de servir a eles como exemplo de vanguarda e como capital

social importantíssimo no que se refere à estabilização do novo grupo no meio musical brasileiro, também munuiu esses compositores de um material poético para a confecção de suas músicas para coro.



**Figura 15 - Acomodações do Festival em Darmstadt, Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1962.**



**Figura 16 - Barracão no qual ocorriam as aulas de Boulez e de Stockhausen no Festival de Darmstadt. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1962.**

Sem dúvida alguma, um dos principais alicerces que constituíram a força do movimento Música Nova no Brasil foi o apoio declarado que recebeu dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o famoso grupo *Noigrandes*, com quem Rogério Duprat e Damiano Cozzela tinham algum contato desde 1956, mesmo ano em que esse grupo lançou-se como a vanguarda da poesia brasileira. No caso específico de Gilberto Mendes, esse contato foi proporcionado pela amizade existente entre Décio Pignatari e Rogério Duprat, que havia sido iniciada quando ambos participaram do V Curso de férias Pró-Arte, ocorrido em Teresópolis e coordenado por H. J. Koellreutter.

A partir desse contato inicial, Gilberto Mendes conheceu a vanguarda da poesia concreta paulista, que havia lançado seu manifesto em 1956. Segundo o compositor, ele logo sentiu uma grande afinidade com a poesia concreta, sobretudo por ela ser bastante intelectualizada e complexa, ao mesmo tempo em que não abre mão de sua capacidade comunicativa. Esta seria uma das características fundamentais da música de Gilberto Mendes, mesmo durante seu período vanguardista. Ao mesmo passo em que o compositor escreve de forma inventiva, ele não abre mão de procurar uma certa comunicação com seu público, que não se estabelece, contudo, de uma maneira fácil.

Além disso, interessou o extremo conhecimento que esses poetas tinham acerca dos movimentos artísticos que ocorriam não somente no Brasil, mas também na Europa e nos Estados Unidos. A postura vanguardista da poesia concreta era menos retrógrada e conservadora do que podia ser verificado entre os músicos eruditos da época. Inclusive, é bastante significativo que, no manifesto da poesia concreta, assinado por Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos em 1958, Webern, Boulez e Stockhausen fossem citados como compositores que complexificaram a relação espaço-tempo, tal qual era preconizado pelos poetas concretistas brasileiros. Vale lembrar que o próprio Gilberto Mendes, como dito anteriormente, só teve real acesso a músicas desses compositores em 1959, quando esteve na Alemanha, ironicamente, para representar a música na delegação artística do Partido Comunista Brasileiro. Nesse sentido, os pares potenciais da vanguarda da música nova localizavam-se, nesse momento, fora do campo musical, ou seja, na poesia. Nas palavras de Gilberto Mendes:

Num ambiente musical retrógrado, os novos músicos que surgiram foram encontrar apoio e mesmo orientação estética não em seu meio, mas junto aos poetas renovadores da

língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas, principalmente Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Em freqüente contato com a Europa, esses poetas muito contribuíram para a colocação de problemas na música nova à geração na qual me incluo, juntamente com Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Willy Corrêa de Oliveira e Luis Carlos Vinholes (MENDES, 1975, p. 134).

Não parece exagerado dizer que a vanguarda da poesia concreta paulistana serviu de modelo de inspiração para a vanguarda da música nova. A postura mais ousada no campo artístico, bem como a ênfase na experimentação formal, sem abrir mão completamente do conteúdo são pontos em comum de ambos os grupos, que iniciaram, inclusive, um processo de mútua colaboração. Muitos poemas concretos foram musicados por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat. De acordo com Haroldo de Campos (1994), essa colaboração entre poesia concreta e música de vanguarda é algo particular da realidade brasileira e deve ser melhor pontuada. Muito embora a vanguarda europeia tenha se interessado em realizar um tratamento musical de alguns textos poéticos, ela não tinha a seu dispor textos que tão bem dialogassem com a música serial e estruturalista, sobretudo se compararmos com o contexto brasileiro. Aqui, essa relação foi visceral, pois a musicalização dos poemas era realizada de forma a valorizar ainda mais a sintaxe concretista.



**Figura 17 – Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, o famoso grupo *Noigrandes* de poesia concreta, que “apadrinhou” o movimento Música Nova. Fotografia do jornal “O Estado de São Paulo”, Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

Essas adaptações estéticas, no que diz respeito à leitura nacional da vanguarda estrutural, são importantes para se entender a permanência da música nova no Brasil e também para poder compreender parte significativa da produção musical de Gilberto Mendes, que compôs várias músicas a partir de poemas concretos. Segundo o compositor, não apenas a forma enxuta e plástica dos poemas o fascinava

Atraía-me também, na poesia concreta, uma coisa que seus autores talvez não gostem muito que a gente fale: seu conteúdo. Digo isso porque eles são declaradamente anticonteudistas. Mas, outra vez paradoxalmente, se por um lado trabalham seus poemas com o maior rigor formalista, por outro deixam escapar poderosos significados, palavras como greve, passeata, fome, nascemorre, Sputnik; e a força semântica da insólita organização dessas palavras não pode ser ignorada e nos dá razão para considerar alguns poemas como também politicamente engajados, sem a menor dúvida. Constatação que invalida certa crítica a uma possível alienação da poesia concreta (MENDES, 1994, p. 76).

Não é por acaso que o primeiro poema concreto musicado por Gilberto Mendes foi Nascemorre, de Haroldo de Campos, executado pela primeira vez em 1963 pelo Madrigal Ars Viva, com regência de Klaus-Dieter Wolff, a quem a música foi dedicada. A estreia ocorreu em 28 de setembro de 1963 no II Festival Música Nova. Segundo o compositor, ele teria ficado impressionado pelo uso mínimo de fonemas e de palavras, que com sua repetição implacável, gerava um significado tão forte. Abaixo, o poema:

```
se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
          renasce remorre renasce
                remorre renasce
                        remorre
                                re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se
```

Nasce *Nasce*<sup>113</sup> foi composta para vozes, percussão e fita gravada e tem como base os fonemas do poema, que são arranjados e rearranjados de diversas maneiras, sempre em novas combinações. Nessa música não há a ideia de melodia, o que faz com que a demarcação das alturas musicais não tenha sido feita em partitura pelo compositor. Outro aspecto que chama a atenção é o caráter aleatório da composição:

Na parte aleatória há 256 elementos fonéticos divididos entre oito cantores solistas, 32 para cada. Os cantores justapõem esses elementos, escolhendo a seu critério, improvisadamente ou antes da execução, a ordem em que serão apresentados, sua duração e das pausas que precedem, dentro da série acima exposta de medidas de tempo. Simultaneamente duas máquinas de escrever, maracás, bongôs, palmas de mãos e batidas de pés realizam o mesmo trabalho, escolhendo grupos de batidas de percussão também dentro da mesma série de números. O trabalho, de certo modo estocástico, joga com as probabilidades e inclui a participação real do intérprete na composição-montagem de um processo-direção musical, cujo desenvolvimento é previsível; porém, em suas particularidades, depende da casualidade (MENDES, 1994, p. 78).

Não foi pelo ousado caráter aleatório que a peça ganhou alguma notoriedade. O que parece ter sido muito importante para a época foi a aventura de Gilberto Mendes em um terreno musical em que ele e seus colegas não tinham um grande conhecimento: a música eletroacústica. O aspecto inovador da peça, que trabalhou com várias novidades da música erudita da época, traduz-se na aparência pouco comum de sua partitura. A seguir, um fragmento dela:

---

<sup>113</sup> Faixa 09 do CD2 anexo.

20

**D I**

TAPES

**D II**

TAPES

20

**Figura 18 - Fragmento da partitura de Nascemorre, de Gilberto Mendes.**

Ao utilizar fitas magnéticas pré-gravadas na forma de tapes em algumas de suas composições, Gilberto Mendes teria seu nome incluído no *Répertoire International de Musiques Electroacoustiques*, elaborado pelo *Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF* de Paris e que tinha o intuito de mapear o surgimento da música eletroacústica em todo o mundo. Com isso, afirmou Gilberto Mendes, seu nome seria associado como um pioneiro da música eletroacústica no Brasil. Contudo, como bem pontua a compositora Denise Garcia (2006), as condições materiais de se desenvolver efetivamente a música eletroacústica no Brasil eram muito precárias, porque esse tipo de música depende da

construção de laboratórios específicos considerados muito caros para o contexto brasileiro. Nesse sentido, as aventuras de Gilberto Mendes e também de seus pares: Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela limitaram-se também pela falta de uma estrutura que esses compositores enfrentaram, o que torna ainda mais inventivas suas contribuições: Gilberto Mendes, por exemplo, trabalhava com um gravador analógico, que lhe era emprestado por Klaus–Dietter Wolff<sup>14</sup>.

A parceria entre os músicos de vanguarda e os representantes da poesia concreta no cenário brasileiro revelou-se bastante fértil: os poemas concretos eram um material a partir do qual Gilberto Mendes e seus pares podiam trabalhar a música vocal para coro, que seria realizada pelo Madrigal Ars Viva. Como bem pontua Luiz Celso Rizzo sobre Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira:

Os dois compositores tinham consciência de que não poderiam contar com grupos musicais, orquestras e estúdios de música eletro-acústica para criarem suas composições. Também não era sua intenção fazer, aqui no Brasil, uma cópia da música de vanguarda tipicamente européia. A busca por um novo caminho materializou-se nas propostas da Poesia Concreta, e o meio expressivo eleito por eles foi o canto coral. Diferentemente da escrita de câmara para canto e piano, ou voz e instrumentos, a escrita coral surgia como um grande desafio aos dois compositores. Era uma massa vocal que necessitava ser repensada, retrabalhada como forma musical, reestruturada como linguagem. Nesse trabalho, surgiam dúvidas e incertezas na abordagem do meio e conhecimento de suas possibilidades e limites. Movia-os o reconhecimento de que a voz humana é o instrumento mais rico e flexível que um compositor pode ter em mãos. As dúvidas e o desafio que se apresentavam a eles era saber até que ponto poderia chegar a imaginação de um criador musical na escrita para o meio coral. Ambos reconheciam a importância de poder cantar e compor para o “Ars Viva”, que era um laboratório coral, espaço que ficara à disposição deles para experimentar e criar. Era uma maneira viável e econômica de escrever para vozes, imaginar sonoridades e conferir resultados. Era também uma maneira rápida e direta de divulgar o próprio trabalho, fazendo-o chegar ao público nos concertos corais e no Festival Música Nova (RIZZO, 2002, p. 63/64).

Nesse momento, Gilberto Mendes e seus amigos reuniam todas as condições para, finalmente, se colocarem como compositores de destaque no cenário nacional, uma vez que definiram sua orientação estética, com a qual poderiam diferenciar-se no campo musical.

---

<sup>14</sup> Conforme Denise Garcia. Nas palavras da autora: “tanto Willy Corrêa de Oliveira quanto Gilberto Mendes foram claros em nossas conversas e entrevistas ao afirmar que não desenvolveram, no período de retorno dos estúdios europeus, mais trabalhos na direção da música eletroacústica por falta de condições materiais: Gilberto Mendes trabalhava com um gravador analógico emprestado do regente Klaus Dieter Wolf e Willy, que queria trabalhar com síntese, não encontrou condições para fazê-lo em São Paulo” (GARCIA, 2006, p. 92).

Além disso, já tinham a experiência internacional (proporcionada via o curso de verão de Darmstadt, o mais importante festival de música contemporânea àquele momento) capaz de lhes atribuir a autoridade para se instituírem como vanguarda musical no Brasil. Não menos importantes foram o apoio recebido da vanguarda da poesia concreta, que já contava com certa notoriedade no cenário nacional, e o estabelecimento de um grupo musical aberto para realizar suas experimentações, o Madrigal Ars Viva. Finalmente, a criação do Festival Música Nova revelou-se essencial, ao divulgar e promover a música de Gilberto Mendes e dos demais compositores adeptos de sua linha estética.

Todos esses agenciamentos políticos e estéticos dos integrantes do movimento Música Nova culminaram na criação de espaços próprios de expressão e de meios alternativos de consagração artística, conferindo a Gilberto Mendes e a seus companheiros de vanguarda a possibilidade de inserção no campo musical. Mesmo se levarmos em consideração que isso ocorre de maneira relativa e processual, parece ter sido essencial o papel dessa vanguarda na elaboração de um espaço marginal interessante o suficiente para ser aos poucos absorvido pelo próprio campo musical. Nesse processo de inserção no campo musical, os poetas concretos parecem ter exercido um papel essencial – contando com mais força política e com o interesse em constituir-se como a legítima vanguarda poética brasileira, o grupo *Noigrandes* estendeu, de certa forma, seu prestígio aos jovens músicos que apadrinhou.

Não foi à toa, portanto, que os irmãos Campos e Décio Pignatari tenham possibilitado que o grupo Música Nova desse seu próximo passo: a publicação de um manifesto, prática moderna por excelência e fundamental para a identificação do movimento artístico como vanguarda. Logo, em 1963, os quatro compositores, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, junto com Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, Régis Duprat e Alexandre Pascoal, lançaram o Manifesto Música Nova, que foi publicado na Revista Invenção, porta-voz da poesia concreta brasileira. O texto foi escrito por Rogério Duprat e assinado por todos e tem clara influência do manifesto da poesia concreta, lançado em 1958 pelo grupo *Noigrandes*. Em ambos os manifestos, a ênfase na materialidade da forma artística é evidente e a comunicação direta é utilizada, fato que os torna curtos, com cerca de apenas duas páginas.

No manifesto Música Nova, os signatários pregavam que era necessário um compromisso total com o mundo contemporâneo, com seus produtos, sobretudo as máquinas e suas formas de comunicação, como o cinema. Era também valorizada a postura concretista – concebida como contrária ao idealismo em arte e como um processo criativo que parte de dados concretos para a sua realização. Também se ressalta a importância de atualização e de internacionalização do debate musical realizado no Brasil – nesse momento particular de nossa História, não mais a questão nacional deveria nortear o discurso musical a ser produzido. No final do breve texto, como forma de referenciar-se claramente ao manifesto da poesia concreta, lançado cinco anos antes, os autores citam o mesmo verso de Maiakóvski: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”, presente como *post scriptum* do manifesto da poesia concreta a partir de 1961. Com isso, além de enfatizarem que as novas ideias artísticas que propunham iriam se manifestar no plano da forma a ser empregada, eles também marcavam sua aliança com o grupo *Noigrandes*. A resistência a essa primazia do aspecto formal, essencial para ambos os movimentos, agora unidos em prol da atualização do panorama artístico brasileiro, é assim explicada por Gilberto Mendes:

Nada agride mais do que a linguagem nova, em música, literatura, em todas as artes. A forma, mais do que o conteúdo, assusta o burguês acomodado, que logo pensa em sua conta bancária e lugar no céu ameaçados, e tem ímpetos de sacar seu cartão de crédito, como diria Jean-Luc Godard (MENDES, 1994, p. 88).

Também a exemplo da postura assumida pelo movimento *Noigrandes* no momento em que seu manifesto foi lançado, a publicação do manifesto Música Nova foi seguida de realização de dois debates. O primeiro, público, ocorreu no Teatro de Arena da cidade de São Paulo, no bojo da programação do Festival Música Nova de 1963<sup>115</sup>; o segundo foi promovido pelo jornal *A Gazeta* e nele publicado. Tanto poetas, como músicos demonstravam saber que era extremamente importante ser notícia e, assim, virar produto midiático, para conseguir abalar os parâmetros da arte brasileira. De certa forma, eles puderam contar com uma participação incomum da mídia, na documentação dos escândalos

---

<sup>115</sup> Cf. MENDES, G. Um festival responde pela música nova. *A Tribuna*, 20/10/1963.

causados pelas vanguardas nascentes, e ainda com uma crítica que, mesmo sendo contrária à nova arte proposta, também contribuiu para divulgá-la em âmbito nacional.

Gilberto Mendes, além de compositor, passou a atuar como crítico musical no jornal *A Tribuna*, da cidade de Santos, no qual publica artigos até hoje. São muito comuns artigos sobre dados importantes de sua trajetória na imprensa local, assim como também é bastante usual a atuação do compositor como crítico musical dos eventos relacionados ao Festival Música Nova, de que é criador. Essa sua atuação como crítico musical e colaborador do jornal santista muito o auxiliou na tarefa de divulgar a programação artística do festival e do Madrigal Ars Viva, além de fazer com que seu nome se tornasse, em pouco tempo, reconhecido como uma autoridade artística.

Por tudo isso, podemos afirmar que, apesar de continuar trabalhando diariamente na Caixa Econômica Federal, Gilberto Mendes não descuidava de sua trajetória artística. Tanto é assim que ele permaneceu à frente da organização e da direção artística do Festival Música Nova, que só foi interrompido duas vezes em sua história: a primeira vez, após o golpe de Estado de 1964 (ou seja, nas edições de 1965, 1966 e 1967), e em 2002, quando em resposta à proposta da prefeitura de Santos de fechar a orquestra sinfônica da cidade, ele desistiu de organizar o Festival naquele ano, dando-o como encerrado, posição que foi revista, no entanto, um ano mais tarde.

A verdade é que, mesmo se considerarmos que o Festival Música Nova não recebe grandes verbas por parte dos governos públicos da cidade de Santos e do Estado de São Paulo<sup>116</sup>, ele constituiu, desde sua formação, um importante espaço para a propaganda e a promoção da música de vanguarda. Seu prestígio, que pode ser constatado por meio da participação de grandes nomes da música erudita de vanguarda, assegurou a permanência do evento mesmo nos momentos mais difíceis. Por intermédio do Festival, Gilberto Mendes

---

<sup>116</sup> O Festival Música Nova contou com o apoio da Prefeitura de Santos durante todos os anos em que aconteceu na cidade. Entretanto, a verba destinada ao Festival nunca foi condizente com a dimensão deste. O evento se manteve, em grande parte, devido à ampla rede de relações sociais que Gilberto Mendes dispunha e ocorreu muitas vezes sem uma produção profissional. A comprovação disso está no fato de muitos grupos e instrumentistas terem tocado no Festival sem ganhar financeiramente para isso, visto que a participação no evento lhes dava prestígio no meio da música de vanguarda. Ainda em relação a isso, alguns dos nomes da música internacional de vanguarda eram hospedados na casa de Gilberto Mendes e de integrantes do Madrigal Ars Viva. Contudo, como o próprio Gilberto Mendes vem notando, na atualidade esse modelo de festival, produzido de forma mais amadora, não se sustenta. Os músicos cada vez mais vêm exigindo suas remunerações, além de hospedagem em hotéis e cobertura de gastos com refeição para participarem do evento, que, desde 2009, procura fontes alternativas de financiamento.

conheceu pessoalmente grandes regentes, compositores e instrumentistas, que passaram a colocar a cidade de Santos entre os destinos de execução da música de vanguarda internacional.

## **2.1 – A radicalização da postura de vanguarda e seus embates**

Além dessa sua atuação no evento de música que ajudou a construir, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira deram o passo que faltava para que a associação de seus nomes com a arte de vanguarda fosse definitiva em território nacional. Refiro-me aqui ao concerto de 16 de novembro de 1965, que teve lugar no Teatro Municipal de São Paulo, o qual, à semelhança do ocorrido na Semana de Arte Moderna de 1922, despertou a ira do público presente.

Regido por Diogo Pacheco, esse concerto contou com músicas dos já consagrados (no exterior) Anton Webern e John Cage e também apresentou as composições “Blirium C9”, de Gilberto Mendes e “Ouviver a Música”, de Willy Corrêa de Oliveira. Se as músicas de Webern, que abriram o programa da noite, já causaram um furor significativo de parte da plateia, a indignação terminou de tomar conta do ambiente com a apresentação de “Tacet”, ou 4’33”, de John Cage – uma verdadeira ode ao silêncio.

A recepção das peças de Gilberto Mendes e de Willy Corrêa de Oliveira não foi mais tranquila. A música aleatória de nosso protagonista, considerada até hoje pelo compositor uma das composições mais difíceis de sua autoria, causou o enlouquecimento do público, segundo matéria publicada na Revista Manchete:

Blirium C9, do compositor brasileiro Gilberto Mendes, teve a participação do público desde o início: o apresentador começou a falar, alguém perguntou: ‘Como é?’. Ele repetiu e recebeu um ‘muito obrigado’, a que retrucou: ‘Disponha’. Depois, passou-se à música, podendo os executantes tocarem o que bem entender. Mattar, Paulo Erculano e Ernesto De Luca improvisaram ao piano, cravo e bateria o que lhes vinha às cabeças, numa mistura nunca vista de bossa nova, jazz, clássico, tango, romântico e clássico. O público enlouqueceu: vaias, palmas, gritos de aplausos, miados, rugidos, murros nas cadeiras, discussões. Em dado momento, o cravista tocava com a cabeça e os cotovelos. Um espectador levantou-se e gritou a plenos pulmões: ‘Nem Freud explica isso!’(OLIVA, Revista Manchete, 11/12/1965)<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Trecho do texto “Deu a louca na Música”, de autoria de Ayrton Oliva, publicado na Revista Manchete de 11/12/1965.

Segundo a matéria “Municipal, não é circo”, publicada na Revista Artes, a música de Gilberto Mendes ocasionou a reação mais vigorosa da plateia, que “ria, vaiava e fazia rangerem as cadeiras, em meio a uma barafunda de ganidos, miados, uivos, mugidos e um vozerio infernal: Apelação! Ignorância! Besteira! Isto não é circo!” (Revista Artes, dezembro de 1965). Ainda nessa mesma matéria, ressalta-se a fala de uma mulher, que, retirando o marido à força do teatro, teria perguntado aos músicos em alto e bom som: “Vocês não sabem tocar Mozart?”. O fato é que, segundo Gilberto Mendes, o clima de hostilidade chegou a tal ponto que os músicos tiveram de sair escoltados pela polícia, pelos fundos do teatro. Isso tudo teria ocorrido porque a própria concepção do concerto era nova:

Todo o concerto foi concebido e encenado como um grande happening e tanto minha peça como a de Willy resultavam num mosaico de acontecimentos sonoros, colagens, citações de qualquer tipo de música, inclusive popular. Também éramos pioneiros em tudo isso aí, happenings, colagens, citações, dentro de um panorama acanhado da música brasileira daquela época (MENDES, 1994, p. 87)

Blirium C9 é considerada por Gilberto Mendes como uma peça difícilíssima para o intérprete, pois está é uma música em que ele também tem de assumir o ofício de compositor, atuando como um segundo autor da peça. Segundo Gilberto Mendes a partitura por ele feita de Blirium funciona como um guia através do qual os instrumentistas tem de compor sua própria música. A própria forma da partitura é indicadora do grau de “liberdade” e criação musical do intérprete, que acaba seguindo uma fórmula de se fazer música:

Todos os grupos  
*All the groups*

QUADRO B-REGISTROS

Exemplo para piano:  
extensão  
Example for piano:  
extension

A			
	B		
		C	
			D
A	B		
A		C	
A			D
	B	C	
			D
A	B	C	D
A	B		D
A		C	D
	B	C	D
A	B	C	D

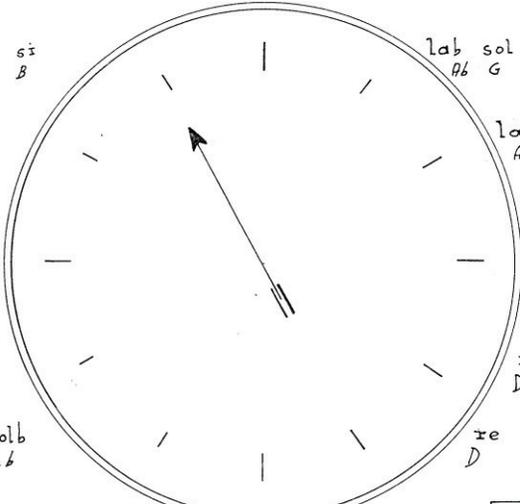
la sib si  
A Bb B

la sib  
A Bb

re fa  
D F

Mi solb  
E Gb

Mib Mi solb  
Eb E Gb



lab sol fa  
Ab G F

lab sol  
Ab G

Sol fa  
G F

reb do  
Db C

re reb do  
D Db C

Grupos à esquerda  
ou à direita  
*Groups of notes at the  
left or at the right*

*lento  
moderato  
allegro*

NMB - 13

**Figura 19 – Partitura de Blirium C9, de Gilberto Mendes.**

Em todas as críticas de jornal ou de revistas consultadas, havia menção à existência de uma divisão do público: uma parte, mais jovem, vibrava com os acontecimentos, e outra manifestava-se claramente chocada, na opinião de Décio Pignatari, pela violação do “arraial-símbolo da música tradicional e assentada: o Teatro Municipal”. De fato, a junção de duas falas já citadas: “Isto não é circo!” e “Vocês não sabem tocar Mozart?” nos faz corroborar com a tese do poeta, exposta abaixo:

O trabalho de John Cage, Cage tacet, e fases diversas das peças de Gilberto Mendes (Blirium C9) e Willy Corrêa de Oliveira (Ouviver a música) ilustram essa violentação crítica de contexto. Ninguém vai ao Municipal para ouvir “não-música”. Na execução da peça de Cage, Pedrinho Mattar dirige-se ao piano com um metrônomo na mão, dá-lhe corda, coloca-o sobre o instrumento e se retira, para voltar dando corda em um despertador, que coloca também sobre o piano; em seguida fecha o instrumento e finge dormir sobre ele, o relógio toca, ele “desperta”; recolhe despertador e metrônomo e se retira. Na peça de Gilberto Mendes, o excelente pianista Paulo Herculano ataca o teclado com a testa. Na obra de Willy Corrêa de Oliveira, o celista Dalton De Lucca subitamente se levanta e berra: O sole mio! – para logo depois emendar, de improviso: Jogai, jogai, podeis jogar o que quiserdes! (aludindo às bolotas de papel que estavam sendo arremessadas por espectadores revoltados (PIGNATARI, Correio da manhã, 31/12/1965).

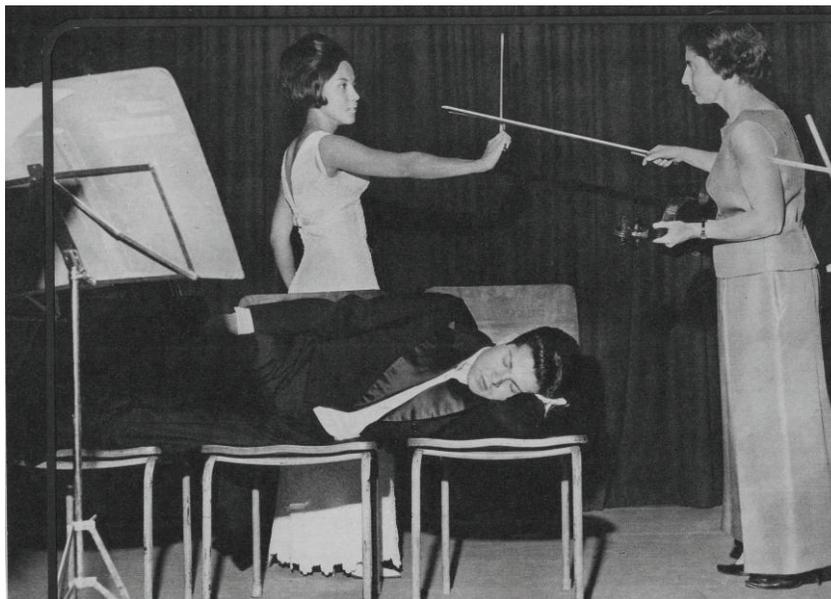
Se o Teatro Municipal é um lugar quase sagrado para os ouvintes da música clássica e também para apreciadores das outras artes cênicas, ele se constitui, por isso mesmo, no espaço a ser conquistado pelas vanguardas e pelas novas linguagens musicais. Essa não era a primeira vez que o público tradicional dessa instituição artística se chocava com o novo. O concerto de música aleatória teve um precursor de peso, a famosa Semana de Arte Moderna de 1922, na qual Villa-Lobos havia chocado o público da instituição, tanto ao aparecer de chinelos no palco (em decorrência de uma enfermidade nos pés), quanto pelo teor bastante moderno de suas composições.

A semelhança entre o ocorrido na Semana de Arte Moderna de 22 e o Concerto de 1965 não é algo pontual, mas, sim, central na presente reflexão. Como bem formulou a violonista Teresinha Prada Soares (2006), existe uma lógica de continuidade entre a vanguarda nacionalista de 22 e o grupo Música Nova: ambos tiveram atitudes contestatórias no campo da música erudita brasileira, uma vez que buscaram inovar esteticamente. De acordo com Bauman (1998), essa busca constante pela inovação é inerente às vanguardas modernistas, que muitas vezes acabaram tendo no escândalo gerado pela apresentação do novo a forma de afirmação de seu espaço:

O paradoxo da vanguarda, portanto, é que ela tomou como sucesso o signo do fracasso, enquanto a derrota significasse, para isso, uma confirmação de que estava certa. A vanguarda sofria quando o reconhecimento público era negado – mas ainda se sentia mais atormentada quando a sonhada aclamação e o aplauso surgiam finalmente. A justeza de suas próprias ações, e o caráter progressista dos passos que estava dando, a vanguarda media pela profundidade de seu isolamento e pelo poder de resistência de todos os que ela planejava converter. Quanto mais era vituperada e atacada, mais se assegurava de que sua causa estava certa. Aguilhoada pelo horror da aprovação popular, a vanguarda febrilmente sempre encontrava mais difíceis (por isso, possivelmente menos digeríveis) formas artísticas. O que não devia ser senão um meio para um fim e uma condição temporária era, desse modo, imperceptivelmente transformado no objetivo último e num estado de permanência (BAUMAN, 1998, p. 125).

Se o escândalo artístico é peça-chave na retórica modernista, ele também é fundamental porque promove a divulgação do trabalho desses artistas, devido à ampla cobertura da mídia em relação aos acontecimentos que facilmente viravam notícia, como foi o caso desse concerto específico. Eis uma boa ilustração do poder de um escândalo artístico nesse momento. A *Revista Manchete*, que não esteve presente ao concerto no

Teatro Municipal de São Paulo, entrou em contato posteriormente com os compositores para fazer uma matéria sobre eles e sobre o ocorrido no Festival. Devido a isso, os intérpretes de “Ouviver a música”, de Willy Corrêa de Oliveira, posaram para uma foto feita *a posteriori*, que foi publicada na Revista:



**Figura 20 - Instrumentistas posam para foto, reproduzindo o acontecido no famoso Concerto de 1965, em música de Willy Corrêa de Oliveira. Revista Manchete. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1965.**

As atuações dos adeptos do Música Nova não parariam aí. Mesmo quando não eram a pauta dos eventos, eles se faziam ouvir, como pode ser percebido no embate com Eleazar de Carvalho apenas um ano mais tarde, durante a realização da II Semana de Música de Vanguarda, organizada por Eleazar de Carvalho e por Jocy de Oliveira e que, a exemplo do acontecido em 1965, também teve lugar no Teatro Municipal de São Paulo. Como em vários momentos, também aqui o apadrinhamento da recente vanguarda da música nova pelos poetas concretos do grupo *Noigrandes* é visível.

Durante o decorrer da II Semana de Música de Vanguarda, mais especificamente em 1º de setembro de 1966, os maestros Eleazar de Carvalho e Júlio Medaglia prepararam a apresentação da música “Strategie”, do compositor grego Yannis Xenakis, que inclusive esteve presente ao evento<sup>118</sup>. Em uma descrição rápida, Gilberto Mendes definiu a peça:

---

<sup>118</sup> Cf. informações presentes em MENDES, 11/09/1966.

Duas orquestras colocadas no palco e dois regentes um de costas para o outro, prontos para uma competição. Os pontos serão registrados num placar (que deveria ser eletrônico; na sua falta, apelou-se para um marcador comum, manual), visto somente pelo público, que deverá torcer para um dos concorrentes. O maestro vencedor receberá uma taça ou medalha. No decorrer da execução cada maestro tem a possibilidade de escolher sua direção. Quatrocentas possibilidades em vinte caminhos diversos. Escolhida uma sequência, aperta um botão que acusa no marcador se ele está certo ou errado, através de pontos assinalados. Baseado nas leis das probabilidades, haverá momentos em que um regente, sem o querer, pode fazer pontos para o outro. Além disso, também está esclarecido que a vitória de um não significa sua superioridade como maestro. Para que então a competição? As duas orquestras foram conduzidas por Eleazar de Carvalho e Júlio Medaglia. “Strategie”, do compositor Yannis Xenákis, do “groupe de recherches musicales” da Rádio televisão Francesa, dirigido por Pierre Schaeffer, é um trabalho desenvolvido exclusivamente no nível sintático, representante da programação do autor para um computador IBM. Peça sem maior interesse a não ser “a disputa”, de resto, queira ou não Xenákis, semântica (MENDES, 11/09/1966).

A música, que tinha no jogo e na competição seus aspectos principais, mostrava o quanto, em 1966, ideias de indeterminação que vinham sendo divulgadas musicalmente por John Cage já tinham influenciado o cenário francês, do qual Yannis Xenakis fazia parte, mesmo que as noções do acaso e do aleatório fossem trabalhadas com bem menos liberdade e profundidade na música de vanguarda europeia. A limitação dessas ideias, segundo Augusto de Campos ([1966]2005), era visível também na forma como Eleazar de Carvalho conduzia a apresentação no Municipal, já que antes da peça ele teria pedido que o público fosse comedido em sua torcida.

No entanto, a maior surpresa da noite não seria gerada em decorrência da apresentação dessa peça, mas ocorreria *durante* sua apresentação. Quando Eleazar de Carvalho estava ganhando a disputa musical de seu colega Júlio Medaglia, foi surpreendido pela atuação não esperada de um trio cantor, que parece tê-lo desconcentrado. Provavelmente ressentidos por não terem sido chamados a participar do Festival, os compositores Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, em companhia do poeta Décio Pignatari<sup>119</sup>, começaram a cantar em um determinado momento mais silencioso do espetáculo “Juanita Banana”, um *hit* iê, iê, iê da época, até que, após tanto insistirem na

---

<sup>119</sup> Gilberto Mendes teria participado da performance se o seu carro não tivesse quebrado na estrada, enquanto ele ia de Santos a São Paulo. Embora nada estivesse combinado, ele me disse que caso estivesse lá, também teria participado do *happening*, pois acompanharia seus amigos e companheiros estéticos na brincadeira. Mesmo não tendo presenciado o concerto, Gilberto Mendes noticiou o evento e a atuação de Décio Pignatari, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira no jornal *A Tribuna*, onde trabalhava como colaborador.

cantoria não combinada, foram chamados ao palco por Eleazar de Carvalho, que os teria regido, em conjunto com sua orquestra. Não é de se estranhar que tenha havido um grande mal-estar causado pelo trio cantor de “Juanita Banana”, ainda mais se considerarmos que essa intervenção não havia sido determinada pelo compositor da peça, Yannis Xenakis, como possível ou viável. Por mais que “Strategie” fizesse uso da retórica da indeterminação, na medida em que os regentes poderiam escolher séries musicais e inclusive pontuar para seu adversário, esses eventos eram pré-determinados pelo compositor por meio do uso de uma série de procedimentos estatísticos. A própria ideia de indeterminação não era tão livre para a vanguarda musical europeia, da qual Xenakis fazia parte. Pelo contrário, era calculada, segundo Vera Terra (2000), com o auxílio de teorias matemáticas modernas.

O jogo estatístico-sonoro de Xenakis assumia, assim, a faceta de um drama social para a vanguarda musical paulista. Muito mais coisas estavam em jogo, naquele momento. Dois maestros, representando setores diferentes do campo musical, disputavam: era, portanto, necessário ganhar o jogo. Júlio Medaglia, pertencente ao grupo Música Nova era, obviamente, o preferido dos compositores paulistas, enquanto Eleazar de Carvalho, até então conhecido primordialmente por sua atuação na Academia Brasileira de Música, não podia tomar as rédeas do nascente movimento de vanguarda no país. O *happening* paulista cumpriu, portanto, duas missões: a de garantir a vitória de Júlio Medaglia no jogo de Xenakis e a de fazer com que os então desprezados músicos da vanguarda paulista se tornassem o assunto do evento.

Não é de se estranhar que Eleazar de Carvalho tenha ficado enfurecido com o ocorrido, o que foi perceptível também quando ele presidiu a mesa redonda sobre os problemas da música de vanguarda (que ocorreu no escopo da II Semana de Música de Vanguarda), acompanhado pelo pintor Flávio de Carvalho e pelos músicos Júlio Medaglia, Yannis Xenakis e Jocy de Oliveira. Após reconhecer Décio Pignatari entre os presentes, Eleazar de Carvalho teria dito que autorizaria apenas que pessoas qualificadas se manifestassem sobre o tema. Em vista da intimidação, foi o poeta Augusto de Campos que se colocou publicamente:

Levanta-se então o poeta concretista Augusto de Campos e pede a palavra. De caneta e papel na mão, o maestro perguntou, ríspido, quantos minutos ele iria falar. Sua

expressão era de quem estava disposto a cassar a palavra ao menor pretexto. Precisávamos compreender: quem mandava era ele. Eleazar de Carvalho. Também de papel na mão, Augusto de Campos garante que sua intervenção, embora escrita, não seria demorada: mas era da maior importância – tanto que se dera ao trabalho de escrevê-la – pois tratava do caso dos três espectadores-cantores. Em apaixonada defesa deles, lamentou que uma semana de música de vanguarda fosse conduzida de maneira tão estreita, fechada a crítica e policialmente interessada em manter a ordem musical apresentada em lugar de discuti-la. *A contribuição crítica, verdadeiramente vanguardista, fora dada exatamente pelos três espectadores*, cantando, num momento mais silencioso da orquestra, o ié-ié-ié “Juanita Banana”, pleno de conteúdo semântico. Não era por um acaso que seus intérpretes haviam sido um poeta Décio Pignatari, e dois compositores, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat. Uma realização de vanguarda visa sempre a subverter a ordem artística já estabelecida, e não sua mostra bem comportada. Depois de uma resenha de tudo quanto já fora feito em São Paulo no campo da música de vanguarda, desde o tempo do movimento Ars Nova, Augusto de Campos ainda lamentou que a II Semana ignorasse por completo esse passado e não tivesse o menor interesse nos compositores brasileiros de vanguarda, Willy, Rogério, Damiano Cozzela e Gilberto Mendes. *Recordou o memorável concerto realizado no ano passado pela VIII Bienal de S. Paulo, dirigido por Diogo Pacheco no mesmo Teatro Municipal em que foram apresentadas obras atualíssimas e brasileiras de Mendes e Willy. Aquele, sim, concerto polêmico, agressivo*, tanto que provocou violenta reação do público e teve a maior repercussão nos principais jornais, revistas e tevês do país. Augusto de Campos terminou sua intervenção sob calorosos aplausos (MENDES, 18/09/1966, grifos meus).

Apoiados por Décio Pignatari e Augusto de Campos, os adeptos do movimento Música Nova reivindicavam, portanto, a posição de “verdadeira vanguarda” para si, enquanto que os poetas consideravam-se autorizados a julgar o que constituía a “verdadeira atitude vanguardista”. Além disso, a fala de Augusto de Campos nesse evento mostrava um presumido maior entendimento do poeta em vista da arte produzida em cenário nacional, uma vez que ele era diferente de Eleazar de Carvalho, que, apesar de estar informado sobre a produção musical europeia, revelava-se como um “ignorante” em matéria de vanguarda em seu próprio país. Em decorrência disso, Gilberto Mendes assim descreve a reação de Eleazar de Carvalho:

O maestro Eleazar de Carvalho ouvira tudo calado, perplexo. Evidentemente estava surpreendido; *não sabia com quem havia mexido*. A pouco e pouco sua fisionomia se transformara. Presenciávamos um homem sem dúvida alguma muito vivo, inteligente, sensível aos acontecimentos, que compreendia, rápido, onde estava a verdade. E sentia muito bem a preferência do público (que se manteve sempre a favor da defesa do trio cantor). Ficou mudo por uns instantes. Pausadamente voltou a falar. Era outro homem, não mais o auto-suficiente, o terrível. Humilde, agradeceu as palavras de Augusto de Campos e se desculpou, confessando que de fato não estava a par do que acontecera no Brasil nos últimos anos. Sua intenção fora realmente mostrar-nos só o que se fazia lá fora. Conforme o próprio Augusto relatara, o que se faz entre nós estava já bastante divulgado. De qualquer

maneira reconhecia uma falta sua e prometia também apresentar os brasileiros numa próxima semana de música de vanguarda. E desde já colocava à disposição dos compositores de vanguarda as duas orquestras que dirige: a Sinfônica Brasileira e a de Saint Louis, nos Estados Unidos (MENDES, 18/09/1966, grifos meus).

É interessante notar que ao mudar de atitude perante a vanguarda brasileira, que se fez representar e virou notícia mesmo sem estar presente no repertório da II Semana de Música de Vanguarda, Eleazar de Carvalho tenha passado, quase magicamente, de “auto-suficiente e terrível” para “humilde”. Contudo, a parceria proposta por Eleazar, mesmo não ocorrendo em uma outra Semana de Música de Vanguarda, seria verdade para Gilberto Mendes em um outro evento muito mais importante, o Festival Outono de Varsóvia, em 1973, como veremos adiante.

De qualquer modo, o debate público ocorrido no bojo da II Semana de Música de Vanguarda desqualificava publicamente tanto Eleazar de Carvalho, que tentava reinventar-se no campo musical brasileiro como músico de vanguarda, bem como a instituição que ele representava, de certa forma, desde 1945. Tendo sido um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, era natural que ele fosse conectado a ela nesse momento. Ora, a atitude de vanguarda, lembra Augusto de Campos, só é possível aos não acadêmicos, pois é contestatória e provocadora, algo que havia se mostrado impossível a Eleazar de Carvalho. Essa constatação fica ainda mais evidente quando o poeta, aproveitando-se da mídia que tinha a seu dispor na época, publicou o texto “Juanita Banana no Municipal”, no qual afirma que os únicos representantes da vanguarda musical no país eram os quatro compositores paulistas, uma vez que no Rio de Janeiro o ambiente musical mostrava-se extremamente acanhado.

A comparação entre os dois contextos, paulista e carioca, era possível justamente pelo fato de o evento ter ocorrido nas duas capitais, com desdobramentos completamente diferentes. Citando um crítico musical não especificado em seu texto, Augusto de Campos teria afirmado a diferença entre os ambientes musical paulistano e carioca. Logo, enquanto em São Paulo o evento foi duramente contestado por “verdadeiros representantes da vanguarda”, no Rio de Janeiro

houve alguns assobios, que porém não medraram em meio aos bravos! de alguns entusiastas, naquele clima de conformidade provinciana de um público que achou de bom-

tom, exercendo o mesmo rito social e melancólico de todos os concertos, aplaudir a música insólita (CAMPOS, [1966]2005, p. 212).

Na comparação entre contextos, São Paulo – que no passado havia sido considerada como uma capital atrasada em termos musicais, de tal forma que precisou contar com o empréstimo de músicos cariocas para a efetivação de sua Semana de Arte Moderna de 1922 – passava a ser o lócus da música erudita de vanguarda dos anos 1960. Muito provavelmente por ter uma série de instituições musicais indiscutivelmente ligadas ao nacionalismo, porque criadas durante o longo período hegemônico dessa temática no campo, a cidade maravilhosa começava a ser considerada como mais conservadora a partir de então.

Uma outra questão é ainda fundamental: se a música nova paulista era então promovida à condição de legítima vanguarda no campo musical nacional, a música de seus quatro compositores iria ditar as diferenças que guardava com os cenários francês e norte-americano de composição musical. É por esse motivo que os compositores paulistas criticaram tão duramente o trabalho de Xenakis, quando de sua estada no Brasil. Em uma matéria para o jornal *A Tribuna*, Gilberto Mendes assim definia o compositor: “é o homem do velho mundo, em choque com as concepções do homem novo americano, voltado para uma arte feita do cotidiano, para o estudo de uma teoria dos signos, da informação” (MENDES, 25/09/1966). Após ter, em conversa com Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, se mostrado contrário à produção musical norte-americana, de quem os compositores paulistas também eram, em parte, devedores, Xenakis teria proferido uma palestra assim caracterizada por Augusto de Campos:

A conferência do próprio Xenakis em que este, justificando matematicamente seu interesse pelas massas (musicais), deu um verdadeiro show de incomunicação com as massas (humanas), representadas pelo público que lá compareceu e assistiu, sem entender à “massante” demonstração do rigor técnico de suas composições. Foi uma longa exposição, durante a qual ficou indubitavelmente comprovada a competência, mas também a estreiteza de vistas do compositor franco-grego (CAMPOS, [1966]2005, p. 216).

Essas caracterizações, quando tomadas em conjunto, evidenciam o quanto a música erudita de vanguarda brasileira se diferenciava da música contemporânea francesa, sendo esta última impopular demais em relação à produção nacional, que, apesar de apoiar-se

muitas vezes no serialismo integral francês, também dialogava abertamente com a produção norte-americana, de forma a não desprezar a comunicação com o público.

Um exemplo da produção de Gilberto Mendes do momento pode ser visto (e ouvido) na peça mais famosa do compositor, baseada em um poema escrito por Décio Pignatari e composta no mesmo ano de 1966. Trata-se de “*Motet em Ré menor*”, ou, “Beba Coca-Cola”<sup>120</sup>, um “antijingle”<sup>121</sup> que já foi cantado nos cinco continentes. Como “antijingle”, ela se situa em oposição ao mercado, configurando algo que por diversas vezes se constitui em um argumento de suma importância para Gilberto Mendes – sua música pertence à Grande Arte, sendo, portanto, impopular em relação aos produtos da indústria cultural, por estar diametralmente oposta às designações da música de mercado, produto da indústria cultural. No entanto, ao tratar de temas como “Coca-Cola”, a peça tem alto apelo comunicativo, sendo, inclusive, a música mais “popular” no conjunto da obra de Gilberto Mendes. Tanto isso é verdade que, apesar de ser uma peça experimental, é graças a ela que Gilberto Mendes teve o seu nome citado em verbetes de importantes dicionários de música, como o “New Grove Dictionary of Music and Musicians”.

Essa música tem uma postura provocativa de saída, como lembra o compositor:

O meu motet em Ré menor, por exemplo, não tem nada de Ré menor, logo entra um Mi bemol para atrapalhar. A intenção, no título, era também provocar a fúria da crítica que, sabíamos, iria se irritar com essa denominação, considerá-la um erro de quem não conhece música, como nos julgavam, frequentemente. O tal crítico carioca do jornal *O Globo*, que me considerou um pretense Kagel sem genialidade, engoliu como séria, a ponto de reproduzi-la em uma análise que fez de minha *Ópera Aberta*, propositadamente sem sentido, uma brincadeira parodiando o jargão semiótico. Ele não entendeu nada. Essas coisas nos divertiam muito (MENDES, 1994, p. 118, grifos do autor).

---

<sup>120</sup> Faixa 10 do CD2 anexo.

<sup>121</sup> Carlos Alberto Zeron (1991) acredita que as peças *Cidade* (1964) e *Beba Coca-Cola* (1966) de Gilberto Mendes são “antijingles”, pois ambas seriam críticas em relação ao consumismo alienado da sociedade contemporânea.

The image shows a handwritten musical score for a motet in G minor. It is divided into two systems. The first system features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: S: cola; C: bebe cola, beba coca, bebe cola, caco caco, cola; T: bebacocacola, bebe cola, beba coca, bebe cola, caco caco, cola; B: caco caco, cola. Dynamics include 'f' and 'f'. The second system features five vocal parts with lyrics: S: bebacocacola, bebe cola, beba coca, bebe cola, caco caco, cola; C: bebacoca cola, bebe cola, caco caco, cola; T: bebacocacola, beba coca, bebe cola, caco caco, cola; B: bebacocacola, cola. Dynamics include 'PPP' and 'P'.

Figura 21 - Trecho inicial do “Motet em Ré menor”, de Gilberto Mendes.

Apesar de os críticos mais conservadores terem caído na armadilha de Gilberto Mendes e terem tentado analisar essa peça como uma música tonal, para a partir daí fazerem suas críticas ao compositor, “Beba Coca-Cola”, como é mais conhecida, foi considerada por muitos autores e críticos musicais uma peça humorística, justamente por esse aspecto de diversão que começou a se desenhar como uma constante na obra do compositor.

Porém, o riso gerado por sua obra não é simples. Prova disso é o fato de Gilberto Mendes declarar que nunca pretendeu ser humorístico, não obstante reconhecer que deva existir humor em sua música, devido às várias declarações de críticos e de amigos sobre isso. De certa forma, o humor das peças de Gilberto não é de fácil entendimento. Ele é

resultado de uma postura irônica diante de vários aspectos da sociedade como um todo, assim como ao meio musical e suas vaidades. Em relação a isso, Gilberto ressalta:

Outra coisa discutida em minha obra é o seu humor e o seu possível caráter brasileiro, apesar de minha posição claramente antinacionalista. (...). Não sei nem contar anedotas. Acho curioso que algumas de minhas músicas resultem muito engraçadas para o público. Nunca foi minha intenção. Sou formalista, em arte. Pelo menos no começo, meu trabalho é rigorosamente formal, calculado, planejado. Depois eu me deixo soltar, ficar “inspirado” em cima da minha própria armação estrutural. Coloco num tipo de relação fixa um conjunto de dados escolhidos, sons, gestos, ações; e em correspondência ou oposição móvel um grupo de dados com outro. Elementar, diria Sherlock Holmes. *Acontece que uma relação inusitada entre os dados, ou mesmo absurda entre dois grupos libera um terceiro significado, livre para a audiência, que pode entendê-lo como muito cômico.* Da minha parte pretendo liberar beleza, uma estranha beleza. Quando eu compus *Beba Coca Cola*, estava com a cabeça cheia de Jannequin, Machaut, Palestrina, Obrecht, Ockeghem; pensava estar criando algo árido, enxuto, cerebralíssimo, um renascentismo feito novo, como aconselhava o poeta Ezra Pound e, no entanto, a peça se tornou tão popular e divertida para o público. Às vezes penso, como Stravinsky, que as pessoas se entusiasmam, não com seu real valor, mas com o que resulta por acaso daquela trama tão intelectualmente pensada, embora esse resultado não deixe de ser inerente à própria constituição da obra. Não faço a menor concessão, não pretendo ser fácil, comunicativo, para as grandes massas, não obstante “mass communication has become an important element of his credo”, escreveu Gérard Béhague a meu respeito. De fato, foi o tema de nosso “Manifesto Música Nova”. Mas sempre me repugnou baixar o nível de meu trabalho, torná-lo “engraçado”, só para ser acessível ao grande público. Seria ofendê-lo, na minha opinião, não admitir suas potencialidades de compreensão de uma obra mais complexa (MENDES, 1994, p. 112-113, grifos do autor).

Não teria sido com essa peça, aliás, que começaria a se desenhar uma certa veia irônica na composição de Gilberto Mendes, que é muitas vezes confundida com humor. Se nos lembrarmos de sua “Sonatina a la Mozart”, composta em seus primeiros anos como compositor, já podemos notar uma fina ironia como elemento constitutivo de sua poética musical desde os anos de sua formação artística. Contudo, é com “Beba Coca Cola”, sua peça mais popular, que essa veia irônica do compositor ganha reconhecimento, ainda mais porque ele não iria abandoná-la tão facilmente, como veremos a seguir.

A popularidade relativa desfrutada por “Beba Coca-Cola” é explicada por Gilberto Mendes, em parte porque a peça foi executada várias vezes por dois grandes grupos corais brasileiros: o Madrigal Ars Viva e o Coral USP, não só no Brasil, como também no exterior. Além disso, como bem lembra o compositor, a peça foi bastante divulgada apesar das dificuldades iniciais com sua publicação, porque os grupos corais têm como costume trocar partituras entre si, o que contribui muito com a divulgação. Nas palavras do

compositor: “os corais, por onde passam, deixam sementes das obras tocadas. Os coralistas e os próprios regentes vão passando cópias das peças tocadas para os colegas de outras cidades, de outros países” (MENDES, 1994, p. 104). Essa prática teria assim contribuído para que “Beba Coca-Cola” se tornasse tão conhecida no campo da música erudita.



**Figura 22 - Fotografia de performance do Coral Universitário Humboldt (Belim) do famoso Moteto em Ré Menor, o Beba Coca Cola, de Gilberto Mendes. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

Ainda no tocante a essa composição, é fato que, se a crítica ao produto americano (que inclusive trouxe problemas para o compositor quando ele tentou publicá-la no Brasil e no exterior<sup>122</sup>) é visível para Gilberto Mendes e alguns de seus pares – pela associação quase direta do refrigerante à cloaca, palavra final da peça, assim como pelo fato de a música ter como clímax um arrote, que é executado por um dos coralistas – ela parece não ser tão óbvia para outros pensadores, que vêem a música como uma ode ao capitalismo. É com essa concepção que Roberto Schwarz escreveu o artigo “Nota sobre vanguarda e

---

<sup>122</sup> Gilberto Mendes e Décio Pignatari encontraram problemas em publicar Beba Coca-Cola devido ao teor crítico que o poema de Décio Pignatari continha ao associar a bebida norte-americana com cloaca. Segundo Mendes (1994) a editora do Lincoln Center Performing Arts chegou a enviar um contrato para que compositor e poeta assinassem; entretanto o mesmo contrato seria rescindido mais tarde. Problema semelhante ocorreu com a editora Ricordi brasileira. Após estas duas tentativas frustradas, a música foi publicada pela Editora Novas Metas.

conformismo”<sup>123</sup>, logo após ter lido a entrevista que Júlio Medaglia fizera com os quatro compositores da nova vanguarda da música erudita, publicada sob o título “Música, Não-Música, Anti-música” no jornal *O Estado de São Paulo*, em 22 de abril de 1967. Essa entrevista é extremamente significativa no que se refere a uma redefinição mais ampla das atividades do compositor de vanguarda, embora esse termo tenha sido refutado por alguns deles. Damiano Cozzela, por exemplo, disse que essa era uma denominação que lhe dava brotoejas. Contudo, o que parece ser mais significativo é a afirmação de Rogério Duprat de que o Música Nova não existia mais enquanto grupo desde 1964. Nas palavras de Duprat:

Como “Grupo Música Nova”, deixamos de existir em 64: Cozzela, Pignatari, Régis e eu fomos para Brasília – você ainda se encontrava na Alemanha. Cozzela foi o primeiro a realizar em São Paulo, com um grupo de jovens, espetáculos que resolveram chamar por aí de “música aleatória” Em Brasília, juntamente com um grupo de alunos de “composição” do Santoro (este não participava da coisa, mas topava tudo que fazíamos) organizamos um grupo de “música experimental”, nome sob o qual valia tudo. Lá repetimos algumas experiências feitas pelo Cozzela (...). Com a ida do Décio e do Cozzela para Brasília a coisa ferveu: semântica e cultura de massa (e reconheço que foi difícil livrar-me completamente de uma “casca” de muitos anos de “artista”, de músico de estante, de maestro, de defensor da “Grande Arte”). Metemos a cara na coisa; a participação pública foi surpreendentemente grande e realmente criativa – desse trabalho em comum com o público surgiram inúmeras idéias e maiores incentivos, ainda a nossa linha de conduta – estávamos para estreitar um novo programa de TV local, quando uma série de acontecimentos modificou a estrutura daquela universidade, fato, aliás, conhecido de todos, o que nos obrigou a voltar para São Paulo. Aqui fundamos o MARDA (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte) e prestamos uma série de homenagens a alguns monumentos de S. Paulo, proverbialmente chamados de “mau gosto” (...). *Porque tudo é arte e nada é arte: o que vale é o significado. A arte acabou* (Rogério Duprat *apud* MEDAGLIA, *O Estado de São Paulo*, 22/04/1967, p. 05, grifos do autor).

Nessa resposta a Julio Medaglia, que tinha pedido para que cada compositor fizesse um relato sobre sua vida e suas experiências, Rogério Duprat manifestou claramente o quão diferente era a sua concepção de música, naquele momento, das noções de arte e música de vanguarda, que continuavam presentes, em maior ou menor grau, para Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Logo após dizer que o grupo Música Nova não existia mais desde 1964, Duprat configurou um novo “nós” em sua fala, dessa vez referindo-se apenas ao compositor Damiano Cozzela.

---

<sup>123</sup> SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. IN: *Teoria e Prática*, no. 02. São Paulo, 1967.

Em seu estudo sobre o movimento Música Nova e suas implicações de esquerda, Carlos Alberto Zeron considera como findo o elo dos quatro compositores momentos após a publicação do manifesto Música Nova, quando o autor estabelece, quase que maniqueisticamente, o polo dos compositores de e para mercado (Rogério Duprat e Damiano Cozzela) e o núcleo dos compositores que ainda se interessavam pelo avanço da linguagem musical (Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes). Muito embora possamos acreditar, com o autor, que tivesse havido um desmembramento do grupo em parcerias distintas, isso ocorreu não apenas por conta de um suposto desinteresse artístico de Duprat e Cozzela. Ao menos no que tange a Duprat, suas experiências em Brasília parecem ter sido fundamentais no que se refere ao seu desencanto com a chamada arte de vanguarda. Além disso, a dependência um pouco maior desse compositor em relação a profissionalizar-se como músico parece ter sido decisiva nesse processo – uma vez que, em parceria com Cozzela, lança a AUDIMUS Ltda – Produções Audiovisuais, uma firma através da qual eles produziam desde *jingles* até trilhas sonoras para filmes, além de arranjos musicais.

De acordo com a musicóloga Regiane Gaúna (2002), que estudou de perto a trajetória de Rogério Duprat, a desilusão do compositor com a música erudita ocorreria após a má experiência com a vida universitária, no recém-fundado Departamento de Música da Universidade de Brasília, onde foi lecionar juntamente com Damiano Cozzela, ambos permanecendo até 1965, quando a interferência da política militar atingiu a fundo a instituição, interferindo nas condições de se fazer ciência e arte dentro da universidade e provocando uma demissão em massa de cerca de duzentos professores, estando Rogério Duprat e Damiano Cozzela entre eles. Desempregado e oriundo de uma família sem posses, Duprat começou a produzir arranjos para a música popular brasileira, especialmente para os músicos envolvidos no Tropicalismo, parando de compor música erudita em 1966:

A partir da segunda metade da década de 1960, [Duprat] passou a encarar a música como uma atividade profissional e assumiu com determinação uma postura comercial em relação à arte. Fazia arranjos com muita frequência e de forma incondicional, ou como ele próprio comenta: “Naquela ocasião eu fazia arranjos como quem faz pizzas”. A maioria desses arranjos era destinada a *jingles* publicitários, trilhas sonoras para cinema, desfiles de moda, e que, ao serem encomendados, eram prontamente realizados, sem nenhum processo restritivo. Mas, não era só Duprat que sentia as mudanças sociais a seu redor e pressentia um novo papel para a música, até então não bem compreendida. O compositor Damiano Cozzela assumiria uma postura semelhante a de Duprat. Nessa época, Duprat tinha

juntamente com ele e Décio Pignatari uma produtora de audiovisuais chamada *Audimus*, que se responsabilizava por toda essa produção artística (GAÚNA, 2002, p. 59).

Mais próxima à experiência de Cozzela e Duprat, estava a nova música norte-americana. O estruturalismo europeu não era mais condizente nem com a atitude estética, nem com as necessidades materiais de ambos. Vale lembrar que a música estadunidense estava à essa época vinculada a John Cage e a sua proposta de completa dessacralização da obra de arte, na confecção do que seria uma “antimúsica”. Aliás, essa polarização da música de vanguarda como sendo algo vinculado à proposta europeia e serialista (Boulez, Stockhausen, Possieur) ou então aos objetivos da “antimúsica” norte-americana (John Cage) foi sistematizada por Júlio Medaglia na apresentação da entrevista que fez com os quatro compositores:

Em rápidos traços, a fim de orientar o leitor menos habituado ao trato com os problemas da música atual, gostaríamos de definir o quadro da composição contemporânea de vanguarda: dois pólos prevalecem. Um deles é o pólo Boulez-Sockhausen; seguidor do rigor e do construtivismo oriundo da “Escola de Viena” (Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern – mais particularmente deste último), ele engloba também as experiências de música eletrônica e da composição instrumental aleatória, onde, porém, o acaso é previsto e controlado pelo compositor. O outro é o pólo John Cage (que se reclama de Satie); responsável pelo “happening” e pela “antimúsica”. Este representa, ao contrário, uma brusca ruptura com todos os conceitos e resquícios tradicionais da arte. Semeia o germe da entropia e da dessacralização total daquilo que se considerava som-música, som-arte, som-ruído, som-beleza, propondo um tratamento indiscriminado do material sonoro, seja qual for sua forma de manifestação. Ostiliza toda atividade da chamada “vanguarda de laboratório”, feita por grupos fechados para grupos fechados, interessando-se muito mais pelo o que acontece na prática, pelo consumo de massa, identificando, não raro, a criação e a idéia nova em plagas, consideradas pelos padrões da cultura como “não-artísticas”. Música/ não-música/antimúsica formam parte, portanto, de uma única realidade acústica (MEDAGLIA, O Estado de São Paulo, 22/04/1967, p. 05)<sup>124</sup>.

Diante dessas duas possibilidades da composição erudita da época, tanto Rogério Duprat quanto Damiano Cozzela vincularam-se, sem rodeios, à proposta americana de John Cage. Como eram eles que respondiam a maioria das perguntas, um leitor desavisado, como foi Roberto Schwarz, podia acreditar que eles estivessem falando por todos os compositores do grupo Música Nova, ou seja, que estivessem falando também por Gilberto

---

<sup>124</sup> Todos os grifos obedecem à grafia original, que foi respeitada. Também a palavra Ostiliza (sem o H que a antecede) está como no original.

Mendes e por Willy Corrêa de Oliveira. Toda a entrevista é montada de forma a contestar as estruturas clássicas da organização do campo artístico, a fim de desestabilizá-lo – assunto esse de vanguarda, seja ela europeia (nos moldes darmstadtianos) ou americana (seguindo John Cage e seus propósitos)<sup>125</sup>. Nesse sentido, Rogério Duprat e Damiano Cozzela negavam sua vinculação à vanguarda europeia e a identificação da atividade artística como a manifestação do impopular, professando que toda arte é, antes de tudo, um produto destinado ao consumo, e que, sendo assim, toda atividade que pretende hierarquizar a produção artística não pode fazer sentido, pois o que existiria, no fundo, é apenas uma diferença semântica entre as várias produções culturais.

Diferentemente de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que localizavam suas produções artísticas como completamente opostas ao mercado, por eles considerado “popular” (termo aqui compreendido em sua conotação negativa, de fácil, comum ou massificado), Rogério Duprat contestava fortemente as estruturas do campo artístico quando confessa que, em sua concepção, não haveria diferença entre música de consumo (mais popular, sendo mesmo considerada um produto do mercado e da indústria cultural) e música artística (mais impopular, pertencente à Grande Arte). Nas palavras de Rogério Duprat:

Pra nós (que a turma insiste em chamar de “músicos de vanguarda”) não há discrepância na taxa de redundância sintática entre Gardel, Tijuana Brás, Xenakis, Beatles, Boulez, Melacrino, Música Popular Brasileira, música eletrônica, ié-ié-ié, Moreira da Silva, Stockhausen, compreende? Não nos interessa se elas são mais ou menos “originais” do que as outras, isto é, se a uma análise estatística dos signos sonoros que usam, oferecem maior ou menor índice de “taxa de circulação”. Existe sim uma “discrepância semântica”, que é a que nos interessa e da qual músicos como nosso amigo Xenakis nada sabem e não querem tomar conhecimento. Significados se evidenciam ao nível do consumo, e basta. Participação da massa (de que já tanto falamos) é a unificação dos dois estágios do processo: você acaba não sabendo quando acaba a produção e começa o consumo; é tudo uma coisa só – produzir consumindo, consumir produzindo (Rogério Duprat *apud* MEDAGLIA, O Estado de São Paulo, 22/04/1967, p. 05).

---

<sup>125</sup> Por mais que seja denominada “antimúsica”, a proposta norte-americana de dessacralização da Grande Arte está em diálogo com atitudes de vanguarda de outros setores artísticos. Damiano Cozzela e Rogério Duprat consideravam a proposta de Cage e seus seguidores como mais interessante porque ela questionava a organização do campo musical, mas isso não faz da proposta americana da “antimúsica” um movimento contrário ao ideal de vanguarda. Por isso optei por utilizar, em diversos momentos, a polaridade vanguarda europeia / vanguarda norte-americana, entendendo as diferenças estéticas propostas por ambas.

A identificação da arte com a mercadoria e a completa dessacralização da música e da própria ideia de vanguarda são evidentes em toda a longa entrevista. Também é característico desse discurso uma nova definição do trabalho do compositor, que passou a se assemelhar muito mais a um profissional que presta serviços à sociedade, do que àquela ideia Romântica de gênio criativo.

Compositor pra nós é um “designer” sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que “compõe” uma “sinfonia”, uma “suíte”, um “concerto para piano”, umas “variações” por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, as custas de mil humilhações e cavações que algum genial maestro ou solista “execute a sua obra”: *isso é amadorismo* (Rogério Duprat *apud* MEDAGLIA, O Estado de São Paulo, 22/04/1967, p. 05, grifos meus).

Ao defender uma atitude profissional diante da música, Rogério Duprat defendeu também que os compositores deviam relacionar-se com o mercado de música de forma mais direta e menos romântica e diletante. Mas não era apenas a dupla Rogério Duprat e Damiano Cozzela que dialoga mais abertamente com o mercado de música nesse momento: Willy Corrêa de Oliveira também produziu vários *jingles* em empresas de publicidade, de forma a garantir seu sustento. Gilberto Mendes teve, contudo, uma inserção bastante limitada nesse universo comercial, provavelmente devido ao fato de trabalhar como funcionário público na Caixa Econômica Federal, emprego que, por mais que não fosse vinculado à atividade musical, garantia-lhe seu sustento físico e assegurava-lhe a liberdade artística que sempre prezou.

Apesar de Willy Corrêa de Oliveira ter trabalhado para agências de publicidade, esse compositor nunca teve como objetivo que sua música fosse comercial. Apesar de compor também música comercial, que para ele não era música, Willy continuava acreditando fielmente nas estruturas clássicas do campo musical, de forma que separava muito bem os *jingles* que fazia para sobreviver (não-música) de sua atuação como compositor erudito. Nesse sentido, sua música, a essa época aventurava-se a fundo na linguagem estrutural e serialista, garantindo-lhe que sua produção não dialogasse tão abertamente com o universo popular, sobretudo se entendermos como “popular” a música

de mercado, como queria o compositor nesse momento<sup>126</sup>. Em um trecho de seu Caderno de Biografia, Willy Corrêa de Oliveira relatou:

Certamente que a escuta dessas concatenações e confrontos requer freqüentação e exames sédulos. Perseverança e trabalho. E convicção e fé, sem dúvida. Não à toa me perguntaram à saída de um concerto:

– “Bom, Willy, nunca te ocorreu uma música mais fácil (dizendo para o povo o que ele precisa ouvir, de forma como ele consegue entender)?

– Não, verdadeiramente, não! A arte não é matéria que está a venda, não é produto de colocação nas propostas do capital. Neste sentido, não considero nenhum romantismo assumir exatamente que a arte não é um produto vendável; e o que ela tem de positivo é preservar a capacidade criadora do homem, a despeito de um sistema de relações sociais que apenas coloca o lucro em primeiro e único lugar, em detrimento do próprio homem. Não se pode pedir a um artista que tenha a mesma atitude de um vendeiro”, disse eu um pouco irritado (OLIVEIRA, 1996, p. 10)

Ora, essa declaração de Willy Corrêa de Oliveira em muito diverge daquelas proferidas por Rogério Duprat e Damiano Cozzela. Tanto isso é verdade que, após um ano da realização dessa entrevista com os quatro compositores, Willy manifestaria mais claramente seu posicionamento em relação à atitude de Duprat e Cozzela ante ao mundo do consumo:

Tanto Duprat como Cozzella acreditam, e honestamente, que a função do artista de hoje é engajar-se no processo da comunicação de massa: publicidade, cinema comercial, TV e rádio, etc. Desacreditam a arte por seu distanciamento do grande público, o que significa avaliar a função e existência da arte por estatísticas de consumo... O que é certo é que a “arte de consumo” beneficia-se, estimula-se e renova-se a partir dos mesmos dados da vanguarda. Os programadores da mass media *kitschinizam* a vanguarda ao tirarem partido de sua *superfície*, apenas do que ela tem de “efeito”! Então alguns problemas emergem: os produtos da “arte de consumo” não estão na mesma posição do consumidor, uma vez que o produtor – partindo de razões que não são originadas num verdadeiro projeto cultural – confecciona MITOS e cria condições para a aceitação de seu produto. O próprio objetivo da “arte de consumo” deve ser questionável: o consumo é lucro. E no caso específico de Duprat e Cozzela, que satisfação pode lhes proporcionar a utilização de apenas resíduos do repertório que atingiram, como ativos participantes e verdadeiros criadores que foram do movimento de vanguarda? Não estão na realidade “participando” de uma confusão generalizada entre tantos intelectuais contemporâneos? Da confusão que enaltece o Sr.

---

<sup>126</sup> Embora tenha sido composta em 1973 e não em 1967, a única música de Willy Corrêa de Oliveira representativa dessa sua fase composicional que temos registro é *Cicatristeza*, para soprano solo. A gravação foi feita amadoristicamente, quando assisti a um concerto do Madrigal Ars Viva, no Festival Música Nova de 2008. Agradeço ao grupo pela oportunidade de escuta e de registro deste repertório. *Cicatristeza* corresponde à faixa 11 do CD2 anexo.

Marshall McLuhan e o coloca ao nível de um Walter Benjamin? (Willy Corrêa de Oliveira em entrevista a MENDES, 27/01/1968, p. 09, grifos do autor).

A resposta de Willy Corrêa de Oliveira evidencia que a distinção entre arte e produto de consumo se fazia imprescindível para ele. Em sua escala de valores, a arte é oposta à mercadoria, e a segunda, no máximo, apareceria como um simulacro da primeira. Em relação a esse tema, Gilberto Mendes também é taxativo: a arte é algo muito diferenciado da “indústria cultural” e ela deve, por isso mesmo, ser preservada.

Sendo assim, é possível perceber que nesse momento Rogério Duprat e Damiano Cozzela assumiram uma postura antagônica àquela preconizada por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira no que se refere à Grande Arte. Enquanto os primeiros não acreditavam mais em sua existência e declaravam o seu fim, os segundos tinham sua razão de ser vinculada a sua produção e reprodução social. Nesse aspecto, portanto, a forma de ambas as duplas lidarem com a comunicação musical e com a própria ideia de aura artística era completamente diferente.

Também defensor da manutenção da aura da obra de arte, Gilberto Mendes tinha concepções estéticas muito mais afinadas com a proposta de Willy Corrêa de Oliveira do que com a de Duprat e Cozzela. Justamente por trabalhar em um banco e não atuar apenas como músico durante grande parte de sua vida profissional, Gilberto Mendes pôde, uma vez assegurada sua sobrevivência, por meio de um trabalho “mundano” e comum, garantir que sua arte se desenvolvesse de forma mais livre em relação às pressões mercadológicas. Como já foi mencionado, Willy Corrêa de Oliveira, que chegou a fazer *jingles* para o mercado, nunca se dedicou integralmente a essas atividades, de forma que não se distanciou da produção erudita original. Com isso, logo seria chamado para compor o quadro docente do recém-inaugurado Departamento de Música da Universidade de São Paulo, podendo, assim, voltar a dedicar-se exclusivamente à dita “música séria”. Manifestaria pela primeira vez seu desencanto com a estética de vanguarda somente dez anos depois, como veremos adiante, tendo a busca de um outro universo popular como guia.

Além dos condicionantes econômicos, também diferem radicalmente a postura de Rogério Duprat e Damiano Cozzela, de um lado, e de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, por outro. Enquanto os primeiros não enxergavam como possível uma vida profissional distante da vida de artista, interpretando que, se eram artistas, deveriam ganhar

a vida como tais, os segundos preferiram preservar suas músicas da indústria cultural, mesmo que para isso fosse necessário que atuassem profissionalmente como bancário ou professor. É nesse sentido, sobretudo, que Gilberto Mendes se diferencia da maioria dos artistas populares, em seu livro “Uma odisséia musical”:

Espanta-me ver o interesse de artistas de real mérito em serem aplaudidos por um grande público, por um estádio lotado, como se tal fosse possível. Ser famoso! Não temos nada a ver com isso, repito. Deixemos para o *rock*, é um assunto da mídia, a serviço da economia de mercado, da indústria cultural, é um outro mundo. *A grande arte é por natureza impopular*. A música erudita, então, chega mesmo a ser censurada pela mídia, em nossos dias, e está certo, a mídia sabe das coisas, sabe separá-las, sabe a quem serve: à massa ignara, para dela se servir. É tudo negócios, dinheiro rolando, um outro mundo, volto a dizer, não devemos nos importar com ele. A mídia cumpre seu papel histórico de não se interessar pelo signo novo, até mesmo de não saber reconhecê-lo. Não é sua função, está escrito nos manuais de redação dos jornais. Por que nos importarmos com isso? Para que desejar muitas notícias para uma composição musical? *Na verdade, acredito que a música erudita deva ser preservada da ação predatória da mídia, da indústria cultural de hoje, que só pode destruir sua aura, como vem fazendo efetivamente*. Estou pensando no Gagaku, a velha música da corte imperial japonesa, que no passado era interdita ao povo em geral, música reservada, só para os iniciados em sua linguagem, depois de fazerem um curso para sua compreensão e prática. Muito elitismo, sem dúvida, como é de se esperar da parte de uma corte imperial. Mas, no fundo, há uma razão para essa interdição. Por que tentar “popularizar”, “vulgarizar” uma música que por sua própria natureza é invulgar, impopular? A preparação para as coisas elevadas do espírito é fundamental. Um ritual a ser exigido. A grande Música deve ser ouvida como numa oriental cerimônia do chá. No seu devido lugar (MENDES, 1994, p. 61, grifos do autor).

Por um lado, a postura extremamente dura de Gilberto Mendes em oposição à indústria cultural só pôde existir porque, ao ganhar a vida como bancário, a arte do compositor santista ficava “preservada da ação predatória da mídia”. Todavia, ao defender uma arte livre das pressões mercadológicas, Gilberto Mendes procura defender aquilo que lhe é mais caro: sua expressão artística. Além disso, nesse depoimento, Gilberto Mendes evidencia que, apesar de suas incursões às indagações filosóficas provenientes da vanguarda musical estadunidense, para ele, arte e mercadoria continuavam sendo categorias à parte, que deveriam manter-se separadas. Enquanto a primeira poderia proporcionar a transcendência justamente por possuir uma aura, a segunda seria perigosa pelo poder profanador dessa mesma aura. É justamente por esse motivo que Gilberto Mendes defendia que a Grande Arte continuasse impopular, porque afastada do mercado. Logo, enquanto havia a radicalização do discurso de vanguarda por parte de Gilberto Mendes e Willy

Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzela e Rogério Duprat se afastavam completamente dessa proposta.

No caso específico de Gilberto Mendes, a atitude vanguardista de preservação da arte por meio da manutenção da aura da obra de arte deixava clara a aproximação deste compositor com as propostas europeias de música de vanguarda, que ainda continuaria a defender por um bom tempo. Por outro lado, ele produziu muitos *happenings* e teatros musicais nesse período, um tipo de música que não pode ser compreendido como oriundo de uma postura estritamente europeia em relação à música de vanguarda. De fato, Gilberto Mendes estava a meio termo entre a postura mais vanguardista e mais impopular, adotada por Willy Corrêa de Oliveira, e a proposta americana e mais popular, defendida por Duprat e Cozzela.

É por isso que não podemos ver como excludentes ambos os processos composicionais na obra de Gilberto Mendes. Se considerarmos as composições do período, encontraremos tanto peças mais estruturais, como Santos Football Music, de 1969, quanto *happenings*, como é o caso de “*Son et Lumière*”, composto em 1970. Por ora, o que nos interessa é esse estilo antropofágico de Gilberto Mendes, aqui entendido, em concordância com o proposto por Antonio Eduardo Santos (1997), como uma deglutição das tendências em voga que são reelaboradas pelo compositor, o que faz com que seja tão difícil classificar sua obra.

Não é apenas no discurso musical que Gilberto Mendes não se apresenta como purista. Também em suas práticas ele é impuro. Tanto isso é verdade que, mesmo após professar que a música do movimento Música Nova não era completamente devedora da vanguarda europeia, ele retornou a Darmstadt, para participar novamente do Festival de Música Contemporânea da cidade, em 1968. Essa viagem também foi marcada pela visita à Tchecoslováquia. O compositor estava em Praga quando da tomada da cidade pelas tropas soviéticas. Acerca dessa viagem, conta Gilberto:

Julho de 1968. Todos os jornais anunciavam a quase certa invasão da Tchecoslováquia pelos soviéticos. E eu estava de malas prontas para ir a Europa, ao festival de Darmstadt, e também aproveitar uma estadia em Praga, para contatos musicais, oferecida pelo cônsul da Tchecoslováquia em São Paulo, que era um grande amante da música erudita e do futebol santista, Pelé, Coutinho, Edu, e se tornara grande amigo meu. “É mais heróico morrer em meio a uma luta nas ruas de Praga do que de gripe numa cama”, eu respondia, claro que brincando, quando me alertavam sobre o perigo que eu iria enfrentar. E que

saudades da minha cama eu senti, quando me vi envolvido pelos famosos, tremendos tanques russos desfilando em frente ao hotel, com os canhões girando para todos os lados, à procura de um foco de resistência para atirar, não era uma parada de 7 de setembro! (MENDES, 2008, p. 84).

Esse relato foi escrito quarenta anos após o acontecido. Dessa situação, Gilberto Mendes escapou graças à ação de um funcionário do Consulado Brasileiro (que ficava bastante próximo ao hotel onde ele estava hospedado). De acordo com o compositor, foram inúmeros os convites que ele recebeu para falar sobre o assunto quando de seu retorno ao Brasil. Nessa época, vivíamos a Guerra-Fria e todo o relato contra o inimigo comunista era bem-vindo. Contudo, Gilberto diz ter se negado a desempenhar tal tarefa. Por mais que tenha fugido de Praga em um trem que partiu para Viena no dia seguinte à invasão, ele não se sentia à vontade para depor contra o comunismo.

Apenas alguns meses após esse fato, o endurecimento da política da Ditadura Militar no Brasil fazia-se com o decreto do Ato Institucional no. 05, que privava ainda mais a liberdade de expressão dos artistas. De acordo com pesquisa realizada por Soares (2006) nos arquivos do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social, Gilberto Mendes foi citado apenas como um possível colaborador de uma revista que seria lançada pelos alunos do colégio “O Canadá”<sup>127</sup>, uma das instituições santistas de ensino mais importantes àquela época. Nada do que diz respeito à atuação do compositor no Partido Comunista Brasileiro e no Clube de Arte de Santos consta nos arquivos do Estado, a despeito das preocupações de Gilberto Mendes com esse momento específico de sua trajetória. Igualmente ignorada nos autos dos arquivos foi sua atuação como músico de vanguarda<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Ainda de acordo com Soares (2006), essa iniciativa dos alunos do Colégio “O Canadá” parece não ter se concretizado. Gilberto Mendes, inclusive, ficou bastante surpreso ao saber que seu nome era citado nos arquivos do DOPS unicamente por causa dessa possível colaboração do compositor com essa iniciativa estudantil, visto que nem se lembrava desse convite. A autora ainda nota que a contribuição efetiva de Gilberto Mendes como autor do artigo “Musica Nuova Brasilliana: dati e problemi” na Revista de filosofia e cultura *Aut, Aut* – ao lado de nomes conhecidamente vinculados à esquerda política brasileira, como: Paulo Singer, Octavio Ianni, Roberto Cardoso de Oliveira, Paulo Freire, José Dirceu de Oliveira, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros – foi completamente ignorada pela investigação política da época.

<sup>128</sup> Contudo, o Festival Música Nova foi alvo de investigações policiais durante os anos 1970. Gilberto Mendes lembra-se da presença constante de um homem que assistia incógnito aos concertos e que ele veio a saber, posteriormente, que era vinculado à Polícia Federal. Além dessa presença bastante particular, um outro funcionário público, ligado à Secretaria da Cultura de Santos, acompanhava as apresentações do Festival Música Nova, com o objetivo de averiguar possíveis atividades subversivas que poderiam estar sendo desenvolvidas. Apesar de ambos os “investigadores” estarem presentes em apresentações de peças de autores comunistas, como Bertold Brecht, Kurt Weill e Hans Eisler, eles não causaram grandes problemas nem a

Em 1969, logo após ter ido à Europa para participar do curso de verão de Darmstadt, Gilberto Mendes escreveu sua última peça marcada por um grande radicalismo estético: trata-se de “Santos Football Music”<sup>129</sup>, estreada quatro anos mais tarde por Eleazar de Carvalho no XVII Festival de Música Contemporânea, em Varsóvia. De maneira geral, essa música escrita originalmente para orquestra sinfônica, três tapes contendo a irradiação de um jogo de futebol e participação do público, foi bem aceita pela crítica, apesar de haver um ou outro comentário desfavorável à peça<sup>130</sup>. Diversas vezes realizada por Eleazar de Carvalho (tanto no Brasil, quanto no exterior) e por regentes como John Neschling e Piero Bastianelli, entre outros, a peça une características especialmente caras à música de vanguarda estrutural, mas sem perder o seu caráter bem-humorado. Interessante notar que o compositor José Antonio de Almeida Prado considerou “Santos Football Music” como a “única música autenticamente brasileira sem ritmos e melodias brasileiros”<sup>131</sup>, justamente por não recorrer a representações nacionalistas, mas ter em sua forma algo que é expressivo da cultura brasileira: a paixão pelo futebol.

No entanto, em sua estreia, em um dos eventos mais importantes de música contemporânea do mundo, Gilberto Mendes não esteve presente. Apesar de lhe ter sido oferecida a passagem a Varsóvia pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, ele

---

Gilberto Mendes, nem a Willy Corrêa de Oliveira (que organizavam o festival santista) por não conseguirem discernir o teor político inerente às músicas que estavam sendo apresentadas ali. O único incidente que causou algum transtorno, mas sem grandes consequências, aconteceu em 1972, durante a apresentação de *Aus den sieben Tagen*, uma peça de duração de 07 dias que foi escrita por Stockhausen. A execução a que nos referimos ocorreu no Festival Música Nova no período de 18 a 27 de agosto de 1972 e foi dirigida por Willy Corrêa de Oliveira e executada pelos alunos de música do compositor na Escola de Comunicação e Artes da USP. Em um determinado momento da peça, Laerte Coutinho (que interpretava uma pessoa que deveria ter um discurso agressivo) começou a falar palavrões e realizar algumas acusações acerca dos políticos brasileiros envolvidos com a ditadura militar. Por isso, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira foram convocados para dar explicações sobre o ocorrido ao assessor da Secretaria da Cultura da cidade. Contudo, o diálogo foi movido por uma cordialidade de relações. De acordo com Soares (2006): “apesar de não se conhecerem, (Gilberto, Willy e o assessor do secretário), foi travado um diálogo cordial sobre outros assuntos – amigos em comum, lembranças e saudações de quem não se via há muito tempo – e o assunto morreu ali mesmo com o assessor pedindo um pouco mais de cuidado no futuro” (SOARES, 2006, p. 75).

<sup>129</sup> Faixa 01 do CD3 anexo.

<sup>130</sup> Entre eles, ressalto a crítica não assinada feita à apresentação da peça durante os eventos da II Bienal de Música Contemporânea, em 1977 no Rio de Janeiro. Nela, o autor não identificado expressa opiniões fortes, como: “Gilberto Mendes, o autor da obra apresentada com o pomposo título Santos Foot Ball music é um compositor que sabe fazer clusters, arte difícil, fora do alcance de qualquer motorista de ônibus” (Cf. BIENAL começa com gol do mau gosto. *O Globo*, 16/10/1977).

<sup>131</sup> Cf. MENDES, Reaída nacionalista é mal periódico. *O Estado de São Paulo*, s/d.

ficou com medo de viajar, pois um avião brasileiro havia caído perto do aeroporto de Orly<sup>132</sup>. Também é sabido que o filho mais velho do compositor, a essa altura, estava com problemas de saúde<sup>133</sup>, motivo esse, entretanto, jamais elencado por Gilberto Mendes para sua não participação na estreia de sua música em um dos Festivais mais importantes da música erudita mundial. A repercussão da música, segundo Eleazar de Carvalho, foi boa, o que se deve, em grande parte, ao caráter ao mesmo tempo inusitado e rigorosamente formal da peça. Segundo Gilberto Mendes:

Santos Football Music integra, numa só experiência, quase todos os dados mais característicos da música de vanguarda da segunda metade do século – entre os que lhe são mais caros – como o som concreto (em fitas magnetofônicas, as três locuções esportivas), o som orquestral atonal, sem melodias (um magma sonoro em permanente transformação, sempre diferente), a participação do público na execução da obra (um segundo regente indica por meio de cartazes o que deve ser feito por ele), o teatro musical (os músicos, no final, fazem um simulacro de um jogo de futebol) e um novo grafismo para a notação de toda essa trama contrapontual; à qual ainda se agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira do que se ouve em um estádio (MENDES, 1994, p. 126).

A profusão de inovações em uma mesma música – que lida, como disse o próprio compositor, com os aspectos mais caros da vanguarda da música erudita de uma só vez, junto ao aspecto performático – fez com que a peça fosse considerada um problema por vários músicos que não queriam executá-la, como aconteceu quando os integrantes da Orquestra Sinfônica Brasileira apresentaram os estatutos do sindicato para provar que eles

---

<sup>132</sup> Trata-se do acidente do vôo Varig 820, que saiu do aeroporto internacional do Galeão rumo ao aeroporto de Orly. A razão do acidente foi um incêndio iniciado no banheiro da aeronave: devido a esse incidente, um pouso emergencial teve de ser feito, levando à morte 122 das 134 pessoas presentes.

<sup>133</sup> É sabido que Antonio José, o filho mais velho do compositor, estava com problemas psicológicos nessa época, em virtude de sua aparente, mas nunca confirmada, esquizofrenia, que, agravada por um possível uso de drogas levou ao suicídio do jovem em meados de 1975. Esse assunto, por ser deveras delicado, quase nunca vem à tona nos relatos públicos de Gilberto Mendes. O compositor não diz ter trabalhado essa experiência trágica musicalmente, de modo a provocar um esquecimento quase artificial da dor gerada por essa tragédia familiar. As únicas menções diretas ao filho Antonio José surgem na parceria dos dois para a composição de “Ashmatour”, uma vez que o poema foi escrito por Antonio José e também em um relato sobre seu “flerte” com a Universidade de São Paulo, cedido ao Museu da Imagem e Som de São Paulo e reproduzido no início do quarto capítulo desta tese (nele Gilberto Mendes menciona que o fato de um de seus filhos estar “gravemente doente” influenciou-o a não ingressar na Universidade de São Paulo em meados dos anos 1970). Além disso, o primeiro livro do compositor, sua autobiografia musical, é dedicado a ele – Antonio José, ao pai e a mãe do compositor (in memoriam) e também a Eliane, sua esposa, aos filhos Carlos e Odorico, ao irmão Erasmo e a José Eduardo Martins.

não eram obrigados a fazer a parte performática e teatral da peça<sup>134</sup>, ou quando em Colônia, na Alemanha, os músicos pareceram não levar o ensaio da música a sério, encarando-a como uma brincadeira musical, o que também não agradou nem um pouco o compositor<sup>135</sup>, apesar do resultado musical no dia do concerto, em ambos os casos, ter sido completamente diferente do clima tenso existente nos ensaios.

Concebido como um “Divertimento a la Mozart”, “Santos Football Music” guarda algumas diferenças em relação aos divertimentos clássicos<sup>136</sup>. Isso porque o entretenimento da peça de Gilberto Mendes é vinculado ao caráter performático e cênico da apresentação, não sendo relacionado à música orquestral composta, esta, sim, rigorosamente formal, fato que faz Denise Garcia (2009) definir Santos Football Music como sendo um divertimento alla Mendes.

Pode parecer estranho, à primeira vista, que uma das peças de estruturalismo mais radical de Gilberto Mendes seja também um divertimento. Mas o fato é que, para o compositor santista, a ironia é levada a sério. Além disso, nessa peça é possível detectar uma concepção alargada de música, com a qual o compositor trabalha. Nesse sentido, a ideia de Denise Garcia (2009) de que Gilberto Mendes é um “escutador do mundo” está em

---

<sup>134</sup> Conforme exposto no livro “Uma odisséia musical”, de Gilberto Mendes. Eis o trecho em que ele narra o acontecido: “O jogo de futebol a ser interpretado por alguns músicos da orquestra tem dado alguns problemas. A Orquestra Sinfônica Brasileira se recusou a fazer esse teatro. Os músicos da sua diretoria alegaram que não eram jogadores de futebol, mostraram os estatutos do sindicato, foi preciso chamar o presidente da orquestra, Isaac Karabchevsky, para que se chegasse a um acordo. Tentei explicar que a obra já tinha sido feita na Europa, muitas vezes em São Paulo, e nada de convencê-los. Então eu desisti e falei: ‘Afim foi a direção da orquestra que me convidou, estou aqui com passagem e hotel pagos por vocês; se não querem tocar, tudo bem, para mim tanto faz, eu vou embora’. Levantei-me e saí da sala. Para grande surpresa minha, a diretoria da orquestra se transformou rapidamente numa turma do ‘deixa disso’ e correu atrás de mim, me seguraram, explicando que não era bem assim, que eles davam um jeito, a peça seria tocada, não tinha problema... Nunca vi tanta incoerência, tanta discussão para nada; no fim eles acabaram tocando a obra, com teatro e tudo, sob direção de John Neschling” (MENDES, 1994, p. 128/129).

<sup>135</sup> Assim Gilberto Mendes relata esse episódio: “Também com a Orquestra da West Deutsche Rundfunk, de Colônia, no meio do ensaio, o maestro Piero Bastianelli me fala, em português: ‘Os músicos estão brincando, não estão levando à sério o ensaio’. Como a brincadeira continuava, eu decidi interromper o ensaio e dei a maior bronca nos músicos, puxando pelos seus brios, mostrando-me admirado de constatar que uma orquestra no nível daquela, de uma famosa rádio alemã, onde nascera a música eletrônica, não estava sabendo tocar coisas elementares de minha música; e apontava alguns músicos com o dedo, corrigia, cantando, o que eles estavam tocando mal – eu sabia que de propósito, mas me agüentava – com a expressão mais feroz e desafiadora que pude estampar em meu rosto” (MENDES, 1994, p. 129).

<sup>136</sup> Os divertimentos são uma forma musical bastante utilizada no período clássico e referem-se à música ligeira. Eles têm de cinco a nove movimentos, sendo geralmente compostos para teclado ou conjunto de solistas (Cf. SADIE, 1994).

sintonia com essa concepção alargada de música, pois, como afirma a compositora, em “Santos Football Music”, Gilberto ouviu como música não somente os sons convencionalmente tratados como música, mas também outras sonoridades da vida cotidiana.



**Figura 23 - Gilberto Mendes e Piero Bastianelli em Colonia, Alemanha, durante o intervalo do ensaio de "Santos Football Music". Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1980.**

Gilberto Mendes diz que a ideia de fazer uma música que tivesse como tema o jogo de futebol, que já tinha sido sugerida por Ênio Squeff anteriormente, tomou forma quando o compositor atentou para a musicalidade inerente à locução de um jogo de futebol que ouviu no rádio de seu carro, quando viajava de São Paulo a Santos. Essa ideia musical recebeu como incentivo a encomenda de uma peça orquestral feita por José Luiz Paes Nunes, que àquela época estava à frente da Comissão Estadual de Música. Entretanto, a encomenda teve de ser cancelada, pois Paes Nunes teria brigado com a Secretaria responsável pela encomenda. Mesmo assim, diz Gilberto: “a obra foi terminada e engavetada, naturalmente” (MENDES, 1994, p. 127).

Como já é sabido, essa situação durou pouco tempo, pois Gilberto Mendes recebeu uma carta de Eleazar de Carvalho, na qual o regente pedia a ele uma música orquestral que pudesse ser estreada no Festival de Campos do Jordão. No entanto, Eleazar de Carvalho preferiu estrear “Santos Football Music” no Festival de Música Contemporânea chamado

Outono de Varsóvia, em 1973<sup>137</sup>. Quando Gilberto relatou essa história, lembrou que antes dele, apenas os compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos e Cláudio Santoro haviam sido tocados nesse evento.

A maioria absoluta das críticas de jornal acerca dessa composição foram positivas, o que refletiu no fato de Gilberto Mendes ter sido o vencedor do prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) pela melhor obra musical experimental do ano, “Santos Football Music”, em 1974.

## **2.2 - Música para ler, ouvir e ver – os teatros musicais**

Algumas músicas de Gilberto Mendes são capazes de refletir com maior amplitude a influência da vanguarda norte-americana, mais especificamente a produção de John Cage, sobre a poética musical do compositor santista. Se as próprias ideias do acaso e do aleatório, divulgadas musicalmente por John Cage desde 1951, com a composição de sua “Music of Changes” estiveram de alguma forma presentes na música de Gilberto Mendes desde a composição de “Nascemorre” e de “Blirium C9”, que horrorizou o público do Teatro Municipal, a influência da postura contestatória de John Cage se fez ainda mais presente quando o compositor santista criou músicas que não apenas devem ser ouvidas, mas também lidas e vistas.

A investida de Gilberto Mendes nos teatros musicais não foi um evento isolado se levarmos em consideração o contexto em que o compositor santista começou a explorar essa estética. Segundo Paul Griffiths (1978), o gênero da arte dramática, que havia sido pouco explorado durante os anos 1950 no campo da música erudita, passou a ser revisitado pelos a partir dos anos 1960, sendo comum o casamento entre música de vanguarda (aqui entendida tanto na acepção europeia quanto norte-americana) e arte dramática. Após ter estado abalado, o relacionamento entre a chamada “música séria” e o drama ressurgiu em várias vertentes. A mais tradicional de todas, a ópera, ganhou contribuições de peso, como a escrita politicamente engajada e ao mesmo tempo de vanguarda da poética musical de

---

<sup>137</sup> O Festival “Outono de Varsóvia” é um dos festivais de música contemporânea mais importantes do mundo, desde sua criação em 1956.

Luigi Nono. Luciano Berio, outro nome importantíssimo da música erudita italiana do século XX, compôs teatros musicais usando textos de Joyce, Proust e Brecht.

Muito embora Gilberto Mendes também tenha esses autores (principalmente James Joyce) como uma referência artística, o uso de textos para sua elaboração musical foi mais fortemente utilizado nas peças corais que escreveu. É verdade, contudo, que seu primeiro teatro musical, composto em 1964, “Cidade, Cité, City”, se baseou em um poema de Augusto de Campos, recurso esse que, no entanto, não seria comum nas suas outras composições para o gênero. De toda forma, em seus teatros musicais o recurso operístico não é acionado<sup>138</sup>, mas outra concepção, de caráter desconcertante, tanto pelo poder da imagem, quanto pela própria ideia de música que ela engendra. Nesse sentido, seu trabalho estaria mais próximo da proposta norte-americana de John Cage e assemelha-se, em grande parte, à produção de Mauricio Kagel<sup>139</sup>, como, aliás, já havia sido observado (embora negativamente) pela crítica musical carioca<sup>140</sup>.

Apesar de Gilberto Mendes dizer não ter um conhecimento profundo da obra de Mauricio Kagel, a sintonia existente no tratamento cênico-musical de ambos é de fato surpreendente. Um exemplo dessa sintonia pode ser observado na produção de ambos os compositores no escopo de homenagens ao bicentenário do compositor Ludwig van Beethoven, ocorrido em 1970. Segundo Griffiths (1978), Kagel propôs que o bicentenário de Beethoven fosse comemorado a partir da suspensão da execução de suas músicas, sendo que o tributo por ele feito ao mestre foi “Ludwig van”, um filme que questionava os usos da obra do clássico compositor austríaco.

De maneira similar, em “Atualidades: Kreutzer 70 – uma homenagem a Beethoven”, Gilberto Mendes produziu uma homenagem inusitada para o bicentenário de Beethoven – em vez de compor uma música baseada no legado musical do autor de “A Nona Sinfonia”, ele escreveu um de seus teatros musicais favoritos, no qual uma violinista

---

<sup>138</sup> Somente em sua ópera aberta, que na verdade é um teatro musical, Gilberto Mendes irá retomar alguns trejeitos das cantoras de ópera para ironizar o culto à voz, como veremos a seguir.

<sup>139</sup> Maurício Kagel (1931-2008). Compositor argentino, mudou-se para Colonia, na Alemanha, quando tinha 26 anos, lá permanecendo até sua morte. Escreveu peças para orquestra, voz, piano e conjuntos de câmara, além de muitos teatros musicais, nos quais é possível verificar a intenção satírica do compositor (Cf. SADIE, 1994).

<sup>140</sup> Gilberto Mendes não explicitou o nome do crítico musical que teria dito que sua obra era uma cópia barata das composições de Kagel, apenas o situou geograficamente.

e um pianista olhavam-se e perseguiam-se, em volta do piano, enquanto o seguinte trecho de Tolstói sobre a “Sonata Kreutzer”, de Beethoven era ouvido por meio de uma gravação, reproduzida não somente em língua portuguesa, mas também em espanhol, francês, alemão e russo:

É espantosa essa sonata! E esse presto é a parte mais terrível. De resto, toda ela é espantosa! O que é a música? Como pode produzir tais efeitos? E dizem que eleva as almas? Mentira! Estupidez! Exerce um grande poder sobre nós, mas não eleva as almas não! Excita-nos! Vou explicar-me. Essa sonata de Kreutzer, esse presto (e há muitos assim!) não devia ser permitido executá-lo numa sala onde há senhoras decotadas (Leon Tolstói *apud* MENDES, 1994, p. 138)

Corroborando com a tese de Tolstói, que via poderes nada civilizatórios (porque sexualizados) na música de Beethoven, o teatro musical de Gilberto Mendes é estruturado no binômio silêncio e som. Quando se escuta o trecho de Tolstói, o apelo sexual da perseguição feita pelo pianista é exposto, enquanto que, tão logo o silêncio assuma o ambiente, os musicistas entretêm-se, isoladamente, com atividades aparentemente assexuadas (em um momento, o pianista mede o chão com o palmo de sua mão, por exemplo).

Essa peça, composta no mesmo ano em que foi feito o filme de Kagel e que tinha a proposta semelhante de pensar os usos e efeitos da música de Beethoven, foi estreada em dezoito de novembro de 1970, no Salão de Arte Contemporânea, tendo o casal Paulo Affonso de Moura e Valeska Hadelich nos papéis de pianista e violinista<sup>141</sup>. De acordo com matéria publicada na *Revista Visão*, a peça foi um sucesso em seu propósito: ser “uma interpretação visual das palavras de Tolstói”, atingindo seu êxito no final, com o beijo “eloqüente e cinematográfico” do casal.

As semelhanças entre os teatros musicais de Kagel e de Mendes continuam: tal como o primeiro, o segundo também procura provocar o desconcerto com uma música que não se restringe apenas ao universo sonoro, mas que também foi feita para ser lida e, principalmente, vista. Assim como ocorre com os teatros musicais de Gilberto Mendes, a execução dos teatros musicais de Kagel:

---

<sup>141</sup> De acordo com a matéria “Beethoven Beijado”, publicada em 25/11/1970 na revista *Visão*.

Requer técnicas insólitas, gritantes deformações de interpretação, o uso de instrumentos incomuns e assim por diante, sempre visando efeitos não musicais, mas visuais e dramáticos. *Sur Scéne* é uma tresloucada charada com fala, canto, mímica e música; *Pas de Cinq* limita-se a anotar movimentos de cinco atores num palco, sem qualquer outro som; *Match* é um jogo de tênis musical para violoncelistas, com um percussionista no papel de juiz; em *Unter Strom* (Sob pressão) três solistas fazem música com aparelhos domésticos (GRIFFITHS, 1978, p. 174, grifos do autor).

Estratégias semelhantes são usadas por Gilberto Mendes em seus teatros musicais, que, sendo extremamente irônicos, geralmente são concebidos pela crítica como muito críticos e muito cômicos. Uma das composições do período capazes de revelar a acidez cômica de Gilberto Mendes para com situações comuns do campo da música erudita é, sem dúvida, sua “Ópera Aberta”, definida pelo compositor como “uma curtição para voz e músculos” e que foi escrita em homenagem a Umberto Eco e sua “Obra aberta”. Estreada no XIII Festival Música Nova, em 1978, pela mezzo-soprano Anna Maria Kieffer e pelo halterofilista Oscar de Souza, a peça foi muito destacada pela mídia, sendo apresentada no programa dominical “Fantástico”, da rede Globo, e descrita de maneira pormenorizada em matéria da *Revista Veja* pelo crítico musical Tárík de Souza:

Como harmonizar em cena figuras de habilidades tão díspares? “Limitei-me a pedir-lhes que curtissem, respectivamente, voz e músculos”, respondeu o compositor a João Marcos Coelho, de *Veja*. Sorrindo discretamente, Gilberto acompanhou o canto do meio soprano Anna Maria Kieffer, que misturou exercícios vocais com famosas árias de óperas (“Carmen”, “Tosca”, “Lucia di Lammermoor”) e o clássico da música popular americana “Fascination”. Ao lado, aplicadamente, o halterofilista Oscar de Souza levantava pesadas barras, fazia poses estudadas e malabarismos em cima da banquetta do piano. Vez por outra a apresentação era interrompida por seis membros do Grupo Instrumental do Núcleo Música Nova aos gritos de “Bravo, bravo!” (SOUZA, 19/10/1977, p. 106).

A explicação de Gilberto Mendes torna a peça mais inteligível, uma vez que, em sua descrição, fica mais evidente o que uma cantora de ópera e um halterofilista podem ter em comum:

Uma cantora entra em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a representar trechos variados de óperas, entremeados de exercícios vocais. O desempenho teatral destacará seu encantamento, seu enlevo com a própria voz, que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar, como se a visse materializada à sua frente. *Porque a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz*. Pouco tempo depois entra em cena um halterofilista, pulando corda, e começa a fazer exercícios com e sem os halteres, entremeados de exibições do seu muque braçal, peitoral e dorsal. *Porque o halterofilista é,*

*antes de tudo, um enamorado do próprio corpo.* No canto esquerdo da cena, um grupo formado de pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a platéia, em quatro ou cinco momentos aplaude freneticamente, gritando bravo! O roteiro básico continua, estabelecendo um contraponto visual entre a cantora e o halterofilista, até o final, quando o halterofilista sai de cena com a cantora esperneando, apavorada, sobre seu ombro, mas sempre cantando (MENDES, 1994, p. 141/142, grifos meus).



**Figura 24 - Fotografia de performance de "Ópera Aberta", realizada pela cantora Françoise Vanhecke e pelo halterofilista Mario Dekferck. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, s/d.**

É justamente na situação inusitada de ver, lado a lado, “curtições” tão diferentes (voz e músculos), ambas pertencentes a universos sociais tão díspares, mas ao mesmo tempo próximos pelo narcisismo nelas presentes, que reside a ideia musical de “Ópera Aberta”. Como se vê, a música proposta pelos teatros musicais de Gilberto Mendes não chega ao espectador apenas pelos ouvidos, mas invade outros sentidos, como a visão, que se torna o sentido preponderante nessa experiência estética. Boa parte do riso gerado quando se assiste à “Ópera Aberta” advém da transposição de uma arte considerada como abstrata e aparentemente desvinculada do corpo, como é a música, para um fenômeno visual e corpóreo (e por isso mesmo mais mundano). Ao colocar cantora e halterofilista,

cada qual executando simultaneamente sua “curtição” específica, o compositor associa voz e corpo, sublime e comum, imatéria e matéria em um mesmo universo sonoro.

Essa característica sinestésica da obra de Gilberto Mendes é encarada por Antonio Eduardo Santos (1997) como advinda da plurissensorialidade que permeia a obra do compositor, uma vez que a obra de Gilberto Mendes não se referencia apenas ao repertório musical existente (como ocorre com a música contemporânea como um todo), mas também se relaciona com outras linguagens artísticas, como o teatro, a poesia, a literatura em prosa e o cinema. Ainda de acordo com esse autor, essas referências são incorporadas na obra de Mendes devido à atitude antropofágica do compositor, que procura deglutir toda informação artística que lhe convém, criando relações às vezes inusitadas em suas músicas. Quando Paulo Chagas perguntou a Gilberto Mendes como ele compõe, o compositor respondeu enfatizando que seu processo criativo está conectado à sua vivência social, sobretudo no que se refere às manifestações artísticas com que ele mantém maior contato:

A idéia inicial vem de um quadro, de um filme visto, ou de um poema lido, e até mesmo de uma música ouvida. Ou no bonde, andando pela praia, no banheiro (debaixo da água quente de um chuveiro, principalmente), as muitas estruturas girando na minha cabeça, vagas, não definidas, subitamente se agrupam numa unidade. É bem como dizia Flaubert: - das muitas formas boiando a esmo na minha cabeça, de repente, nasce uma idéia. Eu sinto que essas minhas idéias iniciais são sempre basicamente estruturas formais, válidas tanto para uma música como para uma pintura, um poema, um filme, uma peça teatral. Depois sigo montando, agora em termos de música, esses dados estruturais, mas durante algum tempo – às vezes muito tempo, até anos – na cabeça. (...). O que me leva, num dado momento, a compor uma música ou é um impulso natural – como acontece no parto, penso eu – que me faz automaticamente a botar a música para fora, ou mesmo uma encomenda musical, por exemplo (Gilberto Mendes *apud* CHAGAS, 1992, p. 72).

Vale lembrar que Gilberto Mendes pertenceu a uma geração de artistas que não se relacionava apenas com músicos e não frequentava apenas círculos de amizade ligados diretamente à vida musical, como pode ser observado no primeiro capítulo. Muito pelo contrário, desde o início de sua socialização como artista, promovida por seu então cunhado Miroel Silveira, o teatro teve um papel preponderante, no que diz respeito tanto à linguagem estética e performática imanente a esse tipo de arte, como ao grande número de pessoas ligadas a esse universo. Também a poesia e a literatura fizeram parte do universo artístico e intelectual de Gilberto Mendes desde muito cedo. Por essas razões, a música de Mendes às vezes reflete a liberdade que o compositor tem ao transitar entre linguagens,

quando as mistura todas, para a produção de algo novo, como é seu objetivo nas performances de teatro musical. Nesse sentido, é justamente por ter um bom conhecimento não apenas musical, mas artístico como um todo, que os seus teatros musicais conseguem fazer tão bem aquilo a que se propõem: gerar o desconcerto, algo que sonoramente e imagetivamente habita, ao mesmo tempo, regiões próximas e distantes de significado. Esse objetivo, contudo, não é exclusividade de sua estética – também aqui suas propostas encontram eco nas produções de Kagel e Cage.

Sendo assim, não é o resultado anárquico que aproxima os três compositores, mas a postura artística de todos em relação ao próprio meio musical. É, inclusive, nesse aspecto que Gilberto Mendes ressalta a importância de John Cage para a sua poética musical:

Cage e Boulez, duas tremendas figuras, dois tremendos autores que influenciaram poderosamente a música de nosso tempo. De meu tempo, principalmente. Como compositor, fui marcado pelo dilema entre as duas direções diametralmente opostas por eles apontadas. Acabei por não seguir nenhuma delas, descobrindo meu próprio caminho. Que, no entanto, não teria encontrado se não tivesse “pensado a música” (como diria Boulez) nos termos por eles propostos (...). Mexe mais comigo a postura provocadora de Cage, apesar de eu estar mais afinado com a idéia de estrutura, bouleziana (MENDES, 2000, p. 13-15).

Como foi bem expresso pelo compositor santista, é a postura irônica de John Cage que o atrai e não necessariamente o produto musical desse compositor em si. Por isso mesmo ele confessaria em seu livro: “Quanto a Cage, devo fazer outra confissão que até me constrange: não conheço muito bem sua obra musical mais representativa. Mas talvez, de fato, eu tenha sido influenciado pelo espírito de seu pensamento musical, pela sua palavra, seus escritos” (MENDES, 1994, p. 110). Em consequência de o diálogo entre Cage e Mendes ser mais filosófico do que musical, existe uma grande diferença entre a proposta do *happening* do compositor estadunidense e os teatros musicais de Gilberto Mendes: refere-se ao enredo dessas performances e ao papel da indeterminação na estética desses compositores.

Muito embora haja um bom nível de indeterminação nos teatros musicais de Gilberto Mendes, também é fato que eles são concebidos tendo em mente *scripts*, cenários, atores e duração muito bem definidos. Os momentos-chave das performances concebidas por Mendes, como o beijo dos músicos-atores em “Atualidades: Kreutzer 70 – uma homenagem a Beethoven”, ou a saída da cantora nos braços musculosos do halterofilista

em “Ópera Aberta”, foram definidos, em “partitura”, pelo compositor. No caso específico da partitura-roteiro da música em homenagem a Beethoven, são especificados, até mesmo em minutos e segundos, quando cada intervenção deverá ocorrer. O mesmo não acontece com os *happenings* de John Cage, já que neles os enredos das performances não são, via de regra, estabelecidos previamente pelo compositor.

Ainda que Zigmunt Bauman (1998) considere que as vanguardas artísticas tenham um importante papel para a própria reprodução do meio musical, uma vez que estando à frente devem ser seguidas pelos demais membros, a atitude extremamente provocadora e contestadora das vanguardas artísticas, a partir da segunda metade do século XX, acabou culminando em sua própria dissolução. Não foi apenas o refinamento excessivo das linguagens artísticas de vanguarda que fez com que essas práticas musicais desestabilizassem a própria concepção de campo musical, mas também a atitude vanguardista de seus artistas. Para o sociólogo, a autocrítica e a dessacralização da arte provocada por alguns artistas de vanguarda levaram à própria atomização da arte que eles representavam. A partir de um determinado momento, após reiteradas contestações do campo artístico, nada mais poderia ser feito:

Pode-se dizer que o limite natural para a aventura de vanguarda foi atingido na tela em branco ou queimada, nos desenhos raspados de Rauschenberg, na galeria vazia de Nova York quando do vernissage de Yves Klein, no buraco desencavado por Walter de Maria em Kassel, na composição silenciosa para piano de Cage, na “exibição telepatética” de Robert Barry, com páginas vazias de poemas não escritos. *O limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição.* Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir. O fim, por conseguinte, veio tanto de fora como de dentro da arte de vanguarda. O universo do mundano se recusou a ser mantido a distância. Mas o fornecimento de locais para sempre novos refúgios de um outro mundo estava finalmente esgotado. *Pode-se dizer que as artes de vanguarda demonstraram ser modernas em sua intenção, mas pós-modernas em suas conseqüências* (suas imprevistas, mas inevitáveis conseqüências) (BAUMAN, 1998, p. 127, grifos meus).

Por um lado, a complexificação da linguagem musical, levada a cabo com mais propriedade pela vanguarda europeia do século XX, foi responsável por operar mudanças significativas no que se refere à própria forma do campo musical organizar-se, levando a um divórcio entre “música séria” e público. Por outro, as ações extremamente críticas da vanguarda norte-americana, no caso da música erudita, ante à própria estrutura do campo, foram decisivas para colocá-lo em cheque. Gilberto Mendes, mais especificamente, ao

combinar aspectos das duas orientações musicais predominantes na segunda metade do século XX, acabou sendo um dos atores sociais mais importantes no que se refere tanto ao desenvolvimento da música de vanguarda no cenário brasileiro, como ao próprio desenvolvimento da retórica pós-moderna. Não é à toa que sua figura acaba sendo disputada, na atualidade, pelo pequeno grupo de compositores ainda afiliados a uma estética de vanguarda e pelos adeptos do Pós-modernismo musical. Foi, inclusive, tido como um pioneiro também em relação à abertura da música erudita. Em seu livro *O pequeno pomo*<sup>142</sup>, Boudewijn Buckmix chegou a considerá-lo um dos precursores do Pós-modernismo musical, não somente em nível nacional, como internacional.

---

<sup>142</sup> Na versão brasileira do livro, o autor inclui um trecho apenas sobre Pós-modernismo no Brasil e, em sua análise, Gilberto Mendes é, sem dúvida, o compositor de mais destaque, sendo considerado como um pós-moderno *avant la lettre*. Para saber mais, consultar BUCKMIX, 1998, p. 73-77.

### *Capítulo três*

#### **Limites da vanguarda – (im)popularidade, (in)comunicação e o processo de abertura estética para Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira**

A parceria de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que foi tão intensa durante os anos de atuação de ambos na composição de vanguarda, ficou estremecida e chegou a se dissolver quando os compositores, cada um de uma forma bastante diferenciada e particular, passaram a compor de acordo com outros paradigmas. O processo de “abertura estética”, como é chamada a inserção na pós-modernidade artística, foi vivenciado de maneiras muito diversas por esses dois compositores, o que acabou por comprometer o relacionamento, que não se baseava apenas em criação artística e interlocução estética, mas em uma amizade pessoal muito próxima. Jamais houve uma briga entre os amigos de vanguarda. Ao que parece, a amizade não conseguiu sobreviver às posturas políticas diferenciadas sobre a atuação no meio artístico e na sociedade capitalista adotadas por ambos.

Muito embora os caminhos e os processos de desilusão com a estética de vanguarda tenham sido diferentes nos casos de Gilberto e Willy, não é possível falar que atualmente eles pertençam a universos musicais tão distintos. Tanto isso é verdade que Gilberto Mendes não é o único compositor considerado como pós-moderno por Boudewijn Buckmix em seu livro, mas também Willy Corrêa de Oliveira, que foi tido, durante muito tempo, como o compositor mais radical de vanguarda existente no Brasil, é elencado no time dos “pomos”<sup>143</sup>. Neste capítulo pretendo tomar esses momentos das trajetórias de ambos os compositores para pensar como ocorreu a incursão de ambos no pós-modernismo musical, ressaltando elementos da discussão sobre os limites da estética de vanguarda e proposições de novos caminhos musicais, trazidos à tona, como foi visto no capítulo anterior, pelos próprios músicos de vanguarda.

O fato é que as considerações sobre pertencimento, na atualidade, à estética de vanguarda ou ao pós-modernismo não são simples. Se por um lado, ser músico de vanguarda, tal qual foi pregado nos anos 1960 e 1970 no Brasil, é considerado algo

---

<sup>143</sup> Pomo é abreviação de pós-moderno, usada por Buckmix em seu livro “O pequeno pomo ou a história da música no pós-modernismo”, publicado no Brasil em 1998.

ultrapassado, por outro, a indefinição própria do que significa a pós-modernidade musical é vista pela maioria dos músicos como a ausência completa de critérios artísticos, o que é ruim por não mais distinguir arte de não arte. Isso ocorre porque o pós-modernismo traz consigo a própria impossibilidade da aventura de vanguarda, como bem já argumentou Bauman (1998), sendo caracterizado pela multiplicidade de linhas estéticas, pela heterogeneidade musical e pelo fato de não existirem características estéticas que, portanto, lhes sejam imanentes.

Logo, se existe uma facilidade em se definir a estética de vanguarda ou o modernismo nacionalista, como fizemos em outro momento, é impossível definir a existência de uma única estética pós-moderna, o que faz com que vários musicólogos não aceitem o pós-modernismo musical como uma verdade. Não é possível, portanto, classificar uma música como pós-moderna tendo como base apenas elementos estéticos, ou apenas uma música de um compositor. Antes, é preciso atentar a toda a obra do compositor e também às suas atitudes no interior do campo musical.

No entanto, a ausência da vanguarda artística, gerada pela coexistência de múltiplas possibilidades estilísticas na pós-modernidade, não confere, de forma alguma, um clima amistoso entre diversas possibilidades estéticas e seus representantes, como pode parecer ao leitor (ou ouvinte) desavisado – não se trata de um ambiente no qual há a dissolução da luta pelo poder estético, mas sim há a pulverização dessa disputa, que passa a ser levada a cabo por diversos representantes de várias linhas estéticas.

Ao contrário do que imaginavam os primeiros compositores vinculados à proposta pós-moderna, que viam na falência do movimento de vanguarda uma abertura estilística importante e necessária após tantos anos de policiamento estético, a contemporaneidade artística não é marcada pela convivência pacífica de estilos e muito menos pela negação das relações de poder vinculadas às posturas estéticas. Muito pelo contrário, o que marca a organização do campo musical na atualidade é a pulverização de estéticas e de lutas estéticas, bem como de alianças e também de disputas de poder, o que complexifica ainda mais a atuação social dos músicos na atualidade.

Os caminhos que conduziram Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira ao pós-modernismo musical foram, como já foi dito, diferentes, embora conectados e é em virtude dessa relação tão intrínseca que eles são aqui analisados em conjunto. É possível dizer que

ambos os compositores mantiveram os mesmos *scripts* em relação às mudanças estéticas que enfrentaram anos antes: enquanto Gilberto agiu de acordo com a perspectiva de continuidade, que já havia marcado sua virada estética do nacionalismo à música de vanguarda, Willy teve uma ruptura bastante apaixonada com a vanguarda, seguida de um longo processo de crise composicional e estética.

Os relatos que envolvem as tomadas de atitude e os posicionamentos estéticos de Willy Corrêa de Oliveira enfatizam a defesa extremamente apaixonada de suas ideias e uma brusca ruptura com o passado em diversos momentos de sua trajetória. Tanto isso é verdade que ele se desfez de suas obras nacionalistas quando passou a compor de acordo com a estética da música nova, da mesma forma em que, na atualidade, ele desvaloriza publicamente sua produção de vanguarda. Se já não é possível ao compositor rasgar e queimar suas partituras de maneira definitiva, visto que várias já foram publicadas em diversos meios, encontra-se certa dificuldade em executar essas músicas, quando elas necessitam da autorização dele. Um exemplo disso pode ser vislumbrado no fato de Willy não ter autorizado que seu “Adagio” (composto em 1973), que abriria o concerto de 28 de abril de 2011 da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), fosse realizado, gerando certo desconforto para a direção artística da instituição que teve de comunicar a decisão incomum do compositor em não autorizar a performance no programa de concerto no dia da apresentação, mesmo após ela ter sido anunciada pela mídia. Além disso, os discursos do compositor sobre a vanguarda se tornaram extremamente duros, como será possível averiguar neste capítulo.

Nem mesmo as alianças travadas e os amigos próximos durante a experiência de vanguarda poderiam ser mantidos para Willy Corrêa de Oliveira. Tanto isso é verdade que é lendário o afastamento do compositor em relação a todos os colegas, incluindo Gilberto Mendes, desde o momento em que decidiu voltar-se contra a vanguarda. Em entrevista cedida a Humberto Pereira da Silva, em 22/01/2007<sup>144</sup>, Willy Corrêa de Oliveira deixou claro que seu afastamento de Gilberto Mendes se deveu a razões estéticas e aos diferentes posicionamentos tomados por este e os demais membros do campo musical, quando ele

---

<sup>144</sup> SILVA, Humberto Pereira. A elite da elite da elite (entrevista com Willy Corrêa de Oliveira). *Revista Trópico*, 22/01/2007. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2823,1.shl>

rompeu com a estética de vanguarda. Tomemos um trecho da entrevista, no qual esse posicionamento fica mais claro:

*Trópico: Por conta do engajamento político, como foi a sua relação com outros artistas de sua geração, como Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Damiano Cozzela, responsáveis pela fundação do Festival de Música Nova?*

Willy: Naquele primeiro momento eu estava muito ligado ao Gilberto Mendes, ao Rogério Duprat. Nós fundamos o Festival de Música Nova. Estive na direção do festival até pouco antes de 1979, quando entrei em crise. Aí eu parei de me interessar e, a partir daquele momento, disse: “Eu não toco mais; nunca mais vou me apresentar!”. Parei com qualquer contato. E um pouco antes disso eu publiquei uma série de artigos na “Folha de S. Paulo”, e esses artigos foram alvos de uma crítica acerba de todos os meus colegas que estavam em volta - me acusaram nos jornais de stalinista, de linha dura, de linha chinesa... Houve um esfriamento muito grande em relação a todos os meus pares, pois eu deixei de ser um par.

*Trópico: Quer dizer, um afastamento só do grupo inicial, de Gilberto Mendes, Rogério Duprat, Cozzela?...*

Willy: Não! Desse grupo tive um afastamento absoluto, total; mas não só desse grupo, como de vários outros intelectuais que eu conheci na época, que não suportaram aquele tipo de colocação que eu fazia. Os poetas concretos me acusaram de stalinismo...

De fato, Willy Corrêa de Oliveira afastou-se completamente de Gilberto Mendes e dos demais colegas da época, sem elucidar seus motivos ou ter brigas pessoais. Gilberto Mendes diz até hoje desconhecer o motivo do afastamento do amigo e sofre com isso. Por meio desse pequeno trecho, no entanto, fica visível que, para Willy, não era possível deixar de ser um par e continuar amigo. Os laços construídos durante sua experiência de vanguarda não poderiam ser mantidos em um outro momento de sua vida, no qual não havia mais lugar para posicionamentos considerados como burgueses para este compositor, como os dos artistas de vanguarda.

Se o ressentimento com uma estética e com suas respectivas possibilidades políticas e de alcance popular parecem ter sido o mote para uma ruptura visceral com todo um momento de sua trajetória, uma outra pista pode ser tomada nesse mesmo trecho citado. Nele, Willy diz ter se sentido acusado (e por que não dizer, traído?) pelos seus pares, uma vez que ele esperava ter sido seguido ou defendido publicamente pelo menos por alguns de seus colegas. Acompanhando o debate em torno dos pronunciamentos e dos artigos escritos por Willy Corrêa de Oliveira e publicados no jornal *Folha de São Paulo*, foi possível perceber que Gilberto Mendes não defendeu pública e sistematicamente o amigo nas

discussões que ele travou com o poeta Augusto de Campos e com demais membros do campo musical, que serão discutidas mais detalhadamente adiante. A única declaração pública de Gilberto sobre o assunto seria publicada em um artigo de Enio Squeff para este mesmo jornal, logo após Willy ter declarado seu rompimento com a vanguarda no Festival Música Nova daquele ano, momento em que teria tornado público seu descontentamento com as implicações políticas de uma estética que não se comprometia com a filosofia marxista.

Antes mesmo de publicar esse rompimento na mídia, como faria Willy, Enio Squeff escreveu em seu artigo que “Gilberto Mendes concordava com a ‘revisão’ feita por Willy Corrêa de Oliveira no Festival Música Nova de Santos e acrescentava exatamente isso: que a música fosse como fosse não poderia mesmo continuar na torre de marfim que a colocaram muitos músicos” (SQUEFF, 22/09/1979). Contudo, essa resposta de Gilberto Mendes não foi aquela esperada por Willy Corrêa de Oliveira, que desejava ser seguido e apoiado em sua proposta por uma música engajada, como veremos adiante.

Por ora, voltemos um pouco no tempo, pois a justiça tem de ser feita: não foi Willy Corrêa de Oliveira quem primeiro criticou, entre os adeptos da música de vanguarda, a impopularidade e a não comunicabilidade da música nova e, sim, H. J. Koellreutter, quando em 1º de outubro de 1977, proferindo uma palestra em meio aos acontecimentos do XIII Festival Música Nova, propôs que a música nova declarasse sua renúncia em favor “de uma música funcional, que se integre na nova sociedade que se desenha em futuro próximo” (Hans J. Koellreutter [02/11/1977] *apud* COELHO, 2008). Já nesse momento parece ter havido uma confusão generalizada com relação à polissemia dos termos música funcional, popular e impopular, o que iria provocar um debate não muito claro entre os vários representantes da música de vanguarda no Brasil. Esse fato já havia sido, de certa forma, evidenciado pelo compositor uruguaio Conrado Silva, que se manifestou no momento da erupção desse novo debate. Para ele, que não viu como tão problemática a fala de Koellreutter, o termo música funcional não significava música de e para mercado, e sim “uma arte mais vital, mais comprometida com a evolução da sociedade na qual está inserida” (Conrado Silva [03/11/1977] *apud* COELHO, 2008, p. 35).

Em toda a entrevista concedida a João Marcos Coelho, o compositor uruguaio Conrado Silva, já radicado no Brasil, julgou haver uma deturpação da fala de Koellreutter,

gerada, em grande parte, pelo medo que os músicos de vanguarda brasileiros tinham de ter que repensar sua música, quando ela já se encontrava estabelecida. Respondendo ao jornalista João Marcos Coelho sobre a reação violenta que a vanguarda teve em relação ao pronunciamento de Koellreutter, disse Conrado Silva:

Acredito que seja um problema de medo de não saber se adaptar às novas realidades. *Quando uma pessoa organiza seu mundo de idéias e permite que se esclerosem e assumam o caráter de conceitos absolutos, irremovíveis*, então, é claro que qualquer conceito que se opõe a essa estrutura cuidadosamente elaborada será furiosamente rechaçado. Então, simplesmente as pessoas fecham os olhos e permanecem com sua própria estrutura, em vez de tentar enxergar a existência de alternativas e outras formas de viver e pensar as coisas. A posição de Koellreutter é óbvia e importante por isso: depois de se consagrar como o grande iniciador da vanguarda brasileira, ele tem a honestidade de se permitir idéias contestatórias em relação ao que o próprio meio musical mais avançado acredita que é correto. Um meio que deve tudo o que sabe ao aprendizado, em tempos passados, com esse mesmo Koellreutter que hoje nos choca (Conrado Silva [03/11/1977] *apud* COELHO, 2008, p. 37/38, grifos meus).

Essa fala de Conrado Silva nos mostra duas questões importantes e interligadas. A primeira: o fato de Koellreutter novamente se colocar de maneira polêmica no campo musical brasileiro, o que só era possível porque ele, diferentemente da maioria dos músicos de vanguarda brasileiros, não deixou que suas ideias musicais ficassem “estagnadas no tempo”. Ao dizer isso, Conrado Silva enuncia uma segunda questão: o quanto a música de vanguarda brasileira já estava, nesse momento, enraizada e estabelecida no campo musical nacional, a ponto de poder ter conceitos e ideias musicais “esclerosados”. Contudo, se ele pôde assim analisar o contexto brasileiro, inclusive ressaltando que o debate com Koellreutter sobre os rumos da música erudita não foi levado a sério, Gilberto Mendes reagiria de modo bastante diverso, uma vez que para ele não havia alternativa – ou o compositor fazia música nova, impopular e de vanguarda, ou então ele se renderia aos encantos perigosos da indústria cultural, o que fica evidente quando, em resposta ao mesmo jornalista, Mendes manifestou seu posicionamento em relação ao pronunciamento de Koellreutter:

Sou totalmente contra. Vejo o compositor em duas posições básicas. Fazendo música funcional, está integrado no sistema em que vive o capitalismo, e sua música é servil, conformista, aceita passivamente o sistema. Sempre houve e sempre haverá artistas que adotam esse comportamento. Agora, também sempre haverá artistas que estarão em

suas casas, com toda liberdade, escondidos, não tendo nada a haver com isso aí, elaborando a forma revolucionária, o signo novo (Gilberto Mendes [04/11/1977] *apud* COELHO, 2008, p. 40/41).

Gilberto Mendes continuava pensando de acordo com a dicotomia imposta pela vanguarda, de forma que nenhuma terceira via, em composição musical, era possível para o compositor, ao menos nesse momento. Isso ocorre porque o termo popular era, para ele, unicamente ligado à música enquanto produto da indústria cultural. Nenhuma nova acepção deste termo aparece, ao menos nesse momento, nas falas de Gilberto Mendes.

Entretanto, essa situação não se sustentaria por muito tempo. Como já foi dito no início, Willy Corrêa de Oliveira, que, ao que tudo indica, não tomou partido quando da polêmica com Koellreutter, assumiria seu desligamento com a estética de vanguarda em 1979, exatos dois anos após a fala do compositor alemão. Em meio ao XV Festival Música Nova, ele pediu a palavra e informou seu desligamento da estética de vanguarda, posição que para nós fica mais clara quando lemos o Caderno de Biografia do compositor. Nele, Willy deixa claro que o seu rompimento com a vanguarda foi o clímax de um processo muito doloroso, no qual ele vinha se tornando avesso às exigências do campo musical, uma vez que:

A música faz exigências que outras quaisquer mercadorias não ousam porque mercadorias regulando o mercado e o mundo, como se diz. A insensatez se desfaz – por outro lado – e a demência e o disparate cedem lugar à argúcia e se constata que a música, como um dom cultural de uma classe que se inclui de algum modo na órbita lucrativa do capital, não se volta contra a força reguladora do mercado, das mercadorias. Se alguém se atrever a tal façanha, será excluído. E quem está dentro, não quer passar pelo que passam os de fora. (...). O rompimento foi coisa de só um marco, uma data (OLIVEIRA, 1996, p. 26/27).

É visível uma mudança fundamental no pensamento de Willy Corrêa de Oliveira, já que a música impopular só apareceu como uma mercadoria para ele em fins dos anos 1970. De certa forma, sua desilusão com a vanguarda está ligada à percepção, de certa forma tardia, de que essa música não se encontrava apartada do sistema capitalista de produção, coisa que seu antigo colega de vanguarda, Rogério Duprat, já havia anunciado em 1967. Contudo, se a postura de Duprat acerca da música foi desacreditar da arte enquanto produto à parte da vida social mundana, o que culminou no entendimento de que não haveria diferença qualitativa e política entre os variados estilos e possibilidades musicais, como foi

visto no capítulo anterior, Willy Corrêa de Oliveira reagiu de forma completamente diferente ao mesmo dilema. Além disso, em uma leitura atenta do Caderno de Biografia do compositor, percebe-se que, quando ele toca no assunto de seu rompimento, há uma mudança estrutural no texto: de claro, ele fica confuso e cheio de metáforas, às vezes, não muito evidentes. Por diversos momentos ele diz que estava doente de um câncer e que o tratamento não teria sido simples – ora, o câncer de que fala Willy é a depressão que sentia e que o imobilizou criativa e musicalmente durante cerca de oito anos, quando então voltou à composição musical erudita. Segundo o compositor, nesse momento de crise nem mesmo escutar música era fácil:

De imediato, vi-me obrigado a me esquivar de recitais, concertos, de discussões estéticas. Principiei a sentir, de modo difuso, uma aversão por música erudita (afora Bach), o mesmo mal estar que andou me causando o “Concerto...” e as coisas que eu tinha composto. Insuportáveis (...). Nem Rilke eu podia suportar, nem Chopin. A música dos novos compositores seriais, então, absolutamente fora de questão. Música Romântica, música expressionista eu não resistia: era como colocar um espelho cristalino sob os olhos de alguém que sobrevivera desfigurado, traumatizado, a um acidente evitável. O vício de música (de ouvir de tocar por tantos anos) só encontrava lenitivo na música folclórica (OLIVEIRA, 1996, p. 28/29).

De acordo com os relatos do compositor, sua depressão foi gerada, em parte, pela tomada de consciência de que a música de vanguarda também servia aos propósitos do capital, o que fez com que ele redirecionasse sua produção, voltando-se para o estudo da música folclórica e para a produção de músicas destinadas à classe operária, exatamente como havia sido postulado pela política partidária soviética quando do congresso dos compositores de Praga, em 1948, que contou com a presença do compositor Claudio Santoro, como já visto no primeiro capítulo. Somente assim, diz o compositor, sua produção artística estaria de acordo com suas crenças políticas.

Após ter se desligado da estética de vanguarda em meio ao festival representativo dessa vanguarda – evento que, no entanto, não foi muito noticiado pela mídia –, o compositor sentiu a necessidade de tornar ainda mais clara a sua ruptura com o movimento Música Nova escrevendo o artigo “Manifesto Música Nova, revisto e agora renegado”, que foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 25 de setembro do mesmo ano de 1979. Nesse artigo, Willy Corrêa de Oliveira renegou claramente o manifesto que tinha assinado dezesseis anos antes. Para ele, esse manifesto demonstrava a consciência burguesa que ele e

seus colegas tinham; ele também alegou que os adeptos do movimento de vanguarda do qual participou estavam, na verdade, comprometidos com o mundo contemporâneo dominado pelo capital. Contudo, novamente sua postura não gerou respostas apaixonadas e nem um debate estético, que só ocorreria cerca de quatro anos mais tarde, em função de outros textos seus.

Na esteira de outros rompimentos dramáticos, como o que ocorreu com Cornelius Cardew – que havia sido um dos assistentes de Stockhausen em seu estúdio de música de Colonia, na Alemanha –, a desilusão com a estética de vanguarda surgiu como advinda da percepção de um argumento antigo, que já havia sido utilizado pelos partidos comunistas nos anos 1940 e 1950: a de que essa música, por ser de tão difícil alcance, não serviria aos propósitos daqueles que se preocupariam com a justiça social e com uma política revolucionária, mais afinada com a cultura proletária do que com a “evolução da linguagem musical”.

Nesse sentido, após a publicação de dois artigos extremamente polêmicos de Willy Corrêa de Oliveira no jornal *Folha de São Paulo* (nos quais o autor assumia uma postura bem mais dura em relação aos ideais e aos heróis da vanguarda), um debate foi travado na imprensa brasileira entre Willy Corrêa de Oliveira e demais membros da então estética de vanguarda local sobre temas que nos parecem repetidos, como a função social da música e do compositor no mundo contemporâneo e a condenação da música impopular de vanguarda.

Entretanto, esses debates demorariam alguns anos para ocorrer, ganhando corpo apenas nos anos de 1983 e 1984, quando Willy já percebera não ter conseguido convencer intelectuais e artistas a seguirem o seu caminho. A mágoa com sua experiência de vanguarda, ao que parece, era transferida àqueles que, como Gilberto Mendes, não haviam rompido com ela.

O primeiro texto polêmico publicado por Willy Corrêa de Oliveira tinha como título uma homenagem ao compositor engajado Hanns Eisler, que passava a ser o novo modelo de atuação artística e social para esse compositor brasileiro. Eisler assumia, inclusive, o papel de um profeta de novos tempos nas falas de Willy. Contudo, o elemento que causaria um furor de pessoas importantes, como Augusto de Campos, seria outro: a acusação de que o herói da vanguarda, Anton Webern, era ligado à burguesia e ao nazismo, fato que teria

sido apagado da História em função de promover uma música descomprometida com as causas populares (como a música da Segunda Escola de Viena, a música promovida por Boulez e Stockhausen em Darmstadt e as propostas de John Cage nos Estados Unidos). Eis um trecho do texto:

E quanto à adesão de Webern ao nazismo, os funcionários da História da Música (e isto pode ser mais generalizado do que a “série”) houveram por bem a implantação de um bem-cuidado silêncio. Webern era apresentado à boa consciência burguesa – a partir dos fragmentos “escolhidos” de correspondências e escritos teóricos – como um fausto goethiano (leia-se um altivo burguês) a ludibriar o diabo (do Kapital), por sua hombridade e honestidade e tenacidade na fatura de uma obra como um bem universal para toda a “humanidade”.(...). Enquanto os funcionários da História da Música (de boa ou má fé) fizeram dos silêncios de Webern (do “silence” de Cage) um estrondo, as notas combatentes de Eisler eles tentaram abafar o quanto foi possível. Estes funcionários-padrão da ideologia burguesa, excelentes doutores engenheiros acústicos que são (é verdade!) cuidaram para que a música e a presença profética do autor da “canção da solidariedade não incomodasse a “acomodação” das leis fundamentais de uma “História” que seja “branca”, “masculina”, “adulta”, “cristã”, “autoritária” (OLIVEIRA, 10/07/1983, p. 04).

Após discutir como o silêncio em torno das propostas de Eisler foi gerado via o estrondo em torno de Webern, que, como burguês, era melhor aceito por uma História escrita pelos dominantes (ou seja, “a burguesia”, que também “é branca, masculina, adulta, cristã e autoritária”), o autor falaria de Hanns Eisler, seu novo modelo de conduta, expondo ele mesmo dados biográficos do compositor, que também foram escolhidos, visto que Willy teria se esquecido de mencionar a atuação de Eisler nos estúdios de Hollywood, compondo trilhas para filmes capitalistas. De fato, o que interessava aqui a Willy Corrêa de Oliveira era ressaltar os feitos políticos de Eisler e sua parceria com Bertold Brecht na luta por uma arte revolucionária, porque em função da classe proletária. Nesse sentido, é emblemático um trecho do final do artigo, no qual Willy deixa mais evidente seus novos interesses artísticos e musicais:

Muito a muito esperamos que Eisler (que liquidou com *a personalidade artística*) venha trazer-nos de volta para um canto coletivo... e muito a muito vamos aprendendo com Eisler que a arte pode estar a serviço de um projeto de ESPERANÇA... e muito a muito estamos aprendendo de sua atuação profética que a música só tem sentido na atuação libertadora. E ainda por pouco a muito: estamos esperançosos de que as novas gerações saquem que a música de Eisler se diferencia da música de uma *personalidade artística burguesa* exatamente porque a música nova só se faz na ação e no pensamento de uma cultura alternativa a partir do povo... (e não no estúdio de um artista individualista que

nunca colocou a cara na janela – a não ser para ver se alguém possivelmente o admiraria)... (OLIVEIRA, 10/07/1983, p. 05, grifos do autor).

Em todo o artigo a música de vanguarda é colocada como algo que só faz sentido para a reprodução do sistema capitalista, ela está a serviço dele e é alicerçada na figura do artista burguês, individualista e egocêntrico, que não se compromete com uma causa digna, ou seja, a causa popular. De forma a propor uma alternativa possível aos artistas que quisessem se comprometer com a causa popular, Eisler era apresentado como um profeta de novos tempos, nos quais a luta política assumiria o plano primordial para o homem, estando acima das vaidades estéticas que, ao ver de Willy, corrompem o homem na constituição daquilo que ele chama de “personalidade artística”. Tanto isso é verdade que nesse mesmo artigo ele escreveu: “não creio que Eisler teria morrido se não tivesse podido escrever música: ele teria morrido se não tivesse realizado e vivido uma música e uma vida em combate pela libertação dos condenados da terra” (OLIVEIRA, 10/07/1983, p. 05).

A partir desse momento, há uma inflexão dos termos impopular e popular para Willy Corrêa de Oliveira. Interessado em ter uma prática ligada aos preceitos marxistas partidários e conectada, portanto, ao desenvolvimento de uma política e de uma arte proletárias, Willy teria percebido que havia um descompasso entre suas crenças políticas e filosóficas e sua postura artística – fato que tratou de corrigir negando a arte de vanguarda, considerada inacessível para a maioria da população. É nesse sentido que o mesmo compositor, que defendia a aura da obra de arte, passou a ter uma postura contrária a toda e qualquer atitude de vanguarda, considerada por ele desde então como extremamente elitista. O termo impopular foi redefinido em suas falas: de algo puro e artístico, preservado da indústria cultural, ele passou a ser concebido como burguês. Da mesma forma, uma nova acepção do termo popular ganhou força para ele: não mais designado como o produto da indústria cultural (que ele continuaria a renegar), a cultura popular passou a ser associada à cultura proletária. Nesse sentido operou, ao menos ideologicamente, sua conversão de músico de elite para músico das portas de fábrica.

A defesa de um novo tipo de arte, ligada às causas da classe proletária, é entendida por Willy Corrêa de Oliveira como um movimento que deveria ser mandatório para todos os artistas preocupados com temáticas sociais. Nenhum outro caminho parece ser possível para ele, postura que o compositor faz questão de reforçar quando publicou um outro artigo

que tinha, a despeito das diferenças narrativas, a mesma ideia: angariar adeptos para a música funcional, criticando a dita música de vanguarda. Repetindo a fórmula de criticar Webern e exaltar Eisler, novos nomes são elencados no quadro de artistas por ele considerados como burgueses: John Cage, Schoenberg, Ezra Pound e Jean Peters, embora o tratamento dado a cada um deles seja bastante diferenciado.

Enquanto o primeiro artigo utilizou uma linguagem clara, própria de manifestos, o segundo recorreu à ficção para dar o mesmo recado, criando uma história de que Willy Corrêa de Oliveira teria ganhado um rolo de filme especial, de 35 mm, com cinco poses ainda virgens, de Julio Cortázar, no momento em que o escritor argentino estava voltando da viagem que fizera a Solentiname. Segundo o enredo do conto, o compositor deveria usar essas cinco poses para fotografar aquilo que ele considerasse mais especial, tendo depois de enviá-las para o endereço de Julio Cortázar em Paris. O plano inicial de Willy para as cinco poses era bater uma fotografia de John Cage, uma de Webern, uma de Schoenberg, uma da casa em que nasceu Ezra Pound e finalmente uma de Jean Peters. Contudo, as duas últimas foram solicitadas por um amigo de Willy, G. Girardi, que teria pedido ao compositor brasileiro que fotografasse um outro compositor: Hanns Eisler, no lugar das fotos primeiramente destinadas à casa de Ezra Pound e a Jean Peters.

Enquanto a fotografia de John Cage foi definida por Willy Corrêa de Oliveira como “4 minutos e 33 segundos do ruído produzido pela soma de 433 fliperamas em Chicago” (refletindo a ideia de que uma ode ao silêncio, como foi 4’33” de Cage, pode resultar em um barulho ensurdecedor), a fotografia de Webern foi a reprodução de um silêncio tão grande que a foto saiu toda em preto, significando que esse compositor nada mais tinha a dizer. Ainda em relação aos artistas burgueses, Schoenberg teria seu rosto estampado na fotografia dele retirada, mas essa representação era uma expressão forte, obtida ao som da op .33a que era cantarolada pelo compositor-fotógrafo.

No entanto, as únicas fotografias capazes de revelar mensagens foram aquelas destinadas a Hanns Eisler – nelas não haveria apenas o rosto do compositor que sorria levemente, mas em seu verso, mensagens escritas (a segunda bem longa, diga-se de passagem) surgiram no momento da revelação das poses fotográficas em papel. A mensagem do artigo, que diz respeito às diretrizes para a música contemporânea, fica mais clara quando analisamos em conjunto as duas mensagens de Eisler, reproduzidas abaixo:

Ah! Se os jovens compositores abandonassem o isolamento espiritual em que vivem... Que se lembrem, quando estiverem compondo, de abrir as janelas, e que não esqueçam que os ruídos que vem na rua não são meros ruídos: são ruídos feitos pelo homem. Por algum tempo, jovens compositores, tentem alguma coisa que não seja música sinfônica enfatuada, ou música de câmara, ou alguma poética esotérica. Escolham textos e temas que digam respeito ao maior número possível de pessoas. *Descubram o povo, o povo mesmo; descubram a vida do dia-a-dia para suas criações...* e quem sabe, assim, cheguemos a redescobrir vocês (primeira mensagem de Hanns Eisler, real ou fictícia, citada por OLIVEIRA, [16/10/1983] *apud* COELHO, 2008, p. 127, grifos meus).

*A música, como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito da sociedade.* Ela é usada pela sociedade burguesa principalmente como recreação: para acalmar o povo e dopar seu intelecto.

*O movimento musical dos trabalhadores deve ser muito claro quanto à nova função de sua música, que é a de ativar seus membros para as suas reivindicações e o encorajamento da educação política.* Isto significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a finalidade de servir como instrumento de luta. Na prática, não resultará naquilo que os burgueses chamam de “estilo”. Um compositor burguês com “estilo” se desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de “personalidade artística”. *No movimento musical do trabalhador, nós não aspiramos a ter “estilo”, e sim novos métodos de técnica musical que tornem possível a utilização da música na luta, de maneira mais efetiva!*

A música burguesa, podemos descrevê-la como uma música que tem mood o que quer dizer que a música burguesa quer entreter o ouvinte. A tarefa da música do trabalhador, do oprimido, é remover a sentimentalidade e a pompa, pois que essas sensações desviam-nos do foro da luta de classes.

*O mais importante requisito da música revolucionária é dividi-la em: música para execuções práticas (como as canções de luta, protesto e canções satíricas) e música para ser executada convenientemente (como a música nas “peças didáticas” em teatro e peças corais com conteúdo teórico).*

A primeira necessidade que a luta de classes coloca para a “canção de combate” dos trabalhadores é a de que seja facilmente aprendida, compreendida, vigorosa e acurada na atitude. *E aqui reside o grande perigo para o compositor revolucionário. A compreensibilidade na música burguesa só deve ser encontrada no campo da “música popular”, e infelizmente se cai com facilidade nesse tipo de música quando se quer produzir uma canção popular vermelha.* Mas bem sabemos que a canção burguesa de “sucesso” tem uma passividade musical que nós não podemos adotar. A linha melódica e a harmonia das “canções populares” utilizadas pela burguesia não têm uso para nós, mas é possível retrabalhar certos ritmos de tal modo que, vigorosos se tornem adequados.

*A música “para ser executada” não precisa do mesmo afã de compreensibilidade que é necessário para as canções de luta das massas.* Sua construção dependerá da finalidade específica para a qual foi composta. *Mas o compositor revolucionário deve evitar as “armadilhas”.* Primeiro que tudo, *a aridez e a banalidade gratuita* e em segundo lugar *a reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa...* A música para coro deve ter uma sustentação incisiva e forte, pois é assim que o coro deve expor os slogans políticos ou as teorias diante dos ouvintes.

A inclusão e absorção do indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade (que toda música deve revelar), é o que se pode considerar como função natural da música.

Mas mesmo esta função, a mais natural, está sujeita ao processo universal do desenvolvimento social.

A música se desenvolve no seio da luta de classes, pois a luta de classes é a fonte de toda a produtividade (segunda mensagem de Hanns Eisler, real ou fictícia, citada por OLIVEIRA, [16/10/1983] *apud* COELHO, 2008, p. 129/130, grifos meus).

Uma nova música é proposta por Willy, por meio das “mensagens de Eisler”. Antes de tudo, como já havia ficado claro no artigo anterior, a música não pode ser concebida como um meio em si e muito menos ser a expressão de uma individualidade, pois nessas condições ela seria submissa a algo tipicamente burguês e que o compositor a todo momento parece renegar: a personalidade artística. Ao contrário da proposta dita burguesa, típica do campo artístico, a música deveria obedecer a fins estreitamente políticos, sendo composta com a finalidade de colaborar para que a classe proletária vencesse a luta de classes. Nesse sentido, a música poderia adotar as feições de luta ou então assumir um caráter pedagógico, mas de todo modo, deveria estar isenta de toda espécie de individualidade artística (que pode ser revelada na ênfase pelo estilo), pois serve a um bem maior.

As semelhanças dessa proposta com os ideais jdanovistas, apresentados no primeiro capítulo, não são uma mera coincidência, já que Hanns Eisler foi um músico atuante na antiga Alemanha Federal desde o ano de 1949 até a sua morte em 1962. Durante essa época mais fortemente engajada, ele seguiu os preceitos jdanovistas que estavam em voga nos países soviéticos, inclusive envolvendo-se na luta contra o formalismo na arte. O ex-aluno de Schoenberg e de Webern, que se aventurou, embora brevemente, na música de vanguarda, enfim comprometeu-se politicamente, e não é à toa que Willy Corrêa de Oliveira o tomasse, nesse momento, como um exemplo a ser seguido.

No entanto, seus posicionamentos tão contundentes contra a vanguarda talvez não tenham recebido a resposta esperada, pelo fato de Gilberto Mendes e outros companheiros de vanguarda não terem seguido seus passos. Com uma interpretação própria acerca do assunto lançado por Willy, Gilberto Mendes não enxergava Hanns Eisler e Anton Webern como opostos, ou como representantes de estéticas que não pudessem ser conjugadas na contemporaneidade. Em um artigo publicado na Revista Leia Livros<sup>145</sup> em razão do centenário do compositor austríaco – o único de Gilberto sobre Anton Webern nesse

---

<sup>145</sup> MENDES, Gilberto. Webern: atual há cem anos. Revista Leia Livros, novembro de 1983.

momento, visto a polêmica que se seguiria com a publicação, em um mês, da réplica de Augusto de Campos e de José Oscar de Almeida Marques acerca das acusações que o herói da vanguarda sofrera – Gilberto Mendes enfatizou, ao contrário de seu amigo, a importância estética e musical de Webern, embora concordasse que Boulez e Stockhausen o tivessem escolhido como herói representativo da vanguarda, em detrimento de outros compositores, que, como Eisler, também eram importantes. Nenhuma palavra sobre a possível vinculação de Webern com o nazismo foi escrita, mas uma nova proposição era feita, na qual Eisler e Webern poderiam construir algo juntos:

Contra todas as expectativas elitistas, a música de agora começa a compreender – sinal dos tempos! – o alcance da música política de Hanns Eisler, um cuidadosamente podado contemporâneo de Webern. O homem político desta hora agudamente política, de confronto final, mas de grande esperança, só poderia mesmo substituir a bandeira de Webern pela de Eisler. É chegado então o momento de repensarmos o fenômeno Webern. Oportunamente, neste centenário de seu nascimento, exatamente quando ele deixa de ser o monstro sagrado de toda uma geração. Interessará sua música à nova sociedade em perspectiva? Acredito que sim. E explico, prosaicamente: simplesmente porque é uma beleza de música. Intuitivamente, como músico sensível, verdadeiro, ele soube colocar a técnica a serviço da emoção, transcender o trabalho cerebral em busca da qualidade de expressão dos intervalos, da emoção através do delineamento melódico altamente significativo, tudo para ser sentido, como uma verdadeira valsa de Strauss. Afinal, ele era vienense, e vinha de uma tradição romântico-expressionista. Pelo caráter Phantasiestuecke (também) de sua obra ele ficará, sem dúvida. Não somente pelas edificações estruturais, coisas a que se chega pelo cálculo e que se aprende academicamente (...). Esta emotividade contida, este potencial de comunicação de sua música poderá ser reaproveitado pelo homem novo. E como pediria Eisler, retrabalhado de tal modo que, vigoroso, se torne adequado, isto é, interessado, a serviço desse homem novo, coletivo (MENDES, Nov. 1983, p. 07).

A proposta, de certa forma, conciliadora entre Eisler e Webern, sugerida por Gilberto Mendes, poderia ser a solução para inovar a música, aceitando novas sugestões estéticas e políticas (como a música de Eisler), sem necessariamente ter de romper com uma tradição musical já estabelecida não só para ele e seus pares, como para a própria História da Música (música de Webern). Também significativa, nesse sentido, é a seguinte declaração de Gilberto sobre engajamento político e música de vanguarda:

Música nova seria música de vanguarda, que visa exatamente um tipo de música inventiva, experimental, busca de novas estruturas. E um compositor que faz isso pode perfeitamente ser um cara altamente interessado em política, como acontece na Itália. Tem o Luigi Nono, por exemplo, do Partido Comunista Italiano, que faz música assim. O Lucca Lombardi, que está para vir aqui, faz música politicamente engajada. Mas eu já ouvi música

dele tocada aqui e partituras que tem me mandado. É uma música politicamente engajada mas só do ponto de vista do texto. Do ponto de vista musical é música de vanguarda (MENDES, outono de 1984, p. 09)

Para Gilberto Mendes, não há contradição entre fazer música de vanguarda e ser politicamente engajado, além disso a proposta de Gilberto é a de que essas atitudes podem ser conciliadas, tais como as propostas musicais de Webern e Eisler, na produção de uma nova música nova. Contudo, não era isso que desejavam nem Willy Corrêa de Oliveira e nem seus antagonistas, o que pode ser atestado pelos rumos que essa discussão, movida na polaridade Eisler (música engajada) e Webern (música de vanguarda), adquiriu no cenário nacional, visto que Willy foi duramente contra-atacado pelo seu antigo incentivador Augusto de Campos e também por José Oscar de Almeida Marques, quando ambos escreveram artigos para o jornal *Folha de São Paulo*, também em virtude da comemoração do centenário de Anton Webern, em dezembro de 1983.

Os dois artigos foram escritos elegendo os artigos de Willy Corrêa de Oliveira que atacaram duramente o compositor austríaco (e já citados) como ponto de partida. Apesar de José Oscar Almeida Marques dizer que considerava positivo que houvesse reavaliações da obra e do legado musical de Webern, ele lamentava a forma pela qual ela teria ocorrido, de forma a não contribuir para a discussão musicológica ou estética. Rebateu duramente a crítica feita por Willy que, em sua opinião, contaria com “duas sérias deficiências: a ênfase em aspectos irrelevantes e o desconhecimento de pontos essenciais para uma real compreensão do papel de Webern (e de Schoenberg) na História da música ocidental” (MARQUES, 04/12/1983, p. 06). Contudo, Marques sequer trouxe para a discussão as novas propostas de Willy Corrêa de Oliveira para a música contemporânea.

Esse papel foi exercido por Augusto de Campos, que, após um longo artigo mostrando como Webern tinha sido um compositor relevante para a própria configuração da música contemporânea, dedicou uma parte, intitulada “No Brasil, o atraso da música erudita”, ao diálogo com os artigos de Willy e também com as proposições deste compositor sobre uma música engajada na luta de classes. Eis um trecho em que o posicionamento do poeta fica evidente:

O vilipêndio atirado contra Webern, no seu centenário, por alguns canhestros caçadores de feiticeiras, com o claro intuito de desmoralizá-lo para fazer avultar

desmesuradamente a obra de compositores inferiores e epigonais (no caso, os submissos ao stalinismo cultural), assume os malévolos contornos da difamação. (...). *No Brasil sem Webern, no Brasil de macunaísmos sem caráter, onde desmemoriados aprendizes de patrulheiro ensaiam um tardonho e mal disfarçado retorno a Jdanov (atualmente oculto, entre nós, sob o cognome de Hanns Eisler, hinista oficial da Alemanha Oriental stalinista), a música erudita continua sendo a mais atrasada de todas as artes* (CAMPOS, 04/12/1983, p. 05, grifos meus).

Augusto de Campos tornou público o seu descontentamento e tomou o primeiro posicionamento claramente contrário às novas proposições de Willy. Para o poeta, a música de Webern era muito superior em qualidade, e a retomada fora de época de Eisler revelava um comportamento nem um pouco interessante de Willy Corrêa de Oliveira, que passou a ser considerado como um “caçador de feiticeiras” e um “patrulheiro”, que tentava provocar um “retorno a Jdanov”. As palavras do poeta não foram rebatidas: nem Willy respondeu às críticas que lhes eram dirigidas nesse momento, nem nenhum de seus colegas saiu em sua defesa – revelando que ele estava isolado em suas proposições estéticas.

Não deixa de ser interessante que essa mesma questão sobre a incomunicabilidade e os limites da música de vanguarda voltasse com bastante força no momento em que essa mesma vanguarda começou a ter seu final declarado – não foi apenas Willy Corrêa de Oliveira que renegou a vanguarda em favor de uma arte funcional, mas também Cornelius Cardew. Aliás, a figura do compositor inglês seria lembrada por Willy ao menos quando ele publicou o artigo “Webern serve ao imperialismo”<sup>146</sup> no jornal *Folha de São Paulo* em 11/03/1984. Neste texto, que também gerou respostas e ataques violentos<sup>147</sup>, ele tomou como ponto de partida a trajetória de Cardew, dizendo ter assistido a ela em um fictício filme em homenagem ao compositor inglês. Até mesmo o título do texto foi escrito em homenagem a Cardew, uma vez que seria uma referência ao famoso livro escrito por ele: “Stockhausen serves imperialism”<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> OLIVEIRA, Willy Correa de. Webern serve ao imperialismo. *Folha de São Paulo*, 11/03/1984

<sup>147</sup> Como respostas ao artigo de Willy Corrêa de Oliveira, foram publicados pequenos textos de Rogério Duprat, Paul Mounsey, Ênio Squeff e José Oscar A. Marques no mesmo jornal *A Folha de São Paulo*, em 18/03/1984. A íntegra desse debate está disponível em COELHO, 2008, p. 131-154. Também como resposta a esse artigo de Willy, mas três meses depois, o compositor Jorge Antunes escreveu o artigo “Willy serve à mediocridade”, no mesmo jornal, em 17/06/1984.

<sup>148</sup> CARDEW, Cornelius, 1974.

Nesse roteiro cinematográfico inventado e descrito por Willy Corrêa de Oliveira, a figura de Hanns Eisler era substituída por Cornelius Cardew, mas as ideias defendidas não mudavam muito. Diferindo em muito do tom mais leve empreendido no artigo, também de cunho ficcional, sobre as fotografias, dessa vez Willy inverte sua equação: ele não desprestigia Webern para exaltar Cardew, mas sim usa Cardew com a finalidade de atacar a vanguarda por meio de Anton Webern.

A associação de Webern com o nazismo, que havia sido o pivô da briga de Willy Corrêa de Oliveira com o poeta Augusto de Campos, é refeita na forma de ficção cinematográfica em “Webern serve ao imperialismo”, sendo explicitada em um momento do fictício filme em que seria mostrado um balé mecânico com cinco dançarinos, todos vestidos de branco e usando máscaras. As máscaras referiam-se às personalidades de: Webern, Hermann Goering, Marechal Pétain e Franco, havendo ainda uma que, em vez de um rosto, possuía um letreiro: cidadão classe média. Hitler estaria assistindo a esse espectáculo de balé, sendo exaltado pelos bailarinos. O performer que representava Webern ainda se manifestaria verbalmente, dizendo que “Hitler é o luminar!” e que “Está é a Alemanha de hoje! Mas a Alemanha nazista certamente! Não uma qualquer! Este é exatamente o Novo Estado para o qual a semente já foi lançada há vinte anos! Algo de novo! Criado por esse homem único!” (fala do bailarino Webern, citada por OLIVEIRA, [18/03/1984] *apud* COELHO, 2008, p. 135). Como forma de provar a veracidade dessa última fala em específico, Willy colocou uma nota em seu texto, afirmando que esse trecho havia sido retirado das anotações do dia 02 de maio de 1949 do diário de Anton Webern. No entanto, outra coisa chamou a atenção na leitura desse artigo: uma menção clara a Gilberto Mendes, descrito aqui como público que estaria se divertindo com a exposição do filme. Mas por que Gilberto Mendes era citado em pleno artigo, em um momento em que os dois compositores estavam se afastando? Provavelmente Willy chamava, com isso, seu amigo para lutar a seu lado, ainda mais após o compositor santista ter tornado público que ele também via limites na música de vanguarda.

Contudo, no momento, devemos nos concentrar no debate originado por esse texto, debruçando-nos sobre as respostas que foram dadas a Willy em pouco tempo: em uma semana, Paul Mounsey, Rogério Duprat, José Oscar de Almeida Marques e Enio Squeff responderam publicamente ao autor, cada qual ressaltando um aspecto do artigo. Enquanto

o pianista Paul Mounsey decidiu explicar ao leitor brasileiro quem foi Cornelius Cardew, ressaltando que o compositor inglês, após desiludir-se com a estética de vanguarda, decidiu compor de acordo com suas convicções políticas (afinadas, segundo o autor, com o maoísmo e o marxismo-leninismo), os outros três autores travaram um diálogo explícito não com Cardew, mas com o autor do roteiro cinematográfico: Willy Corrêa de Oliveira.

Rogério Duprat, que há bastante tempo encontrava-se afastado dos debates em torno da música erudita brasileira, disse ter sentido a necessidade de se manifestar depois de perceber que os artistas envolvidos nessa polêmica sobre Webern estavam todos loucos, ainda mais ao proporem um retorno à música funcional e lembrou (fazendo uso de uma linguagem bem diferente e bem provocativa) que o “povo não precisa de nenhum compositor que vem, lá de cima, compor as músicas que convêm pra povo. povo inventa e tranza suas próprias coisas. e povo nem é assim, ésa mása uniforme. vosés aí, ó eruditos duma figa, têm de aprender umildemente a suportar a diversidade. e ralem-se” (DUPRAT, [18/03/1984] *apud* COELHO, 2008, p. 144)<sup>149</sup>.

Em uma linha um pouco diferente e um pouco mais agressiva do que a empreendida no debate anterior, José Oscar de Almeida Marques se posicionou contra as limitações analíticas de Willy Corrêa de Oliveira. Depois de se perguntar por que o compositor estaria se escondendo atrás de “autores defuntos”, como Eisler e Cardew, ele se colocava contra o argumento, não de que Webern era nazista, mas de que sua música, por não ter apelo popular, era desinteressante<sup>150</sup>.

Entretanto, o artigo mais interessante foi aquele escrito por Enio Squeff<sup>151</sup>, pois nele é possível perceber a conjugação de uma parceria que já não parecia funcionar muito bem. Talvez impressionado por Gilberto Mendes ter sido elencado por Willy Corrêa de Oliveira como um membro da plateia que estava no cinema assistindo ao filme fictício sobre

---

<sup>149</sup> A grafia, repleta de erros de português, foi proposital do autor, que com isso procurava ironizar a discussão sobre como deveria ser uma música popular. Por esse motivo, foi mantida.

<sup>150</sup> Sobre isso, ele nos diz: Consideremos esse brilhante raciocínio de Willy-Cardew: “É óbvio que Webern, Cage, Stockhausen e o resto não tem circulação na classe trabalhadora. Daí uma crítica do trabalho deles é relativamente sem importância”. Para ver o ridículo dessa afirmação basta substituir alguns nomes, pondo, por exemplo, Kant, Freud ou Einstein. Como tão pouco as polêmicas que suas idéias desencadearam chegam à classe trabalhadora, deveríamos, pelo mesmo raciocínio, considerá-las como sem importância. Acredite se quiser (MARQUES, [18/03/1984] *apud* COELHO, 2008, p. 152).

<sup>151</sup> SQUEFF, [18/03/1984].

Cornelius Cardew, ou então pelas atitudes que Gilberto Mendes tomara na defesa por uma reformulação da música erudita contemporânea, Enio Squeff estendeu a Gilberto as críticas que foram direcionadas unicamente a Willy Corrêa de Oliveira nos debates sobre Webern. Tanto isso é verdade que, situando a discussão nada amigável ocorrida entre Willy e Augusto de Campos, o autor disse não corroborar dos maniqueísmos em voga. Para ele, nem Webern deixava de ser um compositor importante para a História da Música devido às sugestões de que ele poderia ter se vinculado ao nazismo e muito menos a dupla Gilberto e Willy poderia ter sua qualidade como compositores diminuída em razão de suas posturas agora críticas em relação à música de vanguarda.

No entanto, uma outra explicação é possível para que Enio Squeff manifestasse seu apoio à dupla Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira nesse momento: de fato, a associação tão intensa desses dois compositores durante cerca de vinte anos de atuação conjunta no campo musical brasileiro não era vista como ainda existente apenas por Enio Squeff, mas também os poetas Augusto e Haroldo de Campos parecem ter esfriado seu relacionamento com Gilberto durante algum tempo, apesar da tentativa deste em conciliar música engajada e música de vanguarda em seu artigo sobre Webern. Segundo o compositor santista, nessa época ele não tomou partido quando se acirraram as discussões, pois, apesar de entender ser necessária uma abertura estética, ele não via necessidade de se estabelecer uma ruptura com seu passado de vanguarda, como aliás ele já havia manifestado. Além disso, os termos em cima dos quais esse debate era estabelecido não lhe inspiravam tomar um posicionamento. Contudo, essa posição relativamente neutra de Gilberto Mendes frente a essa discussão sobre Webern lhe custou caro, pois, se Willy Corrêa de Oliveira parece ter entendido que tinha ficado isolado no campo da música erudita, ainda mais em virtude de não ter sido defendido publicamente nem pelo seu círculo de amigos próximos (no qual Gilberto Mendes se incluía), os poetas concretistas entenderam que o relativo silêncio de Gilberto manifestava seu acordo com as premissas de Willy Corrêa de Oliveira. Nas palavras de Gilberto Mendes:

Não escrevi [nenhum artigo sobre a polêmica] por causa disso, eles eram todos meus amigos, né? Se eu fosse escrever eu ia ter que tomar partido. E o Willy uma vez me deu uma indireta de que eu não tomei posição, eu não tomei mesmo. E nessa discussão eu não estava concordando com ele, tinha mais essa ainda. (...). Mas mesmo não tomando partido eu peguei inimizade dos irmãos Campos por uns tempos. Eles me acharam solidário

a ele e esfriaram comigo um bom tempo. Aos poucos eu voltei as boas com o Haroldo e com o Augusto também, mas eles esfriaram comigo. Eu não disse nada a esse respeito, porque se eu dissesse, eu ia pegar a inimizada brava, né? Cheguei até a pegar sem tomar posição, só por ser amigo do Willy<sup>152</sup>.

As posturas de Willy Corrêa de Oliveira e de Gilberto Mendes diante de uma mesma questão – a constatação dos limites de atuação da vanguarda da música nova – foi completamente diferente, inclusive porque para ambos questões muito diversas se apresentavam. Enquanto o primeiro renegou sua produção anterior e seu passado de vanguarda para conformar sua produção a uma obra engajada, o outro procurou reformular sua música, de forma a adaptá-la ao momento e torná-la, de certa forma, atenta com os problemas da sociedade contemporânea, mas sem que para isso suas composições tivessem de assumir um teor político. Tampouco o compositor santista se desfez das parcerias estabelecidas anteriormente – muito pelo contrário: ele preferiu expandir seus contatos, como veremos adiante.

Para Willy Corrêa de Oliveira, engajamento político e música de vanguarda eram impossíveis de serem conjugados, pois a linguagem altamente refinada e sofisticada da música erudita contemporânea servia aos propósitos da dominação burguesa capitalista. Devido a isso, ele voltou suas atividades para a composição de músicas politicamente engajadas e primou pela ação social nas comunidades eclesiais de base (cf. Zeron, 1991). Por outro lado, apesar de Gilberto Mendes ter composto algumas peças com teor eminentemente político na década de 1980, como “Vila Socó, meu amor” (1984), “Mamãe eu quero votar” (1984) e “Vão entregar as Estatais!” (1985), o compositor santista não rompeu com a proposta de promover o avanço da linguagem da música erudita e seguiu à procura de novos signos. Por isso, sua trajetória continuou a se definir a partir da mesma tônica de sempre: a luta contra a banalização da linguagem artística, geralmente impulsionada pela indústria cultural e pela comunicação de massa. Ao que parece, a própria ideia de arte engajada na política já não fazia muito sentido para Gilberto Mendes, que chegou a declarar em 1986: “eu sou uma pessoa engajada, não um compositor engajado”<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Gilberto Mendes, em entrevista a mim concedida em 12/08/2011.

<sup>153</sup> Cf. citado em CARDOSO, Ivani Maria. O compositor e sua música, sem preconceitos. *A Tribuna*, 29/06/1986.

Como resposta aos mesmos problemas, Gilberto Mendes procurou redefinir o que acreditava ser a verdadeira música de vanguarda. No artigo: “Homem novo, música nova”, publicado no jornal *A Tribuna*, de Santos, Gilberto Mendes disse ser necessário unir música erudita e engajamento político, não por meio de diretrizes partidárias, mas sim em relação a um comprometimento que o compositor tem de ter com relação ao mundo em que vive. Nesse sentido, propôs que um dos objetivos fundamentais do Festival Música Nova devesse ser divulgar uma “real música nova, de vanguarda mesmo, isto é, que esteja na frente de todas as outras, que possa refletir o contexto sócio-econômico desumano em que vivemos” (MENDES, 1979, s/p).

Assim, o próprio festival abriu-se para a execução de músicas compostas por pessoas das mais variadas correntes estéticas, incluindo um grupo de compositores considerados engajados, num processo que acompanhou a abertura estética que estava sendo trilhada por seu mentor, Gilberto Mendes. Nesse sentido, o próprio evento foi redefinido como um espaço para se tocar música contemporânea, mas não exclusivamente aquela composta conforme os preceitos da vanguarda.

Apesar de Gilberto Mendes ter parado para refletir sobre os limites da vanguarda a partir das atitudes de Willy Corrêa de Oliveira, desde a saída do amigo dessa corrente estética, chegando a pensar numa reformulação que tornasse possível um casamento entre música erudita e consciência política, suas atitudes foram, provavelmente, consideradas tímidas demais para Willy. Um exemplo disso pode ser averiguado nos convites realizados por Gilberto Mendes a músicos que, ao mesmo tempo, representavam o universo da música erudita e eram também conhecidos por suas convicções políticas marxistas para atuarem nos Festivais Música Nova. Nesse mesmo ano de 1983, enquanto Willy publicava esses artigos de jornal, Gilberto Mendes organizava, em Santos, um festival que contava com nomes conhecidos como politicamente engajados. Eram o austríaco Wilhelm Zobl, o chileno exilado Sergio Ortega (que compôs o famoso hino “O povo unido jamais será vencido”, entre outras) e o italiano Luca Lombardi (que inclusive havia escrito uma monografia sobre o novo herói de Willy, Hanns Eisler)<sup>154</sup>. Mesmo assim, Willy Corrêa de Oliveira não se interessou em participar dessa edição do Festival Música Nova e nem

---

<sup>154</sup> Cf. informações obtidas no artigo de João Marcos Coelho “A política chega à vanguarda” e publicado no jornal “A Folha de São Paulo” em 21/08/1983.

travou contato com Luca Lombardi. Paralelamente ao evento que ajudou a criar, ele desenvolvia, neste exato momento, no Instituto Goethe de São Paulo, um espetáculo chamado “As cinco verdades – dramma per música”, que seria resultado de suas leituras e reflexões de Eisler e Brecht sobre o papel social da arte e da música.



**Figura 25 - Retrato de Gilberto Mendes feito por sua esposa, Eliane Mendes. Lápiz sobre papel, 1979.**

Sendo assim, Gilberto Mendes não acreditava que seria renegando a arte erudita que os compositores poderiam contribuir com uma maior e melhor socialização da arte. Ou seja, não se tratava de diminuir o nível da música a ser ouvida e praticada pelo público. É justamente no caminho inverso que Gilberto Mendes investiu, fato verificável por meio das várias declarações do compositor a favor de um elitismo em arte, que fosse capaz de preservar a grande arte da massificação imposta pela indústria cultural. A grande arte, nesse sentido, seria por natureza impopular, e a ação dos artistas deveria ser preservá-la e garantir sua sobrevivência:

Os artistas minoritários da arte de alto repertório precisam se isolar em grupos de elite, poderosos, com força para tentar, em luta permanente, preservar a cultura, a civilização contra a barbárie, a vulgaridade da comunicação de massa populista. As massas serão cada vez mais importantes, massa de manobra pela mídia, como já foram bucha de canhão, no passado. A mídia, esses novos bárbaros... Não é tomada de posição aristocrática,

é defesa pessoal, frente a uma luta desigual. Tentativa de sobrevivência de uma raça talvez em extinção, a raça dos artistas, tal como vem sendo até hoje, através dos tempos. Em recente Seminário de Trabalhadores e Meio Ambiente, o filósofo francês Félix Guattari, defendendo a necessidade de uma ecologia também mental, afirmou que “não só as espécies animais estão desaparecendo, mas também as espécies culturais, como o filme de autor, ou morais, como a solidariedade”. *Eu acrescentaria o artista herói, que dá sua vida por uma causa, pelo “novo” autêntico, numa busca obstinada de expressão pessoal, ao contrário da celebridade; quase anônimo, como Van Gogh, Kafka, Webern, Gauguin* (MENDES, 1994, p. 63, grifos meus).

Sendo assim, de acordo com Gilberto Mendes, não houve outra alternativa para aquilo que ele chama de artista-herói, além de isolar-se. Marginal por sua invulgaridade e sua relativa impopularidade, ele precisou refugiar-se para assim continuar com uma luta solitária, mas nem por isso prescindível. É uma “espécie em extinção” e como tal, precisa de atenção. Esse artista precisa, portanto, atuar com os mecanismos que possui frente a uma luta que se mostra desigual frente aos avanços de uma indústria cultural, a qual ele não quer (e não pode) se render. Ao dizer isso, Gilberto Mendes se defendeu das acusações de que ele se refugiara em uma torre de marfim – sua arte é impopular quando comparada com os produtos de uma indústria cultural nociva e poderosa, e por isso mesmo tem valor, uma vez que não se corrompe, permanece perseguindo o signo novo mesmo após a experiência de vanguarda, pois também em sua fase pós-moderna não procura a sedução fácil.

### **3.1 – Música popular e impopular, mestres e inventores**

Antes de continuarmos, cabe, contudo, pontuarmos muito claramente o que Gilberto chama de arte impopular. Não apenas a música de vanguarda é impopular, mas também toda arte que está ligada à produção do signo novo, ao alto grau de elaboração e comprometimento do artista com relação à evolução de sua linguagem. Assim, sua música é impopular por ser acessível apenas a uma pequena parcela da população, por ser culta e pelo seu alto grau de elaboração em relação ao outro universo, popular. Colocado como o outro lado da moeda, a arte popular obedece a outros princípios, quais sejam: a comunicação de massa, a simplicidade da linguagem e o caráter de entretenimento. É interessante notar também que a classificação do que é erudito e do que é popular para o compositor depende muito mais do grau de elaboração da linguagem musical do que de uma posição socialmente estabelecida. É por isso que, em sua concepção, existiriam várias

gradações que ligariam a música mais popular (aqui concebida como um mero produto da indústria cultural) à música mais erudita/impopular (aqui entendida como a música mais comprometida com a produção do signo novo e mais altamente elaborada). Assim, quando respondeu ao jornal *O Estado de São Paulo* sobre a diferença entre música popular e erudita, Gilberto Mendes anunciou:

Na música popular os astros são feitos sob medida para atenderem a exigências do público. Por isso já condiciona a arte popular à música popular. Já a música erudita é uma faixa aberta, em que a gente compõe construindo, assim, estruturas livremente, sem a preocupação de chegar a um resultado acessível ou compreensível ao grande público. Isso é que estabelece a grande divisão entre as duas (...) [Porém], na medida em que uma música popular, por exemplo, do Caetano Veloso e do Gilberto Gil se torna mais complexa, mais inventiva, ela começa a entrar na outra área, razão porque, inclusive, os seus discos começam a ser eruditos (...). A música erudita contemporânea, na medida em que é realmente livre e criativa procura construir um signo novo. Atua num campo de vanguarda em que realmente se afasta do grande auditório. A diferença está nesse ponto: para se fazer música popular, realmente não é necessário um domínio muito grande do metiê musical. Já para a outra é preciso um conhecimento muito grande de música (Gilberto Mendes *apud* FREITAG & MELO, 27/12/1981).

Tal classificação permite que Gilberto Mendes defina um cânone musical pessoal muito particular. Em um artigo escrito para a *Revista da USP*<sup>155</sup>, em 1994, ele reuniu nomes de vários compositores considerados essenciais para sua formação musical, chegando mesmo a afirmar que se tratavam de “compositores sem os quais eu [ele] não existiria” (MENDES, 1994b, p. 8). Comentou nome a nome da sua escolha, seguindo para isso um critério temporal iniciado na Idade Média, com cantos gregorianos, até a segunda metade do século XX, no qual seus grandes influenciadores – Pierre Boulez e John Cage – aparecem. Mas o mais interessante foi notar a presença de um grupo de compositores populares presentes nessa lista, todos eles figurando sob uma classificação única<sup>156</sup> – a música popular e de cinema norte-americana. Logo, em meio a uma lista de nomes que

---

<sup>155</sup> MENDES, Gilberto. Cânone na música? E por que não? In: *Revista USP* (Arte e Contemporaneidade), n. 22, 1994b

<sup>156</sup> Não apenas nessa vez Gilberto Mendes colocou a contribuição de vários músicos em uma só posição em seu cânone pessoal: também quando falou da importância do canto gregoriano, dos compositores responsáveis por “*Carmina Burana*” e também em relação aos “troubadors e trovères”, isso aconteceu. Essa classificação nos leva a crer que os compositores populares, não anônimos, figuram em uma única posição de seu cânone por talvez terem uma importância que só faz sentido a Gilberto quando tomada no conjunto, de forma a parecer que sozinhos, nenhum deles talvez entrasse para a sua lista.

contém o cânone musical mundial, como por exemplo Bach, Mozart, Wagner e Schoenberg, são listados alguns autores do universo musical popular, como: Cole Porter, Jerome Kern, Richard Rodgers, Irving Berlin, Harry Warren, Ralph Rainger, Harry Revel, James Monaco, Jimmy van Heusen, Johnny Mercer, Hoagy Carmichael, Gershwin e Duke Ellington<sup>157</sup>.

A explicação para que essa música popular norte-americana esteja configurada em sua lista canônica advém do grande apreço, muitas vezes manifesto, que Gilberto Mendes tem por ela, uma vez que ela significa parte importante e indiscutível de sua memória auditiva, além de ser uma música com grande qualidade artística, de forma que ele mesmo diria que “esses modernos *troubadours* compuseram uma canção popular urbana, um *fox trot* com as características melódicas e o refinamento da música clássica” (MENDES, 1994b, p.16), chegando mesmo a afirmar que “o jazz negro teve um gênio que está nas alturas mais elevadas: o sofisticado Duke Ellington” (MENDES, 1994b, p. 16). Segundo a lógica do compositor santista, essa música qualificada nominalmente como popular teria uma grande aproximação com o universo impopular, devido ao fato de poder ser classificada como uma produção de alta qualidade artística. Ela não poderia ser considerada simplesmente como um mero produto da indústria cultural, por mais que fosse utilizadas no cinema hollywoodiano – isso porque o cinema do qual ela faz parte também é considerado arte para Gilberto Mendes, um cinéfilo declarado. Aliás, o jazz, como um todo, poderia ser entendido, na visão do compositor, como “a música erudita dos negros norte-americanos” (MENDES, 2008, p. 36).

Em relação à música popular brasileira, Gilberto Mendes é um defensor da Bossa Nova e do Tropicalismo, mesmo que nenhuma dessas produções entre para o seu cânone particular. Sua defesa em prol desses grupos pode ser vista em artigos de jornal, como aquele intitulado “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, que foi publicado no livro “Balanço da bossa e outras bossas” de Augusto de Campos. Além de ter razões pessoais e afetivas para defender os artistas adeptos do Tropicália – em virtude da relação íntima que seu amigo Rogério Duprat estabelece com esse grupo, produzindo

---

<sup>157</sup> Nesse mesmo grupo, que equivale ao número 64 de sua lista canônica, Gilberto Mendes insere os nomes de compositores conhecidos, sobretudo, por suas contribuições ao universo erudito, embora também tenham feito música popular de altíssima qualidade. Trata-se de Kurt Weill, Hans Eisler e Friederich Hollaender.

muitos arranjos musicais para ele –, Gilberto Mendes também enxerga uma relação ideológica, no plano da discussão estética, muito maior com Caetano Veloso e Gilberto Gil do que com músicos como Chico Buarque.

Segundo Gilberto Mendes, isso ocorre porque a mesma discussão sobre nacionalismo e internacionalismo, ocorrida durante os anos 1940 e 1950 na música erudita, foi travada durante os anos 1960 no campo da música popular, sendo possível identificar-se, na época dos festivais, a existência de um pólo mais nacionalista (liderado por Chico Buarque e Geraldo Vandré) e um pólo mais internacionalista (liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil). Dessa maneira, no plano de proposições estéticas, ele tinha muito mais afinidades com as propostas e a produção musical do Tropicalismo. Contudo, para o compositor, há diferenças incontestáveis entre o movimento Tropicalista e seu correlato no polo erudito, o Música Viva, que devem ser entendidas à luz da distinção que Gilberto Mendes faz entre música popular e música erudita, com base em duas categorias: mestres e inventores.

Estariam no polo da invenção os artistas de vanguarda, responsáveis pela criação do signo novo e que operariam de acordo com uma comunicação aberta, ambígua, de difícil entendimento. Do outro lado, os mestres seriam aqueles capazes de tornar os signos novos criados pelos inventores mais belos e palatáveis ao gosto popular. Nesse sentido, os inventores – eruditos e impopulares nessa equação – acabariam sendo lidos, ouvidos e interpretados pelos mestres – músicos populares, que são os responsáveis pela manipulação dos novos significados gerados no plano da invenção, com o intuito de tornar esses mesmos significados mais belos pelo uso:

No contexto musical do nosso tempo só podem se distinguir o “inventor” e o “mestre”, aquele criando o material a que este vai dar o significado popular pelo uso. Só o artista popular sabe receber e transfigurar ao nível do consumo de massa o fruto de uma pesquisa artística de laboratório. É a sua função e não podemos esperar que vá muito além, quando também experimenta, porque já estaria então em plena elaboração da obra aberta, sem comunicação imediata (“o público não reconhece o ‘belo’ no signo novo”). Por isso, seu avanço vai sempre até certo ponto, mantendo grande distância com relação aos “inventores”. Veja-se que só depois de dez anos de *pop art* ela irrompe em nossa MPB. Sem desmerecimento para os artistas populares, porque eles são os “mestres”. Ao analisarmos um trabalho seu, temos de levar em conta que o resultado foi obtido com signos velhos, usados: é quando dizemos de uma música que ela não tem nada de novo, mas é extraordinariamente “bela”, como o *Cantador*, de Dori Caymmi (MENDES, 2005, p. 136/137, grifos do autor).

Nessa tipologia lançada por Gilberto Mendes ainda nos anos 1970, música erudita (de invenção) e música popular teriam objetivos diferentes, embora seja possível perceber uma relação entre essas duas esferas. Enquanto a música erudita, que se preocupa com a produção do signo novo, nem sempre é tão bela (o compositor exemplifica essa questão ao dizer que nenhum ponteio erudito é tão belo quanto o ponteio composto por Edu Lobo), a música popular, preocupada com a beleza e com a comunicação persuasiva de massa, não é capaz de inventar novos processos e signos musicais. O belo artístico, nesse sentido, enquanto é apenas possível (mas nunca imprescindível) para a música erudita/impopular, é completamente necessário à música popular, justamente por seu papel fundamental para o estabelecimento da comunicação de massa.

Nesse sentido, o comprometimento de Gilberto Mendes não é com a música de vanguarda, mas com a música de alta qualidade artística e comprometida com a elaboração do signo novo – música essa por ele definida como erudita, impopular. Mesmo quando não pode mais ser classificado como um compositor de vanguarda, ele continua considerando-se impopular em relação à música produzida apenas para o mercado. Ele é um inventor e não um mestre.

Ao contrário do que ocorreu com Willy Corrêa de Oliveira e com Cornelius Cardew, Gilberto Mendes não se desiludiu com o campo da música erudita e com as possibilidades restritas de comunicação da música de vanguarda – pelo contrário, sua entrada no pós-modernismo é entendida como um alargamento de suas concepções estéticas, mas nunca a negação de sua fase de vanguarda. Por isso mesmo, já em 1981, Gilberto Mendes assim definia sua linguagem musical:

Hoje, como não poderia deixar de ser, a minha linguagem musical é o estágio atual de meu desenvolvimento através de todas essas fases que atravessei. Tenho uma tendência a integrar toda a minha experiência, não a de despojá-la segundo critérios do momento em que vivo. Às vezes, numa obra em que estou até experimentando algo de novo, pinta uma idéia, uma estrutura musical de outra bem antiga, e ela se cola ao que estou fazendo, sem o menor problema. (...). Assim, quando minha música assume um caráter tonal, utilizo a técnica tonal. Quando a música trilha um caminho atonal, adoto um procedimento livre, pessoal. Se o som se torna microtonal, “ruidoso”, já o tratamento é mais plástico, uma “escultura” do som ou o “gesto” do som, no teatro musical. Ora antidiscursivo, ora discursivamente e por aí afora. Naturalmente, acredito estar desenvolvendo uma técnica pessoal de costurar e fazer fluir tudo isso, e é aí que poderá ser reconhecida uma linguagem minha (MENDES, 1981, p. 09)

A postura de Gilberto Mendes, considerada como conciliadora entre a busca pela inovação musical e por uma posição política engajada pelo historiador Carlos Alberto Zeron (1991), é, na verdade, uma constante em sua trajetória. Como nos diz o próprio compositor, sua música e sua vida não são construídas em cima de rupturas bruscas, mas sim em continuidades:

Tive muitas fases, e agora não sinto que rompi com nenhuma delas. Todas contribuíram com componentes para a minha linguagem musical. Não tenho esse problema de linha estética a que você se refere. Toda vez que me perguntaram isso, eu respondo ultimamente, e volto a repetir agora, que não me interessam mais discussões estéticas. Como diria Gramsci, quero me reformar como homem. Uma vez refeito o homem, uma vez surgida uma nova vida de afetos, surgirá uma nova estética. Homem novo, música nova (MENDES, 1981, p. 09)<sup>158</sup>

Em vez de basear sua trajetória como uma sucessão de rupturas e de novos recomeços, Gilberto Mendes age como se cada experiência estética fosse fruto das demais e por isso não existe uma sucessão de diferentes linguagens musicais em sua obra ao menos nesse momento de sua trajetória, já em fase de maturidade artística. Mais do que isso, há a coexistência de linguagens musicais no interior de suas músicas, que refletem, portanto, sua experiência como músico erudito.

Essas posturas, assumidas já em 1981, constituíram a tônica da produção musical de Gilberto Mendes a partir de então. A essa época, o compositor ainda não sabia que suas ideias estavam em conformidade com uma nova discussão em vigor não somente no campo da Filosofia, mas que também estava sendo realizada por alguns músicos e artistas: o pós-modernismo, que foi lido pelas artes como a impossibilidade, na contemporaneidade, da existência de metanarrativas. O assim chamado pós-modernismo musical começou a se delinear com mais força a partir da organização de um evento internacional destinado a discuti-lo, ocorrido na cidade de Patras, na Grécia, em 1986. Gilberto Mendes e Sérgio Ortega foram os únicos representantes da América Latina no evento, que parecia contar com músicos mais interessados em se informar sobre o que seria o pós-modernismo

---

<sup>158</sup> MENDES, Gilberto. Entrevista com Gilberto Mendes: não me interessam mais discussões estéticas. IN: *Caderno de Música*, no. 04. São Paulo, jan.fev. 1981.

musical do que em ter conclusões filosóficas sobre o assunto. Em artigo escrito para o jornal *Folha de São Paulo*, Gilberto Mendes assim definiu o clima do evento:

A discussão chegou à música, pegando de surpresa musicistas europeus e americanos convidados para tomarem uma posição, na leitura de seus “papers” diante da problemática do “Pós-Modernismo” na música, tema de um simposium realizado agora durante o 1º Festival de Patras. A maioria deles, era visível, nunca tinha pensado no assunto – somos músicos, não temos tempo para filosofias vãs – e teve de se informar às pressas, lendo Lyotard e outros “experts”. Inclusive eu mesmo, que acabei ficando espantado ao verificar que tenho sido sempre um pós-moderno, ou seja lá que nome possa ter o fenômeno, no meu “make it new” à brasileira (MENDES, 07/09/1986).

A identificação com o pós-modernismo adveio da pregação de uma maior liberdade estética, que fizesse uso de colagens, citações, paródias e metalinguagem nas produções musicais, características essas já presentes no modernismo musical, mas não tão características da música de vanguarda europeia. Em relação a isso, Gilberto Mendes professou que a música realizada nas Américas, por ser mais híbrida em decorrência da musicalidade afro-americana, fez com que os compositores do Novo Mundo fossem mais receptivos ao pluralismo, sincretismo e ecletismo musicais, característicos da pós-modernidade, e menos fechados esteticamente do que seus colegas europeus. Nesse sentido, o próprio movimento de vanguarda desenvolvido no Brasil, ao ser uma leitura híbrida da proposta serialista europeia e da “antimúsica” norte-americana, já se colocaria como menos duro e mais propício à composição defendida no pós-modernismo musical.

No paper “Eclecticism or post-modern in Latin American music”<sup>159</sup>, apresentado nesse congresso, Gilberto Mendes tenta se aproximar do que seria a proposta pós-moderna a partir da arquitetura, que segundo ele, estaria a mais tempo dialogando com várias possibilidades estilísticas para a construção de suas obras. Nesse sentido, cita a construção da igreja, clube e cassino da Pampulha, em Belo Horizonte, realizados por Oscar Niemeyer nos anos 1940, para argumentar que no Brasil, e principalmente na arquitetura, o ecletismo é usado há muito tempo. No campo musical, Villa-Lobos teria sido um pós-moderno *avant-la-lettre*, pois ele teria assimilado em sua própria linguagem artística contribuições musicais diversas.

---

<sup>159</sup> MENDES, Gilberto. Eclecticism or post-modern in Latin American music. Paper apresentado no Simposium sobre Pós-modernismo musical ocorrido no Festival de Patras. Mimeo, 1986.

No entanto, a apresentação de Gilberto Mendes baseava-se, em grande parte, na sua própria produção musical, que já dialogava, nesse momento, com várias referências musicais, muitas vezes trabalhadas no interior de uma mesma peça. Não deixa de ser significativo que sua peça “Ulysses em Copacabana, surfando com James Joyce e Dorothy Lamour”<sup>160</sup> tenha sido composta especialmente para o evento de Patras, no qual era realizado, pela primeira vez, uma discussão sobre o Pós-modernismo musical. O título da peça expressa como várias formas musicais e artísticas eram postas em diálogo nessa sua produção, desde James Joyce e seu Ulysses (representando a herança musical advinda da vanguarda) até a música de cinema norte-americana, ilustrada por Dorothy Lamour.



**Figura 26 - Gilberto Mendes posa para foto junto com o compositor Thanos Mikroutsikos e esposa, quando do I Festival de Patras, na Grécia. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1986.**

Embora seja possível vislumbrar uma continuidade na trajetória de Gilberto Mendes, sua identificação com o Pós-modernismo musical, no entanto, não ocorreu exatamente da mesma forma com que ele agiu quando se vinculou à postura de vanguarda. Em parte, isso aconteceu, porque, já consagrado no meio musical, o compositor não teria mais a necessidade de estabelecer posturas políticas tão duras no campo musical, como

---

<sup>160</sup> Faixa 02 do CD3 anexo.

antes. Além disso, se seu processo de abertura musical foi em busca de uma maior liberdade criativa e expressiva, não havia motivos para ele tentar estabelecer, como quis Willy Corrêa de Oliveira em um primeiro momento, novas diretrizes estéticas para a sua arte. Ao contrário disso, e em concordância com o clima de ecletismo musical proposto desde os anos 1980, Gilberto procurou ter liberdade criativa para fazer a música que quisesse. Por esse motivo, não teve pruridos em dizer que ele é no mínimo três compositores ao mesmo tempo, como é possível averiguar na citação abaixo, extraída de seu último livro, *Viver sua Música*:

Eu afirmo que sou no mínimo três compositores diferentes. Um com preocupações de vanguarda, que compôs Santos Football Music, Beba Coca Cola, Ashmatour, Nascemorre, outro clássico-moderno, que compôs Trova I, Vila Socó meu amor, Pour Eliane e outro, quase popular, que compôs Salada de Frutas, Revisitação, A Festa. Com a possibilidade, ainda, da combinação de todos eles, ou alguns, num quarto compositor (MENDES, 2008, p. 168).

Uma vez tendo definido sua situação híbrida, impura e eclética no campo musical, Gilberto Mendes pôde produzir tendo como base uma profusão de estéticas, inclusive aquelas que foram consideradas como antagônicas no início deste capítulo pela maioria de seus pares. A discussão inicial, que procurava polarizar o campo musical em torno dos heróis Webern (representando a música de vanguarda) e Eisler (representando a música engajada), foi resolvida musicalmente por Gilberto Mendes em 1989, quando ele compôs um estudo para piano intitulado “Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul”<sup>161</sup>. Nessa música, o casamento por ele proposto entre Eisler e Webern tornava-se audível, à medida que em uma mesma peça conjugava-se tonalidade e atonalidade, em algo que o compositor descreveu como sendo uma “tentativa... de uma nova abordagem musical pianística... Eisler e Webern reconciliados numa identificação dos universos tonal e atonal... [A] peça é uma síntese de minha própria tentativa de reconciliação desses dois universos sonoros” (Gilberto Mendes *apud* BEZERRA, 2000, p. 69). Além disso, essa conciliação foi também realizada tendo como base citações musicais das peças “Vom Sprengen des Gartens”, de Eisler, “Variações para piano opus 27”, de Anton Webern, além

---

<sup>161</sup> Faixa 03 do CD3 anexo.

de “Blue Hawaii”, canção escrita pelos compositores Leo Robin e Ralph Rainger para o musical da Paramount intitulado Casamento Waikiki, aqui representando os mares do sul.



## *Capítulo quatro*

### **Virando acadêmico – o lugar e as possibilidades do “artista-herói” na atualidade.**

Retornemos ao ano de 1970, quando Gilberto Mendes, logo após compor Santos Football Music, foi convidado para ministrar um curso de férias na Faculdade de Música da Universidade de Brasília, a UNB, sendo que, caso gostasse da experiência, poderia permanecer na instituição, pois havia sido convidado a ocupar o cargo de professor efetivo. Apesar de ter ministrado o curso de férias, ele não se sentiu atraído para largar a vida de bancário em Santos e se mudar para Brasília. Segundo Gilberto, o clima da Ditadura militar pesava ainda mais em Brasília, centro político do Brasil, além de o salário oferecido ser menor do que aquele que ele recebia como funcionário da Caixa Econômica Federal. Junto a isso, em 1965, apenas um ano após o golpe militar, Rogério Duprat e Damiano Cozzela haviam sofrido bastante com a demissão nessa universidade, fato que marcou definitivamente esses compositores que eram muito ligados a Gilberto Mendes. Logo, a UNB não inspirava confiança suficiente, ainda mais em um momento em que a repressão militar acentuava-se ainda mais.

É verdade que esse não foi o único convite para assumir o cargo de professor efetivo em uma instituição de ensino superior que Gilberto Mendes negou nos anos 1970. Até mesmo o recém-criado Departamento de Música da Universidade de São Paulo – onde ele começou a trabalhar em 1980, após ter se aposentado na Caixa Econômica Federal – contou com duas desistências do compositor para integrar seu quadro docente antes de seu ingresso definitivo. Conta-nos o compositor que também nesse caso o salário oferecido pela Universidade de São Paulo não era suficientemente tentador. Além disso, somava-se o fato de que ele se aposentaria da Caixa Econômica Federal em poucos anos e, por isso, aguardou esse acontecimento para poder se dedicar com mais afinco ao magistério. A respeito desse demorado flerte com a academia, muito nos diz um depoimento do compositor, que, embora longo, vale a pena ser reproduzido, visto que traz consigo toda a reflexão de Gilberto sobre esse assunto:

Com o tempo eu fui fazendo uma vida musical paralela e começaram a surgir propostas para eu trabalhar em música. A primeira que surgiu foi do Koellreutter, ele quis

me levar para a Bahia. Naquele tempo ele era diretor daquele departamento que ele havia criado. Eu iria dar aula em Feira de Santana, quer dizer, ficava perto da Bahia. Era como Santos e São Paulo, eu poderia morar em Salvador. Pensei muito. Mudar para a Bahia era quase como mudar de país. Naquela época o Brasil era muito diferente em cada estado. Eu acabei me acostumando muito a Santos, então fiquei por lá. Acabei desistindo da idéia. Eu tinha filhos pequenos e também tem negócio de avós que vão ficar longe dos netos, umas trapalhadas assim, aí não peguei. Não fui.

Tempos depois em 1970 vieram especialmente de Brasília me convidar, em [19]69 até, para dar aulas na Universidade de Brasília. Em [19]70 eu fui como professor visitante, com vistas a ficar. Experimentar um mês pra depois decidir. Vi e não gostei. Era o auge da repressão, né? A situação era absolutamente insegura lá. O reitor então da Universidade era um almirante famoso. Era um negócio, uma barra pesadíssima, vi grandes brigas. Tratei de vir embora e desistir de dar aula lá e fiz muito bem, porque deu rolo depois, muita gente foi despedida.

Aí em [19]71 o Toni cria o departamento de música da USP e eu fui o primeiro que ele chamou. Sou o amigo mais velho dele, né? Nesse tempo ele até tinha tido uma briga com o Willy engraçada, então ele não chamou o Willy de cara, ele chamou depois quando eu não aceitei. Aí eu vim pra cá, fiquei quinze dias, tirei férias no meu emprego. Fiquei quinze dias e me lembro de que quando eu subi a serra de carro e vi Santos lá embaixo, eu pensei: 'Deixei Santos' e chorei, chorei amargamente de deixar. Mas enfrentei. Fiquei quinze dias lá. Mas aí ia ser tão complicado porque a USP, o departamento estava se organizando, então a gente ia ficar uns seis meses sem ganhar, depois viriam todos os atrasados. Ia ganhar um ou dois terços menos do que eu ganhava na Caixa Econômica no cargo mais elevado que começava na USP. Como é que eu ia fazer aquilo? Era impossível! Tinha que pedir demissão do outro emprego, não dava pra acumular. Se eu ainda pudesse dar uma acumulada para temperar, né? Tinha que vir morar em São Paulo, uma cidade na qual eu nunca me dei bem por conta do clima. Aí foi muita coisa que começou a pesar na minha cabeça, principalmente a economia, né? Eu não ia ter condições, eu tinha três filhos em idade escolar. Então um dia eu escrevi uma cartinha pro Toni, deixei e me mandei para Santos. Não assumi o cargo.

Assim mesmo, depois de três anos me arrependi e implorei para eles conseguirem de novo. E eles conseguiram de novo e mais uma vez eu não peguei. Aí um filho meu ficou gravemente doente e eu estava com muita despesa com ele. Eu estava amargurado com tudo isso, aí desisti mesmo. Aí pensei... depois esses empregos são todos por contrato e eu tinha um emprego fixo garantido, já estava na reta da aposentadoria. E eu ia arriscar num negócio muito duvidoso, né? E na verdade eu conversei com muitas pessoas, o próprio Koellreutter, o próprio Willy, que davam razão. Embora era desagradável trabalhar num negócio que não é o que a gente gosta, na Caixa Econômica Federal, eu trabalhava pouco lá, numa cidade muito tranquila, eu tinha a manhã absolutamente livre pra fazer música. Tirei muitas licenças a prêmio pra ir para a Europa, ficar três ou quatro meses viajando. Aquelas coisas de funcionalismo público, né? Esses tipos de vantagem que estão acabando, mas que a gente tinha muito. Então todos eles me davam razão. Que dado a esses problemas de saúde que eu tinha de asma... Eu ia ter que dar um duro danado pra compensar o ganho. Se eu viesse pra USP aquele ordenado ia ser insuficiente. Eu ia ter que trabalhar, dar aula particular e não ia compor. Eu compunha melhor com aquelas minhas horas vagas em Santos. Essa é a história. Aí eu me aposentei e peguei a USP. Peguei a USP do jeito que eu quero, a carga horária mínima. Eu moro em Santos<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Depoimento de Gilberto Mendes cedido em 12/09/1989 a Ênio Squeff, Rodolfo Coelho de Souza, Sonia Maria de Freitas e Geraldo Anhanha Melo, gravado e disponibilizado em DVD, sob o título de Gilberto Mendes, na Série Compositor Brasileiro. Número de Chamada: 00351cco000049VD, Museu da Imagem e do

Esse relato de Gilberto Mendes é interessante porque mostra as inseguranças de se ingressar na carreira universitária naquele momento no Brasil. Além disso, evidencia certa insistência do meio acadêmico em cooptá-lo. Hoje em dia, quando a universidade é o caminho preferido pela maioria dos compositores eruditos, seria impossível negar tantos convites e mesmo assim acabar se inserindo no meio acadêmico. Se, nesse sentido, o contexto parece ter mudado violentamente, é preciso entender que nos anos 1970, momento de constituição do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, a vida universitária não era entendida pelos artistas como um caminho “quase natural” para o desenvolvimento de suas artes, ainda mais no contexto paulista, que passava a ter seu primeiro curso universitário de música nesse momento, visto que os cursos superiores de música da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e da Universidade Estadual de Campinas só surgiram em 1976<sup>163</sup> e 1979<sup>164</sup> respectivamente.

Quando Gilberto Mendes recebeu os convites para integrar os quadros docentes de várias instituições públicas brasileiras, ele já desempenhava o papel de professor de música em instituições mais simples e locais, como a Faculdade de Música de Santos, ligada ao Conservatório Musical de Santos e o colégio Stella Maris, também em sua cidade natal<sup>165</sup>. Contudo, essas atividades eram complementares à sua vida de tesoureiro da Caixa Econômica Federal e compositor e não lhe exigiam a dedicação que ele teria de ter como professor universitário. Sua inserção no meio acadêmico se daria somente após a sua

---

Som, São Paulo/SP. Os erros de língua portuguesa são típicos do tipo de documento (relato oral) e foram mantidos.

<sup>163</sup> No texto sobre o Instituto de Artes da UNESP (disponível no site: <http://www.ia.unesp.br/inst/instituto.php>), o departamento de música teria suas raízes no ano de 1949, com a criação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, anexo ao Instituto de Educação Caetano de Campos. Em 1974, esse conservatório se transformou na Faculdade Estadual Maestro Julião, que após dois anos foi encampada pela UNESP.

<sup>164</sup> Segundo o levantamento de dados históricos do Instituto de Artes da UNICAMP, disponível no endereço: <http://www.unicamp.br/siarq/pesquisa/ia.pdf>, as negociações para a instalação do Instituto de Artes na universidade se iniciaram nos anos 1970, com a criação da Escola de Música da UNICAMP. Inicialmente, as atividades da Escola de Música se concentravam na divulgação das atividades do Coral da instituição ou então em fornecimento de cursos de extensão. Contudo, os bacharelados em música só se efetivaram em 1979, primeiramente apenas para composição e regência.

<sup>165</sup> No colégio Stella Maris, Gilberto Mendes atuou como professor de educação musical no período de 1968 a 1972, enquanto que na extinta Faculdade de Música de Santos, ele ensinou “Introdução à Música Contemporânea” e “História da Música Brasileira” no período de 1973 a 1977.

aposentadoria em 1975 e aconteceria em outras instituições de ensino superior, ainda não elencadas.

A primeira das experiências de Gilberto Mendes como professor universitário ocorreu em 1977, apenas dois anos depois de ele separar-se de Silvia e mudar-se para um pequeno apartamento com Eliane, sua segunda esposa. Nessa época, já aposentado e com uma situação financeira um pouco mais frágil, em virtude de seu novo casamento, o compositor foi convidado para ministrar aulas de música para não músicos, como professor visitante na Pós-Graduação em Teoria Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, local onde seus amigos poetas Augusto e Haroldo de Campos já eram docentes.

Um ano mais tarde, no período referente ao ano letivo de 1978/79, Gilberto e Eliane mudaram-se para Wisconsin, nos Estados Unidos, pois ele havia sido convidado para substituir o professor John Downey na Universidade de Wisconsin-Milwaukee. Sem saber, nosso protagonista entrou em um concurso para substituir o professor na universidade estadunidense e o ganhou. Contudo, o choque cultural parece ter sido bastante grande para Gilberto, que, apesar de estar acompanhado de Eliane, sofreu com as diferenças culturais e também com a saudade do Brasil. Era a primeira vez que o compositor saía do país por tanto tempo. No entanto, mais importante que isso, é o fato de Mendes professar que não sabia estar participando de um concurso. De acordo com o compositor:

Em 1978 fui convidado pelo compositor norte-americano John Downey para substituí-lo como professor na Universidade de Wisconsin-Milwaukee, durante todo o ano acadêmico de 1978/1979, enquanto ele aproveitava seu ano sabático. Aceitei, sem saber que estava entrando em um concurso para substituí-lo. Pouco tempo depois, ele me escreveu, contando que o processo corria bem, embora eu tivesse um forte concorrente de Israel, preferido pelo *chairman*. Mas eu ganhei a concorrência, o que me permitiu saber que meu *curriculum* já estava à altura de competições internacionais. Na verdade, eu nem teria entrado nessa concorrência. *Pensei que John Downey tivesse me convidado e ponto final, estava aceito*. Por princípio não entro em concursos, não disputo cargos, quero somente compor em paz e poder, no máximo, mostrar meu trabalho. Como também não me interessam posições, honraria de qualquer espécie (MENDES, 1994, p.179/180, grifos meus).

Essa declaração de Gilberto Mendes expõe, contudo, como eram diferentes os contextos brasileiro e estadunidense no que se refere à entrada na Academia. Enquanto no Brasil, ele pôde negar uma infinidade de convites para fazer parte dos recém-fundados Departamentos de Música, uma vez que eram seus amigos e companheiros de vanguarda

que o chamavam, nos Estados Unidos, apesar de ele ter sido convidado, um concurso decidiria os rumos da contratação do substituto de John Downey. É justamente por ter vencido um concurso, em um lugar distante de sua rede de contatos pessoais e profissionais, que Gilberto Mendes declara ter sabido da importância de seu currículo como compositor.



**Figura 27 - Gilberto Mendes e seu amigo John Downey, em seu apartamento em Santos, um ano antes de sua ida a Milwaukee. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1977.**

Dessa vez ele não viajava para aprender no exterior, mas sim para ensinar composição para dois alunos individuais, além de ministrar as matérias de orquestração, contraponto, música do século XX e arranjo coral<sup>166</sup>. Durante sua estadia na cidade norte-americana, ele compôs a peça coral “Com som sem som”<sup>167</sup> (com poema de Augusto de Campos), atendendo a uma encomenda que lhe havia sido feita pela FUNARTE, e a peça “Retratos II”, também realizada sob encomenda – uma vez que esta música deveria ser incluída no álbum que o compositor Jorge Antunes estava organizando para a editora Sistrum. Tanto em um caso como em outro, Gilberto Mendes ressalta ter sido muito importante ter recebido essas encomendas, pois, devido ao estranhamento cultural, ele teria

---

<sup>166</sup> Cf. ,matéria de jornal escrita por José Meirelles, “Gilberto Mendes volta de seu retiro”, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 10/06/1979.

<sup>167</sup> Faixa 04 do CD3 anexo.

ficado deprimido, situação nem sempre boa para o trabalho criativo. Sem rodeios, ele confessa: “Tinha um prazo de entrega e o jeito foi compor mesmo, fosse qual fosse meu estado de espírito. Confirmou-se uma certeza que eu sempre tivera: não é preciso um estado de espírito especial, estar *in the mood*, para a criação artística, basta começar” (MENDES, 1994, p. 181).

Além disso, Gilberto Mendes estava atuando como professor em um dos países em que o ensino musical havia sido institucionalizado e ingressado na universidade há algum tempo, fazendo com que ele não pudesse descuidar de suas atividades docentes. O clima de como a música era ensinada na universidade em que atuou definia-se assim por ele:

O ensino musical nos EUA é o mais profissional possível. Eles ensinam mesmo a tocar piano, trombone, violino ou cantar. Não perdem o menor tempo. Os alunos reclamam do professor que não dá matéria, que relaxe. Isso se explica. A vida americana é baseada numa cruel, impiedosa competição. Você tem que vencer mesmo seu adversário num concurso, numa prova. Tudo lá é competição. Por exemplo, no começo do ano letivo, os professores anunciam as vantagens e as virtudes de seus cursos, em comunicações coladas nos corredores. Se ele não conseguir alunos, olho da rua caso seu contrato esteja no fim. As universidades competem umas com as outras. Também fazem propaganda, anunciam suas vantagens. Por tudo isso, o ensino é basicamente tradicional. A composição e a execução musicais são ensinadas de acordo com concepções tradicionais, os núcleos experimentais, de vanguarda, constituem coisa de luxo, uma extravagância permitida para dar certo charme, porque eles sabem que isso não vende... (MENDES, 1981, p.08).

Por mais que Gilberto Mendes compare muito genericamente os contextos brasileiro e estadunidense de educação musical universitária, é necessário notar que ele o faz com base em sua experiência particular em Milwaukee. Lá, para ele, o clima era o “mais profissional possível”, além de “extremamente competitivo”. Ele também ressalta, com base em sua vivência, que o ambiente não era muito favorável para se pensar a música, que era feita, na maior parte das vezes, de forma bastante tradicional. Milwaukee também não era um local habitado pela vanguarda, que era vista como não lucrativa. De fato, é perceptível uma ênfase no ensino de atividades performáticas pela fala de Gilberto, geralmente operando em cima de um repertório tradicional. Diante desse quadro, é possível estabelecer os termos de comparação com o ambiente musical desenvolvido nas universidades brasileiras – marcados pela precariedade em condições infraestruturais e pela ênfase no processo criativo. Numa comparação específica entre a University of Milwaukee

e a Universidade de São Paulo é possível notar que enquanto na primeira a vanguarda era um artigo de luxo, constituindo a exceção, na segunda, ela seria a regra.



**Figura 28 - Gilberto Mendes no campus da Universidade de Milwaukee, EUA. Arquivo pessoal Gilberto Mendes, 1978/79.**

Entretanto, o que nos chama mais a atenção é como, a despeito de uma pretensa falta de interesse em ingressar na vida universitária, Gilberto Mendes acabou virando um acadêmico. Em um tempo em que a vanguarda estava expandindo suas fronteiras também para a universidade, ele foi diversas vezes solicitado para integrar os quadros docentes de diversas instituições de renome, mesmo não tendo nenhum título universitário, nem mesmo o de Bacharel em Música (ou em qualquer outra área do conhecimento), o que, aliás, não seria uma exclusividade sua. Logo após seu retorno dos Estados Unidos, Gilberto Mendes assumiu, definitivamente, seu cargo como professor na Universidade de São Paulo, dando fim a um longo flerte, narrado a seguir.

#### 4.1 – A música chega à Universidade de São Paulo

Segundo Olivier Toni<sup>168</sup> – o nome do meio musical responsável pela constituição do curso superior de música da USP – na época em que o Departamento de Música foi constituído, o cenário de aprendizado musical na cidade de São Paulo não era dos mais animadores – como regente da Orquestra de Câmara de São Paulo e da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, que havia sido criada recentemente pelo então prefeito da cidade Brigadeiro Faria Lima<sup>169</sup>, ele tinha muitas dificuldades para encontrar músicos profissionais na cidade, que de fato se dedicassem à atividade musical. Relatando como tinha sido difícil encontrar músicos para a orquestra jovem recém-fundada, pelo então prefeito de São Paulo, ele nos diz que, logo após a publicação de um edital convocando jovens músicos para compor a nova orquestra:

Apareceram quarenta pessoas e eu aproveitei eu acho que uns 23, 24 porque eles não sabiam nem onde por o dedo na flauta, nem no violino. Você não queira saber que sacrifício! Fazê-los tocar e explicar, eu marquei três ensaios, dois para fazer eles tocarem juntos e em um outro eu ensinava solfejo pra eles, das sete horas até as nove e meia da noite, lá no Leopoldo Froes. Eles iam todos lá<sup>170</sup>.

Devido ao baixo nível dos músicos, Olivier Toni conta que foi necessário criar a Escola Municipal de Música de São Paulo com o objetivo de oferecer ensino de música a crianças e jovens da cidade. Mas o grande passo de Olivier Toni ainda estava para ser dado e ele ocorreu, em parte devido à concentração de suas atividades como músico de renome na cidade de São Paulo e em parte, por causa dos contatos pessoais que ele tinha com o irmão de Gilberto, Erasmo Mendes, a essa época um professor importantíssimo da área de Biologia da Universidade de São Paulo. Segundo o relato do maestro, a atuação de Erasmo Mendes no processo de criação do Departamento de Música da USP foi decisiva, apesar do

---

<sup>168</sup> Cf. entrevista a mim concedida em 01/07/2011.

<sup>169</sup> Ainda cf. foi relatado em entrevista, Olivier Toni contou que a Orquestra Jovem Municipal foi criada após o prefeito Brigadeiro Faria Lima ter se encantado com a apresentação da Orquestra Jovem da Bulgária, que havia se apresentado em São Paulo. Logo após a apresentação, o então prefeito teria perguntado a Olivier Toni se existia algum grupo similar em São Paulo e ficou sabendo que não. Por isso, criou o grupo por um decreto e designou Olivier Toni, àquela época à frente da Orquestra de Câmara da cidade, regente desse novo grupo.

<sup>170</sup> Olivier Toni, em entrevista a mim concedida em 01/07/2011.

relacionamento um tanto conflituoso que o irmão de Gilberto Mendes tinha com o reitor Luis Antonio da Gama e Silva.

A ideia de inclusão das artes no quadro de cursos superiores da USP foi lançada por Olivier Toni durante um encontro seu com vários professores da instituição, que estavam reunidos por ocasião de um encontro da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), na cidade de Ribeirão Preto. Devido ao próprio Erasmo Mendes, que tinha convidado Olivier Toni e sua orquestra de câmara para tocar no encerramento do evento científico, o regente começou suas articulações políticas:

Nesse momento o Erasmo me convidou pra fazer o encerramento do Encontro da Sociedade para o Progresso da Ciência em Ribeirão Preto, nós fomos lá, foi uma ocasião que tinha gente da USP que não acabava mais. E assim o Erasmo levou e falou: “Toni, vamos comer, você está sendo convidado lá”, os músicos não quiseram saber, os músicos quiseram ir tomar pinguinha num outro lugar mais vagabundo e eu fui no Pinguim lá com os professores. Então estávamos lá todos numa mesa do Pinguim e eu falei: “professores, alguém poderia me explicar”, o Erasmo estava na minha frente, “alguém poderia me explicar como é que uma universidade como a universidade de São Paulo é surda, muda, não tem nada de música, nada de artes, nada! Nada acontece lá!”, ficou todo mundo quieto e o Erasmo [falou]: “Toni, é uma vergonha!”. [Eu perguntei:] “Erasmo, você que tem um irmão músico e que é meu amigo e tudo, o que você acha disso?” e [ele disse]: “Toni, a universidade não existe mais, eu vivo brigando com o Gama e Silva, Toni, só acho que eu fui o único que ele ainda não mandou caçar”. Era esse o retrato da universidade, e o que fazer? “Escuta”, eu inocentemente perguntei “não se pode fazer alguma coisa, escrever alguma coisa e daí mandar para o reitor?”, e aí todo mundo disse: “Toni, desista disso, a universidade hoje... tem gente que anda sendo preso por militar”. E eu inclusive estava tendo problemas que eu falava o que eu penso e assim o Erasmo falou: “Toni, vamos fazer alguma coisa? Vamos escrever alguma coisa?” e eu respondi “Vamos, não, eu vou pedir que você faça, que você vai fazer melhor do que eu” e ele disse: “Eu vou fazer uma página, Toni” e o Erasmo me mostrou dias depois: por que as artes na universidade? E eu falei “Erasmo, me dá isso aqui”, eu levei no teatro, acho que eu pedi pro Eduardo Guarnieri assinar, mas eu assinei em primeiro ou em segundo lugar e aí começou<sup>171</sup>.

Ao avisar o quão difícil seria negociar com o reitor Luis Antonio da Gama e Silva, os professores estavam falando, de um lado, do grave clima de terror que assolava a Universidade de São Paulo com a administração autoritária de Gama e Silva, na época conhecido por sua proximidade indiscutível com o governo militar; e de outro, da decepção crescente que o quadro de professores da instituição tinha com o reitor que havia sido eleito para compor a tríplice lista de nomes indicados ao cargo justamente por ele ter se mostrado

---

<sup>171</sup> Idem.

bastante sensível aos apelos por uma reestruturação na Universidade de São Paulo. Os rumos da constituição da Escola de Comunicações e Artes seria profundamente marcado por essas duas questões: a repressão militar e a reestruturação universitária. Por isso, faz-se fundamental entender um pouco mais sobre a atuação de Gama e Silva e a situação política da USP nesse momento, assim como sobre a atuação de Erasmo Mendes no que se refere à instauração da Escola de Comunicações e Artes na Universidade de São Paulo.

A fala de Olivier Toni está temporalmente fixada no ano de 1966, quando começava o segundo mandato do reitor Gama e Silva na Universidade de São Paulo. Nos anos anteriores sob essa gestão, o clima na Universidade de São Paulo poderia ser definido como bastante conflituoso, marcado pelo exercício de um grande autoritarismo, evidenciado, entre outras coisas, pela instauração dos IPMs – Inquéritos Policiais Militares nos institutos da universidade, que tinham o intuito de investigar toda e qualquer ação que fosse considerada subversiva:

Começa a se desenvolver um clima macartista dentro de muitas unidades após o golpe militar. Na Faculdade de Medicina, onde um grupo conservador e um grupo progressista divergiam sobre diversos assuntos é enviada uma carta anônima ao exército com numerosas e detalhadas acusações contra professores do grupo progressista. Com base nessa carta, é iniciado um ruidoso Inquérito Policial Militar no 2º semestre de 1964. Antes mesmo disso, em junho de 1964, o professor Isaías Raw, do Departamento de Bioquímica, foi preso sob a acusação de ser um importante líder secreto que conspirava contra o governo, acusação tão esdrúxula que foi lida como piada na televisão. Na Faculdade de Filosofia ocorre uma invasão policial, que acaba por depredar as instalações, com prisão de professores e alunos sem seguir qualquer critério. O reitor Gama e Silva monta uma comissão secreta nomeada para investigar e apontar professores, alunos e funcionários da Universidade de São Paulo que deveriam ser expurgados da instituição por compactuarem ou estarem envolvidos com ideologias subversivas (MONTROYAMA, 2006, p. 144).

Ainda sobre esse assunto têm-se a carta escrita pelo Prof. Paulo Duarte, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 26/09/1964. Nela o professor denuncia a anuência do Conselho Universitário para com as atitudes do reitor e para com o clima de terror vivenciado na USP nesse momento. Em suas palavras ele ressalta: “as depredações gratuitas na Faculdade de Filosofia, as prisões arbitrárias de estudantes e professores sem que nada tivesse sido provado contra eles, a desmoralização da Universidade” (Paulo Duarte *apud* MONTROYAMA, 2006, p. 141).

As atitudes do reitor eram, na verdade, um reflexo de sua crença no autoritarismo e em sua crescente ligação com o poder militar. É justamente devido as suas ligações com o poder político que Gama e Silva foi reconduzido ao cargo mesmo contra a vontade da maioria dos acadêmicos da USP; também não seria uma coincidência o fato desse mesmo reitor licenciar-se da reitoria no período entre 1967 e 1969 em decorrência de ter assumido o cargo de ministro da justiça do governo do general Costa e Silva, sendo responsável, inclusive, pela redação do Ato Institucional nº 05. Era com essa pessoa que Erasmo Mendes e Olivier Toni deveriam negociar nesse momento para a criação de uma Escola de Artes na Universidade de São Paulo.

Contudo, por mais que suas diferenças políticas fossem reais, Erasmo Mendes e Luis Antonio da Gama e Silva tinham um ponto de aproximação valioso: ambos acreditavam na necessidade de uma reestruturação da Universidade de São Paulo, por meio da qual seria criado um novo plano de carreira, excluindo-se assim as cátedras, e seria promovida uma expansão dos institutos da universidade, com a criação de novos Departamentos e Institutos. Ora, é inegável que a luta pela implementação de uma Escola de Comunicações e Artes era interessante quando vista no bojo dessa discussão mais ampla pela reestruturação da USP.

Em pouco tempo, o reitor – que estava sendo acusado de apenas perseguir intelectuais e estudantes e pouco promover a tão desejada reestruturação universitária – constituiu uma “Comissão Especial” encarregada de reestruturar e modernizar a USP, chamando, entre vários nomes, Erasmo Mendes para compô-la<sup>172</sup>. Olivier Toni, notando a ascensão ao poder do amigo Erasmo, solicitou-lhe que interviesse a favor da criação de uma Escola de Artes na instituição, durante o jantar em que havia sido convidado, justamente por entender que esse momento era propício. Contudo, ele não seria ingênuo a ponto de não procurar outros apoios em sua luta pela inserção das artes, e, mais especificamente, da música no meio universitário. Por isso, logo após Erasmo Mendes ter escrito o documento “Por que as artes na Universidade?”, Toni saiu em busca de apoio de pessoas poderosas e daquelas também ligadas ao ambiente artístico que pudessem assinar

---

<sup>172</sup> Segundo Montoyama (2006), fizeram parte da Comissão: Mário Guimarães Ferri (na condição de presidente), Tharcísio Damy de Souza Santos, Eurípedes Malavolta, Erasmo Garcia Mendes, Roque Spencer Maciel de Barros, Guilherme Oswaldo Arbens, Luis de Freitas Bueno, Carlos da Silva Lacaz e Paulo de Carvalho Ferreira.

embaixo do documento que havia sido escrito por Erasmo Mendes pedindo a inclusão das artes na USP. Entre os assinantes estavam os integrantes da Orquestra Filarmônica de Viena, que se encontravam de passagem por São Paulo naquele momento, e o jornalista Júlio de Mesquita Filho, que havia sido um dos fundadores da instituição de ensino paulistana em 1934, sendo o nome de maior peso político que colocava-se publicamente a favor da proposta.

Esse documento foi entregue pessoalmente por Olivier Toni e Erasmo Mendes ao então reitor da USP, Prof. Luis Antonio da Gama e Silva, que pareceu ter concordado prontamente com o pedido de instauração de uma Escola de Artes, entendida aqui em seu sentido amplo. Ao que parece, para além do entendimento acerca da necessidade da criação de novos institutos na Universidade de São Paulo, o pedido de instauração desse novo instituto casava-se com o projeto pessoal da esposa do reitor, que lutava para o estabelecimento da Escola de Comunicações na USP. Segundo Olivier Toni, a essa época vários professores haviam sido deslocados de seus departamentos com o intuito de criar esse instituto na Universidade.

Em pouco tempo, a resposta oficial acerca da criação do Instituto de Artes na Universidade de São Paulo seria dada a Olivier Toni, em um telefonema da própria Edy Gama e Silva. Segundo Toni, após um período de breve hesitação por parte de Erasmo Mendes, que não gostaria de ver seu nome ligado ao então reitor da Universidade, o irmão de Gilberto Mendes acabou cedendo ao projeto, uma vez que ele não poderia pedir a Olivier Toni que não aceitasse capitanear a criação do Instituto, onde futuramente seu irmão Gilberto Mendes poderia dar aulas. Nas palavras de Toni:

A Edy Gama e Silva ligou para minha casa. [Ela disse]: “Professor, maestro Toni?” E eu falei: “sim, quem fala?”, “Edy Gama e Silva. O senhor me entregue imediatamente o projeto que o governador vai assinar”. Eu falei pro Erasmo e eu nunca vi uma situação tão triste. [Ele disse]: “Toni, eu queria dizer uma coisa pra você, você e o Gilberto são tão amigos, o Gilberto adora você. Toni, você sabe o que está passando na Universidade atualmente. Sabe, Toni, nós conseguimos muita coisa, mas eu acho que é melhor a gente esperar um pouco porque a criação da Escola de Comunicações e tudo isso, está tudo muito ruim, nós estamos envolvidos com gente, Toni, que eu não aceito politicamente e nem você. Você entende? Vamos deixar passar um ou dois anos e isso aqui vai entrar bem”. Eu quase caí, mas não se esqueça que ele era irmão do Gilberto Mendes. No dia seguinte ele me liga, quase que chorando: “Toni, o que eu fiz ontem? Eu te peço desculpas”, e eu respondi: “Por que Erasmo?”, [ele então disse]: “Toni, desculpa. Toni, eu sou um vilão, eu sou um malvado, eu devia entender o que foi a luta do meu irmão, a sua luta e tudo. Toni, num

momento em que vocês vão ter mais um lugar para trabalhar... Toni, por favor, não pensa no que eu te disse ontem e entregue imediatamente o projeto para a Dona Edy”. [Eu ainda perguntei]: “ Erasmo, você está falando sério?” e ele disse “Sim, Toni. Eu pensei muito, vocês estão vivendo em torno disso, vocês vão ter um espaço enorme e eu estou propondo não ver, negar esse espaço em que o meu irmão algum dia poderá dar aula junto com você?”<sup>173</sup>

A fala de Toni nos mostra como esse processo não era simples, pois, ao mesmo passo em que o projeto de instauração de uma Escola de Artes era algo muito desejado por Erasmo Mendes – que tinha razões tanto profissionais (afinal era um indicativo de que o processo de reestruturação universitária estava realmente em curso) quanto pessoais (devido principalmente ao novo espaço social que se abria como possibilidade para o seu irmão Gilberto) para isso –, ele estabelecia uma aliança entre Gama e Silva e Erasmo que este último não gostaria de efetivar. Contudo, os argumentos pessoais falaram mais alto do que os políticos, o que acabou possibilitando com que não apenas Gilberto Mendes ingressasse na carreira docente da Universidade de São Paulo, mas também que Miriam Mendes, irmã de Gilberto e Erasmo, compusesse o quadro docente da instituição, na área de Teatro.

Esse processo, iniciado em fins de 1966 com a elaboração do documento escrito por Erasmo Mendes e endossado por vários nomes da intelectualidade local e da internacional, gerou a constituição da portaria de 20 de janeiro de 1967, na qual o reitor anunciava a criação de um Instituto de Artes na USP, o que foi consolidado apenas em 1970 (cf. Martins, 1994). A relativa demora entre o estabelecimento da portaria e a criação da Escola de Comunicações e Artes deve, no entanto, ser entendida no contexto da reestruturação universitária, processo que não foi simples e coincidia com outras questões importantes – essa reestruturação tinha que competir com a repressão política a que eram submetidos alunos e professores, como também com os esforços para a ampliação de vagas no vestibular da instituição, que saltaram do número de 2.234 para 5.704 em apenas nove anos<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Depoimento de Olivier Toni cedido a mim em 01/07/2011.

<sup>174</sup> Segundo Montoyama (2006), houve uma considerável expansão universitária no Brasil, estimulada pelo Regime Militar. No caso da USP, em 1960 havia 2.234 vagas para cursos superiores da instituição, número que seria aumentado consideravelmente, já que em 1969 o número de vagas na universidade havia crescido para a cifra de 5.704. No entanto, a demanda para os cursos sofreu um acréscimo

Mas o fato é que o plano de reestruturação da USP passou por várias fases, justamente por tocar em questões delicadas, como a promoção de um plano de carreira docente em substituição ao sistema de cátedras, além do desmembramento da Faculdade de Ciências e Letras em dezessete institutos diferentes, entre os quais configurava a sigla “Artes e Comunicações”. Acusada de não conseguir realizar a união entre as diferentes áreas do saber, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras era desmembrada sob o argumento de que ela havia fracassado institucionalmente.

Entretanto, como diria Montoyama (2006), essa justificativa oficial ocultava um outro intuito: o de desarticular o movimento estudantil e as discussões políticas na universidade, uma vez que a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras era considerada como um importante núcleo de contestação da ditadura. Seu desmembramento em institutos diversos, ao mesmo passo que obedecia aos critérios de especialização do saber acadêmico, dificultava o diálogo de professores e alunos de diferentes áreas, o que contribuía para a desarticulação dos movimentos estudantis e de toda forma de resistência no interior da universidade.

Apesar de ser um projeto vitorioso, é fato que a então criada Escola de Comunicações e Artes não teria grandes recursos financeiros a partir de sua inauguração. Ao contrário do que ocorreu com a criação de outros cursos na Universidade de São Paulo, o curso de música foi aberto ao público antes do estabelecimento de um efetivo quadro docente, quando apenas Olivier Toni era contratado para a direção do Instituto e para as atividades de docência. Também parece assustador que, durante os primeiros sete anos de existência do curso de música na USP, os alunos não faziam o exame de aptidão musical e ingressavam apenas em decorrência de sua aprovação no tradicional exame vestibular. Desta forma, não era necessário que os candidatos provassem ter uma proficiência musical mínima. Sobre isso, diz Olivier Toni:

“E finalmente foi autorizado pelo conselho universitário ter o primeiro vestibular de música em 1977, depois de sete anos que eu sofri com as pessoas: “Eu acho que eu queria fazer música”. Mas sabe como era o meu vestibular [até esse momento]? Você não está me conhecendo como alguns me conheceram. Está muito em paz aqui! Mas era fazendo eu o cara do Drácula com os alunos que entravam, eles falavam “eu não agüento mais a cara do

---

ainda maior: enquanto em 1960 o vestibular da Universidade de São Paulo contava com 8.236 candidatos, em 1969 esse número saltou para 31.984.

professor Toni, ele quer me comer, quer me matar, porque ele diz que eu não sei nada, que eu não tenho talento nenhum, eu vou embora!” e eu dizia “ótimo, suma” e assim eu fazia com a minha cara sumir alguns. Coitado de mim (...). Afinal, o vestibular. Mas esse vestibular de [19]77, entrou o Silvio [Ferraz], entrou Gilmar, entrou Renato Kutner, entrou Marcos Câmara, que está dando aula agora em Ribeirão Preto, depois entrou meu genro que é um grande clarinetista e eu tive grandes alunos”

Por essa declaração de Olivier Toni, nota-se o descompasso entre a proposta do ensino acadêmico de música e o público que se interessava em cursar música na Universidade de São Paulo em seus primeiros anos de funcionamento, o que obrigava o único professor da instituição a ter de se adaptar e ao mesmo tempo lutar pelo estabelecimento de um exame vestibular capaz de averiguar a proficiência musical de seus candidatos. Era importante estabelecer um parâmetro mínimo para a escolha dos alunos, que já deveriam ser músicos formados em conservatórios ou então com alguma prática musical, de forma a garantir que a música feita na universidade fosse de fato profissional, além de afeita a experimentalismos estéticos. Definitivamente, para Olivier Toni, a universidade não deveria ser um espaço homólogo às demais instituições de ensino no país, mas sim estar acima delas.

Mas esse fato não ocorre apenas no Brasil. Se tomarmos o texto *Who cares if you listen?*, de Milton Babbitt, um dos mais ardentes defensores da estética de vanguarda, podemos notar que não são os músicos comuns e muito menos os aprendizes de música os descritos pelo compositor como o público alvo da academia, mas sim aqueles já profissionais, em especial compositores e demais músicos de vanguarda. O argumento, baseado no fato de a linguagem musical já ter se desenvolvido a ponto de se tornar de difícil acesso ao cidadão comum, compara Música e Física e especifica que também há, em arte, diferentes graus de especialização e profissionalização:

Passou o tempo em que um homem normalmente bem educado, mas sem preparação especial, pudesse entender os trabalhos mais avançados em, por exemplo, matemática, filosofia, e física. Música avançada, na medida em que reflete o conhecimento e a originalidade do compositor informado, dificilmente pode parecer mais inteligível do que essas artes e ciências para a pessoa cuja educação musical usualmente tem sido menos extensiva do que seu background nos outros campos. Mas para a música, uma simples afirmação é invocada, com as palavras: “música é música”, que também significa que “música é apenas música”. Por que não, então, equiparar as atividades do reparador de

rádio com aquelas do físico teórico, tendo como base a máxima: “física é física”? (Babbitt, [1958] 1984, p. 531/532, grifos do autor)<sup>175</sup>.

Após expressar o quanto a música avançada é uma linguagem deveras complexa para a maioria da população, Babbitt se esforça para comprovar que é justamente devido a isso que ela precisa contar com o mesmo financiamento público garantido às atividades de pesquisa nas ciências. Além disso, é necessário garantir a evolução da linguagem musical, o que só acontecerá se a composição musical for considerada ela mesma o análogo musical de algumas pesquisas acadêmicas. Ora, o argumento de Babbitt não é tão diferente do de Olivier Toni e dos demais músicos acadêmicos brasileiros nesse momento de constituição dos cursos superiores de música no Brasil.

Foi nesse cenário nada promissor, quando os alunos da universidade ainda não se diferenciavam do corpo discente de qualquer outra instituição de ensino musical do país, que Olivier Toni chamou Gilberto Mendes pela primeira vez para atuar como professor no recém-fundado Departamento de Música – não é de se estranhar, portanto, que Gilberto Mendes não tenha ficado estimulado a largar seu cargo na Tesouraria da Caixa Econômica Federal por um projeto que na verdade ainda não estava plenamente estabelecido. As condições de trabalho precárias do Departamento de Música, que contava, nessa época, apenas com “uma salinha com uma secretária, um telefone e três cadeiras”<sup>176</sup>, devem ter influenciado a escolha do compositor em adiar sua entrada na academia. Contudo, se Gilberto Mendes acabou declinando da oferta de Olivier Toni, o novo convite seria feito a Willy Corrêa de Oliveira, que concordou em abandonar suas atividades como compositor

---

<sup>175</sup> Grifos do autor. Tradução livre de: “Time has passed when the normally well educated man without special preparation could understand the most advanced work in, for example, mathematics, philosophy, and physics. Advanced music, to the extent that it reflects the knowledge and originality of the informed composer, scarcely can be expected to appear more intelligible than these arts and sciences to the person whose musical education usually has been less extensive than his background in other fields. But to this, a double standard is invoked, with the words “music is music”, implying also that “music is *just* music”. Why not, then, equate the activities of the radio repairman with those of the theoretical physicist, on the basis of the dictum that “physics is physics”?” (Babbitt [1958]1984, p. 531/532).

<sup>176</sup> Cf. relato de Olivier Toni, em entrevista cedida a mim em 01/07/2011. Nessa mesma entrevista soube que o primeiro piano só foi comprado pela USP em 1974, quatro anos após o funcionamento do curso superior de música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, fato que comprova o argumento de que o curso superior de música começou a funcionar bem antes de ter condições estruturais para isso.

de *jingles* publicitários e enveredar ainda mais em uma atividade musical considerada mais séria.

Se estabelecermos um paralelo com a institucionalização de outros campos do conhecimento no Brasil, como as Ciências Sociais, por exemplo, na qual é notória a estratégia de se importar um corpo docente que estaria capacitado, porque devidamente formado dentro dos ditames da própria academia, parece estranho esse aparente descaso com a constituição dos cursos de artes, especialmente o curso superior de música, na Universidade de São Paulo. Não se trata apenas de uma mudança estratégica, que não mais contaria com a contratação de um corpo docente especializado e formado no exterior ou então de uma postura nacionalista, que não se interessava em contratar estrangeiros. Tratava-se de um descaso generalizado com o que seriam os objetivos dos novos cursos superiores de arte. De acordo com Olivier Toni, não havia condições estruturais para o estabelecimento do novo instituto e nem mesmo um projeto pedagógico a ser seguido. Ao que parece, a criação da Escola de Artes serviu inicialmente apenas aos propósitos de efetivar o desmembramento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e reforçar o projeto de criação da Escola de Comunicações, que era a menina dos olhos da esposa do reitor Gama e Silva.

No que se refere ao âmbito musical, a criação do curso superior de música da USP serviu, antes de tudo, como um meio de se institucionalizar uma vanguarda local, que, por não poder sobreviver do consumo cultural, refugiou-se na academia, que passou a ser vista como o emprego público de outrora, capaz de possibilitar um espaço para a produção artística, ao mesmo tempo em que viabiliza o sustento de uma *intelligentsia* musical<sup>177</sup>. Tanto isso é verdade que Olivier Toni declarou ter sido ele o responsável pela constituição própria do quadro docente da USP, uma vez que as contratações eram realizadas, via de regra, a seu convite e não por meio de concursos públicos, como ocorre na atualidade. Foi

---

<sup>177</sup> Esse movimento, no entanto, não pode ser lido como algo exclusivo do contexto brasileiro. Segundo a antropóloga Georgina Born (1995), que estudou de perto um dos centros de música erudita mais avançados do mundo – o IRCAM –, isso ocorre porque, como o serialismo musical é um produto de difícil consumo, geralmente desfrutado por uma parcela ínfima da sociedade, houve a necessidade de divorciar produção artística do consumo musical, que era incapaz de sustentar essa atividade. Para isso, a institucionalização da arte musical, no meio acadêmico e em centros avançados de composição (como é o caso do IRCAM, na França, estudado pela autora), permitiu que essa música pudesse se reproduzir socialmente mantendo seu caráter sério e sua característica de produto cultural de elite, isto é, sem ser corrompida pelo mercado.

inclusive por esse motivo que Gilberto Mendes pôde flertar durante tempo com a Universidade de São Paulo e nela ingressar apenas quando lhe fosse mais conveniente, ou seja, após a sua aposentadoria na Caixa Econômica Federal, num momento em que ingressar na carreira docente não fosse uma aventura tão perigosa. Além disso, é justamente por ser encarada como um emprego público que Gilberto não via necessidade de trocar aquele que já tinha na Caixa Econômica Federal pela vida acadêmica.

No entanto, uma vez inserido na vida universitária, Gilberto Mendes atuou durante doze anos como professor de composição ao lado de Willy Corrêa de Oliveira, só saindo da USP em decorrência de sua aposentadoria compulsória em 1992. Além disso, um novo intercâmbio entre os alunos da instituição e o Festival Música Nova de Santos começou a ser delineado, de forma a efetivar ainda mais os vínculos entre a cidade de Santos e os músicos da capital. Também devido à atuação conjunta como compositor renomado e professor de composição, Gilberto Mendes recebeu um novo convite para trabalhar como professor, versando sobre a problemática da música contemporânea latino-americana, na Universidade de Austin, Texas, indo para lá em 1983.



**Figura 29 - Gilberto Mendes no campus da Universidade de Austin, no Texas/EUA.  
Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 1983.**

O convite foi realizado pelo musicólogo Gerárd Béhague, que trabalhava na instituição americana e havia escrito o verbete sobre Gilberto Mendes para o importante

“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”. Dessa vez, mais do que substituir um docente, Gilberto foi à universidade na condição de *Tinker Visiting Professor*, que, segundo o próprio compositor, é “a mais alta distinção oferecida pela Universidade do Texas a um visitante, que vale por um título, conforme me contou depois Haroldo de Campos” (MENDES, 1994, p. 195). Ainda de acordo com Gilberto, o próprio Haroldo de Campos havia sido convidado, no passado, pelo *Department of Spanish and Portuguese* dessa universidade nessa mesma condição, o que também aconteceu com outras grandes personalidades latino-americanas, como o escritor argentino Jorge Luis Borges.

Atuando também como compositor residente na universidade durante o período em que esteve em Austin, Gilberto Mendes pôde compor as peças “Longhorn Trio”<sup>178</sup>, para trompete, trombone e piano, em homenagem a Gerard Béhague, “Recado a Schumman”, sobre um tema antigo, guardado em um velho caderno de notas e dedicado a sua esposa Eliane, e “Recitativo e ária”, dedicado ao novo amigo David Jackson, que era professor de literatura da Universidade do Texas.

No entanto, mesmo se considerarmos as muitas inserções de Gilberto Mendes em instituições renomadas de ensino, não somente no Brasil, mas também no exterior, é notável que a vida acadêmica não tenha sido central para o compositor, apesar de ele ter sido central nesse processo de constituição e legitimação dos cursos universitários de música, em especial para a Universidade de São Paulo. Esse fato fica visível na medida em que percebemos que a USP não tem para o compositor a dimensão de importância que ele, como profissional, teve para ela, nos dando a impressão de que ele não conseguiu pertencer ao mundo universitário, mesmo após ter sido por ele cooptado.

Essa equação pode ser traduzida não somente nos silêncios de Gilberto Mendes ante a Universidade de São Paulo (ao contrário do que ocorre com Olivier Toni e com Willy Corrêa de Oliveira, que sempre enfatizam suas passagens por esta instituição), mas também nas estratégias pouco rentáveis, para não dizer equivocadas, traçadas pelo nosso protagonista diante da vida universitária: como desejava morar na cidade de Santos, por motivos afetivos, Gilberto Mendes decidiu trabalhar na Universidade de São Paulo no regime de tempo parcial, de forma que ele permanecia apenas dois períodos de um mesmo dia no campus da USP em São Paulo. Ora, todo o período em que o compositor estava em

---

<sup>178</sup> Faixa 05 do CD3 anexo.

sua casa compondo, isto é, atuando como músico e, segundo a lógica estabelecida, contribuindo para o avanço da linguagem musical, não era remunerado, o que aconteceria caso ele tivesse sido contratado em tempo integral. Também nesse sentido é exemplar sua defesa de Doutorado, ocorrida um mês após a sua aposentadoria compulsória, de forma que sua titulação não influenciou nos cálculos acerca do montante de sua aposentadoria, que é irrisória, inclusive se a compararmos com a quantia por ele recebida, em decorrência de seu emprego anterior, na Caixa Econômica Federal.

#### **4.2 – O Rio de Janeiro e a “outra” Academia**

Não é apenas na Universidade de São Paulo que Gilberto Mendes tornou-se um acadêmico. Em 2001 ele finalmente aceitou o convite de Edino Krieger, então presidente da Academia Brasileira de Música, para integrar o quadro da instituição carioca na condição de membro honorário. Também nesse caso, um flerte de anos de duração foi estabelecido, uma vez que, segundo Gilberto Mendes, ele teria declinado não de dois convites para sua entrada na instituição carioca, mas de duas possibilidades de concorrer a uma cadeira do quadro de imortais da música brasileira.

Na Academia Brasileira de Música, instituição destinada a elencar as maiores personalidades no campo da música erudita brasileira, a exemplo da Academia Brasileira de Letras, também é necessário candidatar-se a uma cadeira, que só fica disponível em decorrência do falecimento de algum membro do quadro de imortais. Essa concorrência em torno de uma cadeira vitalícia, ao que parece, não agradava Gilberto Mendes, que considerava extremamente estranho ter de fazer uma campanha para adentrar esse universo, que a rigor, não lhe pertencia, devido ao caráter conservador e nacionalista dessa instituição desde o momento de sua constituição em 1945.

Entretanto, em 2001, apenas um ano após Koellreutter ter entrado para a instituição na condição de membro honorário, Gilberto Mendes foi convidado para se tornar um membro da Academia na mesma situação que seu amigo alemão. Após ter ficado claro para Gilberto que a parte política relativa à concorrência por uma vaga vitalícia havia sido superada e que ele teria como principal colega H. J. Koellreutter, que também tivera um

passado ligado à música de vanguarda, as dúvidas dele sobre a sua entrada nessa instituição se dissiparam, como pode ser observado no relato abaixo:

Todo mundo sabe, quero dizer, meus amigos sabem que eu nunca tive jeito para me candidatar a coisa alguma, pedir votos, por isso eu jamais pensei em entrar para a Academia. Também pesava o fato de eu ter participado de um movimento forte por uma música nova, de vanguarda, anti-acadêmica por excelência. Eu sentia uma contradição muito grande com o meu passado tornar-me um acadêmico, sobretudo fazer uma campanha para esse fim. *Mas agora era diferente. Eu não me candidatava, a Academia é que me convidava, como fizera com meu amigo Koellreutter.* E lá estamos nós dois, agora, numa categoria especial de membros honorários. Seria até indelicadeza, arrogância de minha parte não aceitar o convite (MENDES, 2008, p. 112, grifos meus).

Assim, na noite de 10/07/2001<sup>179</sup>, Gilberto Mendes foi empossado na Academia Brasileira de Música, tendo recebido as saudações de seu amigo, o compositor José Antonio de Almeida Prado, também santista.



**Figura 30 - Gilberto Mendes entre Edino Krieger e José Antonio de Almeida Prado, no momento de sua entrada como membro honorário da Academia Brasileira de Música. Arquivo pessoal de Gilberto Mendes, 2001.**

---

<sup>179</sup> Cf. informações obtidas na matéria de jornal escrita por Carlos Marques com o título: Gilberto Mendes assume na Academia de Música, publicada no jornal *A Tribuna*, em 15/07/2001.



**Figura 31 - Gilberto Mendes posa para foto com sua esposa Eliane e com Heloisa Valente, após sua posse na Academia. Ao fundo o compositor Coriún Aharonián, que prestigiou o evento. Arquivo pessoal de Heloisa Valente, 2001.**

A entrada para uma das instituições mais conservadoras, mas também mais importantes do campo musical brasileiro – constituída em 1945 por Heitor Villa-Lobos, com o fim de consagrar a música nacionalista que estava sendo contestada pelo então movimento Música Viva (capitaneado pelo também honorário Koellreutter), como foi visto no primeiro capítulo –, é significativa, pois demonstra que nesse momento as atuações políticas e musicais de ambos os compositores conhecidos por suas posturas contrárias ao nacionalismo musical foram reconhecidas pela instituição, a ponto de ela criar uma categoria à parte, que não dependia do sistema de candidaturas e eleições, para abrigar esses músicos. Não é à toa, portanto, que Gilberto Mendes tenha se sentido lisonjeado com o convite, pois era indicativo de sua importância para o campo musical brasileiro. Vale ressaltar, no entanto, que Gilberto Mendes tem uma participação musical ativa no contexto carioca desde 1975, quando a cidade maravilhosa passou a organizar as Bienais de Música Contemporânea com o intuito de ser um painel da música erudita contemporânea composta no Brasil. Diferentemente do Festival Música Nova, as Bienais não contam com participação de grupos e compositores estrangeiros e nem de compositores que já tenham falecido – ela é destinada a ser um painel sobre a música atual composta no país, sendo executada também por instrumentistas brasileiros. Além disso, o festival não toma uma estética como principal ou prioritária e elege, por meio de concursos de composição

organizados pela FUNARTE, grande parte do quadro de composições a serem realizadas, sendo que apenas uma pequena parcela das músicas executadas são encomendadas a compositores, como Gilberto Mendes, considerados na categoria sênior. Desde sua fundação, as Bienais de Música Contemporânea se constituíram em mais um espaço para os compositores contemporâneos brasileiros mostrarem suas músicas, além do já existente Festival Música Nova.

Na atualidade, devido à abertura estética proposta pelo festival santista no decorrer dos anos 1980, como foi visto no capítulo anterior, não é uma coincidência que muitos dos compositores tradicionalmente atuantes no Festival Música Nova também sejam apresentados nas Bienais de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, uma vez que ambos os espaços são disputados pelos mesmos músicos, que os consideram não apenas como uma possibilidade de ouvirem seus trabalhos sendo realizados, mas também como instâncias de consagração.

Nesse momento de reconhecimento artístico, que não se finda com a entrada de Gilberto Mendes para a Academia Brasileira de Música<sup>180</sup>, é interessante que ele apareça como uma figura central e atuante nas instituições mais destacadas para a consagração do artista contemporâneo, pois, se não podemos colocá-lo entre os organizadores das Bienais de Música Contemporânea, ele se insere no quadro de compositores mais prestigiados pelo evento, tendo sido tocado na maioria absoluta dos eventos, inclusive com várias peças encomendadas pela FUNARTE para esse fim. Além disso, sua inserção no quadro de imortais da Academia Brasileira de Música atesta o reconhecimento da importância que Gilberto Mendes adquiriu no campo musical brasileiro, a despeito de suas atuações, no passado, nada acadêmicas.

---

<sup>180</sup> São também representativos de sua importância tanto no Brasil, como no exterior: 1- sua participação, como “o compositor brasileiro mais criativo e imaginativo da segunda metade do século XX” (cf. programa de concerto) no evento *Sonidos de las Américas* ocorrido na tradicional sala de concertos Carnegie Hall, em Nova York, no ano de 1996 e 2- ter sido condecorado comendador, ao receber a Ordem do Mérito Cultural, em 2003, do governo brasileiro. Esses eventos, no entanto, não fazem parte da análise, pois, por mais importantes que eles sejam para o compositor, eles pouco dizem de sua inserção no campo musical brasileiro. O reconhecimento nacional e internacional trazido pela sua participação no evento estadunidense foi relativamente pequeno, e como pode ser observado, não foi nem a primeira, nem a mais significativa inserção internacional de Gilberto Mendes. E, no que se refere à Ordem do Mérito Cultural, a honraria que se mostrou deveras importante pessoalmente para o compositor, pouco informa de seu prestígio no campo da música erudita, visto que esse é um título de reconhecimento governamental das atividades artísticas do compositor e não algo conferido pelos seus pares.



## *Notas finais sobre estética e política, arte e mercado*

*Muitas vezes, em entrevistas, já me perguntaram por que componho. Dei muitas respostas, diferentes, cada uma vindo um ângulo da questão, conforme o momento da pergunta. Mas hoje em dia, quando me lembro, como agora, das angústias daqueles tempos de completo anonimato, tenho absoluta certeza do motivo pelo qual componho. É para poder merecer ouvir os grandes mestres, Machaut, Landini, Palestrina, Banchieri, Bach, Mozart, Stravinsky, Webern... Debussy... Schubert, Scarlatti... Schumann...*

*Merecer para estar entre esses artistas admiráveis, mesmo como o último dos musicistas. Tenho a esquisita convicção de que é preciso merecer, para se ter direito a ouvir esses mestres extraordinários. A grande Arte é para uns poucos iniciados. Imagino Schubert lá em cima, apontando-me aqui embaixo, e dizendo para Satie: “Ele é um dos nossos”. É só isso que quero. Ser o último dos músicos, mas um músico, para merecer ouvir os grandes. (Gilberto Mendes, 1994, p. 59/60).*

O trecho acima é uma das partes mais instigantes do livro “Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco”, escrito por Gilberto Mendes originalmente como sua tese de Doutorado em Artes, defendida em 1992 e publicada em 1994. Com o intuito de ser a autobiografia musical do compositor, a tese por ele escrita baseia-se em sua experiência como músico e compositor erudito no século XX, de forma que não se trata apenas de suas memórias ou reminiscências, mas também versa sobre seu processo criativo e os caminhos que o levaram a ser um compositor erudito reconhecido no campo musical, não somente no Brasil, como também no exterior. Mas voltemos à declaração proferida. Publicada quando ele já havia se constituído em um músico importante no campo da música erudita, essa declaração é reveladora na medida em que nos traz a seguinte questão: mas, afinal de contas, o que significa *ser um músico para merecer ouvir os grandes?*

De saída, esse questionamento nos traz a seguinte divisão: segundo a fala do compositor, existiriam algumas pessoas merecedoras de ouvir os grandes e outras que não seriam merecedoras de tal privilégio. Merecer ouvir, nesse sentido, é algo mais complexo do que ter a oportunidade de escutar, enquanto admirador, a arte desses grandes nomes da música erudita, uma vez que isso, no limite, é acessível a todos os que quiserem ouvi-la.

Não é preciso compor para se escutar música, acredita-se. Gilberto, inclusive, já era um fiel admirador dessa arte mesmo antes de “merecer ouvi-la”.

A resposta para essa questão fica mais evidente quando ele prossegue: “merecer para estar entre esses artistas admiráveis, mesmo como o último dos musicistas”. O merecimento, nesse caso, tem a ver com o estabelecimento de uma identidade, na medida em que é perceptível no discurso proferido a seguinte equação: é merecedor de ouvir os grandes quem, como eles, é um compositor erudito, mesmo que seja inferior em genialidade ou em qualidade artística.

É essa identidade – ser compositor de um determinado tipo de música – que confere o direito e o merecimento de ouvir os grandes, que para Gilberto Mendes era fundamental. Para isso, foi necessário que o nosso protagonista se inserisse no campo musical e, mais ainda, nele trabalhasse de forma a ser considerado por esse próprio meio como alguém que faz parte desse contexto específico. Essa tarefa, contudo, não foi fácil, pois, como ele próprio nos diz, “a grande arte é para uns poucos iniciados” e não para todos que se aventuram a serem artistas. Nesse sentido, começa uma nova questão: o que faz com que alguns, e não outros, sejam reconhecidos como pertencentes à Grande Arte? Na fala do compositor, bastaria o reconhecimento de seus ídolos: ser apontado por Schubert, que diria a Satie: “Ele é um dos nossos”.

Um dos principais objetivos deste trabalho foi descobrir como Gilberto Mendes tornou-se “merecedor de ouvir os grandes”, ou seja, descobrir o caminho social que ele trilhou para se tornar um músico erudito reconhecido, um dos mais importantes para a História da Música Brasileira na segunda metade do século XX. Tendo como fio condutor o estudo de sua trajetória social, foi possível estabelecer uma série de relações e conexões capazes de iluminar todo o contexto da composição musical brasileira desde os anos 1940 até o momento em que ele se estabelece como um dos principais representantes da música de vanguarda não apenas no Brasil, mas também no exterior.

Para a realização desta tarefa, as narrativas biográficas de Gilberto Mendes foram fontes de inquestionável valor, uma vez que elas permitiram ter acesso a dimensões da experiência social do compositor. Também importantes nesse sentido foram as músicas por ele compostas, entendidas aqui como expressões de sua experiência social. Suas músicas, quando ouvidas em comparação com outras composições da época, são reveladoras do

“estado da arte” das discussões estéticas que moviam a criação musical brasileira em seu campo social específico.

Para isso, a perspectiva relacional foi fundamental. Gilberto Mendes não foi o único compositor presente nesta tese. Tomado como protagonista de sua própria história, ele foi colocado em relação com seus pares, de dentro e de fora do campo musical. Essa estratégia narrativa possibilitou uma ampliação das possibilidades analíticas da tese, uma vez que pude colocar em diálogo as falas e as músicas de Gilberto Mendes com outros relatos e com composições de outros autores, de forma a ressaltar as peculiaridades com que ele construiu sua carreira artística e também as pressões sociais envolvidas nesse processo.

Apesar de me basear em seus relatos biográficos e em sua produção musical, não tive, nesta tese, a pretensão de dar conta da integridade da vida de Gilberto Mendes, que com certeza é muito maior do que essa análise. Em vez disso, busquei iluminar alguns aspectos de sua trajetória artística, sobretudo no que se refere à relação do compositor com o campo da música erudita no Brasil. Não caí, portanto, na tentação de reconstruir a vida de meu sujeito de pesquisa, traçando sua biografia, como, aliás, era o desejo dele; mas parti da história de sua vida para pensar as conexões entre estética e política, arte e mercado, evidenciando as tensões e ambiguidades envolvidas nessas relações.

Questões relativas ao nacionalismo musical mostraram-se de grande importância no início da atuação de Gilberto Mendes como compositor em meados dos anos 1940. Em razão disso, optei por inserir uma discussão sobre as inter-relações entre música erudita e projetos de construção nacional no Brasil como um preâmbulo a esta tese. Com esse exercício analítico, foi possível perceber que a própria ideia em torno da construção de uma música erudita no Brasil esteve vinculada aos projetos de construção da nação, muito provavelmente com o intuito de, com isso, conseguirmos imaginar o Brasil.

Este texto foi escrito de forma a tornar possível uma maior compreensão das discussões estéticas e políticas presentes no primeiro capítulo da tese, quando a conjugação do binômio música e questão nacional ganha um colorido também partidário. O nacionalismo musical, que começava a ser contestado pelo movimento Música Viva, saiu-se vitorioso porque conseguiu associar-se às diretrizes do Partido Comunista Brasileiro para as artes. Coadunando-se às políticas estéticas formuladas por Andrei Jdanov, um membro do Politburo do Partido Comunista na União Soviética, o nacionalismo musical venceu seu

opositor, continuando em sua posição privilegiada no campo musical. Foi possível perceber, nesse sentido, o quanto os debates estéticos que davam vida ao campo da música erudita eram politizados, buscando uma ênfase numa postura que se afiliasse “à esquerda” e se autoproclamasse marxista.

Segundo Raymond Williams (2011), isso ocorreu porque os movimentos de vanguarda, em âmbito mundial, sempre procuraram ressaltar o aspecto “antiburguês” dos seus artistas inovadores, mesmo quando esses artistas concordavam em colaborar com regimes autoritários e totalitários. Segundo o argumento de Williams, ao classificarem-se como “antiburguesas”, as vanguardas realçavam seus aspectos inovadores, provocativos e contestadores, sobretudo no terreno da criação artística. Mais do que saber se os músicos de vanguarda eram realmente marxistas, o que interessava era sua afiliação com uma ideologia contrária à ordem social e artística que buscavam atacar.

Nesse sentido, é representativo o fato de as discussões estético-musicais basearem-se em discussões ideológicas acerca de qual postura seria mais “à esquerda”. Assim, a discussão iniciada com o movimento Música Viva, por mais que trouxesse elementos indelévels acerca da inovação em forma musical, falhou em sua missão política – é nesse sentido que entendo por que sua atuação foi abreviada no contexto nacional, sobretudo a partir do estranho casamento ideológico promovido entre as ideias de Jdanov (representativas da política partidária soviética) e os postulados de Mário de Andrade sobre a música nacional.

Gilberto Mendes, como não poderia deixar de ser, influenciou-se por essas questões. Mesmo sabendo que o nacionalismo não lhe dizia muito musicalmente, sua atuação no campo exigia, nesse momento, a postura política adequada para um músico realmente inovador: sua adesão ao nacionalismo musical, em virtude de sua convicção política. Nesse sentido, mais interessante do que mostrar até que ponto a música de Gilberto Mendes e de seus pares realmente dialogava com a política stalinista para a arte, é evidenciar como um discurso político era acionado para a determinação do Modernismo que se caracterizava como o mais verdadeiramente inovador.

Se em um primeiro momento, músicos conservadores e de “esquerda” voltaram-se para a valorização da música nacionalista, é fato que haverá diferenças no que se refere ao tratamento do material estético entre eles, embora a diferenciação entre os músicos “de

esquerda” e os “de direita” fosse mais facilmente vislumbrada por meio de suas atuações políticas. Não é por acaso que esse é o momento que nosso protagonista mais se envolveu politicamente. Além de filiar-se ao Partido Comunista Brasileiro, ele promoveu atividades culturais no Clube de Arte de Santos, frente de massa do partido. Assim, ao contrário do que pensava Erasmo Mendes, era justamente por privilegiar sua carreira artística que Gilberto dedicava-se à militância política.

Fazer parte do partido comunista, a essa época, significava ter acesso a uma série de pessoas e artistas também engajados não somente na política, mas principalmente em uma proposta artística inovadora. Nesse sentido, é inegável que Gilberto Mendes tenha conseguido ser ouvido por algumas pessoas em decorrência de sua filiação partidária. Não é apenas porque ele era um correligionário que Ana Stela Schic, uma das pianistas mais proeminentes da época, aceitou recebê-lo e analisar suas peças: era porque, como correligionário, ele também deveria representar, de alguma forma, uma ideia de arte que era comum a ela. É nessa chave que devemos ler por que a pianista ficou tão indignada com a produção cosmopolita de seu companheiro: afinal ela estava em discordância com o que se esperava de Gilberto Mendes.

Também faz sentido que o nacionalismo musical começasse a perder força, não só para o nosso protagonista, como para vários de seus pares, no mesmo momento em que as políticas socialistas para a arte passaram a ser vistas como extremamente restritivas em termos criativos. Além disso, alguns ecos das atividades de censura na União Soviética começaram a chegar ao Brasil, mostrando o quanto essa partidarização do debate estético pode ser prejudicial.

Gilberto Mendes, que não havia investido tão seriamente no nacionalismo musical, e que, devido a suas músicas pouco ortodoxas, não havia atingido uma notoriedade artística vinculada a essa estética, passou a interessar-se pela música de vanguarda em 1955, quando começou a estudar com Olivier Toni e a intensificar seus contatos com o ambiente musical paulistano. Esse movimento em direção à música de vanguarda foi processual, de forma que por algum tempo nosso protagonista, ainda vinculado politicamente ao Partido Comunista, estudou as novidades musicais, proscritas como “burguesas” e “degeneradas” pela política partidária, que lhe chegavam. Um exemplo de sua “impureza” no sentido estético e político pode ser observado por meio da viagem por ele feita em 1959 para

representar uma estética (nacionalista) e procurar por outra (comprando partituras e gravações de Stockhausen).

Após essa viagem, o novo posicionamento estético de Gilberto Mendes, afiliado mais às novidades estéticas europeias, ficou mais claro. A partir de então, sua casa se tornou um centro de referências para quem, como Willy Corrêa de Oliveira, pretendia se informar do que musicalmente estava sendo realizado na Europa. Nesse momento, analisado no segundo capítulo, observa-se uma série de agenciamentos de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela com a finalidade de identificá-los como o grupo realmente inovador no cenário musical brasileiro. Juntos, o concerto de 1961 (que reuniu em seu programa músicas desses quatro compositores brasileiros), a viagem de todos para o curso de verão de Darmstadt, o manifesto música nova, a criação do Madrigal Ars Viva e do Festival Música Nova, conferiram força ao nascente movimento estético, que ainda ganhou o apoio da já existente vanguarda da poesia concreta.

No entanto, foi nos momentos relativos às performances de música contemporânea no Teatro Municipal que eles se consagraram como a vanguarda da música erudita brasileira. Foram necessárias as vaiaas às músicas de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira para que os compositores do grupo Música Nova ganhassem o escândalo capaz de anunciá-los nos principais meios midiáticos do país. Da mesma forma, o *happening* de Juanita Banana foi capaz de legitimá-los como a verdadeira vanguarda musical em solo brasileiro.

Mesmo nessa época, e até no manifesto Música Nova que seria renegado posteriormente por seu caráter “burguês”, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela ressaltavam sua postura política “à esquerda”. A citação de Maiakovski, ao final do manifesto, foi significativa do engajamento político de seus signatários e exerceu uma dupla função: ao mesmo tempo em que ligava o grupo a uma postura política marxista ao fazer referência ao poeta, ela também o vinculava à vanguarda da poesia concreta, que havia inserido esta mesma citação como *post scriptum* de seu manifesto em 1961.

No que se refere à também conflituosa e tensa relação entre mercado e arte, as posturas dos quatro compositores do movimento Música Nova são emblemáticas. Enquanto

que no período de atuação na vanguarda, havia a radicalização de uma postura mais combativa ao mercado, principalmente por parte de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela não enxergaram esses dois universos como excludentes. Para essa última dupla, a desilusão com o campo da música erudita fez com que eles investissem em suas carreiras como “designers sonoros”, fazendo música para comerciais, trilhas e arranjos musicais para a música popular brasileira. Assim, enquanto Gilberto e Willy focaram na arte como algo que necessariamente estava em contraposição ao mercado, tornando-se defensores da aura artística, Rogério e Damiano pregaram a total dessacralização da obra de arte justamente por entenderem que o mercado de música lhes proporcionava uma forma de vincular-se profissionalmente ao universo artístico.

A dicotomia arte e mercado continua como um problema, tanto para Gilberto Mendes, como para Willy Corrêa de Oliveira, mesmo após a desvinculação de ambos da estética de vanguarda, processo que se iniciou em fins dos anos 1970. Embora haja uma reelaboração significativa no que se refere ao universo popular – que passou a ser visto não apenas como representativo da indústria cultural para ambos os compositores –, a música composta com fins mercadológicos continua sendo mal vista para ambos.

A aproximação dos universos populares para ambos os compositores ocorreu de maneiras distintas. Enquanto Willy Corrêa de Oliveira aproximou-se de um universo popular “proletário” – com o intuito de conciliar luta de classes e composição musical – Gilberto Mendes retomou a música popular norte-americana, que lhe falava musical e afetivamente, em um processo de abertura estética que marcou sua entrada no pós-modernismo musical. Entretanto, se analiso conjuntamente, no terceiro capítulo da tese, os processos de ambos os compositores, é para mostrar também os engajamentos políticos envolvidos nesses processos, no que se refere tanto a um universo partidário, quanto às discussões estéticas que orientavam o mundo da música e seus debates acalorados sobre os limites da vanguarda da Música Nova.

É interessante notar que quando Willy Corrêa de Oliveira constatou o desgaste da música de vanguarda, procurou vincular-se ao universo popular, distanciando-se de uma música que passava a ser, para ele, “impopular” e “burguesa”. No entanto, no plano dos agenciamentos, ele não rompeu a postura de vanguarda que tinha adotado no campo musical. Por mais que o compositor tenha partido em defesa por uma “música popular

vermelha”, seus pares e suas atitudes combativas continuavam os mesmos. Tal atitude fica visível nos agenciamentos do compositor vistos no terceiro capítulo, quando, em defesa de uma nova arte, ele publicou vários textos que se assemelhavam a manifestos, e promoveu um novo herói (Hanns Eisler, que representava a busca pela “música proletária” e pelo engajamento político dos músicos na “luta de classes”), para combater um antigo (Anton Webern, representativo da *Neue Musik*).

Willy Corrêa de Oliveira buscou não apenas novas diretrizes para a criação musical, mas também fez questão de mostrar como suas propostas estariam mais “à esquerda” do que qualquer outra possível. Também é significativo seu desejo em ser seguido pelos demais, atitude típica, segundo Bauman (1998), das vanguardas modernas. Seu isolamento no campo artístico da época, portanto, não é de origem apenas estética, ele é também social, já que se tornava cada vez mais evidente a impossibilidade de se estabelecer uma nova vanguarda no contexto contemporâneo. Muito mais afinada com as possibilidades sociais do momento era a proposta conciliatória de Gilberto Mendes, que, não por acaso, inseriu-se no pós-modernismo musical com menos problemas do que aqueles enfrentados por Willy, atingindo a consagração artística quando sua “impureza” estética e política passou a ser valorizada.

Com uma ênfase um pouco diferente em relação às análises contidas nos capítulos anteriores, procurei refletir, no quarto capítulo da tese, sobre os processos de inserção institucional de Gilberto Mendes no campo musical, visto que elas também envolvem posturas e escolhas políticas e pessoais do nosso protagonista. A escolha analítica de se pensar a vida acadêmica do compositor, em duas facetas, surgiu quando constatei uma semelhança nos relatos de Gilberto acerca de seu ingresso na vida docente e de sua entrada para o quadro de imortais da Academia Brasileira de Música. Em ambos os relatos, só na terceira vez, os convites foram aceitos. Outra semelhança também me instigava: o papel relativamente “menor” que tanto a Universidade de São Paulo, como a Academia Brasileira de Música ocupam nas narrativas do compositor. Estou convencida de que esse “estatuto menor” que Gilberto Mendes atribui às suas inserções institucionais no campo musical ocorre porque elas ocorreram fora de época e de lugar para o compositor.

Enquanto ingressar no quadro docente de uma instituição consagrada como a Universidade de São Paulo é um dos maiores objetivos dos músicos contemporâneos (uma

vez que a vida universitária significa, na atualidade, o emprego público de outrora), Gilberto Mendes já havia se aposentado do emprego na Caixa Econômica Federal, que realmente lhe garantiu o sustento de sua atividade artística, quando ingressou a vida acadêmica, de forma que suas atividades na USP não foram determinantes no processo de sua construção como compositor. Pelo contrário, a insistência de várias universidades em tê-lo como docente advinha da necessidade que esses próprios cursos tinham de se constituir em espaços legítimos e privilegiados tanto para formar, como para acolher os músicos contemporâneos.

Por outro lado, a Academia Brasileira de Música não era capaz de legitimar e consagrar um músico que, como Gilberto Mendes, construiu sua história por intermédio da criação de meios próprios e alternativos de consagração, como foi, por exemplo, o Festival Música Nova. Além disso, com uma poética musical pautada pelo não academicismo e uma postura artística ligada à inovação, o compositor não via motivos para empreender uma disputa política pelas cadeiras da instituição. No entanto, a importância que tanto Gilberto Mendes, como H. J. Koellreutter adquiriram no campo musical brasileiro tornou mandatória suas inserções no quadro de imortais, haja visto a criação de uma categoria especial (membros honorários) na Academia Brasileira de Música para abrigá-los.

Assim, mesmo sem enfatizar as criações artísticas de Gilberto Mendes e de seus pares no último capítulo da tese, também aqui as tensões existentes entre estética e política e entre arte e mercado orientaram minha reflexão. Sem dúvida alguma, as fronteiras tão tênues entre essas esferas foram constitutivas da experiência social de Gilberto Mendes e se mostraram importantes para a compreensão da música erudita no Brasil.



## Referências Bibliográficas:

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos. Tradução de Clotilde Lainscek. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível on-line em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/paulineadenotPT.html> , acesso em:17/01/2011.

AGAR, Michael. “Stories, background knowledge and themes: problems in the analysis of life history narrative”. IN: *American Ethnologist*, vol. 07, nº02, 1980. ALBRIGHT, Daniel. *Untwisting the serpent: modernism, music, literature and other arts*. Chicago: University of Chicago, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *O ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

\_\_\_\_\_. *O turista aprendiz*. São Paulo: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Samuel. Para além do popular e do erudito: a escuta contemporânea de Guerra-Peixe. IN: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad editora, 2008.

BABBIT, Milton. Who cares if you listen? IN: TARUSKIN, Richard & WEISS, Piero (Orgs). *Music in the Western World: a history in documents*. Belmont: Thomson Learning, [1958]1984.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. IN: \_\_\_\_\_. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BÉHAGUE, Gerard. *The beginnings of musical nationalism in Brazil*. Detroit: Detroit Monographs in Musicology, 1971.

\_\_\_\_\_. La problemática de la posición sócio-política del compositor em la musica nueva em Latinoamérica. IN: *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, vol. 27, nº1, 2006.

BEZERRA, Márcio. *A unique Brazilian composer: a study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces*. Brussels: Alain Van Kerckhoven éditeur, 2000.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. A muralha e os livros. IN: \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário na França*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. IN: \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BORN, Georgina. *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez and the institutionalization of the musical avant-garde*. Berkeley, Los Angeles/London: University of California press, 1995.

BRUNER, Edward. Experience and its expressions. In: BRUNER, Edward & TURNER, Victor W. *The Anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois press, 1986.

BUCKMIX, Boudewijn. *O pequeno pomo ou a história da música no Pós-modernismo*. (Tradução de Álvaro Guimarães). São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

CAMPOS, Augusto. Juanita Banana no Municipal. In: \_\_\_\_\_. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, [1966]2005.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo. Plano-piloto para poesia concreta. IN: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. As epifanias de Gilberto Mendes. IN: MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco*. São Paulo: Giordano/Edusp, 1994.

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 30 e a cultura”. IN: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1983.

CARDEW, Cornelius. *Stockhausen serves imperialism*. London: Lastimer New Dimensions Limited, 1974.

CHAGAS, Paulo. A invenção do jogo: “Santos Football Music” de Gilberto Mendes. IN: *Revista Música*, v. 03, no. 01. São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. Gilberto e Willy: ética e estética. Paper apresentado no IV Encontro de Música e Mídia – O Brasil dos Gilbertos: Gilberto Freyre, João Gilberto, Gilberto Gil e Gilberto Mendes. São Paulo: mimeo, 2008.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. IN: \_\_\_\_\_. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2002.

CLOT, Yves. L’autre illusion biographique. *Enquête*, (Biographie et cycle de vie), 1989. Disponível on-line em: <http://enquete.revues.org/document99.html>. Acesso em 06/10/2010.

COELHO, João Marcos. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas: editora da Unicamp, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Memória, História e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-50). IN: *Revista Música*, vol.01. São Paulo, maio de 1991.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

\_\_\_\_\_. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.

- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DUPRAT, Régis. “As mais antigas folhas de música do Brasil”. IN: \_\_\_\_\_. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FARIA, Adriana Miana. Pelo mundo da música viva: 1939 a 1951. IN: *OPUS*, vol.05, no. 05. Rio de Janeiro, 1998.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 1977.
- \_\_\_\_\_. Ser afetado. IN: *Cadernos de Campo*, n. 13, ano 14. São Paulo: USP/FFLCH, 2005.
- FEBVRE, Lucien. *Martin Lutero: um destino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Editora Nova Alexandria, 2009.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995.
- GAMA, Mauro. *José Maurício: o padre compositor*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pró-Memus, 1983.
- GARCIA, Denise H. Lopes. *Faces da música eletroacústica brasileira: o grupo música nova e seu pioneirismo na utilização de recursos tecnológicos*. Relatório final de pesquisa apresentado à FAPESP, 2006.
- \_\_\_\_\_. Santos Football Music: um Divertimento alla Mendes. IN: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba, UFPR, 2009.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. IN: \_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em Antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos: o caminho suntuoso da pré-destinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1978.
- HEINICH, Natalie. *The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration*. Tradução de Paul Browne. New Jersey: Princenton university press, 1996.
- KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/ Atravez, 2009.
- KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de música*. (Tradução de Gabriela Gomes da cruz & Rui Vieira Nery). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- KOFES, Suely. *Uma trajetória em narrativas*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.

LACERDA, Osvaldo. O Professor Camargo Guarnieri. IN: *Revista Música*, vol. 04, n. 01, 1993.

LE GOFF, Jacques. *Uma vida para a História*. São Paulo: Editora Unesp, 2007

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. IN: \_\_\_\_\_. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: Edusp, 2003.

MANICA, Daniela. *Contracepção, natureza e cultura: embates e sentidos na etnografia de uma trajetória*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Campinas: UNICAMP, 2009.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkhn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2000.

MARCUS, George. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Los Angeles/Berkley: University of California Press, 1986.

\_\_\_\_\_. Etnography in/of the World System: the emergence of multi-sited ethnography. In: *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. São Paulo, Itatiaia, 1989.

\_\_\_\_\_. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: editora Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A canção de câmara no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A música no Rio de Janeiro no tempo de Dom João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MARTINS, José Eduardo. A trajetória de um departamento. In: *Estudos Avançados*, 8 (22), 1994.

MENDES, Gilberto. De Santos a San Pablo, um paso em la escalada de la vanguardia musical brasileira. Informe prestado durante as II Conversaciones de Música, por ocasião do III Festival de Música de América y España, ocorrido em Madri no ano de 1970. Mimeo.

\_\_\_\_\_. A Música. IN: ÁVILLA, Afonso (Ed). *O Modernismo*. São Paulo: editora Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Gilberto Mendes: não me interessam mais discussões estéticas. IN: *Caderno de Música*, no. 04. São Paulo, jan.fev. 1981.

\_\_\_\_\_. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco*. São Paulo: Giordano/Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. Cânone na música? E por que não? In: *Revista USP (Arte e contemporaneidade)*, n. 22, 1994b.

\_\_\_\_\_. Apresentação. IN: TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. IN: CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. São Paulo/Santos: Edusp/Realejo, 2008.

MONTOYAMA, Shozo. A construção da Universidade: 1930-1969. In: \_\_\_\_\_. (Org). *USP 70 anos: imagens de uma história vivida*. São Paulo: Edusp, 2006.

MORAES, Eduardo. Jardim. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. IN: *ArtCultura*, vol.10, nº16. Uberlândia, jan/jun 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música Popular*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

OKELY, Judith. Anthropology and autobiography. Participatory experience and embodied knowledge. In: OKELY, Judith & CALLAWAY, Helen (Eds). *Anthropology and autobiography*. London and New York: Routledge, 1992.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Caderno de Biografia*. Volume I da Tese de Doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: Edusp, 2009.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira margem, 2010.

RICCIARDI, Rubens. Jdanov, Brecht, Eisler e a questão do formalismo. IN: *Revista Música*, vol.08, nº02, São Paulo: ECA/USP, 1997.

RIZZO, Luis Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. Dissertação (mestrado em Música). São Paulo: UNESP, 2002.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1980.

SADIE, Stanley (Ed). *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves e supervisão musical de Luiz Paulo Sampaio e Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o Pós-Modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SANTOS, Antonio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os (des)caminhos do festival música nova (FMN – um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea)*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo. IN: *Teoria e Prática, no. 02*. São Paulo, 1967.

SCHOPENHAUER, Arthur. “O mundo como vontade e como representação”. IN: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural S. A, {1818}1985.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/Antropologia da música – disciplinas distintas? IN: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar & CAMBRIA, Vincenzo. *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad editora, 2008.

SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. IN: *Revista de Música Latino Americana/ Latin American Music Review*, vol. 20, n. 2, University of Texas press, fall/winter 1999.

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a História e o ensino de música no Recife*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2006.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP, 2006.

SOUZA, Carla Delgado de. *O Brasil em Pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2006.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade: turista aprendiz da musicalidade brasileira. IN: *Campos*, 10 (2), 2009. Disponível [on-line] em:

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/15616/13422>. Acesso em 07/04/2011.

STRATHERN, Marilyn. Fuera de contexto. Las ficciones de la antropología. IN: Reynoso, Carlos (Ed). *El surgimento de la antropología posmoderna*. Mexico, Gedisa editorial, 1991.

TACUCHIAN, Ricardo. Um espaço espiritual do músico brasileiro na Casa de Villa-Lobos. Artigo disponível no site da Academia Brasileira de Música: <http://www.abmusica.org.br/>, s/d. Acesso em: 30/01/2011.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ, 2000.

TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro cultural São Paulo, 1987.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

TURNER, Victor Witter. Hidalgo: History as social drama. IN: \_\_\_\_\_. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. London and Ithaca: Cornell University press, 1974.

\_\_\_\_\_. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ publications, 1982.

VARÈSE, Edgard. Liberation of Sound. IN: KOSTELANETZ, Richard & DARBY, Joseph (Eds). *Classic Essays on Twentieth-Century Music*. New York: Schirmer Books, 1996.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. Do silêncio das sereias aos saraus de Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. IN: COELHO, Francisco Carlos (Coord). *Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes*. São Paulo: C.C.S.P. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. IN: *Revista Brasileira de Música*, vol. 21, Rio de Janeiro, 1994-1995.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: editora UNESP, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da cultura, ciência e tecnologia, 1977.

ZERON, Carlos Alberto. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da USP, 1991.

ZOLBERG, Vera. *Sociologia da arte*. São Paulo: Senac, 2006.

#### **Artigos de Jornal e Revista:**

ANDRADE MURICY, José Candido. Pelo mundo da música, *Jornal do Commercio*, 18/07/1945.

ANTUNES, Jorge. Willy serve à mediocridade. *Folha de São Paulo*, 17/06/1984.

BEETHOVEN beijado. *Revista Visão*, 25/11/1970, p. 101.

BERNARDES, Ricardo. José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro. *Revista Textos do Brasil*, nº12. Brasília: Itamaraty, 2001. Disponível on-line em: <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat5.pdf>. Acesso em 25/09/2011.

BIENAL começa com gol de mau gosto. *O Globo*, 16/10/1977.

CALDEIRA FILHO, João da Cunha. Temporada da OCSP. *O Estado de São Paulo*, 09/1960.

CAMPOS, Augusto de. Viva Webern. *Folha de São Paulo* (Folhetim), 04/12/1983, p. 3-5 Disponível on-line em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1983/12/04/348>

CARDOSO, Ivani Maria. O compositor e sua música, sem preconceitos. *A Tribuna*, 29/06/1986.

COELHO, João Marcos. Música Nova: para que fazer?(1). *Folha de São Paulo*, 02/11/1977.

\_\_\_\_\_. Música Nova: para que fazer?(2). A vanguarda sem limites do uruguaio Conrado Silva. *Folha de São Paulo*, 03/11/1977.

\_\_\_\_\_. Música Nova: para que fazer?(3). Gilberto Mendes, com ironia e Stockhausen. *Folha de São Paulo*, 03/11/1977.

\_\_\_\_\_. A política chega à vanguarda. *Folha de São Paulo*, 21/08/1983.

DUPRAT, Rogerio. Para quê? Publicado primeiramente em *Folha de São Paulo*, 18/03/1984. IN: COELHO, João Marcos. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

FREITAG, Lea Vinocour & MELO, Zuzá Homem de. Música Nova, um conflito entre criação e público? *O Estado de São Paulo*, 27/12/1981, p. 22.

GALVÃO, Patricia. Música no teatro. Seção Palcos e atores. *A Tribuna*, 04/12/1960.

\_\_\_\_\_. Viu? Viu? Viu? *A Tribuna*, 21/12/1961.

GILBERTO: música sem limites. *A Tribuna*, 18/12/1979.

MARQUES, Carlos. Gilberto Mendes assume na Academia de Música. *A Tribuna*, 15/07/2001.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Webern: o mito revisitado. *Folha de São Paulo* (Folhetim), 04/12/1983, p. 6-7.

\_\_\_\_\_. Um certo sintoma de desordem no reino das idéias. Publicado primeiramente em *Folha de São Paulo*, 18/03/1984. IN: COELHO, João Marcos. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

MEDAGLIA, Júlio. Música, Não Música, Anti-Música. Entrevista com os compositores Damiano Cozzela, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. *O Estado de São Paulo* (Suplemento literário), 22/04/1967.

MEIRELLES, José. Gilberto Mendes volta de seu retiro. *O Estado de São Paulo*, 10/06/1979.

MENDES, Gilberto. Recaída nacionalista é mal periódico. *O Estado de São Paulo*, s/d.

\_\_\_\_\_. Um festival responde pela música nova. *A Tribuna*, 20/10/1963.

\_\_\_\_\_. A música de vanguarda segundo Eleazar de Carvalho. Descrição de uma luta. I tempo: estratégia mal preparada. *A Tribuna*, 11/09/1966.

\_\_\_\_\_. A música de vanguarda segundo Eleazar de Carvalho. Descrição de uma luta. II tempo: a lição aprendida. *A Tribuna*, 18/09/1966.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o compositor Yannis Xenakis. *A Tribuna*, 25/09/1966.

\_\_\_\_\_. Darmstadt, a capital da música nova. *A Tribuna*, 08/10/1967.

\_\_\_\_\_. Um artigo de Gilberto Mendes sobre a música nova. *A Tribuna*, 22/10/1967.

\_\_\_\_\_. Vamos ouvir a música do compositor Willy Corrêa de Oliveira, nesta sua importante e exclusiva entrevista para “A Tribuna”. *A Tribuna*, 27/01/1968.

\_\_\_\_\_. Homem novo, música nova. *A Tribuna*, 07/10/1979.

\_\_\_\_\_. Webern: atual há cem anos. *Revista Leia Livros*, ano VI, nº 63, novembro de 1983. \_\_\_\_\_. O meu ideal era ser compositor de um Brasil socialista. Entrevista com Gilberto Mendes. *Revista Enfoco*, Santos, outono de 1984.

MENDES, Gilberto. *Eclecticism or post-modern in Latin American music*. Paper apresentado no Simposium sobre Pós-modernismo musical ocorrido no Festival de Patras. Mimeo, 1986.

\_\_\_\_\_. Grécia discute pós-modernismo musical. *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 07/09/1986, p. 49.

\_\_\_\_\_. Paulicéia musical desvairada. *O Estado de São Paulo*, 19/03/2011, p. D7.

\_\_\_\_\_. Clássicos do cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, 23/07/2011, p. D7.

MOUNSEY, Paul. Cardew, cantor do futuro. Publicado primeiramente em *Folha de São Paulo*, 18/03/1984. IN: COELHO, João Marcos. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

MUNICIPAL, não é circo. *Revista Artes*, ano I, São Paulo, dezembro de 1965.

OLIVA, Ayrton. Deu a louca na música. *Revista Manchete*, 11/12/1965.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Gilberto Mendes, compositor santista, em várias peças. Seção Artes e Artistas. *A Tribuna*, 02/10/1960.

\_\_\_\_\_. Manifesto Música Nova, revisto e agora renegado. *O Estado de São Paulo*, 25/09/1979.

\_\_\_\_\_. Cinco fotografias e palavras sem canções. *Folha de São Paulo*, 16/10/1983.

\_\_\_\_\_. Webern serve ao imperialismo. *Folha de São Paulo*, 11/03/1984.

ORQUESTRA de Câmara de São Paulo. *A Gazeta*, 22/09/1960.

PIGNATARI, Décio. Vanguarda em explosão sonora. *Correio da manhã*, 2º. Caderno. Rio de Janeiro, 31/12/1965.

POSSE da CMC. *A Tribuna*, 18/12/1962.

ROBERTO Schonorrenberg abrirá uma semana de música contemporânea em Santos. *A Tribuna*, Artes e artistas, 14/03/1962.

SILVA, Humberto Pereira da. A elite da elite da elite (entrevista com Willy Corrêa de Oliveira – Dossiê Música Brasileira). *Revista Trópico*, 22/01/2007. Disponível on-line em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2823,1.shl>

SOUZA, Tarik. É para entender? *Revista Veja*, 19/10/1977, p. 105-106.

SQUEFF, Enio. Na pauta, manifesto música viva. *Folha de São Paulo* (Caderno Ilustrada), 22/09/1979, p. 29.

\_\_\_\_\_. O triste legado do maniqueísmo. Publicado primeiramente em *Folha de São Paulo*, 18/03/1984. IN: COELHO, João Marcos. *No calor da hora: música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

## **Partituras:**

MENDES, Gilberto. *Sonatina à la Mozart*. Alain Van Kerckhoven editeur. La nouvelle musique consonante.

\_\_\_\_\_. *Peixes de prata*. Texto de Antonieta Dias de Moraes. Música contemporânea brasileira: Gilberto Mendes. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nascemorre*. Texto de Haroldo de Campos. Nova York/Washington: Southern Music Pub/Pan American Union, s/d.

\_\_\_\_\_. *Blirium C9*. São Paulo: Ricordi, 1969.

\_\_\_\_\_. *Motet em Re Menor* (Beba Coca-Cola). Texto de Décio Pignatari. Coral Universidade de São Paulo, s/d.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Sonata k545*. Serie XX: Sonaten und phantasien für das pianoforte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. Disponível on-line em: [http://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.16\\_in\\_C\\_major,\\_K.545\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.16_in_C_major,_K.545_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))

## **Filmes:**

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Brasil: Berço esplêndido, 2006, 1 DVD, 117 min.

CASABLANCA. Direção de Michael Curtiz. Produção de Hal B. Wallis, Estados Unidos: Warner Bros, 1942. 1DVD, 102 min.

FANTASIA. Direção de James Algar, Samuel Armstrong e Ford I. Beebe. Estados Unidos: Walt Disney vídeo, 1940. 1 DVD, 120 min.

O SACI. Direção de Rodolfo Nanni. Brasil: Produção de Alex Viany, 1951. 1 DVD, 65 min.

OS SETE samurais. Direção de Akira Kurosawa. Japão: Europa filmes, 1954. 2 DVDs, 208 min.

## **Compact Discs (e seus encartes).**

BOULEZ, Pierre. *Improvisations sur Mallarmé I – II, Marteau sans maître, Figures, doubles, prismes*. La nuova musica, vol. 06. Orchestra Sinfonica di Roma. Regência de Pierre Boulez e Bruno Maderna. Stradivarius, 1989.

CAGE, John. *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*. Boris Berman (piano). Naxos, 1999.

CALAZANS, Teca. *Mário de Andrade, trezentos, 350*. Xavier (triângulo, pandeiro, pandeirão, agogô, congas, surdo, caixa, ganzá, matraca), Joaquim Santos (triângulo, reco-reco, conga, caxixi, maracá, matraca), Luita (pianos, cavaquinho, pandeiro, agogô), Dazinho (flauta, saxofone, reco-reco, agogô, ganzá), Beto Cazes (pandeiro, reco-reco, agogô, conga, surdo, ganzá, tambores, efeitos, tamborim, matraca), Teca Calazans (ganzá), Maurício Carrilho (violão, viola, violão baixo, agogô, tambores), Henrique Cazes (cavaquinho, bandolim, viola), Coro1 e Coro 2. Encarte de Túlio Feliciano. Acervo FUNARTE da música brasileira. Atração Fonográfica Ltda, 1983.

*CARNAVAL, Carnival: music from Brazil and the U.S.* Compositores: Ricardo Tacuchian, Wayne Peterson, Christopher James, Raoul Pleskow, Gilberto Mendes. Intérpretes: Elisabeth Farnum (soprano), Consonance ensemble. Regência de Max Lifchitz. North/South recordings, 2002.

CORO infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Seleção do guia prático: Villa-Lobos para crianças*. Coro infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Quinteto Villa-Lobos, Inês Rufino (piano). Regência de Elza Lakschevitz. Encarte de Ronaldo Miranda. Ministério da Cultura/FUNARTE, Instituto Itaú Cultural. Atração Fonográfica Ltda, 1987.

GUARNIERI, Camargo. *Sinfonias 1&4, 2&3,5&6*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência de John Neschling. Encarte de Flávia Toni. Biscoito Fino, 2007.

MADRIGAL Ars Viva. *Música Nova para vozes*. Regência de Roberto Martins. Madrigal Ars Viva. EMI Music Ltda, 2000.

MADRIGAL Renascentista. *Madrigal Renascentista*. Regência de Afrânio Lacerda. Acervo FUNARTE da música brasileira. Ministério da Cultura/FUNARTE, Instituto Itaú Cultural. Atração fonográfica, 1979.

MAZUR, Kurt & MINCZUCK, Roberto. *Música de Campos do Jordão*. Orquestra Acadêmica do Festival Internacional de Campos do Jordão. Regência de Kurt Mazur. Licenciado para Biscoito Clássico pelo Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, 2005.

MENDES, Gilberto. *Surf, bola na rede, um pente de Istambul e a música de Gilberto Mendes*. Vários intérpretes. Chroma produções cinematográficas Ltda, 1992.

\_\_\_\_\_. *Chamber music*. Regência de Filip Rathé. The Spectra Ensemble. Encarte de David Capistrano Junior e Álvaro Guimarães. Vox temporis productions, 1996.

\_\_\_\_\_. *Piano solo – Rimsky*. Encarte de Rodolfo Coelho de Souza. Quarteto de cordas da cidade de São Paulo, Terão Chebl e Lídia Bazarian. LAMI (Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA-USP), 2002.

\_\_\_\_\_. *A música de Gilberto Mendes: vários compositores num só compositor, do Modernismo ao Pós-modernismo*. Jack Fortner, ensemble música nova, Martha Herr, Andrea Kaiser, Beatriz Alessio e Fabio Zanon. Regência de Jack Fortner e direção artística de Cesar Masano. Encarte de Lorenzo Mammi. Selo SESC, 2010.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Mozart: the piano sonatas*. Mitsuko Uchida (piano). Philips, 2003.

NUNES GARCIA, José Maurício. *Missa de Nossa Senhora da Conceição & Credo em Si Bemol: a música na corte de D. João VI*. Orquestra Sinfônica Brasileira da cidade do Rio de

Janeiro e Coro Sinfônico do Rio de Janeiro. Regência de Roberto Minczuck e encarte de Ricardo Bernardes. Zucca produções culturais e artísticas, 2008.

PAGANO, Caio. *Caio Pagano*, piano. Encarte de Enio Squeff. Acervo FUNARTE da música brasileira. Ministério da Cultura/FUNARTE, Instituto Itaú Cultural. Atração fonográfica, 1984.

PROENÇA, Miguel. *Ernesto Nazareth e M. Camargo Guarnieri*. Coletânea piano brasileiro, vol.04. Miguel Proença, piano. Biscoito Fino, 1988.

SANTORO, Claudio. *Sinfonias 4 & 9, Ponteio, Frevo*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência de John Neschling e encarte de Silvio Barbato. Biscoito Fino, 2005.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Momente*. Ensemble musique vivante. Europa version, 1972, 3LPs.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas e Cirandinhas*. Solista (piano): Roberto Szidon. Kuarup discos, 1979.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n° 5,7,11*. Cristina Ortiz (piano). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência de John Neschling. Selo Bis, 2007.

WEBERN, Anton. *Passacaglia, Symphony, Five pieces*. Ulster Orchestra. Regência de Takuo Yuasa. Encarte de Richard Whitehouse. Naxos, 2001.

### **Créditos dos CDs anexos:**

#### **CD1:**

FAIXA 1 – José Maurício Nunes Garcia. **Kyrie** (primeiro movimento) da Missa de Nossa Senhora da Conceição. IN: NUNES GARCIA, José Maurício. *Missa de Nossa Senhora da Conceição & Credo em Si Bemol: a música na corte de D. João VI*. Orquestra Sinfônica Brasileira da cidade do Rio de Janeiro e Coro Sinfônico do Rio de Janeiro. Regência de Roberto Minczuck e encarte de Ricardo Bernardes. Zucca produções culturais e artísticas, 2008.

FAIXA 2 – Carlos Gomes. **Abertura** da ópera O Guarani. IN: MAZUR, Kurt & MINCZUCK, Roberto. *Música de Campos do Jordão*. Orquestra Acadêmica do Festival Internacional de Campos do Jordão. Regência de Kurt Mazur. Licenciado para Biscoito Clássico pelo Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, 2005.

FAIXA 3 – VILLA-LOBOS, Heitor (arranjo de tema folclórico). **Sambalelê**. IN: CORO infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Seleção do guia prático: Villa-Lobos para crianças*. Coro infantil do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Quinteto Villa-Lobos, Inês Rufino (piano). Regência de Elza Lakschevitz. Encarte de Ronaldo Miranda. Ministério da Cultura/FUNARTE, Instituto Itaú Cultural. Atração Fonográfica Ltda, 1987.

FAIXA 4 – Anônimo (tema registrado por Mário de Andrade). **Canto de remar**. IN: CALAZANS, Teca. *Mário de Andrade, trezentos, 350*. Xavier (triângulo, pandeiro, pandeirão, agogô, congas, surdo, caixa, ganzá, matraca), Joaquim Santos (triângulo, reco-reco, conga, caxixi, maracá, matraca), Luita (pianos, cavaquinho, pandeiro, agogô),

Dazinho (flauta, saxofone, reco-reco, agogô, ganzá), Beto Cazes (pandeiro, reco-reco, agogô, conga, surdo, ganzá, tambores, efeitos, tamborim, matraca), Teca Calazans (ganzá), Maurício Carrilho (violão, viola, violão baixo, agogô, tambores), Henrique Cazes (cavaquinho, bandolim, viola), Coro 1 e Coro 2. Encarte de Túlio Feliciano. Acervo FUNARTE da música brasileira. Atração Fonográfica Ltda, 1983.

FAIXA 5 – Heitor Villa-Lobos. **Ciranda nº04** (O cravo brigou com a rosa). IN: VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas e Cirandinhas*. Solista (piano): Roberto Szidon. Kuarup discos, 1979.

FAIXA 6 – Heitor Villa-Lobos. **Choros nº05** (Alma Brasileira). IN: VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros nº 5,7,11*. Cristina Ortiz (piano). Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência de John Neschling. Selo Bis, 2007.

FAIXA 7 – Hans-Joachim Koellreutter. **Peça para piano** (1945). IN: PAGANO, Caio. *Caio Pagano*, piano. Encarte de Enio Squeff. Acervo FUNARTE da música brasileira. Ministério da Cultura/FUNARTE, Instituto Itau Cultural. Atração fonográfica, 1984.

FAIXA 8 – Mozart Camargo Guarnieri. **Sinfonia 1** (terceiro movimento: Radioso). IN: GUARNIERI, Camargo. *Sinfonias nº1 & 4 – Abertura Festiva, Sinfonias nº 2 & 3 – Abertura concertante, Sinfonias nº 5 & 6 – Vila Rica suite*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência de John Neschling. BIS records (Biscoito Clássico), 2007.

FAIXA 9 – Wolfgang Amadeus Mozart. **Sonata K545** (Sonata fácil). IN: MOZART, Wolfgang Amadeus. *Mozart: the piano sonatas*. Mitsuko Uchida (piano). Philips, 2003.

FAIXA 10 – Gilberto Mendes. **Sonatina a la Mozart**. Arquivo áudio gerado de vídeo do you tube, disponível on-line em: <http://youtu.be/VYQmMbw0ZGo>. Performance de Isabella Brito no Concurso Nacional de piano “Professor Abraão Calil Neto”, ocorrido em Ituiutaba (MG), s/d.

FAIXA 11 – Gilberto Mendes. **Peixes de prata**. IN: COELHO, Francisco Carlos (Coord). *Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes*. Intérpretes: Rosana Lamosa (soprano), Fernando Portari (tenor) e Rubens Ricciardi (piano). LAMI (Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA-USP)C.C.S.P. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

## **CD2:**

FAIXA 1 – Gilberto Mendes. **Ponteio**. (Versão para banda sinfônica de João Victor Bota). Arquivo áudio gravado amadoristicamente por João Victor Bota e Carla Delgado de Souza. Performance da Banda Sinfônica de Cubatão. Regência de Marcos Sadao Shirakawa, novembro de 2010. Disponível on-line em: <http://youtu.be/WlewSVF-qw8>.

FAIXA 2 – Claudio Santoro. **Ponteio**. IN: SANTORO, Claudio. *Sinfonias 4 & 9, Ponteio, Frevo*. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Regência de John Neschling e encarte de Silvio Barbato. Biscoito Fino, 2005.

FAIXA 3 – Pierre Boulez. **Le marteau sans maître** (L’artisanat furieux). IN: BOULEZ, Pierre. *Improvisations sur Mallarmé I – II, Marteau sans maître, Figures, doubles, prismes*.

La nuova musica, vol. 06. Orchestra Sinfonica di Roma. Regência de Pierre Boulez e Bruno Maderna. Stradivarius, 1989.

FAIXA 4 – John Cage. **Sonata II**. IN: CAGE, John. *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*. Boris Berman (piano). Naxos, 1999.

FAIXA 5 – Anton Webern. **Sinfonia Op. 21** (Primeiro movimento). IN: WEBERN, Anton. *Passacaglia, Symphony, Five pieces*. Ulster Orchestra. Regência de Takuo Yuasa. Encarte de Richard Whitehouse. Naxos, 2001.

FAIXA 6 – Gilberto Mendes. **Música para 12 instrumentos**. IN: MENDES, Gilberto. *A música de Gilberto Mendes – vários compositores num só compositor. Do Modernismo ao Pós-modernismo*. Jack Fortner, ensemble música nova, Martha Herr, Andrea Kaiser, Beatriz Alessio e Fabio Zanon. Regência de Jack Fortner e direção artística de Cesar Masano. Encarte de Lorenzo Mammi. Selo SESC, 2010.

FAIXA 7 – Rogério Duprat. **Organismo**. Orquestra de Câmara de São Paulo, regência de Olivier Toni. Vozes de Damiano Cozzela, Dorothy Peroni da Silva, Klaus Dieter Wolf, Shirley Dronsfield Donadio e Ula Wolf. Gravação em fita cassete feita por Gilberto Mendes do Programa “Música e Imagem” (TV ao vivo), em 1961. IN: DUPRAT, Rogério. *Rogério Duprat. Sonoridades Múltiplas*. CD que acompanha o livro de GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

FAIXA 8 – Karlheinz Stockhausen. **Momento** (II – Doddi). IN: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Momento*. Ensemble musique vivante. Europa version, 1972, 3LPs.

FAIXA 9 – Gilberto Mendes. **Nascemorre**. IN: MADRIGAL Ars Viva. *Música Nova para vozes*. Regência de Roberto Martins. Madrigal Ars Viva. EMI Music Ltda, 2000.

FAIXA 10 – Gilberto Mendes. **Motet em Ré menor** (Beba Coca-Cola). IN: MENDES, Gilberto. *Surf, bola na rede, um pente de Istambul e a música de Gilberto Mendes*. Vários intérpretes. Chroma produções cinematográficas Ltda, 1992.

FAIXA 11 – Willy Corrêa de Oliveira. **Cicatristeza**. Arquivo áudio gravado amadoristicamente por João Victor Bota e Carla Delgado de Souza. Performance da soprano Heloisa Petri, em concerto do Madrigal Ars Viva, ocorrido em meio ao Festival Música Nova, edição de 2008.

### **CD3:**

FAIXA 1 – Gilberto Mendes. **Santos Football Music**. IN: MENDES, Gilberto. *Surf, bola na rede, um pente de Istambul e a música de Gilberto Mendes*. Vários intérpretes. Chroma produções cinematográficas Ltda, 1992.

FAIXA 2 – Gilberto Mendes. **Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour**. IN: CARNAVAL, *Carnival: music from Brazil and the U.S.* Compositores: Ricardo Tacuchian, Wayne Peterson, Christopher James, Raoul Pleskow, Gilberto Mendes. Intérpretes: Elisabeth Farnum (soprano), Consonance ensemble. Regência de Max Lifchitz. North/South recordings, 2002.

FAIXA 3 – Gilberto Mendes. **Um estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul.** IN: MENDES, Gilberto. *Chamber music*. Regência de Filip Rathé. The Spectra Ensemble. Encarte de David Capistrano Junior e Álvaro Guimarães. Vox temporis productions, 1996.

FAIXA 4 – Gilberto Mendes. **Com som sem som.** IN: MADRIGAL Renascentista. *Madrigal Renascentista*. Regência de Afrânio Lacerda. Acervo FUNARTE da música brasileira. Ministério da Cultura/FUNARTE, Instituto Itaú Cultural. Atracção fonográfica, 1979.

FAIXA 5 – Gilberto Mendes. **Longhorn trio.** IN: MENDES, Gilberto. *Chamber music*. Regência de Filip Rathé. The Spectra Ensemble. Encarte de David Capistrano Junior e Álvaro Guimarães. Vox temporis productions, 1996.