

Antonio Eduardo Santos
(organizador)

É SAL É SOL É SUL DE NOUVEAU... POIS !!!



**Gilberto Mendes: Modernidade, pós
modernidade, transmodernidade na música
contemporânea brasileira**



UNIVERSIDADE
**CATÓLICA
DE SANTOS**

Chanceler Dom Tarcísio Scaramussa, SDB
Reitor Prof. Me. Marcos Medina Leite
Pró-Reitora Administrativa Profª. Dra. Mariângela Mendes Lomba Pinho
Pró-Reitora de Graduação Profª. Dra. Rosângela Ballego Campanhã
Pró-Reitor de Pastoral Prof. Me. Pe. Cláudio Scherer da Silva



Coordenador

Prof. Me. Marcelo Luciano Martins Di Renzo

Conselho Editorial (2020)

Prof. Me. Marcelo Luciano Martins Di Renzo (Presidente)

Prof. Dr. Fernando Rei

Prof. Dr. Gilberto Passos de Freitas

Prof. Dr. Luiz Carlos Barreira

Prof. Dr. Luiz Carlos Moreira

Profª Dra Maria Amélia do Rosário Santoro Franco

Prof. Dr. Paulo Ângelo Lorandi

Prof. Dr. Sergio Baxter Andreoli

Editora Universitária Leopoldianum
Av. Conselheiro Nébias, 300 - Vila Mathias
11015-002 - Santos - SP - Tel.: (13) 3205.5555
www.unisantos.br/edul

Atendimento
leopoldianum@unisantos.br

Antônio Eduardo Santos
(Organizador)

É SAL É SOL É SUL DE NOUVEAU... POIS !!!

**Gilberto Mendes: Modernidade, pós
modernidade, transmodernidade na música
contemporânea brasileira**



*Editora Universitária
Leopoldianum*
Universidade Católica do Santos

Santos
2021

[Dados Internacionais de Catalogação]
Departamento de Bibliotecas da Universidade Católica de Santos
Maria Rita C. Rabello Nastasi - CRB 8-2240

É sal é sol é sul de Nouveau... pois !!! Gilberto
Mendes [e-book] : modernidade, pós modernidade, transmodernidade
na música contemporânea brasileira / Antônio Eduardo
Santos (Organizador). -- Santos (SP) : Editora Universitária
Leopoldianum, 2021.

166 p.

ISBN: 978-65-87719-18-4

1. Música. 2. Livros eletrônicos I. Santos, Antônio
Eduardo (Org.). II. Título.

CDU: e-book

Revisão
Organizador/ EDUL

Planejamento Gráfico/ Diagramação / Capa
Elcio Prado

Foto capa
Márcio Barreto

Sobre o ebook
Formato: 160 x 230 mm • Mancha: 120 x 190 mm
Tipologia: Minion Pro (textos e títulos)

Este ebook foi produzido em janeiro de 2021.



Distribuidora Loyola
Rua São Caetano, 959 (Luz)
CEP 01104-001 - São Paulo - SP
Tel (11) 3322.0100 - Fax (11) 3322.0101
E-mail: vendasatacado@livrarialoyle.com.br

Colabore com a produção científica e cultural.
Proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem a autorização do editor.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	07
INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1	
UMA MODERNIDADE PÓS MODERNA. A MÚSICA DE GILBERTO MENDES EM FORMAÇÃO.....	17
<i>Antonio Eduardo Santos</i>	
CAPÍTULO 2	
A AVENTURA TRANSMODERNA DE GILBERTO MENDES.....	27
<i>Carla Delgado de Souza</i>	
CAPÍTULO 3	
GILBERTO MENDES E A MÚSICA DE CÂMARA PARA FLAUTA TRANSVERSAL : ANÁLISE MUSICAL DA SÉRIE ““RETRATOS”.....	39
<i>Cibele Palopoli</i>	
CAPÍTULO 4	
“POUCOS ENTENDEM ESSA MÚSICA, MAS SEU PÚBLICO ESTÁ CADA VEZ MAIOR”: O JORNALISMO CULTURAL E A VANGUARDA DO FESTIVAL MÚSICA NOVA DE SANTOS, NOS ANOS 1970.....	53
<i>Diósnio Machado Neto</i>	
CAPÍTULO 5	
A PESQUISA VOCAL DE GILBERTO MENDES: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA CORAL DE SUA FASE EXPERIMENTAL.....	95
<i>Fernando de Oliveira Magre</i>	
CAPÍTULO 6	
CULTURA DO DIÁLOGO: O PENSAMENTO MUSICAL HETERODOXO DE GILBERTO MENDES.....	111
<i>Silas Palermo</i>	

CAPÍTULO 7

UM MINIMALISTA ACIDENTAL.....131
Rodolfo Coelho de Souza

SOBRE OS AUTORES.....147

APÊNDICE

ENTREVISTA DE GILBERTO MENDES AO ENTREVISTA.....151

APRESENTAÇÃO

Fundada em 2018, a Cátedra Gilberto Mendes representa mais do que uma justa e merecida homenagem a este compositor santista, que veio ao mundo no ano em que a cultura brasileira sofreria uma de suas grandes transformações: a Semana de Arte Moderna de 1922. Vinculada ao Centro de Ciências da Educação e Comunicação (CCEDC) da Universidade Católica de Santos (UniSantos), a Cátedra constitui-se como importante instrumento acadêmico de articulação entre as dimensões universitárias: o ensino, a pesquisa e a extensão.

O livro *É sal é sol é sul de nouveau... pois !!!*. Gilberto Mendes: modernidade, pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira, organizado pelo maestro Dr. Antônio Eduardo Santos, é uma significativa contribuição acadêmica sobre a obra deste importante compositor santista. Essa contribuição da UniSantos reforça o papel de protagonismo cultural e científico desenvolvido pela instituição ao longo das últimas décadas e é o justo reconhecimento da tradição que a cidade de Santos desempenha no cenário da música erudita contemporânea nacional. Gilberto Mendes é o idealizador dos famosos festivais de Música Nova de Santos, realizados desde 1962, e que colocaram a cidade como uma importante referência para a música de concerto contemporânea no Brasil e no mundo.

Reveste-se, também, de uma importância ímpar, pois é um elemento que se soma a tantos outros, de reconhecimento da trajetória vanguardista de Gilberto Mendes e do Movimento Música Nova, lançado em 1963. E mais do que isso! É a prova de que sua obra continua revolucionária, pois é capaz de instigar músicos e pesquisadores da cultura brasileira, proporcionando novos e atuais olhares e saberes sobre a sua extensa obra musical.

A partir do manifesto Música Nova, o grupo de músicos, como Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e outros se lançam a um internacionalismo de vanguarda e de cunho revolucionário. Gilberto Mendes foi um dos fundadores do Movimento e o seu principal compositor, cujas obras como “Nasce e morre”, “Beba Coca Cola”, “Santos Football Music” e “Vai e vem” representam um rompimento com o passado histórico acadêmico, ao mesmo tempo em que refletem uma atitude crítica e transformadora, apoiada, em vários momentos, na poesia concreta.

Em épocas de teorias negacionistas, conspiratórias e distópicas, Gilberto

Mendes pode ser encarado como um profeta-poeta, que anuncia a liberdade como sendo a gênese da criatividade musical, que rompe com o tradicional, reconhecendo o direito do criar e interpretar livremente a realidade ao invés de simplesmente representá-la.

Que as atuais e futuras gerações possam usufruir da obra libertária, original e criativa de Gilberto Mendes, pois é inequívoca a certeza de que o Manifesto Música Nova continuará influenciando o cenário musical popular e contemporâneo, não só no Brasil, mas em todo o mundo.

Uma ótima e libertadora leitura a todos.

Prof. Me. Paulo Roberto Bornsen Vibian

Diretor do Centro de Ciências de Educação e Comunicação
Coordenador dos Cursos de Música, Matemática e Jornalismo

INTRODUÇÃO

A CÁTEDRA GILBERTO MENDES EM SEU SENTIDO INTEGRADOR

A Cátedra que homenageia o compositor Gilberto Mendes, foi fundada em 2018, e se constitui como plataforma acadêmica de interação entre as áreas da pesquisa científica, criação artística e educação musical. Seu objetivo é contribuir para o conhecimento e desenvolvimento das linguagens e técnicas musicais, em articulação com processos de composição, interpretação e ensino musical. Propõe atuar como um núcleo aberto às discussões das temáticas nos campos das Artes, da Comunicação e da Educação, em que a Música possa dialogar com as demais expressões artísticas; com os diversos segmentos de formação científica e elaboração técnica; e com os meios e recursos de produção e circulação dos bens culturais. Tem o propósito de estimular o debate e tratar o acervo do compositor santista como um patrimônio perene e inesgotável de pesquisa e debate interdisciplinar.

Buscando trazer mais subsídios para nossas reflexões, valho-me das palavras da musicóloga Maria de Lourdes Sekeff Zampronha, ao afirmar que a dita música culta merece prestar contas do que ocorre à nossa volta

colaborando para acabar com a fome do brasileiro, fome que vai muito além do pão, na medida em que se pode ser faminto de oportunidades, de igualdade de condições, de educação, de saúde, cultura, lazer. Essa é uma forma de acabar com a anemia cultural que tantas vezes enfraquece o educando, pois ainda que essa deficiência não o torna famélico, faz que ele permaneça na condição de famélico. (ZAMPRONHA, 2007, p.179)

A presença de Gilberto Mendes nos rumos da Música Contemporânea no Brasil, na segunda metade do século XX, influenciou gerações de músicos comprometidos com a renovação da linguagem musical, o intercâmbio com outras manifestações artísticas, somando-se à pesquisa e educação, colocando-a não apenas como transmissão de conhecimentos, mas como integração na pesquisa e mesmo na performance. Foi neste contexto musical, que sua cidade natal tornou-se o porto de desembarque, ao mesmo tempo, o porto que exportou e multiplicou esta revolução Musical de dimensões universais.

Cristalizou-se, assim, uma escola santista de criação musical, mesmo que informal, de compositores, que se vincularam às propostas estéticas de van-

guarda (ligadas à *neue musik*), veiculadas pelo grande painel de tendências musicais representadas pelo Festival Música Nova, em suas edições anuais. Uma abordagem que também passou a ser uma nova visão do próprio fato musical, mas uma arte livre de barreiras como uma volta ao dionisiaco, ao puro jogo lúdico.

Santos é uma cidade que tem uma tradição fortíssima para a renovação e agora precisamos re-novar a ação. “Temos que nos atualizar em questões de gestão cultural, planejar e investir em novos conceitos, valorizar a diversidade e buscar integrá-la num panorama amplo de cultura e sociedade. Precisamos valorizar tudo isso”, como afirmou Gilberto Mendes, “gostar das artes é, praticamente, frequentar as artes, esse frequentar a arte só pode ser possível através de entidades que deem um jeito para que as pessoas frequentem as artes, tem que haver exposições de artes plásticas em abundância, muitos concertos e maneiras de levar e seduzir o povo”. (SANTOS, 2015, p.15)

Logo, formação de público, no sentido mais amplo da palavra.

PRELÚDIO

A música do século XX é constituída por uma longa história de tentativas e experiências, que levaram a uma série de novas e fascinantes tendências, técnicas e à criação de novos sons. Tudo isso com o objetivo de contribuir para que o século XX tenha sido um dos períodos mais empolgantes da história da música ocidental.

No Brasil, Gilberto Mendes figura entre os mais significativos nomes da música contemporânea brasileira, sendo um dos signatários do Manifesto Música Nova juntamente com os músicos Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e outros. Tal Manifesto foi publicado pela Revista Invenção (SÃO PAULO, 1963), porta-voz da poesia concreta brasileira e criada pelos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. A despeito de sua origem “tradicionalíssima”, ele se tornaria um dos pioneiros do vanguardismo e da renovação da linguagem Musical brasileira, criando obras experimentais, concretas e teatro Musical, o que o tornaria conhecido no Brasil e no exterior.

Gilberto Mendes iniciou seus estudos de composição em 1954, praticamente autodidata, contando primeiramente com esparsas orientações de Cláudio Santoro e depois de Olivier Toni.

Entre 1962 e 1968, frequentou, como bolsista, os cursos de férias de Darmstadt, na Alemanha, onde teve a oportunidade de estudar com Pierre Boulez, Henri Pousseur e Karlheinz Stockhausen. Este rico contato com a vanguarda da música contemporânea na Europa marcou significativamente a

sua orientação estética, assim como sua estreita ligação com os poetas paulistas, entre eles Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

Juntamente, com um grupo de compositores e instrumentistas, Mendes publica, em 1963, o Manifesto Música Nova, propondo um compromisso total com o mundo contemporâneo, num texto repleto de referências a outros meios de expressão (não Musicais) e ávido por uma plena comunicação entre as artes.

Assim, o movimento Música Nova foi fortemente influenciado por esta efervescência Musical. Entretanto, novos caminhos e novas gerações, que subiram a Serra, hoje, retornam com novas leituras dos caminhos da linguagem Musical, perfeitamente plugados com a diversidade de nossos novos tempos.

Como consequência direta, têm início a partir de 1962, o que seria o mais longo e o mais importante painel da contemporaneidade musical que é o Festival Música Nova, idealizados e organizados por Gilberto Mendes.

Ao verificarmos as propostas veiculadas pelo Grupo Música Nova, consolidadas através do Manifesto lançado em 1963, difundiu-se uma retomada evolutiva do Movimento traçado anteriormente pelo Grupo Música Viva de Franz Koellreuter, na década de 1940, em favor de uma nova música brasileira.

O Grupo Música Nova acreditava que somente rompendo com a tradição atingiria os objetivos propostos no Manifesto de identificação total com o mundo contemporâneo, dos meios de informação, abandono da alienação que reside na contradição entre o estado do homem total e sua própria consciência do mundo. Portanto, uma arte participante, uma nova concepção de música envolvendo arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo. Como afirma Buckinx, “suas preocupações composicionais se ligam mais às possibilidades de percepção do que à construção ou invenção” (SANTOS, 1997, p. 40). De fato, em sua fase experimentalista, Gilberto Mendes mostra-se mais preocupado com as variedades possíveis de recepção da obra do que com a própria construção musical em si.

A marcante presença de Gilberto Mendes e de suas obras experimentais, sua liderança na promoção dos Festivais Música Nova e na construção de “música de invenção”, decidiram os caminhos da nova música brasileira. E isso, na medida em que Gilberto Mendes além de ser um dos compositores mais importante do Grupo Música Nova foi sempre um grande divulgador da contemporaneidade musical.

Remetendo também a uma postura internacionalista e contagiado pelo concretismo, o Grupo Música Nova, procurava libertar a cultura brasileira das travas infra-estruturais e das superestruturas ideológico-culturais, pregando a exploração de novas linguagens e tecnologias na comunicação artística, trabalhando com a aleatoriedade, o teatro musical, a nova notação musical, o

microtonalismo, o mixed-media e à luz de diretrizes europeias, procurando para tanto fazer uma arte revolucionária.

A música de Gilberto Mendes possui em sua essência, o espírito integracionista, fundindo e fazendo de tudo uma geleia, como sempre afirmava o próprio compositor, em suas entrevistas e conversas. É, desse modo, que sua música surpreende pelos procedimentos utilizados.

As ideias e as proposições artísticas, que surgem do Movimento Música Nova, através de seu Manifesto, influenciarão novas gerações, que reagirão enquanto sujeitos, inseridos na história, ao conservadorismo do método conservatorial, propondo e apontando para a necessidade de reflexão de novos discursos de educação musical. São ideologias e repercussões práticas, que enfatizam novos processos de criação, de composição, de improvisação e de escuta ativa, vinculando-a a um processo formador e transformador do mundo.

A arte passa a ter uma função eminentemente política, representando um serviço social. Como tal, conseguiu um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais, a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje.

Os movimentos das vanguardas brasileiras que se instauraram acreditavam que o país estaria ultrapassando o subdesenvolvimento para ingressar numa nova era de desenvolvimento.

É este, o sentido integrador que leva a obra do mestre santista a uma ampla discussão do papel da linguagem musical como elemento formador e transformador, bem como um novo padrão de escuta, que se vincula a uma nova tradição universalista, dimensionando e integrando a música brasileira às vanguardas internacionais.

Se compor, ler, interpretar, improvisar ou simplesmente escutar um repertório musical é ganhar conhecimento, podemos entender que estamos diante da consciência do quanto o conhecimento musical, em sua diversidade, incentiva novas habilidades e novas perspectivas do gesto musical.

CONTRAPONTO

O livro *É sal é sol é sul de nouveau... pois !!!*. Gilberto Mendes: modernidade, pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira, cujo título nos remete a duas peças para piano do compositor, *Il neige...* de nouveau, em homenagem ao compositor Henrique Osvald, a partir de uma sequência harmônica da célebre *Il Neige*.

A outra, remete-nos ao compositor português Jorge Peixinho, ao escrever *Estudo ex tudo eis tudo...* pois!!!. Ambas, uma revisão de perfis pontuais

de cada um destes compositores.

Este livro, com artigos de diversos especialistas de nossa contemporaneidade musical e na literatura musical de Gilberto Mendes, busca viabilizar a reflexão e análise de sua obra, em que o pensamento musical comprova o inter-relacionamento dessa produção, com os novos aspectos da realidade. Numa busca de atualização, internacionalização da música brasileira e possíveis propostas de outras modernas soluções sonoras, deixando de lado o tradicional, resultando daí um outro discurso harmônico, uma experiência criativa estreitamente relacionada com o mundo contemporâneo.

Colocamos em campo, a visão de diversos pesquisadores e intérpretes da música do compositor, considerando que agora sua obra fala por si, definindo-se um caminho traçado ao longo de sua vida. Entretanto, é na interpretação e na resignificação de seu pensamento, que este grupo de acadêmicos, de diversas Universidades brasileiras, propõe nesta série de artigos, um resgate da obra e técnica de composição de Gilberto Mendes, num retrato escrito sob os mais diversos prismas de sua tremenda criatividade, de seu privilegiado universo sonoro, que integrava cinema dos anos 1930, dos filmes noir dos 1940 a Art Nouveau; da música de Palestrina ao integralismo de Pierre Boulez; dos troubadours à excelência do jazz de Earl Hines, ou Tommy Dorsey; da música de Schoenberg ao *sprechgesang* de Marlene Dietrich.

Artigos que são livres escutas, livres análises, relatos de viagens ao interior do sentido abstrato de sua música, em que cada autor debruça-se sobre um Gilberto multifacetado, como expressão de uma condição pós moderna, que sempre caracterizou sua obra; uma literatura musical que não obedecia a formas, sempre afastada do sentido de estilo, da forma ou gêneros que marcaram a tradição canônica musical,

Cada artigo faz uma interpretação pessoal, de uma longa e larga partitura que se apresenta aberta, sempre disposta a romper com o universo da estética tradicional, empenhando-se em interpretar livremente a realidade ao invés de representá-la.

São estes tons sobre tons, que este livro propõe mergulhar. Seja qual for o procedimento de abordagem, certamente trará o resgate de uma obra instigadora, que sem querer ser européia, Gilberto Mendes atreveu-se a fazer uma música que buscou aquele nível de invenção, sem o atrevimento de ser simplesmente uma cópia. Trata-se portanto, de uma linguagem musical absolutamente original, porém partindo do estímulo do movimento da Música Nova mundial.

Se para Stravinsky a música era incapaz de exprimir o que quer que seja, para Gilberto Mendes música é pura abstração, significa suas estruturas.

Mas o que significam suas estruturas?

Ora, o que desejamos que elas signifiquem, mesmo porque todas as coisas são o que desejamos que desejamos que elas sejam. Nós podemos impor o seu significado, ou ela adquire um significado imposto pelo seu uso. Como também podemos dar à música um outro significado muito diferente daquele pretendido e imposto pelo seu autor. (MENDES, 1994, p.168)

A leitura escrita de cada um de seus autores, refletem a vivência sempre próxima com o compositor, num diálogo permanente entre o criador e a criação.

Daqui para frente, quem fala são reflexões de intérpretes, musicólogos, compositores que mergulharam no abstrato, no livre pensar daquele que pretendeu fazer entender o processo de criação, não como “restauração” do sentido da partitura, mas reconstruir o sentido musical, num processo de interação e criatividade. É, dessa maneira, que, ao lermos uma peça de Gilberto Mendes, inferimos que a ideia de desenvolvimento, enquanto algo que parte do mais simples ao mais complexo, não se aplica à sua linguagem composicional. Isso porque “sua liberdade compositiva permitiu-lhe transitar por estéticas e técnicas diferentes sem reservas, o que resultou em um conjunto de obras que rompe com a ideia de causalidade” (SANTOS, 2015, p. 122).

É isto o que nosso livro propõe como resultado de sua leitura: livre pensamento e pesquisa alimentando a bibliografia sobre o mestre, cada qual com um trabalho original que serve, ao mesmo tempo, de referência, a futuros estudiosos, pesquisadores e novos curiosos sobre a contemporaneidade musical brasileira.

REFERÊNCIAS

MENDES, G.. *Uma odisséia Musical: dos mares dos Sul à elegância pop/art/déco*. São Paulo: EDUSP, 1994.

SANTOS, A. E.. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. Um outro gesto sonoro. *Rev. Glosas*.n.13, nov.2015, p.14-16. Lisboa: MPMP.

_____. Veios de Uma Transmodernidade. *Rev. Glosas*, n.13, nov, 2015, p.10-13. Lisboa: MPMP.

_____. *Paisagem Sonora: um Festival e a Identidade com Santos*. In: MONFREDINI, I. (Org.). *A Universidade como Espaço de Formação de Sujeitos*. Santos:Leopoldianum, 2016, p.71-82.

ZAMPRONHA, M. de L.S.. *Da música, seus usos e recursos*. 2. rev. São

Paulo: Edunesp, 2007.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

NEVES, J. M.. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

RIZZO, L. C.. *A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. (Dissertação de Mestrado). Universidade “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo.2002.

SANTOS, A. E... *Os (des) Caminhos do Festival Música Nova* (um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea). (Tese de doutorado). Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, 2003.

UMA MODERNIDADE PÓS MODERNA. A MÚSICA DE GILBERTO MENDES EM FORMAÇÃO

Antonio Eduardo Santos

A presença de Gilberto Mendes nos rumos da Música Contemporânea no Brasil, na segunda metade do século XX, influenciou gerações de músicos comprometidos com a renovação da linguagem musical, o intercâmbio com outras manifestações artísticas, somando-se à pesquisa e educação. No Manifesto Música Nova do qual foi um de seus signatários, em junho de 1963, explicita-se esta preocupação com o sentido da Educação na Música colocando-a, “não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa” (SANTOS, 2003, p.56).

É este sentido integrador que leva a obra do mestre santista a uma ampla discussão do papel da linguagem musical como elemento formador e transformador, bem como um novo padrão de escuta, que se vincula a uma nova tradição internacionalista, dimensionando e integrando a música brasileira às vanguardas internacionais.

Se compor, ler, interpretar, improvisar ou simplesmente escutar um repertório musical culto é ganhar conhecimento, podemos entender que estamos diante da consciência do quanto o conhecimento musical, em sua diversidade, incentiva novas habilidades e novas perspectivas do gesto musical.

Os idealizadores do grupo Música Nova, buscavam “uma linguagem musical particular” e não simplesmente no sentido de seguir as pegadas das novas tendências do velho mundo. Pela renovação da tradição!. (SANTOS, 2016)

E assim afirmando, “música é a linguagem que melhor expressa e comunica emoções, é a condição para a vida (social) do professor e é a manifestação que melhor resume toda a existência”. (ZAMPRONHA, 2007)

Músico nascido na Praia do Boqueirão, cidade de Santos (SP), no dia 13 de outubro de 1922, filho do médico Odorico Mendes e da professora Ana Garcia Mendes. Como afirma em seu livro *Uma Odisséia Musical*, quando ainda nem mesmo rádio havia, e música, só ao vivo, em casa ou na casa de amigos, com um repertório tradicional que variava entre Mozart, Chopin, Liszt e Schumann. (MENDES, 1994, p. 7)

Parecendo vir de um ventre paralelo (ESCOBAR, 1991, p. 9), Gilberto Mendes chegou ao mundo nove meses depois da Semana de Arte Moderna, no mesmo ano da publicação de *Ulisses*, de James Joyce. Esse foi também o ano da estreia do *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, uma época marcada pelo

desenvolvimento do método composicional baseado no sistema de doze sons. No Brasil acontecia a fundação do Partido Comunista; no mundo, a efervescência industrial tentando cicatrizar as feridas da Primeira Guerra Mundial. A mecanização da vida urbana europeia era acompanhada no Brasil por uma crescente classe média com características peculiares de um país latino-americano, ou seja, com itens diferenciados daqueles que mobilizaram a sociedade europeia.

Esses fatos irão emergir e refletir na produção posterior do mestre santista, formando sua personalidade *humana e artística*, tornando-se registros indispensáveis e fundamentais no traço de sua produção musical inovadora no cenário da música contemporânea brasileira.

Santos, cidade portuária, recebendo muitos visitantes, cheia de estrangeiros, cidade com características de internacionalismo, vai alimentar a inspiração de Gilberto Mendes, desde sua formação musical iniciada aos 18 anos no Conservatório Musical de Santos. Sua bagagem musical seria eclética, vinda sobretudo das ondas da rádio Gazeta de São Paulo e das rádios argentinas e uruguaias, captadas por ondas longas em Santos.

Outro aspecto de sua formação seria o cinema, visceralmente ligado à sua música, inspirando-o e injetando-o de estímulos expressivos e sonoros com seus heróis atores, diretores, músicos, discursos, poética e cenários.

Gilberto Mendes se ateve até fins dos anos 50 em uma fase nacionalista, influenciado por Claudio Santoro. É interessante observar que, como *nacionalista*, ele nunca se valeu diretamente da temática folclórica, pelo contrário, procurou ater-se apenas ao uso das características rítmico-modais do folclore, pois como ele mesmo diz,

Não tenho formação de ouvido nacionalista. O que eu sempre gostei, desde criança, foi mesmo de Chopin, Beethoven, depois Schumann, Stravinski, Bártok e Debussy. Não ouvi folclore nem ciranda, pois sempre morei em Santos onde não tem folclore. A grande influência que sofri mesmo foi da música de rádio e cinema, da música norte-americana, desde o jazz negro ou branco, até os musicais da Broadway e Hollywood. (SANTOS,1997, p. 17)

Quando Gilberto Mendes se volta para questões musicais nacionais como as entendeu, dava-se no Brasil o surgimento da Bossa Nova. Nesse momento ele sente que a música brasileira já tem um internacionalismo propício. É o grande período da Bossa Nova, que lhe interessa demasiado, mesmo porque esse movimento também estava ligado ao trabalho de grandes poetas concretistas e de movimentos universitários. Com uma desenvoltura intelectual

transformava-se a arte brasileira em arte não fechada, podendo, como emanação brasileira, atingir outros lugares, tornando-se universal.

“É sal, é sol, é sul...”, esse o mote no poemário da música popular da época Bossa Nova. As aliterações e cuidados semânticos que Gilberto Mendes trabalha com poetas como Décio Pignatari e os irmãos Campos (grupo Noigandres), irá lhe proporcionar material cuja procura sonora valia a pena. Mas isso já está muito distante do que chamamos de brasileirismo (ou nacionalismo).

O que acontece com a música de Gilberto Mendes em termos de intenção nacionalista, neste momento, é que ao mesmo tempo em que ele sente uma necessidade de ordem filosófica, de um encaminhamento propício para atingir o desenvolvimento do gosto popular, ele também converge para poetas que estão desenvolvendo o internacionalismo e questões de poesia, progressivas e inestancáveis, que a música vai trabalhar. Não se pode esquecer também a figura do rádio que, junto com o cinema, era a grande sala de concertos desse compositor.

Quando escuta aquele falso nacionalismo de artistas estrangeiros saídos da Europa e desembarcados nos EUA onde escreverão falsa música havaiana, falsa música dos mares do sul (Eisler, que ele tanto preza, entre eles), Gilberto Mendes conclui que a comunicação do mundo deve se fazer sim, através de uma beleza e de uma “internacionalidade” testadas pelo homem urbano, e que tem a ver com ele.

A sua produção nesta fase inicial, origem de todo o seu processo composicional, é marcada por acentos rítmicos, planos harmônicos, estruturas melódicas com uma certa intenção de brasilidade. Ao mesmo tempo concluímos, de nosso trabalho comparativo, que já se revela aí o seu “*espírito integracionista*” pois que, ao lado de uma visão particular da tradição clássico-romântica, permeia a “leitura” que o compositor faz de Schoenberg, além do que sua obra vem temperada com uma *pitada* de Bartók e de Prokofiev, características contemporâneas que, por força de uma gênese tradicionalista, resulta natural, e com traços de algo fortemente brasileiro (pelo menos em um determinado momento).

Como afirma Paulo Freire, o elo entre percepção da realidade importa no significado do símbolo:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por uma leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, 1982)

Na fase de Formação, gênese do universo composicional de Gilberto

Mendes, abarcando um período que vai de 1947 a 1959, assumem relevância as seguintes composições pianísticas:

- *16 Peças para Piano: coletânea de pequenas peças escritas entre os anos de 1949 e 1959, assim compreendidas: de 1949 a 1953: 1 a 13; de 1958 a 1959: 14 a 16;*
- *Pequeno Álbum (para crianças): conjunto de seis peças para iniciantes em música;*
- *Sonatina (mozartiana): escrita em 1951, em três movimentos: Allegro, Andante, Allegro;*
- *Sonata (1953);*
- *Cinco Prelúdios: coletânea de peças escritas entre 1945 e 1953.*
- *Fuga Dupla (1959).¹*

Cabe-nos aqui acrescentar as peças: *Variações sobre um tema folclórico* (extraído de pesquisa realizada por Mário de Andrade) e *Fuga dupla*, ambas descobertas e estreadas por este pesquisador (a *Fuga Dupla* terminada pelo compositor em 1999). Quanto às *Variações sobre um tema folclórico*, chamou-nos a atenção o fato de Gilberto Mendes ter optado por um tema do Rio Grande do Sul, ao contrário da maioria dos compositores brasileiros que deram preferência às tradicionais síncopas de origem africana. É assim que mais uma vez mostra seu amor pela temática latino-americana mais espanhola, cujos ritmos (guarânias e zambas) algumas vezes utiliza em sua música.

Este é um estudo de composição, “quase como um papel de seda sobre os originais das 32 *Variações em Dó menor* de Beethoven, e uma referência ao tema inicial do Prelúdio op. 12 n.º 7 de Prokofieff (com 1 a 3)”, como lembra o próprio Gilberto Mendes.

Gilberto Mendes faz aqui uma “*cópia*”, já que se baseia exatamente na ideia sequencial das referidas obras. Torna-se evidente entretanto que, embora se trate de uma “*cópia*” na precisão do termo, o compositor as vê com sua sensibilidade única, singular, produzindo assim um modelo de extraordinária clareza e beleza.

É indisfarçável o apoio sobre o original tomado como modelo, e isso vem marcando a música de Gilberto Mendes sempre que ele faz *citações*. Já quando se liberta de modelos e de citações, ele extravasa toda a sua poética.

Estes aspectos de sua obra podem ser resumidos por uma frase atribuída a Duke Ellington, que também poderia ser uma frase típica de Gilberto Mendes, quando afirma que sua música é a transformação de imagens e lembranças

¹ Obra estreada em concerto no XXXV Festival Musica Nova de Santos- 26 de agosto de 1999

em sons.

Estas primeiras obras de Gilberto Mendes, fruto do seu autodidatismo especulativo, refletem-se desse modo em processos formais e acadêmicos. Mas, ainda assim, são impregnadas de espontaneidade pois que, como ele mesmo dizia: “Não tenho temperamento discursivo, as ideias vão-se formando e, à medida que explodem em minha fantasia, minha música vai tomando forma” (MENDES, 1994, p. 70).

Obras que revelam o caso de composições que “preparam” o compositor, pois que ainda que não se vislumbrem nesse material a marca vanguardista e experimentalista que justificam a importância ocupada por Gilberto Mendes no cenário musical, são obras preparatórias: preparam o compositor para novas esferas, altamente criativas, seja em razão dos questionamentos que suscitam, seja em razão do domínio técnico ou a necessidade de construção de um novo, que cause “estranhamento”, apresentando também, por outro lado, material para desenvolvimentos futuros.

NASCE MORRENASCEMORRERENASCE E MORRE

As atividades artísticas que se desenvolveram nos anos 1960 representam para o Brasil um momento histórico, inovador,

marcado por grandes agitações políticas, compartilhado por uma perspectiva de cultura popular e um tipo de mentalidade nacional que tiveram como requisito básico a disponibilidade para superar o cerceamento dos direitos do cidadão, a invasão imperialista e os interesses da burguesia. (BATISTA, 2002, p. 76)

A juventude não só acreditava como também se empenhava num engajamento artístico cultural relacionado com formas de militância política. Toda a atividade artística de então estava ligada à necessidade de trabalhar contextos sócio-políticos atuais. A arte, a música, passam a ter uma função eminentemente política, e assim conseguiu-se um alto grau de mobilização de jovens artistas, músicos, intelectuais.

Gilberto Mendes encontra a linguagem da liberdade como sendo a verdadeira, que já estava dentro dele, para poder agir como músico e se expressar. Dessa forma o conhecimento do mundo contemporâneo levado pelos meios de comunicação a ele, jovem músico, em especial através do rádio e do cinema, estava todo à sua disposição. A falsidade das coisas belas fazia dele um indivíduo absolutamente escorado (preparado) para agir na sua própria poética e liberdade.

Quando se sente livre para homenagear, ele extravasa toda sua poética. Isso foi sua marca, como criador.

Em 1962, logo após voltar da primeira viagem a Darmstadt², Gilberto Mendes estava determinado a não fazer música europeia. Ele usufruiu dos conhecimentos e experiências, mas tinha plena consciência de que deveria buscar caminhos próprios: “A gente bebeu toda aquela informação, absorveu, mas viemos, pelo menos eu, vim com o firme propósito de não fazer aquela música” (MENDES apud RIZZO, 2002, p. 81).

Já no Brasil, Gilberto Mendes percebeu que, definitivamente, não era a música de vanguarda europeia que queria fazer:

Aquilo somente abriu a nossa cabeça para novas possibilidades, novos caminhos para a música (1999). [...]a gente queria fazer uma música que estivesse naquela nível de invenção, porém que não fosse uma cópia daquilo. (RIZZO, 2002, p. 81)

Os compositores e teóricos do Grupo Música Nova³ pregavam uma nova música brasileira, que se caracterizava por uma retomada da linha evolutiva traçada anteriormente pelo Grupo Música Viva na década de 1940. O Música Viva tinha à frente, naquela época, o flautista, teórico e compositor alemão Hans J. Koellreutter, que depois se naturalizaria brasileiro, e que nos familiarizaria com as técnicas europeias mais avançadas da época, como o dodecafonismo.

Esse era um dos alimentos determinantes deste grupo, foi a matéria prima da vanguarda, aquela à qual se filiam os compositores jovens do Brasil, que irá produzir uma literatura musical estruturada nos suportes de uma sociedade industrial que valoriza, não apenas a “indústria cultural”, mas principalmente a música erudita e seus concertos.

A onda vanguardista estava ligada ao mundo industrial. E quando isso parecia não acontecer, como foi o caso de compositores como Damiano Cozzella e Rogério Duprat, ela se mostrava diretamente à serviço da publicidade, como pode ser comprovado em Willy Corrêa de Oliveira.

Em defesa de uma libertação da “cultura brasileira das travas infra-estruturais e das superestruturas ideológico-culturais” (NEVES, 1981, p. 163), o Movimento Música Nova pregava a exploração de novas linguagens e tecnologias na comunicação artística. Buscava integrar na linguagem sonora todo o

² Referência à cidade alemã que abriga os importantes cursos de férias destinados a divulgar a Neue Musik.

³ Manifesto (Música Nova) assinado por Willy Correa de Oliveira, Damiano Cozzella, Rogério Duprat e o próprio Gilberto Mendes. Os demais signatários são: Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. *Invenção*. Ano.2 n.3. São Paulo: Invenção, 1963, p.6.

material e meios de expressão que se põe à disposição, criando desta maneira uma arte semântica que reflete o cotidiano, e que reflete também “a natureza industrial com um propósito crítico, que em determinados casos chega, de maneira direta, a encontrar suas respostas” (SANTOS,2003, p.63). Trabalhava a aleatoriedade, o teatro musical, a nova notação musical, o microtonalismo, a mixed-media, objetivando sempre à luz de diretrizes europeias, uma arte revolucionária.

Marcados por outro lado pela postura internacionalista e contagiados pelo Movimento Concretista, o chamado Grupo Noigandres (entre eles Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari) produziram textos que viriam a servir de base para futuras composições de Gilberto Mendes, norteando parte das composições do mestre santista. Sob essa significativa influência Gilberto Mendes escreve NASCEMORRE (1963), baseado em poemas de Haroldo de Campos, destruindo a lógica da organização tonal, apresentando uma sintaxe nova, onde qualquer som é considerado música. É a liberdade de criação, refletindo com uma “obra experimental e avançada” a sua contemporaneidade, assumindo uma postura vanguardista na produção musical brasileira, onde “a palavra arte é uma sofisticação da interpretação de nossos gestos cotidianos”⁴. O mais significativo é que no final dos anos 60 a música em âmbito internacional respirava uma pluralidade de meios e linguagens, colocando-se assim bem distante do período em que o dodecafonismo e o serialismo integral funcionaram como dogma. A nova música, longe da liderança da Segunda Escola de Viena, propunha outras soluções criativas.

É nesse contexto que assoma importância a figura de Gilberto Mendes com suas obras “revolucionárias”, obras pertencentes à segunda fase composicional do compositor, que delimito como fase de Experimentação (SANTOS, 1997, p. 13).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista todas as ideias veiculadas em sua obra, e partindo do Manifesto Música Nova, sua produção comprova um inter-relacionamento de sua produção com os novos aspectos da realidade concreta, uma busca de atualização e internacionalização da música brasileira, e possíveis propostas de outras modernas soluções sonoras. É assim que, deixando de lado o tradicional, Gilberto Mendes cria uma outra música, um outro discurso harmônico, uma experiência criativa estreitamente relacionada com o mundo contemporâneo.

Provavelmente, sem consciência científica da questão, mas com a consciência que define um compositor experimental, Gilberto Mendes buscou

⁴ *Gilberto Mendes e sua música para eletrodomésticos*. Jornal da Tarde, 1976.

(marcando-se pela ironia, alegoria e “humor”), um teatro musical que acabou por diferenciar esse gênero de outras manifestações multimídia, e em especial do teatro tradicional.

Deveríamos estabelecer porém que foi a partir de sua atuação no Movimento Música Nova⁵ que ele assume outros princípios composicionais que irão alimentar sua produção musical, definindo-o como um compositor singular, orientado para o experimentalismo, pela exploração que faz da eletroacústica, da aleatoriedade e da ideia de série como base estrutural. Enfim, um compositor caracterizado pela pluri sensorialidade do universo artístico.

Lembrando Oswald de Andrade na sua teoria da antropofagia quando afirma que “elementos culturais (dísparos) no Brasil eram ‘devorados’ e reelaborados, compondo uma nova totalidade” (SANTOS, 2003, p. 60), entende-se que o Grupo Música Nova pretendia uma linguagem musical absolutamente original, porém partindo do estímulo do movimento da música nova mundial. Como ressalta o compositor Gilberto Mendes em depoimento ao autor:

Partíamos daquilo que víamos em Pierre Boulez, John Cage, mas não imitávamos. Fazíamos uma obra de grande originalidade. [...] Nós, como Grupo Música Nova, fomos pioneiros de toda espécie de vanguarda imaginada no Brasil. Música aleatória, teatro musical, microtonalismo em música, toda a estética do estrutural, do serialismo integral. Nós somos os pioneiros de todas estas manifestações, diferenciando-nos do Movimento Música Viva que era eminentemente schoenberguiano, enquanto o Movimento Música Nova vigorou no sentido Boulez/Stockhausen para frente, ou seja, outra linha. (SANTOS, 2003, 1972)

A música de Gilberto Mendes, além o de buscar uma nova escuta, nas sombras de seu próprio universo sonoro, caracteriza-se por uma destruição lógica da organização tradicional e sua substituição por uma nova sintaxe, também marcada pela geração de uma nova técnica composicional, assim como de uma nova grafia Musical, em razão mesmo dos procedimentos por ele utilizados: aleatórios, neodadaístas, concretos, Teatro Musical, *happenings*. Mostra uma literatura em que a obra de arte apresenta atitudes, ao mesmo tempo, comprometidas e libertas, com evasão para a intuição pura e para a possibilidade de uma revolução permanente. Procura, dessa maneira, criar obras que pudessem ser o primeiro exemplo conhecido de um novo processo, perseguindo “tudo o que estivesse ao alcance, e dando em troca dessa assimilação, o

⁵ O Grupo Música Nova, de grande importância na produção de Gilberto Mendes, surgiu em São Paulo, no final dos anos 1950. Foi criado por um grupo de jovens compositores e músicos de São Paulo, que trabalhavam com a música aleatória, visual, concreta, com a nova notação musical, *mixed media*, tudo à luz das diretrizes europeias.

nosso produto” (SANTOS, 1997, p. 50), seja pela transcrição, pelo desenvolvimento da tradição, pela inovação, ou ainda pela renovação da tradição.

Como ele mesmo afirma:

A fase de vanguarda não morreu totalmente, até mesmo a música que está aí continua, porque nestes meus rompimentos, muito ao contrário de meus colegas que rompem de verdade, jogam até fora que fizeram, eu mantive. Posso passar por uma fase inteiramente outra, mas continua válido tudo aquilo que realizei anteriormente. Posso usar de novo. Como em Beba Coca Cola em que mantenho o “pulso clássico”. Trata-se de uma peça de um acorde só, mudando a posição das vozes, sempre com o mesmo acorde, mas com muito ruído. Como compositor, eu vou acumulando, não vou cortando uma fase, posso passar para outra, novos caminhos, mas mantenho aquela. Num constante vai e vem, como as ondas do mar e seu fluxo e refluxo. (SANTOS, 2016, p. 13)

Concluímos assim, lembrando uma grande admiradora de Gilberto Mendes, Maria de Lourdes Sekeff Zampronha, a quem sempre o chamava de “meu guru”, ao afirmar que a música de código culto merece prestar contas do que ocorre à nossa volta

colaborando para acabar com a fome do brasileiro, fome que vai muito além do pão, na medida em que se pode ser faminto de oportunidades, de igualdade de condições, de educação, de saúde, cultura, lazer. Essa é uma forma de acabar com a anemia cultural que tantas vezes enfraquece o ouvinte, pois ainda que essa deficiência não o torna famélico, faz que ele permaneça na condição de famélico. (ZAMPRONHA, 2007, p.179)

REFERÊNCIAS

BATISTA, A. S.. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo, Annablume, 2002.

ESCOBAR, A.. *Gilberto Mendes: Geometria e Emoção* (Pesquisa 1989-1991) vol.1. ECA/USP. Trabalho não publicado.

FREIRE, P.. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 1982.

MENDES, G.. *Uma odisséia Musical: dos mares dos Sul à elegância pop/*

art/déco. São Paulo: EDUSP, 1994.

NEVES, J.M.. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

RIZZO, L. C.. *A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2002.

SANTOS, A. E.. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Os (des) Caminhos do Festival Música Nova (um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea)*. (Tese de doutorado) Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo, 2003.

_____. Veios de uma Transmodernidade. *Revista Glosas*. n. 13 nov. 2015, p. 10-13. Lisboa.

_____. Um outro gesto sonoro. *Revista Glosas*. n 13. nov. 2015, p. 14-16. Lisboa.

ZAMPRONHA, M. de L.S.. *Da música, seus usos e recursos*. 2. rev. São Paulo: Edunesp, 2007.

A AVENTURA TRANSMODERNA DE GILBERTO MENDES

Carla Delgado de Souza

INTRODUÇÃO

Este texto versa sobre a trajetória artística de Gilberto Mendes, um dos maiores nomes da música erudita brasileira do século XX. Como antropóloga, meu interesse em investigar o itinerário artístico deste compositor dialoga com meu desejo de entender questões de ordem política e social que foram determinantes para os músicos brasileiros durante o período entre 1945 (momento que marca o início das atividades composicionais de Gilberto Mendes) e 2001 (quando o compositor é consagrado como membro honorário da Academia Brasileira de Música).

Em minha tese de doutorado (2011), tentei entender os condicionantes e os constrangimentos sociais por que passou o compositor santista Gilberto Mendes em sua trajetória artística, de forma a entender como os debates estéticos que eram essenciais no campo da música erudita brasileira se manifestavam em sua arte. Para isso, utilizei uma série de fontes: relatos autobiográficos, textos críticos sobre suas obras, debates estéticos promovidos nos principais jornais paulistanos e também na imprensa santista, livros, partituras e gravações de performances de suas músicas.

No entanto, com o trabalho de campo e com o meu envolvimento gradual e constante com Gilberto Mendes e com o universo social que ele habitou, percebi que sua trajetória deveria ser entendida não apenas como tendo sido condicionada socialmente pelas estruturas do campo da música erudita, mas também deveria ser entendida a partir de escolhas subjetivas de Gilberto Mendes, que algumas vezes agiu como um “anti-herói” bourdiano do campo artístico. A escolha de permanecer em Santos durante toda sua vida, porque ele não conseguia imaginar a si mesmo como habitante de outra localidade, é um exemplo. Diversas vezes Gilberto Mendes foi convidado a trabalhar com ensino de música em outras cidades mais cosmopolitas do Brasil e do exterior, mas nunca aceitou o convite. Até mesmo quando ensinou na Universidade de São Paulo continuou a residir em sua cidade natal.

A convivência com o compositor, sujeito de minha pesquisa, me fez perceber os limites que uma análise puramente estruturalista pode ter, sobretudo quando o objeto em questão é artístico. Como analisar a criação artística como um mero produto das estruturas sociais? Fazer isso não seria limitar demais a

produção de Gilberto Mendes? Ao recontar a história de sua vida neste artigo pretendo iluminar alguns aspectos caros à sua trajetória, por exemplo, como ele conformou sua subjetividade para a vida de artista. Também exponho os momentos distintos de composição musical de Gilberto Mendes, de forma a entender como as ações políticas do compositor se coadunavam com suas posturas estéticas. Por fim, realizo uma discussão sobre a transmodernidade da obra do autor.

1. A VIDA PARA CONTAR, A MÚSICA PARA OUVIR

Apenas oito meses antes do nascimento de Gilberto Mendes, houve um acontecimento sem precedentes na arte desenvolvida no Brasil, a famosa Semana de Arte Moderna, que teve local na cidade de São Paulo, a apenas 74 km de sua cidade natal, Santos. Nesse evento, responsável por criar novos paradigmas, ganharam corpo uma série de debates sobre qual deveria ser o papel da arte moderna no país, que se desdobrava em múltiplas direções. No caso específico da música, Villa-Lobos aparecia como nome da música erudita moderna, apesar das dificuldades do compositor carioca para ser reconhecido até então. Junto a ele, Mário de Andrade começava sua carreira no Conservatório Dramático Musical de São Paulo e escrevia críticas musicais em jornais como “A Folha da Manhã”. Aos poucos, a dupla – que durante os anos 1920 teve um diálogo musical baseado na admiração mútua – foi responsável por traçar um novo cenário para a composição no Brasil, no qual as sonoridades folclóricas brasileiras deveriam fazer se ouvir.

Nesse momento, Gilberto Mendes crescia nos arredores de São Paulo. Era o quinto e último filho do casal Odorico Mendes e D. Anna Garcia. Do lado paterno, as origens remetem facilmente a Portugal, de onde o avô provinha e também onde o pai (apesar de brasileiro) estudara medicina. A mãe de Gilberto Mendes, natural do estado de Mato Grosso, havia sido criada de acordo com os ditames da decadente oligarquia cafeeira, mesmo não pertencendo a esse grupo social. É notável que D. Anna Garcia tenha se formado em magistério em uma época onde a imensa maioria da população brasileira era analfabeta (BOMENY, 2001). Era, portanto, professora, mas começou a trabalhar com educação apenas quando ficou viúva, em 1928, e viu o nível econômico de sua família cair vertiginosamente (VALENTE, 2006). Gilberto Mendes, com apenas seis anos de idade, vivenciou junto à mãe e aos irmãos a decadência de sua classe social de origem após a precoce morte do pai, devido a uma septicemia. Esse percurso, como sabemos, não foi incomum aos artistas modernistas brasileiros que o antecederam. De acordo com Sérgio Miceli (2001), os artistas e intelectuais modernistas brasileiros tiveram, em grande medida, uma origem familiar ligada à existência de um robusto capital cultural em contraposição a

um decadente capital econômico.

Quando houve a famosa Revolução de 1930, Gilberto Mendes acabara de completar oito anos de idade. A chegada de Getúlio Vargas à presidência da República tinha como mote a unificação política do país (dando fim à chamada política velha ou política dos governadores) e também pregava a formação de uma cultura brasileira “una”, baseada em elementos de nossa identidade étnica, que acreditava-se estar “em formação”. Antônio Candido (1983) é incisivo em afirmar que a Revolução de 1930 foi também responsável por rotinizar os ideais estéticos gestados em 1922 pelos artistas e intelectuais modernistas. Não é por acaso, inclusive, que esses intelectuais foram cooptados pelo governo Vargas, a fim de serem agentes importantes na promoção de uma única cultura brasileira (MICELI, 2001).

Musicalmente, a figura de Heitor Villa-Lobos tornou-se, aos poucos, onipresente no Brasil, em razão da defesa que fazia de uma música “nacional” e de suas atuações frente à SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), responsável por planejar e implementar o canto orfeônico no país (SOUZA, 2006). Mário de Andrade era, nesse momento, outra personalidade de fundamental importância para as discussões sobre música, sobretudo a partir da publicação de seu famoso “Ensaio sobre a música brasileira”, em 1928, que inspirou gerações de compositores brasileiros em sua poética musical. Como argumenta Flávia Toni (1987), as relações entre Villa-Lobos e Mário de Andrade não podem ser facilmente classificadas como boas ou más, eram, na verdade, ambíguas e tensas e configuraram o debate estético da música modernista brasileira na primeira metade do século XX.

Enquanto isso, o menino Gilberto encantava-se com a música de cinema. A situação financeira da família nunca mais seria a mesma, mas recompunha-se por meio da nomeação de Maria Odete, sua irmã mais velha, para o cargo de professora e coordenadora pedagógica do Ginásio José Bonifácio, na época bastante privilegiado. Segundo o compositor santista afirmava, sua irmã sempre ajudou a família, mesmo depois de se casar. Por causa disso, ele pode ter uma infância relativamente tranquila, dedicando-se aos estudos e podendo sonhar com a vida de artista. Nessa época ele brincava de reger as músicas que ouvia, dando entradas a instrumentos que imaginava de acordo com a sonoridade que produziam.

Mesmo sem ter estudado música formalmente antes de completar dezotoitos anos de idade, é possível dizer que Gilberto Mendes havia sido “educado sentimentalmente” para a vida de artista. O termo “educação sentimental” é aqui usado no sentido empreendido por Flaubert em seu livro homônimo, que também tratava, de certa forma, do mundo artístico. Quando descoberto como músico, por seu cunhado Miroel Silveira – um nome importante para

as artes cênicas brasileiras – ele não tinha conhecimentos formais de música. Tinha, contudo, sensibilidade artística, ou seja, uma subjetividade conformada à vida artística e sensível a variados apelos estéticos. Antes de aprender teoria musical, harmonia, contraponto e composição, Gilberto aprendeu a escutar e a imaginar o mundo, não somente com as músicas que lhes chegavam pela rádio e pelo cinema, mas por meio da construção de um modo de subjetivação específico, voltado à vida de artista (FOUCAULT, 2011).

Embora o imaginário social acerca da profissão de artista, e mais especificamente da profissão de músico, seja embebido da noção de vocação, como bem lembrou Pauline Adenot (2010), ninguém nasce músico, mas torna-se músico. Esse processo de tornar-se músico não é simples – envolve a utilização de técnicas corporais precisas e também a conformação de uma topologia subjetiva específica, capaz de agir e reagir poeticamente aos estímulos internos e externos. A construção do músico, assim como a construção da pessoa no que tange aos seus aspectos mais intrínsecos, é antes de tudo um processo social. Tornar-se músico, nesse sentido, significa também adquirir uma determinada sensibilidade auditiva, sem a qual é impossível expressar-se musicalmente, tampouco ingressar nesse meio tão competitivo. Além disso, assim como a construção de si enquanto pessoa é um processo ininterrupto, também não há fim no processo de tornar-se músico: o investimento é diário e ocorre durante toda a vida.

É importante dizer que desde bem jovem, Gilberto estabelecia laços sociais junto a vários artistas, em grande parte porque sempre foi muito próximo de sua irmã Mirian e de seu cunhado Miroel, que também o instruíam sobre política. Sobre isso, Gilberto afirmou

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. (MENDES, 1994, p. 11)

Quando Gilberto Mendes conformou sua subjetividade à vida artística, ainda na primeira metade do século XX, tornar-se músico não era um processo pautado na hiperespecialização, como ocorre nos dias atuais. Artistas e intelectuais atuantes naquela época tinham, antes de tudo, que prezar a erudição. Podemos aferir que não havia como ser músico e não estar a par dos acontecimentos nos campos da filosofia, literatura, teatro e artes visuais. Durante o modernismo, a produção musical não era apartada da produção

artística e intelectual presente nas demais formas expressivas. Por este motivo, ele transitava entre os ambientes da literatura e da poesia, bem como das artes visuais e cênicas, sendo possível encontrar em sua obra esses diálogos intersemióticos.

A vida de Gilberto Mendes, estudada de perto por mim anteriormente (SOUZA, 2013), é uma aventura transmoderna. As concretudes sociais que ele enfrentou, bem como seus dilemas éticos e estéticos são permeados por uma visão de mundo tipicamente moderna. Nesse sentido, não apenas a sua produção musical (expressões de sua experiência social, como diria Bruner, 1986), mas a própria vida de Gilberto Mendes deve ser compreendida no prisma da sociedade moderna, com seus projetos de nação e modos de subjetivação vigentes.

O início dos estudos formais em música coincidiu com a maioria de Gilberto Mendes, em 1940. Nessa época ele abandonou os planos de estudar Direito no Largo de São Francisco e voltou a morar com sua mãe, em Santos. Começou a trabalhar em um banco particular e posteriormente assumiu um trabalho na Caixa Econômica Federal, onde se aposentou. O fato de Gilberto Mendes ter ganhado seu pão em um emprego comum, nada vinculado ao mundo das artes, rendeu um comentário exagerado dele mesmo, ao dizer que ele foi “um bancário que compunha nas horas vagas” (MENDES, 1994, p.37). Todavia, esse emprego público era o que garantia suas condições de subsistência e também suas investidas no mundo artístico. Como arte e dinheiro sempre estiveram dissociados para Gilberto Mendes, o compositor não sofreu os constrangimentos sociais impostos mais duramente pelo capital, mesmo sendo categoricamente um homem de esquerda.

Gilberto Mendes começou a compor por volta de 1945, mesmo ano em que se formou no Conservatório Musical de Santos. Esse primeiro momento como compositor foi marcado pela existência de peças para piano com forte influência das tradições clássicas e românticas, mas com um toque de ironia musical que se manteve como uma forte característica poética em toda sua obra (SANTOS, 1997; BEZERRA, 1998). O diálogo com o universo popular estadunidense, dos *fox trots* à música de cinema, passando pelo *jazz* também estão presentes nas músicas que escreve nesse momento e que tem como rumo a gaveta do compositor por muitos anos. Em um momento em que a música erudita do país se dividia em duas escolas antagônicas: nacionalistas versus adeptos do movimento música viva, Gilberto Mendes não dialogava com nenhuma dessas propostas, colocando-se “entre modernismos” e não conseguindo fazer-se ouvir (SOUZA, 2013).

Todavia, esse momento de relativa autonomia do compositor em relação às prerrogativas estéticas para a composição musical vigentes no campo da

música erudita no Brasil durou apenas poucos anos. Pressões de ordem estética e política fizeram com que Gilberto Mendes redirecionasse seus impulsos criativos ao nacionalismo musical, que era defendido tanto por conservadores como Camargo Guarnieri, quanto por compositores mais afeitos à esquerda e à uma proposição comunista para a arte, grupo com o qual tinha uma forte identificação.

Apesar de ter tentado, sem sucesso, ser aluno de composição de Camargo Guarnieri, em razão unicamente da expertise musical deste, a sedução da retórica nacionalista em música para Gilberto Mendes foi, em grande medida, estimulada por suas convicções político-partidárias. Membro do Partido Comunista Brasileiro e atuante em frentes de massa do partido na cidade de Santos, especialmente no Clube de Arte da cidade, o jovem compositor santista foi aluno de Claudio Santoro, que era um correligionário, por um curto período de tempo. A diretriz comunista para a arte exigia o uso de sonoridades folclóricas e temáticas nacionalistas nas músicas dos artistas comunistas e assim ele, antes afeito a um universalismo clássico-romântico, começou a trabalhar com temáticas populares e folclóricas, bem como com estruturas rítmicas mais próximas de uma sonoridade nacional. É dessa época a primeira composição de Gilberto tocada em um programa de Eunice Katunda na Rádio Nacional: Peixes de Prata (1955).

A vinculação de Gilberto Mendes ao nacionalismo musical também foi curta. Nessa época em que finalmente se fazia ouvir, Gilberto Mendes já estava casado com Silvia de Moura Ribeiro, uma jovem que provinha de uma família tradicional da elite santista e começava um outro namoro, desta vez com a música de vanguarda produzida na Europa. Após a intervenção de seu irmão Erasmo, que julgava que Gilberto pouco se dedicava à sua profissão de compositor, envolvendo-se mais com atividades políticas do que com arte, Gilberto começou a ter aulas com outro professor, Olivier Toni, que lhe apresentava outras músicas e outras sonoridades. É tocante o relato do compositor santista quando se refere ao arrebatamento que sentiu ao ter contato com a música concreta:

Por esse tempo, 1955-56, 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 estarrecido 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.* (MENDES, 1994, p.58/59, *grifos meus*)

Diferentemente do que ocorreu antes, o investimento de Gilberto Mendes em relação à música de vanguarda foi longo, intenso e representou um marco definidor de sua poética musical. Por essa proposta musical, Gilberto Mendes foi um dos signatários do Manifesto Música Nova e posicionou-se como um de seus mais ardentes defensores. Mesmo quando as posturas elitistas da música de vanguarda começaram a ser duramente criticadas, primeiramente por Hans Koellreutter, em 1977, e posteriormente por Willy Corrêa de Oliveira, a partir de 1979, o compositor santista, apesar de se alinhar com uma postura de abertura estética (BUCKMIX, 1998; SALLES, 2005), não renegou a música que escreveu enquanto compositor de vanguarda, nem as ações políticas que assumiu enquanto defensor dessa estética. Ao contrário disso, sempre que pode reconheceu a importância do modelo musical baseado em séries e estruturas em sua poética musical. Em 2008, já afastado das músicas de vanguarda que havia composto, ele afirmava: “de minha parte, eu me sinto um velho *neue musik*, como um velho marinheiro. É a minha origem, que eu prezo muito, essa formação musical alemã, serialista, ligada à idéia de estrutura, de forma, de música difícil de ser tocada e ouvida” (MENDES, 2008, p. 117).

Durante os anos 1970, a vida de Gilberto Mendes havia passado por profundas mudanças. Ele já não era atuante no Partido Comunista Brasileiro e apesar de sempre ter se considerado um homem socialista, não se definia como um compositor socialista. As críticas à indústria cultural, que balizaram boa parte das declarações que ele havia feito a favor de uma poética musical difícil, escrita para entendidos, começaram a se tornar mais suaves, paulatinamente. Em muito pouco tempo, ele se aposentou da Caixa Econômica Federal, separou-se de sua primeira esposa e assumiu o romance com Eliane Ghigonetto, sua grande companheira. Nessa mesma época, infelizmente, experimentou a dor de viver a morte de seu filho mais velho, Antonio José.

Obviamente, ninguém passa incólume a acontecimentos dessa magnitude. Soma-se a eles, a viagem que fez, como professor visitante, à Universidade de Milwaukee-Wisconsin, nos Estados Unidos, durante os anos de 1978 e 1979. A necessidade de ter maior liberdade poética foi se tornando cada vez mais premente, o que não significava para ele o abandono completo da concepção de estrutura musical, tão forte para toda sua geração. Gilberto Mendes desejava se libertar das amarras e limitações políticas e estéticas impostas pela posição que ocupava enquanto defensor da música de vanguarda. Mas, como

antes, não entendeu esse desejo como uma ruptura brusca em relação ao seu passado como compositor. Em sua maturidade musical, Gilberto Mendes desejava fazer novas experimentações. Em relação a isso, declarou:

Quero compor o que me vier a cabeça, o que me pedirem, sem o menor preconceito, sem barreiras estéticas. Venho revistando as diversas maneiras de compor pelas quais transitei no passado, e que foram muitas. A curiosidade me levava a experimentar tudo quanto era novidade em matéria de técnica, de estilo composicional, até de novidades bem antagônicas. O novo sempre me atraiu. A arte moderna!!! E o que é novo, no momento, para mim, é essa revisitação, talvez um tanto saudosista, na minha idade. (MENDES, 2008, p. 141)

A compreensão de que trabalhar com o signo novo em música poderia acontecer a partir de variadas formas de experimentação musical juntou-se ao fato de que ele já dispunha de outra posição dentro do campo da música erudita. As posturas duras da vanguarda combinavam com um momento anterior de sua vida, em que defender uma estética era também defender o desejo de ser ouvido. Já consagrado, não era mais necessário que assumisse uma postura tão rígida como nos anos anteriores.

Quando seu amigo e companheiro de lutas musicais, Willy Corrêa de Oliveira, começou a se opor duramente em relação à música que ele e Gilberto tanto haviam feito e defendido anteriormente, em um processo contra a música de vanguarda que durou, pelo menos, cinco anos (1979-1984), Gilberto Mendes procurou expandir sua concepção de música nova, abrindo-a para diversas influências, técnicas e possibilidades poéticas. Por não ter seguido as diretrizes por uma música proletária aos moldes de Hanns Eisler e nem ter deflagrado guerra ao herói da vanguarda, Anton Webern, o compositor santista acabou perdendo um de seus amigos mais queridos, o que lhe causou grande sofrimento.

Mesmo à distância, a influência de Willy fazia-se presente. Impulsionado pelos debates que Willy promovia na imprensa brasileira, Gilberto Mendes não partiu em busca de uma outra vanguarda, alinhada a convicções políticas, como fazia seu grande amigo, mas procurou lutar pela possibilidade de compor usando múltiplas sonoridades, trabalhando-as de acordo com técnicas musicais distintas. Como compositor, passou a defender a liberdade criativa, o que deu início ao que se chama de sua fase “pós-moderna”.

Todavia, julgo que o termo transmoderno faz mais sentido para caracterizar não somente a produção do compositor entre 1980 a 2016, mas toda a sua trajetória artística e pessoal. Em parte, esse argumento se justifica porque

Gilberto Mendes nunca assumiu um posicionamento completamente ajustado à nova consonância musical, chegando a acusá-la de ser demasiadamente simples. Além disso, o próprio compositor afirmou, que prefere ser assim designado: “É como eu me sinto. Um trans-moderno, não um pós-moderno. Um viajante em trânsito por todas as modernidades de meu tempo” (MENDES, 2008, p. 219). A sua multiplicidade técnica e poética não está além da modernidade, está circunscrita nela.

A concepção de Gilberto Mendes de que sua obra transita entre distintas proposições da música moderna está de acordo com o argumento de David Metzger (2009) que, na atualidade, a música tem se caracterizado por uma intensa vitalidade das sonoridades já descobertas e trabalhadas durante o modernismo. Ainda de acordo com este musicólogo, a música produzida a partir dos anos 1980 se caracteriza por possibilitar usos diversos de técnicas e propostas musicais já existentes. Nesse sentido, “em vez de ser um novo, subsequente movimento, o pós-modernismo se refere a uma crítica interna que amplia as fronteiras do modernismo” (METZGER, 2009, p. 242, *tradução minha*).

Isso significa que há novas atitudes sociais e artísticas, sobretudo no que diz respeito às regras existentes no campo da música erudita, para musicalidades já existentes, que, no entanto, passam a habitar um mesmo tempo e, às vezes, uma mesma composição. Aliás, quando analisei anteriormente a entrada de Gilberto Mendes no pós-modernismo musical (SOUZA, 2017), ative-me, certamente muito mais às atitudes do compositor enquanto ator social, que passou a recusar tomar parte em brigas estéticas, do que ao desenvolvimento de novas proposições musicais. Sem querer vincular-se mais a nenhum movimento de vanguarda, capaz de apregoar o que é certo ou errado, novo ou superado em termos musicais, Gilberto Mendes trabalhou com explorações musicais plurais, com maior liberdade poética.

Nesse sentido, a dita polivalência poética de Gilberto Mendes, bem como o fato de ele conceber sua carreira como um acúmulo de experiências musicais e pessoais, fez com que este compositor defendesse uma maior liberdade artística, que só poderia ser obtida a partir de um relaxamento do policiamento estético e do estímulo de novas experimentações musicais. Em virtude disso, compor começou a ser visto um ofício, enquanto ser um bom compositor significava para ele, a partir desse momento, ter um pleno domínio de técnicas composicionais diversas. Com isso ele pode transitar por modernismos diversos, num elogio eloquente ao signo novo e à vida moderna, compondo até o fim de sua existência, em 2016 e dando-nos a possibilidade de escutar, em sua obra, as sonoridades que traduziram a sua experiência social e artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve o intuito de retomar a biografia de Gilberto Mendes, de forma a iluminar a aventura transmoderna que constituiu a experiência social do compositor. Construída sob a égide da vida moderna, Gilberto Mendes vivenciou os grandes debates estéticos presentes no campo da música erudita brasileira do século XX e criou sob diferentes proposições, de forma que podemos atestar que sua vida artística refletiu várias tensões e angústias vivenciadas não somente por ele, mas também por uma coletividade de músicos brasileiros.

Todo estudo de trajetória coordena aspectos particulares e coletivos de experiência social. Não seria diferente com Gilberto Mendes. São várias as experiências de ser músico no Brasil moderno. A vida de Gilberto Mendes enquanto artista deve ser entendida a partir de condicionantes sociais como classe e origem social, gênero e raça; mas também tem que ser analisada a partir da topologia subjetiva desse mesmo compositor, que, por sua vez também é produto de um modo de subjetivação específico.

Analisando a vida de Gilberto Mendes, foi perceptível o comprometimento do compositor com a busca pelo signo novo e pela experimentação musical em toda a sua trajetória artística, não apenas quando esteve comprometido com a música de vanguarda. Durante sua vida, o compositor entendeu a sua poética musical como sendo resultado de uma construção acumulativa, considerando as diferentes fases composicionais de sua produção, de forma que não encontramos momentos de ruptura brusca de Gilberto Mendes em relação à sua arte. Ao ver sua música como uma construção baseada em suas várias experiências, Gilberto afirmou:

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 despojá-la segundo critérios do momento em que vivo. Às vezes, numa obra em que estou até experimentando algo de novo, pinta uma ideia, uma estrutura musical de outra bem antiga, e ela se cola ao que estou fazendo, sem o menor problema. (MENDES, 1981, p. 09)

É justamente a partir desse processo, capaz de revelar a integridade de sua experiência, que Gilberto Mendes acreditava construir uma linguagem musical própria, particular; reflexo de sua vida artística, expressão da sua existência.

REFERÊNCIAS

- ADENOT, P. A questão da vocação na representação social dos músicos. In: *Proa: revista de antropologia e arte*, ano 2, vol. 1, 2010.
- BEZERRA, M.. *A unique Brazilian composer: a study of the music of Gilberto Mendes through selected piano pieces*. Bruxelas: Alain Van Kerckhoven éditeur, 1998.
- BOMENY, H.. *Os intelectuais da educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BRUNER, E.. Experience and its expressions. In: BRUNER, E. & TURNER, V. W. (Orgs). *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- BUCKMIX, B.. *O pequeno pomo ou a história da música no pós-modernismo*. São Paulo: Ateliê, 1998.
- CANDIDO, A.. A Revolução de 30 e a cultura. In: CANDIDO, A.. *A educação pela noite e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- FOUCAULT, M.. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MENDES, G.. Entrevista com Gilberto Mendes: não me interessam mais discussões estéticas. In: *Caderno de música*, n.4, 1981.
- _____. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1994.
- _____. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. São Paulo/Santos: Edusp/Realejo, 2008.
- METZGER, D.. *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*. Cambridge: Cambridge university press, 2009.
- MICELI, S.. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SALLES, P. de T.. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980*. São Paulo: Unesp, 2005.
- SANTOS, A. E.. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1997.
- SOUZA, C. D. de. *O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). São Paulo: USP, 2006.

_____. *Gilberto Mendes: entre a vida e a arte*. Campinas: Unicamp/Fapesp, 2013.

_____. Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música brasileira pós 1980. In: *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 53, 2017.

TONI, F. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.

VALENTE, H. de A. D.. Do silêncio das sereias aos saraus de Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes. In: COELHO, F. C. (Org). *Música contemporânea brasileira: Gilberto Mendes*. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

GILBERTO MENDES E A MÚSICA DE CÂMARA PARA FLAUTA TRANSVERSAL: ANÁLISE MUSICAL DA SÉRIE “RETRATOS”

Cibele Palopoli

INTRODUÇÃO

Natural de Santos, Gilberto Mendes interagiu com as diversas tendências composicionais do século XX, tendo vivenciado as consequências estéticas e políticas do Modernismo. Sua produção musical pode ser dividida em três fases: a primeira, *de formação* (1945-59), a segunda, *do experimentalismo* (1960-82) e a terceira, *da trans-formação* (1982 até os dias de hoje) (SANTOS, 1997, p. 9).

Na segunda fase composicional, a partir da atuação no Movimento Música Nova, Gilberto Mendes associou à sua linguagem musical particular elementos observados na música serial dodecafônica, em procedimentos aleatórios, neodadaístas, experimentais, eletroacústicos, concretos, teatrais, *happenings* e buscou desenvolver uma técnica composicional que fosse nova em sua produção, assim como passou a utilizar uma grafia que acomodasse tais processos. Passou a ser definido como um “compositor liberto das técnicas tradicionais, orientado para o experimentalismo, exploração da eletroacústica, da aleatoriedade, da idéia de série com base estrutural, enfim, da plurissensorialidade da obra de arte.” (SANTOS, 1997, p.33).

Compostas durante a vigência desta segunda fase composicional, *Retrato I* (1974), para flauta transversal e clarinete em si^b e *Retrato II* (1979), para duas flautas, apresentam características associadas à música de vanguarda da época. Integram uma pretensa série com três retratos musicais dedicados à esposa de Gilberto Mendes, Eliane. “Fiz o *Retrato I*, depois, o *II*, está faltando o *III*(...) A minha ideia era fazer uma obra para flauta e clarinete, outra para duas flautas. Falta uma para duas clarinetas, o jogo completo(...)” (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010, p. 36).

O presente trabalho alicerça-se em questionamentos sobre aspectos estruturais e técnicos presentes em obras compostas durante a segunda fase composicional de Gilberto Mendes, com foco nas peças *Retrato I* e *Retrato II*. Como Gilberto Mendes criou uma atmosfera atonal, embora tenha feito uso de citações e alusões de músicas declaradamente tonais? Como a manipulação do material empregado pelo compositor (como coleções de referência, elementos rítmicos e texturais) permitiu tal associação? Em peças cuja escrita

reflete o pensamento de vanguarda da época, um relacionamento de colaboração mútua entre análise musical e performance pode realmente esclarecer aspectos estruturais?

Desse modo, nosso trabalho justifica-se pelo fato da música brasileira dos séculos XX e XXI ter sido pouco analisada, se comparada à música europeia e estadunidense do mesmo período. Gilberto Mendes, em especial, foi um compositor multifacetado, cuja obra nos proporciona interessante exploração, tanto do ponto de vista analítico, quanto interpretativo. Assim, o trabalho trata de questões referentes à complementaridade existente entre análise musical e práticas interpretativas, com foco na obra para flauta transversal. *Retrato I* e *Retrato II* constituem importantes obras no repertório para flauta elaborado por compositores brasileiros na vigência do último século.

RETRATO I

Retrato I possui 161 compassos, organizados em uma única Seção, subdividida em introdução e onze Partes (Tab. 1). De acordo com o próprio compositor, a peça “vai em frente, mas não se conclui” (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010: 42), e esta ausência de uma seção de desenvolvimento caracteriza um aspecto Pós-Moderno. A quantidade irregular de compassos em cada parte é indicativa da assimetria presente na forma da peça.

Seções Comp.	Seção única 1-161										
Partes Comp.	Parte 1 1-4	Parte 2 5-38	Parte 3 39-49	Parte 4 50-63	Parte 5 64-69	Parte 6 70-95	Parte 7 96-108	Parte 8 109-120 Repete material da Parte 2	Parte 9 121-124 Repete material da Parte 3	Parte 10 125-128 Repete material da Parte 4	Parte 11 129-161
Centros	Lá	Lá	Ré	Fá e Dó	Transição	Lá e Ré	Transição	Lá	Ré	Fá	Lá
Qtd. de comp.	4	34	11	14	6	26	13	12	4	4	33

Tab. 1 – Forma da peça *Retrato I*.

No interior de cada parte, são justapostos cinco conjuntos, pouco variados. Esta multiplicidade de conjuntos pouco variados é característica do Pós-Modernismo. Desde os compassos iniciais, o conjunto 1 vai sendo expandido (Fig. 1), partindo de um som, até atingir o intervalo de 3m mencionado por

Gilberto Mendes na declaração supracitada (nomeadamente, nos comp. 13 e 36):

1 $\text{♩} = 60$ *flutterz.* (B) C1.1
pppp \leftarrow *pp* \rightarrow *ppp* *pp*
 A
pp \leftarrow \rightarrow
 C1

4 C1.2
quasi p

11 $\text{♩} = 88$ C1.4
p
pp C1.3

36 $\text{♩} = 88$ C1.5
p *espressivo* *rall.*

Principais variações do conjunto 1:

- Conjunto 1 (C1): 1 som (0)
- C1.1: quarto de tom
- C1.2: 2M (02)
- C1.3: 3M (04)
- C1.4: 3m + 2M (025) - 3-7
- C1.5: (0135) - 4-11

Fig. 1 – Conjunto 1 e principais variações (comp. 1-2, 4, 11-15 e 36-38).
 Fonte: MENDES, 1974.

Os conjuntos 2 a 4 (Fig. 2) e variações vão sendo apresentados, intercalados a formas do conjunto 1:

5 $\text{♩} = 120$ C2
ff

8 C2.1

19 $\text{♩} = 120$ C2.2
mp *mf*

C2.3
mf

Principais variações do conjunto 2:

- C2: (0123) - 4-1
- C2.1: (01234568T) - 9-6
- C2.2: (0135679) - 7-28
- C2.3: (013478) - 6-z19

Principal variação do conjunto 3:
 C3: (0123456789T)
 C3.1: (013568T) - 7-35

Principais variações do conjunto 4: C4: (0135) - 4-11
 C4.1: (0237) - 4-14
 C4.2: (0248) - 4-24
 C4.3: (0135) - 4-11

Fig. 2 – Conjuntos 2 a 4 e variações (respectivamente, comp. 5, 8-9 e 19-23; 6 e 63; 28-30 e 36-38).

Fonte: MENDES, 1974.

Ao considerarmos as pausas gerais, as sonoridades de sopros e chaves da flauta, e gestos ao final da peça como material musical, ampliamos nossa organização por conjuntos para cinco.

De acordo com o compositor, a peça apresenta citações de músicas declaradamente tonais. No entanto, o uso da politonalidade¹ nas passagens em que existem as citações supracitadas (Fig. 3), a ausência de hierarquia harmônica e a utilização de conjuntos de alturas diversos caracterizam uma obra pós-tonal (STRAUS, 2005, p.130-131).

¹ Consideramos que a politonalidade “(...) consiste no uso simultâneo de dois ou mais centros distinguíveis auditivamente. (...) Geralmente, cada camada tonal em uma passagem politonal está baseada em uma escala diatônica” (KOSTKA, 2006, p.105).

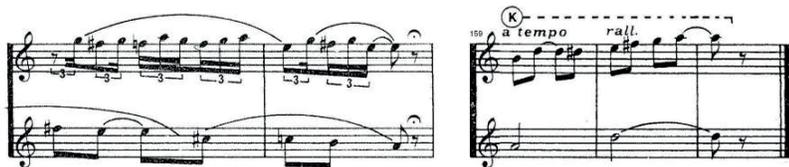


Fig. 3 – Exemplos de citações em passagens politonais (comp. 36-38, 39-44 e 159-161).
 Fonte: MENDES, 1974 – partitura publicada pela Editora Novas Metas. Edições da autora.

A dinâmica se estende de *pppp* a *fff*, havendo diversas indicações de nuances precisas de crescendos e decrescendos, em espaços temporais bastante restritos, muitas vezes passando de intensidades intensas a sutis, sem preparação. A peça é caracterizada por grande diversidade rítmica e métrica – embora não exista indicação de compasso, a presença de métrica mista é marcante, em compassos mensuráveis que se estendem de 2 colcheias (último compasso) a 42 colcheias (primeiro compasso). A indicação metronômica inicial é semínima a 60 bps e pouco adiante a medida por colcheias é valorizada na indicação que a iguala a 120 (comp. 5). No entanto, ao atingir o compasso 11, a colcheia é associada a 88 e estes andamentos continuam sendo alternados até o final da peça, em geral, separados por pelo menos um compasso de pausa geral, ou por figura musical longa em uma das vozes. Conjeturamos que o compositor tenha baseado sua indicação nas opções oferecidas por metrônimos mecânicos. A diversidade inerente a estes procedimentos contribuem para a caracterização de uma textura estratificada ² (Fig 4).



² “(...) Empregado para definir a justaposição de texturas musicais contrastantes (...), este termo [estratificação] é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas (...)” (KOSTKA, 2006,p.239).



Fig. 4 – Exemplo de textura estratificada (comp. 1-4, 5-10, 11-15).

Fonte: MENDES, 1974.

A instrumentação formada por flauta transversal e clarinete em si bemol facilita a formação de um equilíbrio sonoro e timbrístico no decorrer da peça. A apresentação gráfica da peça inclui uma bula com instruções técnico-interpretativas, associadas à partitura através de letras circuladas, de A a K.³ Com o apoio desse recurso, Gilberto Mendes solicita efeitos como *frulatto*, ondulações microtonais, sons de vento decorrente de sopros diretamente no bocal da flauta (sem embocadura formada), notas tocadas em concomitância à reprodução das letras “T” e “K”, barulhos das chaves dos instrumentos e notas tocadas e cantadas concomitantemente, com intervalo aproximado de segunda menor ou maior. Essas sonoridades ampliam a diversidade sonora e contribuem para a estratificação da textura.

RETRATO II

Composta quando da estadia do compositor nos Estados Unidos (de março de 1978 a junho de 1979) para lecionar composição a convite da University of Wisconsin-Milwaukee, por intermédio de Gerard Béhague, *Retrato II* para duas flautas (1979) foi elaborada sob encomenda do compositor brasileiro Jorge Antunes para integrar um álbum de peças para flauta e explora, em concomitância, procedimentos indeterminados e seriais.

Procedimentos composicionais como estes, marcados por ideais de vanguarda e renovação vigentes na época, podem ser associados à sua participação junto ao Curso de Férias de Música Nova de Darmstadt (Alemanha), assim como ao contato com os poetas integrantes do Grupo Noigrandes.

³ A bula traz as seguintes instruções (nas línguas portuguesa e inglesa): “(A) Comece sem som; (B) Ondule o som microtonalmente; (C) Cubra completamente a boca da flauta e sopra; (D) Como um exercício de técnica; (E) Pronuncie a letra ‘T’ ao mesmo tempo em que tocar cada nota, o mais claro possível; (F) Longa nota com acentos periódicos; (G) Golpeie as chaves da flauta com os dedos; (H) Golpeie as chaves da flauta ao mesmo tempo em que tocar as notas; (I) Pronuncie a letra ‘K’ ao mesmo tempo em que tocar cada nota, o mais claro possível; (J) Cante ao mesmo tempo em que tocar as notas, a um intervalo de 2ª maior ou menor, aproximadamente; (K) Não toque esta parte final. Leve o instrumento à boca e faça como se estivesse tocando, com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação” (MENDES, 1979, s.n.).

Surge, então, uma primeira curiosidade em relação a *Retrato II*, referente à justaposição de um processo tão determinista como o serialismo e procedimentos ligados à idéia de indeterminação.⁴ Como o compositor manipulou materiais de origem tão polarizada? Nesse contexto, a peça consegue atingir um equilíbrio ou rompe-se pela força dos opostos?

Ambos os *Retratos* incluem em seu início uma mesma melodia de autoria de Gilberto Mendes (*lá-dó-lá-sol* – Fig. 4, comp. 13-14, voz superior). No entanto, segundo afirmou o compositor em entrevista concedida a Cibele Palopoli, “*Retrato II* tem desta peça só aquilo. O resto já é uma novidade na minha música” (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010: 44). Além disso, enquanto *Retrato I* inclui citações de passagens representativas de filmes norte-americanos, atraentes ao grande público, *Retrato II* traz a inscrição: “toda a peça deve ser tocada sem expressão, mecanicamente” (MENDES *apud* ANTUNES, 1979, p. 1).

Logo ao início da peça, podemos verificar que *Retrato II* não possui indicação ou barras de compasso e as duas claves de sol aparecem apenas na pauta inicial (Fig. 5).⁵ Em relação à métrica em *Retrato II*, Gilberto Mendes comentou: “Ah, eu mexi muito no ritmo também. Ela não tem um compasso, então são valores assimétricos: aqui são cinco, três ali, dois aqui... Eu trabalhei ritmicamente neste estilo: não tem barras de compasso, há valores diferentes, está vendo? Deve ser difícil tocar isso, não é?” (MENDES. In: PALOPOLI, 2010: 47). Nesse contexto, observamos que a obra é mensurada pela relação de duração das figuras rítmicas, sendo a mais longa a mínima pontuada ligada à outra mínima e a mais curta, a fusa. Embora a indicação metronômica inicial seja semínima igual a 60 bps (Fig. 5), percebemos ao tocá-la, que um mensuramento por colcheias pode ser mais eficiente, desde que exista uma adequação a passagens em que há a necessidade de se considerar um pulso aumentado (Fig. 5, pauta 2) ou diminuído. Assim, percebemos a formação de uma métrica mista implícita.

⁴ Segundo Brian Simms, “os anos que se seguiram à Segunda Grande Guerra foram marcados não apenas pela recrudescência da composição serial, mas também por uma inovação de um tipo *oposto* [grifo nosso] – a indeterminação. Um elemento de uma obra musical é *indeterminado* se for escolhido através do acaso ou se sua realização pelo intérprete não for precisamente especificada através de instruções notadas. Essas duas situações serão denominadas, respectivamente, ‘indeterminação na composição’ e ‘indeterminação na interpretação’” (SIMMS, 1986, p. 357).

⁵ Em função da ausência de barras de compasso e a fim de facilitar o entendimento, numeramos as pautas presentes na partitura editada pela Sistrum Edições Musicais, em 1979, de 1 a 19. Visto que apenas a pauta inicial traz as claves de sol, os exemplos que se referem às pautas de números 2 a 19 omitem estas claves.

Fig. 5 – Pulso medido por colcheias e adequação a pulso aumentado na pauta 2 (pautas 1 e 2).

Fonte: MENDES, 1979.

O único formato de pausa que aparece em *Retrato II* é o que a situa sobre a terceira linha do pentagrama (Fig. 6), sendo sempre concomitante a figuras melódicas na outra voz. Segundo a bula que antecede a partitura, sua duração deve ser flexível, equivalendo à duração do solo da outra flauta e gerando um fluxo contínuo de som. Assim sendo, auditivamente e linearmente não há silêncios.

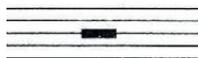


Fig. 6 – Pausa cujo espaço temporal equivale à duração do solo de uma das vozes (exemplo extraído da bula que acompanha a partitura).

Fonte: MENDES, 1979 .

A dinâmica concentra-se em níveis baixos, estendendo-se de *pppp* a apenas *f*. Ela é estratificada e visualmente aparenta ter sido aplicada por procedimentos seriais. Entretanto, a respeito da serialização dos diversos parâmetros musicais, Gilberto Mendes afirma:

A dinâmica é a olho, eu não serializo. Eu vou meramente variando. [...] Como princípio geral, eu faço a diversidade. [...] eu nunca mexi na dinâmica serialmente. Nunca mexi. [...] Eu só serializava as notas. O resto é só o princípio da diversidade. (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010,p. 48)

Na maioria absoluta das vezes, a segunda voz apresenta um nível a menos de dinâmica em relação à primeira voz – por exemplo, enquanto a primeira voz traz *p*, a segunda realiza *pp*. A homogeneidade dessa sonoridade é perturbada apenas nas passagens em que há *frulatto* para uma das flautas, quando há a sensação de formação de um terceiro timbre entre as duas flautas.

Gilberto Mendes optou por escrever *Retrato II* para duas flautas, porém evitou um contraponto a duas partes, “sempre a primeira [ideia] que nos ocorre, quando temos dois instrumentos solistas para usar numa composição” (MENDES, 1994, p. 183). Em relação a este aspecto, em dois momentos, o compositor explica:

As duas flautas, embora juntas, nunca estão numa relação de contraponto propriamente dita; constroem essa como que melodia solo, que se alarga e estreita, do uníssono às oitavas possíveis. Uma melodia ‘dilatável’, até o intervalo de sétima, quarta, nona, terça, décima primeira etc., maiores e menores. Sempre uma melodia fluindo, contida pelas duas flautas. Webern pensou numa melodia de timbres. Eu pensei numa melodia de intervalos. O material básico, de natureza caótica, inexpressivo, feito de alturas diversas dispostas ao acaso, passa a adquirir força de informação pela ordenação das transposições, dinâmicas, ataques, andamentos (pela diferenciação dos valores de duração das notas, agrupadas por valores iguais) e dos próprios intervalos. (MENDES, 1994, p. 184)

[...] Não é uma polifonia, é uma melodia, só que com intervalos. É a mesma melodia, ora em terça, ora em sétima, ora em segunda, é da mesma melodia. São lances melódicos com a mesma melodia noutro intervalo, sempre, de ponta a ponta. (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010, p. 50)

Entendemos que, com o termo “melodia de intervalos”, o compositor se referiu ao timbre resultante de duas flautas executando contornos melódicos homorrítmicos e intervalarmente semelhantes (não exatamente iguais), ou seja, uma textura heterofônica (Berry, 1987, p. 192). Tal textura, que prevalece majoritariamente na peça, pode ser confirmada e facilmente visualizada através da aplicação da segmentação do contorno melódico (SEGC), em que o número zero é associado à altura mais grave do segmento e os demais algarismos, em ordem crescente, são relacionados às demais alturas em sentido ascendente. Assim, na figura abaixo (Fig. 7), ao associarmos inicialmente a voz superior à seqüência numérica < 2 3 2 1 3 4 6 10 5 0 etc > e a voz inferior, a < 2 3 2 0 3 4 5 10 6 1 etc > comprovamos a existência de configuração intervalar desigual formando contornos semelhantes, que executados conjuntamente,

caracterizam a textura heterofônica.

SEG C:																			
voz superior:	< 2		3	2		1		3	4	6	10	5	0	8	7	9	11		
voz inferior:	< 2		3	2		0		3	4	5	10	6	1	9	8	2	7		

Fig. 7 – Segmentação de contornos melódicos com textura heterofônica predominante (pautas 1-2).

Fonte: MENDES, 1979.

Além da supracitada textura heterofônica, a peça utiliza textura monofônica (Fig. 8), ora por oitavas justas, ora por uníssonos entre as duas vozes, em quatro momentos – nomeadamente, nas pautas 7, 8, 10 e 19.

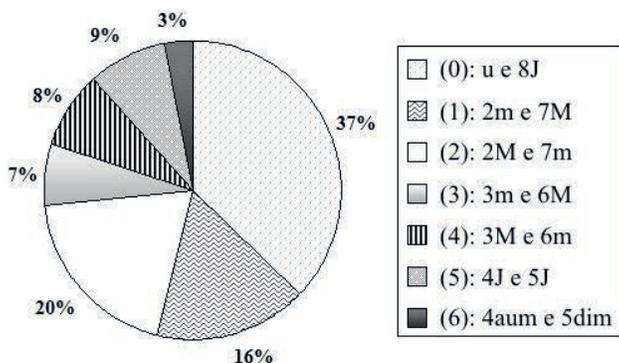
SEG C:																			
voz superior:	< 0	1	6	0	3	2	5	8	1	2	1	3		0	7	4	5	3	>
voz inferior:	< 0	1	6	0	3	2	5	8	1	2	1	3		0	7	4	5	3	>

Fig. 8 – Textura monofônica com vozes em uníssonos (pautas 10) e com intervalos de oitava justa entre as vozes (pauta 8).

Fonte: MENDES.

Ao explorarmos o aspecto intervalar, produzimos o gráfico abaixo (Tab. 2), que traz o percentual de incidência das classes de intervalos, com presença majoritaria dos intervalos de classe 0, seguida por grande incidência dos intervalos de classe 2 (segundas maiores, sétimas menores, etc) e 1 (segundas menores, sétimas maiores etc), o que comprova forte presença da densidade comprimida,⁶ facilmente perceptível auditivamente.

⁶ Segundo Wallace Berry, “a densidade é definida como o parâmetro da textura – quantitativo e mensurável – condicionado pelo número de componentes simultâneos ou concorrentes e pela extensão do ‘espaço’ vertical envolvido: o número-densidade e a compressão-densidade (...)” (BERRY, 1987.p.191).



Tab. 2 – Percentual da incidência das classes de intervalos.

Gráfico elaborado pela autora.

A obra é serial, mas não é dodecafônica. Gilberto Mendes trabalhou com a serialização das alturas de uma maneira peculiar, com base em transposições elaboradas a partir de números primos (MENDES, 1994, p. 184-185). Embora o compositor apresente em sua publicação *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco* (1994) alguns princípios numéricos que indicariam a estrutura da série escrita à sua maneira, decifrá-la atualmente seria praticamente impossível, dada a flexibilidade que Gilberto Mendes atribuía às suas práticas seriais, aliado à ausência de manuscritos com apontamentos que pudessem gerar maiores esclarecimentos:

Mas o que eu fiz antes, mexi... Às vezes eu até guardo, mas eu mesmo não me entendo depois, não sei como é que eu mexi ali para chegar a tais resultados. Então eu não tenho esta preocupação disso aí. Nesse ponto eu sou igual ao Bartók [...]. Talvez eu tenha feito uma série de estudos, talvez eu não tenha feito, ou intuição, inspiração[...]. (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010, p 47)

Em relação aos procedimentos voltados à ideia de indeterminação, o compositor observou: “E aí tem um momento também que eu faço um granulado da coisa, que não ficou muito métrico (...) pra fazer contraste com este pedaço que é bem medido(...)” (MENDES *apud* PALOPOLI, 2010: 48). Doze grupos com quantidades irregulares de alturas em cada voz foram pontilhados ao acaso na pauta pelo compositor, porém dentro de uma faixa de frequências delimitada pelo intervalo máximo de um trítono (MENDES, 1994, p. 183), sendo as cinco primeiras ocorrências dispostas dentro do trítono *fá-si* (Fig. 9 e Tab. 3) e as próximas sete delimitadas no interior do trítono *dó-fá#* (Tab. 3).⁷ A

⁷ Essa técnica foi ainda mais desenvolvida em sua terceira fase composicional. Aplicamos a teo-

bula que acompanha a partitura requer que tais passagens sejam executadas o mais rápido possível, com as notas staccatíssimas, sendo cada grupo separado por uma pausa muito breve. Assim, confirmamos a presença da indeterminação, tanto no que se refere à composição, como à interpretação.



Fig 9 – Coleções de notas pontilhadas ao acaso no interior do trítono fá-si (pautas 5 e 6).

Fonte: MENDES .

Quantidade de notas em cada grupo												
grupos	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
VOZ superior	11	3	17	3	5	11	17	5	4	2	12	3
VOZ inferior	10	2	15	2	4	10	16	4	3	3	11	1

Tab 3 – Confrontamento entre a quantidade de notas presentes em cada voz, nas passagens com notas pontilhadas ao acaso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que *Retrato I* e *Retrato II* tenham sido escritos durante a mesma fase, tendo um distanciamento cronológico de cinco anos, identificamos pontos de divergência entre as duas peças.

Retrato I apresenta reminiscências do sistema tonal, através da presença de camadas tonais concomitantes, baseadas em escalas diatônicas que, juntas, constituem passagens politonais, com indicações de expressão *expressivo*, *cantabile*. A textura é estratificada e esta justaposição é intensificada por grande diversidade nos âmbitos da dinâmica e da forma assimétrica, com quantidade irregular de compassos em cada parte formativa da seção única, *Retrato I* ainda requisita a utilização de técnicas estendidas e gestuais aos intérpretes.

Já *Retrato II* remete ao uso do dodecafonismo, entretanto, aplicado pelo compositor de forma peculiar, em segmentos com quantidades variadas de alturas. Há a presença de trechos cuja indeterminação se dá tanto pela ria dos conjuntos em uma tentativa de compreender a disposição das notas, entretanto, não obtivemos resultados que justificassem sua permanência na análise de *Retrato II*.

composição, quanto pela interpretação. Em contraste com *Retrato I*, a performance de *Retrato II* não deve ser *cantabile* em momento algum. Sua textura predominante é a heterofônica, sendo que os dois instrumentos executam ritmos idênticos no decorrer de toda a peça, criando assim um timbre resultante da mescla do timbre das duas flautas. Em relação à presença de técnicas estendidas, *Retrato II* se detém apenas ao uso de *frulattos*.

Aspectos convergentes entre as peças constituem a presença de métrica mista, explícita ou implícita, e a determinação de valores rítmicos de acordo com o discurso musical. Nesse ponto, ressaltamos que, embora as durações rítmicas de *Retrato II* insinuem alguma ligação com a prática serial, sua aplicação subjetiva teve a função de gerar diversidade ao discurso musical.

Finalmente, verificamos que uma abordagem da performance para a análise musical sustentou uma segmentação coerente das peças, enquanto a análise proporcionou maior compreensão estrutural, contribuindo para melhor direcionamento da performance musical.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, J.. *Nova música brasileira para flauta*. Partituras. Brasília: Sistrum, 1979.

BERRY, W.. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.

KOSTKA, S. M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, Inc., 2006.

MENDES, G.. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. SP: EDUSP, 1994.

_____. *Retrato I: para flauta e clarinete*. São Paulo: Novas Metas, 1974.

_____. *Retrato II: para duas flautas*. Brasília: Sistrum, 1979.

SANTOS, A. E.. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SIMMS, B. R.. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer, 1986.

STRAUS, J. N.. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

PALOPOLI, C.. *Retrato I e Retrato II de Gilberto Mendes: análise e interpretação musical*. 2010. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e

Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

COELHO de SOUZA, R.. *Gilberto Mendes*: piano solo e Rimsky. Notas para encarte de CD. São Paulo: LAMI/ECA/USP, 2004.

FREIRE, R. D.. Relação entre figuras rítmicas e valores numéricos na proporção entre andamentos musicais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2006, p. 796-801.

NEVES, J. M.. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

GRAVAÇÕES

PALOPOLI, C.; BRAZ, J. L.. *Retrato I, de Gilberto Mendes*. Gravação ao vivo, com apoio do Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo: 7 de dezembro de 2010. Disponível em: https://youtu.be/wj9_MauKLBk. Acesso em: 21 fev. 2020.

PALOPOLI, C; SOUZA, C. E.. *Retrato II, de Gilberto Mendes*. Gravação ao vivo, com apoio do Laboratório de Acústica Musical e Informática do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo: 7 de dezembro de 2010. Disponível em: <https://youtu.be/z8SkyLWvPa8>. Acesso em: 21 fev. 2020.

“POUCOS ENTENDEM ESSA MÚSICA, MAS SEU PÚBLICO ESTÁ CADA VEZ MAIOR”: O JORNALISMO CULTURAL E O FESTIVAL DE MÚSICA NOVA DE SANTOS NOS ANOS 70

Diósnio Machado Neto

Em setembro de 2011, Gilberto Mendes anunciou, por diversos meios de comunicação, que o tradicional Festival Música Nova de Santos não mais se realizaria na cidade litorânea que lhe deu nome. O anúncio justificava-se como um “castigo” imposto pelo o que o compositor acreditava ser um descaso generalizado da comunidade local, e principalmente do poder público, com o evento então quase cinquentenário.

À primeira vista, tal postura poderia ser interpretado como a expressão de uma angústia e ao mesmo tempo cansaço, depois de muitos anos enfrentando as incertezas do financiamento público. No entanto, a manifestação velava, também, algo caro aos princípios de ação pública do compositor: a arte como instrumento transformador da realidade. Este era um vórtice motriz que, além de um desgosto pessoal com o crônico descaso do poder público com um patrimônio cultural da cidade, impulsionava, também, algo caro à vanguarda da década de 1960: a ruptura do Festival de Música Nova de Santos com a cidade era, também, um *happening*.

Formado no seio da intelectualidade de uma cidade radicalizada politicamente desde o surgimento dos movimentos trabalhistas dos estivadores, na década de 1920, Gilberto Mendes já na década de 1940 abraçou o entendimento da arte como fenômeno fundamental para a revolução dos costumes e da política. Estetizar o discurso político unia inúmeros artistas e intelectuais da época. Diversas bandeiras se levantavam nessa atitude, desde tornar a arte um instrumento da denúncia dos inúmeros déficits civilizacionais da sociedade brasileira, até movimentar uma força centrípeta que juntavam artistas na opção pela militância, ou simpatia pelo comunismo.

Assim, nem bem alcançava a maioria, de palavra em palavra, a ideia da arte-ação lhe foi inoculada. No tabuleiro da construção ideológica diversos momentos atuaram na formação de seu sentido de crenças. Um dos primeiros foi vivido na convivência com grupos de literatos, como os *Pesquisistas*, liderado por quem viria ser seu cunhado, Miroel Silveira. Este processo intensificou-se na virada da década de 1950, no Clube de Arte de Santos, uma das Frentes de Massa do PCB (MACHADO NETO, 2007). Pode-se dizer que foi aqui que Mendes encontrou-se com o discurso stalinista sistemático, que abraçou sem

bandeiras em punho, mas com convicção.

Este sentir projetou-se em muitas escolhas do compositor. Uma delas, principalmente a partir do final da década de 1950, se consubstanciou na opção pelo signo do novo e o que ele trazia de potencial de implosão do sentido comum da sociedade massificada. E “implosão”, como etapa para a renovação, seria um sentido de ação valioso para o compositor; aliás, um conceito fundamental para o seu próprio sentido de arte. Primeiro porque a revolução contínua de sentidos em muitas vias só seria possível num estado de ruptura. Segundo porque implosão significava também a possibilidade de buscar a própria identidade como criador. Assim, do happening como forma de comunicação à formação de tertúlias lítero-musicais, ou de fóruns de cultura, como meio de ato pedagógico, o sentido de renovação era contínuo em Gilberto Mendes. Em outras palavras, a arte era tida como uma lâmina afiada que deveria dilacerar a inércia a que a alienação da indústria cultural e a dominação política espúria de tendências políticas liberais-conservadoras condenam a sociedade, na opinião do compositor.

Nesse percurso, que se iniciou pelos idos de 1949, as palavras de ordem eram engajamento, conscientização, mobilização, esclarecimento e edificação. Os manifestos estéticos se legitimavam nesta plataforma, ou seja, estimulando a crítica social pela ação comunitária. Ação que garantisse a reprodução de um processo de caráter purificativo advindo da conscientização da alienação da sociedade capitalista.

Gestado num espírito do nacionalismo-popular do PCB, a década de 1960 transformou algo desta perspectiva da arte-ação a partir do entendimento que a arte de vanguarda continha, também, um espírito de contestação forte que poderia mover uma nova sensibilidade intelectual, e esta para a transformação de uma realidade capturada pela inanição imposta pelo capitalismo pós guerra e suas tantas armadilhas, como o consumismo e a alienação sociopolítica das novas massas de trabalhadores.

É neste ponto que, diante do desafio de tornar o Festival de Música Nova um agente corrosivo da inércia cultural, diríamos até perante a indignação e malícia pela qual se julgava a “cultura burguesa”, é que se encontraram os desejos e fantasias da imprensa e os ideais de esclarecimento de Gilberto Mendes e dos ativistas do Movimento Música Nova.

Todo este processo, que remete a uma historicidade acumulada desde o *Clube de Arte*, tratarei de mostrar através da cobertura jornalística do Festival de Música Nova de Santos. O objetivo deste texto é demonstrar a consciência de uso da arte-ação como trincheira na luta para a revolução, articulada pela atividade jornalística, que aqui assumia o papel de canto de sereia. Por fim, há que se dizer que este projeto recorreu às práticas tanto do PCB, exemplificadas

nas Frentes de Massa, como as dos socialistas de tendência trotskista, que já na década de 1930 manejavam o jornalismo cultural como uma poderosa ferramenta apologética. Foi esse projeto que se reaqueceu no Movimento Música Nova, a partir de 1963.

“EU, QUE TANTO AMAVA O COMUNISMO...”: A FORMAÇÃO IDEOLÓGICA DO MANIFESTO MÚSICA NOVA¹

Pode-se afirmar com segurança que o Movimento de Música Nova, naquilo que tange o seu agenciamento ideológico, está fundado nas bases de considerar a arte um instrumento de modificação social e participação política, e com todos as mutações sofridas por esse ideal no decorrer das décadas. As estruturas dessa visão de mundo se desdobravam a partir de uma adesão histórica de uma parte de intelectuais e artistas brasileiros aos ideais do Realismo Social soviético, ou que dele sobrevivia mutado na década de 1960 (RIDENTI, 2014).

Por camadas diferentes essa perspectiva se estendeu de fins da década de 1920 até início da década de 1980. Esteve manifesta da Antropofagia de Oswald de Andrade, passando pelo jadnovismo das Frentes Culturais do PCB até o Tropicalismo dos *Novos Baianos*; mesmo considerando o Tropicalismo uma expressão anarquista de contestação política contrária ao que buscavam os braços do PCB, como a UNE, através do CPC. Em termos gerais, a relação dos processos criativos e modelos de engajamento estão sustentados na idealização que dava potência positiva à cultura espontânea do homem simples brasileiro (o que pode ser visto no *Macunaíma* de Mário de Andrade, no Grande Sertões de Guimarães Rosa ou numa canção de Gilberto Gil, como *Domingo no Parque*). Marcelo Ridenti define essa relação numa perspectiva de “romantismo revolucionário” que, nos fervores da solução civilizacional pelo signo do nacional, entre 1920 e 1960, se tornou o princípio da “brasilidade revolucionária”.²

¹ A frase completa, escrita por Gilberto Mendes é: “eu, que tanto amava o comunismo, estava sem querer ajudando a resistência aos invasores comunistas” (MENDES, 2008, p.87). Ela está inserida na memória de Gilberto Mendes nos dias que passou em Praga em meio a invasão soviética de 1968. Nela, entre muitos fatos aflitivos, Gilberto Mendes lembra que abrigou dois jovens da resistência em seu quarto de hotel.

² Marcelo Ridenti, tanto no livro *Brasilidade Revolucionária* (2010), como no *Em busca do Povo Brasileiro* (2014), apresenta um quadro bastante amplo dos vínculos entre artistas e intelectuais com o Partido Comunista Brasileira (PCB). O autor argumenta que entre 1950 e 1968 essa aliança era a esperança de energização de uma utopia revolucionária. O fundamento seria trabalhar sobre uma subjetividade a partir das “raízes populares nacionais”, filtrada, no entanto, pelas novas formas de sociabilidade que surgiam no Brasil pela modernização das estruturas básicas da sociedade, como o homem urbano. Em síntese, Ridenti mostra como o PCB acreditava que por essa ação “romântica-revolucionária” se alcançaria uma arte que falaria para o futuro através de uma ressignificação das energias vitais que a vinculavam a um

No caso de Gilberto Mendes, esta atitude se forjou na consciência mais íntima desde a década de 1940. No entanto, foi no cruzamento entre o tempo das experiências políticas, operadas numa simpatia com o comunismo e o sentimento de engajamento da arte num projeto estético-político, que amadureceu a postura que foi projetada para dentro do Festival de Música Nova, desde seu surgimento. (ZERON, 1991; MACHADO NETO, 2007, 2011; PRA-DA, 2010)

Apenas para referenciar brevemente, em Gilberto Mendes esse processo de alinhamento aos princípios do realismo social foi desenvolvido, também, na atuação junto ao Clube de Arte santista.³ Aliás, o PCB buscava formar frentes de cultura como ponta de lança de um processo educativo para a revolução. O mesmo processo podemos ver no Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE ou em movimentos que, tendo como base a literatura nordestina de um Jorge Amado e Graciliano Ramos, se fazia presente na cena cultural nacional em movimentos como o do Teatro Arena; o do Cinema Novo e, por que não, do Festival de Música Nova de Santos.

A diferença estava no processo estético. Nos tempos do Clube de Arte, ou seja, até final da década de 1950, a expressão popular era ainda tratada numa perspectiva da estética jadnovista. No entanto, o vínculo com uma matriz popular, ou a busca com a representação das forças míticas da cultura popular se transformou, a partir, principalmente, da década de 1960. O que há de intersecção nesses movimentos é a exposição crua de personagens/situações da cena cotidiana brasileira e sua problematização política por uma estética contemporânea.

No movimento Música Nova estes aspectos se apresentam em muitos elementos de referencialidade popular, trabalhada numa perspectiva do “sino do novo”. O mais explícito é o agenciamento de Rogério Duprat junto aos músicos do movimento Tropicalista. No entanto, a estética não era diferente para aqueles que trabalhavam no universo da música acadêmica. Na obra de Gilberto Mendes, por exemplo, o cotidiano é representado em muitas obras da década de 1960, mas não mais através do uso de materiais identificados com o capitalismo alienante e espoliativo a um espírito nacional idealizado: “o modelo para esse novo homem estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana” (RIDENTI, 2014, p.9).

³ O Clube de Arte surgiu em 1956 e foi uma instituição originada do Clube de Gravura, fundado em 1951 por Mário Gruber, segundo ele próprio em depoimento gravado para o *Projeto Encontros* (1996) da Prefeitura Municipal de Santos. Na entrevista, que teve a participação de Gilberto Mendes, entre outros, Gruber revela que a ideia de um Clube de Gravura estava não só na ação de divulgar a modalidade artística, mas, também, e consequente com sua militância no PCB, impulsionar uma atividade intelectual “transformadora”, ou seja, questionadora do processo alienante que a sociedade capitalista desenvolvia na população. (vídeo da entrevista disponível em: Cultura e Esporte na Baixada Santista: Mário Gruber. *Jornal Eletrônico Novo Milênio*. Disponível em < <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult102.htm> > Acesso em: 11 out. 2020)

cancioneiro popular⁴, e sim territorialidades afetivas do nacional trabalhadas através do signo do novo.

Talvez a obra mais significativa dessa estratégia seja *Santos Football Music* (1969).⁵ Aqui, o autor explora um dos espaços mais representativo da cultura nacional, o futebol trabalhando sobre as múltiplas sonoridades e performances que ocorrem numa partida de futebol. Enquanto a música explora as técnicas contemporâneas em vigência, ou seja, fora do âmbito nacionalista tradicional, o objeto teatral nos envolve em um significante nacional poderoso: o futebol. Aqui, a ressignificação pelo novo, em tese, usa o ritual cultural para modificar o significante em direção a uma modernização capaz de capturar a atenção em prol de uma mudança de sensibilidade com o mundo contemporâneo, inclusive de forma irônica ao mostrar o rude universo sonoro do futebol.

Outra base de uso da energia mítica da cultura popular pode-se ver, por exemplo, no *Estudo nº 1*, de Rodolfo Coelho de Souza (1977)⁶. Usando um tema folclórico, *Casinha Pequeninina*, o compositor explora a canção folclórica sem recorrer a sonoridades referenciais do senso comum de um espaço idealizado, o da brasilidade musical. As referências ao nacional surgem, assim, em aspectos singelos, usando alguma gestualidade melódica ou mesmo a opção por um instrumento profundamente relacionado ao nacional, o violão, no entanto usando técnica expandida. Seria injusto não mencionar, também, todo o agenciamento de artistas como Damiano Cozzella e Júlio Medaglia. O primeiro junto ao movimento coral, não só agindo na cena musical do movimento de forma incisiva, mas nutrindo-a com memoráveis arranjos de melodias do cancionário popular. Por sua vez, Medaglia teve uma diversificada agenda de produção cultural, atuando em muitas frentes. Regeu o repertório de compositores luso-brasileiros do período colonial; escreveu arranjos para artistas da música popular brasileira, como Caetano Veloso e Jards Macalé, assim como trilhas de música, algumas associadas ao movimento do cinema *udigrudi*, o cinema “marginal” brasileiro. Colaborou, também, na crítica musical escrevendo artigos em jornais e, inclusive, um livro provocador, *Música Impopular Brasileira* (1988). Este livro, junto a um pioneiro texto de um ator de primeira grandeza do movimento de vanguarda paulista, o *Balanço da Bossa e outras bossas* (1974) de Augusto de Campos, materializaram em palavras analíticas a vocação de uma geração para a polêmica estética em alto grau de sofisticação. Destaco para o que busco nesse trecho, ou seja, o vínculo com a cultura nacio-

⁴ Veja: Gilberto Mendes, *Ponteio* (1955). Junge Sinfoniker Basel: Igreja de Santo Antônio, Tiradentes-MG, 28 de outubro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MM-jbpOk_k3A>. Acesso em: 20 nov. 2020.

⁵ Veja: Gilberto Mendes, *Santos Football Music* (1969). In: Carlos Mendes, *Gilberto Mendes, Uma Odisseia Musical*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V3bmKryl-cI>>. Acesso em: 21 out. 2020.

⁶ Veja: Rodolfo Coelho de Souza, *Estudo nº1 para violão*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w1C1k4Vbo2s>>. Acesso em: 21 out. 2020.

nal dos agenciamentos da vanguarda do Movimento Música Nova, passagens em ambos os livros que, de forma ácida, expunham os poucos arroubos de inovação e os muitos conformismos diante dos cacoetes de colonialidade da cena musical brasileira, de todos os tempos.

Por outras palavras, se olhássemos com lupa para os produtos do *Movimento Música Nova* veremos que o ideal de referencialidade à cultura nacional, inclusive pelo uso de elementos mitificados, como o futebol, estão em incontáveis obras dos compositores associados. Aliás, essa estética-política está, também, no movimento do Cinema Novo, na Poesia Concreta, enfim, naquilo que há de intersecção entre a mítica de personagens e costumes nacionais e sua problematização por uma estética contemporânea, inclusive ressignificando personagens como os caipira, malandros e todo corpo dissidente. Podemos resumir esse processo por uma ação: através de um espaço simbólico da cultura nacional se buscava inocular uma escuta não massificada para formar uma resistência aos mecanismos da sociedade de massa através de seu próprio cotidiano. Era um protocolo de ação que modernizava o jdanovismo não mais pela sonoridade do popular, mas pelo espaço de reconhecimento, tratado numa perspectiva de estranhamento com a linguagem. Em síntese, a modernização, e cosmopolitização, da linguagem a partir do “signo do novo” tornou-se o reagente ácido que agiria sobre a inércia da sociedade massificada e, também, resolveria um problema da estético do realismo social jdanovista, naquilo que ela tinha de semelhante com a estética do modernismo nacionalista. Em síntese, todas essas ações, e muitas outras, criavam agenciamentos que exploravam uma memória nacional coletiva para ativar resistências, múltiplas resistências.

Dito isso, é importante ressaltar que foi por essa utopia que a música do *Movimento Música Nova* tinha algumas propriedades fundamentais:

- (1) compreender o signo do novo como uma atitude de política-estética (inclusive usá-lo com sarcasmo ou ironia);
- (2) no entanto, novo não deveria romper com uma perspectiva do processo evolutivo de linguagem, o que garantiria não só a sua sofisticação, mas sua legitimação enquanto expressão do ideal de esclarecimento para a revolução;
- (3) adotar uma atitude de confrontação com a realidade social hegemônica não só com a música, mas, e principalmente, com a performatividade que envolve toda a cena musical (inclusive os processos educacionais da música);
- (4) expandir a presença da música nova para novos espaços, como o marketing, a música popular ou o cinema.

O MANIFESTO MÚSICA NOVA E A EPISTEMOLOGIA ANÁRQUICA PELO SIGNO DO NOVO

O marco público do *Movimento Música Nova* foi o Festival de Música Nova de Santos. Este, como bem relatado em incontáveis estudos e relatos, surgiu de um desdobramento da VI Bienal de Arte Moderna de São Paulo, de 1961, mais precisamente pela repetição de um programa de música contemporânea da mostra paulistana, em Santos. Neste concerto, realizado no Teatro Independência, foram apresentadas obras de compositores que desde meados da década de 1950 estavam ligados de formas distintas à Orquestra de Câmara de São Paulo, fundada por Olivier Toni. Assim, formou-se a ideia do Festival, ou melhor, formou-se de fato o Grupo Música Nova (MENDES, 1994, p.67). Porém, o *Manifesto Música Nova* só foi publicado em 1963, na *Revista Musical Chilena*.

Novamente sublinho, que esse manifesto revela um protocolo de ação baseado na manutenção de um ideal de resistência cultural, mas mudando o foco da ação como pregava o nacionalismo-popular do PCB. Ao invés de buscar uma consciência aglutinadora pelo vínculo com uma arte de base popular, pensada para a coesão do proletariado, o novo movimento buscava uma ampliação dessa consciência na intersecção, crítica, com as forças cosmopolitas e contemporâneas, não mais com símbolos arquetipados do universo nacional, como o homem rural, por exemplo. Assim, as diferenças do grupo em relação ao que foi vivido como experiências estéticas junto ao PCB, e seus organismos satelitais como o Clube de Arte (relembrando que o CPC surge apenas em 1962), foi, primeiro, considerar que o conflito entre arte e sociedade só poderia ser redimido assumindo-se o compromisso com a revolução de sentido que o mundo tecnológico do pós-guerra permitia. Para os signatários do *Movimento Música Nova* não era mais possível expressar-se nas bases de um nacionalismo chauvinista; nas convenções da tradição clássica-romântica; pelo próprio conceito de obra de arte formalmente fechada, que levava à fetichização pelo valor de uso da arte; enfim, pelo entendimento do sistema burguês de valor da arte.

O Manifesto de 1963 conclamava, ainda, o pensamento que buscava quebrar o idealismo de um mundo suspenso por uma razão histórica de causa e efeito. Dizia, também, que a arte não deveria ser um ideal de representação da natureza ou da raça, mas “um processo criativo partindo de dados concretos, como superação da antiga oposição matéria-forma” (MENDES, 1994, p.73). Instava-se à abertura metanarrativa; à “concreção no informal”; ao pensamento relacional pela lógica “polivalente”, ou seja, por proposições que, diante de um fato, enxergavam várias verdades. Enfim, o “anticonteudismo”, de que nos fala Gilberto Mendes (MENDES, 1994, p.76), como essência de uma implosão de sentidos para a movimentação crítica. Nota-se, também, o apelo à mudança

de perspectiva tanto da recepção como da concepção do que seria uma arte engajada no mundo contemporâneo. A ideia não era combater a grande arte, mas pô-la em movimento como processo dialético de aprimoramento crítico para a atuação ativa como agente de transformação, revolucionária. Neste espaço, questionava-se a composição (carregada de sentido autoritário) em prol da criação musical (como expressão de uma liberdade expressiva, inclusive negando a tradição teórico-formal ou os protocolos da exibição artística).

Em síntese, este documento lançava a pedra fundamental de um movimento que não só sustentou a poética de compositores dedicados à música acadêmica, como Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, mas, também, foi levada à música popular e deu suporte à estética do Tropicalismo, através do agenciamento de Rogério Duprat (GAÚNA, 2003), enquanto vínculo com o experimentalismo e o conceito de linguagem a partir do concretismo. Aliás, tratando de pensar em algo que traduzisse em teoria o que foi feito do manifesto como interação pragmática de compor com o compromisso do espírito do tempo, fosse com o teatro musical de Gilberto Mendes ou nas canções dos tropicalistas, acredito que poderíamos fazê-lo por uma ideia de progresso sistematizada por Feyerabend, em 1975:

Está claro que a ideia de método fixo ou de teoria fixa da racionalidade se apoia em visão excessivamente ingênua do homem e do seu ambiente social. Para os que não querem ignorar o rico material fornecido pela história e não se propõem a empobrecê-la para comprazer aos seus mais baixos instintos e à sua sede de segurança intelectual na forma da clareza, da precisão, da objetividade e da veracidade estará claro que existe apenas um princípio que pode ser definido em todas as circunstâncias e em todas as fases do desenvolvimento humano. É o princípio de que qualquer coisa pode dar certo. (FEYERABEND *apud* REALE, 2003, p.1.052)

É nesse princípio da fragilidade das certezas, de que “qualquer coisa pode dar certo”, ou seja, que a tradição nos engana e corrompe, que vejo o nó górdio do *Movimento Música Nova*. O “qualquer” seria o ácido contra a sociedade massificada que espera da arte o sistema de identidade explicitada nos seus índices de formação de sentido: o corpo como representação expressiva das ideologias, seja qual for; a raça como localização restritiva nos espaços afetivos e geoculturais; e os ancestrais como categoria de valores do sistema dominante.

Contra essa postura, o ato de deslocamento radical sem solução de continuidade, sem índices de referência como nação ou razão, mas que ao mesmo tempo cria subjetivos de múltiplos sentidos (como se pode ver em tantas canções de Caetano Veloso) potencializava o discurso da suspensão da realidade para renovar o senso comum, rompendo com um historicismo pela perspectiva do avanço, do “signo do novo” (o próprio Manifesto fala de uma “nova”

Teoria dos Afetos, ou seja, redefinir a categoria do sentido semântico-musical, quem sabe até suspendê-lo).

Outro ponto interessante está em que o historicismo foi entendido como um entrave a ser superado. É nesse sentido, também, que o “qualquer” também atuava, pois impunha uma suspensão do signo histórico e das convenções da arte, onde conteúdo e forma se fortaleciam pela perpetuação de uma tradição considerada como a esteira rolante da opressão social. Pela ruptura do processo (ruptura com qualquer estrutura estabelecida) imaginava-se oferecer a todos um sistema de equivalência, e mais, de libertação de sistemas ideológicos considerados totalitários que, paradoxalmente, eram vividos desde uma perspectiva estética sufocante. Assim, quebrar as regras era, primeiro, romper com a tradição nacionalista e acadêmica que não considerasse a nova realidade tecnológica e racional, ou como declara o Manifesto de 1963, a “lógica polivalente”.

Essa “lógica polivalente”, creio, é a outra chave importante que merece alguma atenção. Por ela se explicita a adoção da ambiguidade como discurso; do incerto; do jogo de colagens e citações que afirma desconstruindo. É por ela que uma série dodecafônica pode se transformar em Ragtime; onde uma citação de Verdi é reciclada em meio a sons concretos; ou mesmo um gênero, como o motete, cria uma das bases do pêndulo entre o arcaico e o contemporâneo, necessário para liquidar a ideia de temporalidade das formas musicais. É também por essa lógica que a própria ambiguidade de sentidos articula-se, consubstanciando a ironia do Teatro Musical e dos Happenings. Isto porque na ambiguidade está o fundamento que permite que muitos gêneros atuem no ideal de movimentar a consciência crítica, já que ela quebra a tradição e as fronteiras que mantém as hierarquias das artes. Por este caminho de fragilidade das fronteiras que, por exemplo, Rogério Duprat trouxe para a música popular as referências sonoras da *Neue Musik* e, em outro momento, invadiu o mundo do marketing comercial com sua “música nova”.

Enfim, é por essas ambiguidades dos sentidos que a estética do *música nova* conseguiu a desconstrução dos monumentos como forma de ironia da própria imagem de civilização. Em síntese, nas ambiguidades dos símbolos e estruturas musicais (gestualidades, princípios formais e gêneros) que formava-se o “qualquer”, que nos fala Feyerabend (*apud* REALE, 2003, s/p); que se posiciona, ironicamente, dentro dos grandes valores da arte ocidental para liquidar suas certezas, abrindo assim uma reconfiguração dinâmica de sentidos, múltiplos, entre o antigo e moderno. É assim, também, que o “qualquer” transforma-se em “lógica polivalente”.

Porém, há que se precaver de um sentido. A ruptura era a única grandeza que não era qualificada no “qualquer”. A ruptura era dirigida, obedecia a um

plano ideológico claro e ao mesmo tempo conclamava a uma nova racionalidade: do mundo do processamento de dados; do som eletroacústico; da experimentação pelo concretismo e, no plano não musical, por qualquer signo que simbolizasse a negação da sociedade capitalista. O que se tratava de quebrar era o conceito de arte como objeto de consumo.

Por uma relação de princípios, a luta contra a opressão capitalista vinha associado à descrença da ordem estabelecida. O novo surgia como o caminho da redenção, pois pelas fraturas contínuas da realidade dominante que o novo proporcionava não seria mais possível a estrutura da dominação se estabelecer. Isso porque, acreditava-se que normas e procedimentos formavam uma epistemologia nociva, pois tratava de dar continuidade a uma doença: a tradição histórica. E nesse sentido justifica-se, também, a ideia fixa sobre a opressão do discurso sobre a identidade nacional, condenando o que já era considerado um academicismo modernista. Era uma condenação em bases articuladas: a expressão da matéria-forma do modernismo, considerada artificial, com a leitura política do movimento modernista-nacionalista, considerado fascista.

Deste aspecto surge um gosto pelo conceito de *Happening*, ou seja, a negação da própria composição por ela representar a possibilidade da apropriação para os fins de montagem da tradição. Nessa senda, inclusive a teoria musical foi considerada espúria e, assim, nos projetos pedagógicos do ensino da música que se desdobrou do grupo signatário do Música Nova, essa área sofreu uma redução considerável de seu impacto. Isso porque, seguir regras da música “de escola”, acadêmica, era ser “conservador”. A única regra, ou melhor, atitude que não negavam, eram as atitudes de vanguarda, principalmente no tocante a implosão de sentidos contínuos de qualquer coisa que poderia ser afirmada categoricamente. Como os *Noigandres*, grupo de poetas paulistas, Rogério e Régis Duprat, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, entre outros, uniam-se na busca do signo do novo como agente de combate e resistência, principalmente ao nacionalismo modernista e à arte massificada pela indústria cultural. Enfim, uniam-se pelo ideal da provocação contra o método que funda o modelo de dominação.

O FESTIVAL COMO ESPAÇO DE FRUIÇÃO DOS IDEAIS DA ARTE ENGAJADA, CONTRA A INÉRCIA CULTURAL DA SOCIEDADE MASSIFICADA

O Festival Música Nova tinha o ideal de ser o palanque de onde oradores convictos de suas certezas e engajamentos exerceriam a resistência diante do que consideravam inércia e indigência cultural advinda da sociedade de massa. Tornou-se, principalmente na década de 1970, o palanque público que

projetava o discurso pelo signo do novo como violação da tradição e, desta forma, bastião para o próprio progresso do conhecimento e entendimento das condições humanas para a revolução dos costumes, ou superação da indigência crítico-social.

O projeto, no entanto, não era novo. Há que dizer que todo esse movimento encontrava-se em construção desde o *Movimento Música Viva*, idealizado e impulsionado por Hans-Joachim Koellreutter. E mais, a forma de ação era absolutamente tradicional, ou seja, festivais e debates na imprensa. O primeiro símbolo da correlação entre os dois movimentos está no reaquecimento da polêmica entre velhos conhecidos: vanguardistas e nacionalistas. Nos tempos do *Movimento Música Nova* a defesa dos ideais da vanguarda era feita por Rogério Duprat, Julio Medaglia, Luís Carlos Vinholes e Gilberto Mendes. No polo oposto e em defesa da tradição do modernismo nacionalista estava o principal crítico paulista de então, João Caldeira Filho, columnista de *O Estado de São Paulo*. Escreviam também músicos ligados a Camargo Guarnieri, como Dinorah de Carvalho, Oswaldo Lacerda e José de Sá Porto. Como se vê, tanto Camargo Guarnieri como Hans-Joachim Koellreutter, animadores da discussão desde 1946, tornaram-se eminências pardas.

Porém, o que é interessante, e novo, é que aos poucos o que era debate na imprensa tornou-se espaço de uma pedagogia pela arte. Formou-se, principalmente por Gilberto Mendes, um discurso focado em explicar os motivos da opção estética do novo, e quais seriam os valores importantes para fazer frente aos desafios da arte no processo de desenvolvimento humano (para não dizer de indução a ideologias críticas à sociedade capitalista). Na outra face da ação pedagógica, longe das letras jornalísticas, o movimento elegeu o *happening* como fator de choque, e exemplar das ideias da polivalência para expor as contradições da sociedade moderna.

Em síntese, tanto pela expressão pública dos ideais dos festivais, como na forma literária da exposição dos motivos dessa música que “poucos entendiam”, construía-se mais do que um movimento musical, construía uma forma de exposição de ideologia política.

O “FESTIVAL MÚSICA NOVA” NAS PÁGINAS DOS JORNAIS

Apesar de o Festival de Música Nova ter dado um grande impulso à atividade jornalística para muitos dos principais atores do movimento, antes de 1963 alguns artigos já indicavam o trato fácil dos músicos com essa mídia. Podemos dizer que o prenúncio do que viria a ser um hábito do *Movimento Música Nova* surge em um artigo de Willy Corrêa de Oliveira, no jornal *A Tribuna*, edição de 2 de outubro de 1960.

Com um estilo bastante engessado na necessidade de descrição formal e estilística das obras que seriam apresentadas em um concerto, o compositor, que viria a ser um dos principais animadores do *Movimento Música Nova*, “inaugurava” a atividade jornalística dos compositores de vanguarda que, na década de 1970, seria absolutamente disseminada entre os membros do grupo.

Nesse primeiro artigo nota-se uma perspectiva pedagógica, o que hoje pode soar estranho haja vista o estilo cáustico que Willy veio a adotar como princípio de sua expressão extramusical. O objetivo do artigo é desvelar as rotas de influência na música de Gilberto Mendes, sempre comparando-o com ícones canônicos da História da Música Ocidental. Assim, apontando o que transpirava em Gilberto Mendes de Weber, Stravinsky, Prokofiev, Chopin e Schumann, Willy Corrêa apresentava Gilberto Mendes na esteira da grande tradição da arte ocidental. E o faz sem maiores rursugas, preludiando a regra tendencial de muitos escritos entre 1970 e 1975: a tendência de criar plataformas de inteligibilidade da música nova com autores consolidados no ordinário da audiência.

Poderíamos questionar essa estratégia, ou seja, mitigar o impacto do novo recorrendo à exposição de uma genética consagrada e conhecida pelo grande público. Porém, de posse do que foi o discurso posterior, percebe-se que a ideia era de que o novo traria a expressão de todas as artes, e por isso teria o “direito” de conclamar sua legitimidade transformadora e de se apresentar com a mesma dignidade com a qual se apresentavam os clássico-românticos.

Torna-se mais sugestiva essa tese analisando um artigo publicado por Otto Maria Carpeaux (1960, p.24) na mesma edição de *A Tribuna*. Em *A morte das vanguardas*, Carpeaux procede a um pensamento dialético para analisar o porquê da resistência à vanguarda como pressuposto de avanço do pensamento artístico. Afirma categoricamente que o grande problema dessa postura/movimento artístico foi não considerar que existiria uma “arte de sempre” que seria, aliás, insuperável. Mas sim por os “futuristas” acreditarem que a história começaria no “hoje”. Negando essa perspectiva, afirmou que a vanguarda é “utopia” e a “arte reconhecida” é “ideologia”. Por fim, equacionou a importância do “esnobismo” para o movimento, pois criaria um potencial contra-hegemônico, ou seja, transformaria o que é isolamento em uma falsa consciência de hegemonia, ou pelo menos, de aceitação. Concluiu, no entanto, defendendo a vanguarda. Para ele, seu único problema era que suas “reivindicações e conquistas são abandonadas antes de terem sido atendidas, respectivamente exploradas”.

Ora, tratando de interpretar o esforço de Willy Corrêa em colocar a obra de Gilberto Mendes na senda da “arte reconhecida”, poderíamos afirmar que existiria uma postura crítica favorável aos dizeres de Carpeaux. Logo, estaria-

mos diante de uma crítica compartilhada por muitos, na época: haveria um *habitus* construído na qual a arte deve ter pontos referenciais para construir sentidos de análise, logo legitimação; o novo pelo novo seria apenas mais um formalismo.

No entanto, acho que há uma questão que separa os artigos de Otto Maria Carpeaux e Willy Corrêa de Oliveira. Tenho convicção que o trato da arte, revelado na coluna do então jovem compositor do grupo *Música Nova*, muito se deve à influência trotskista. Provavelmente a convivência com Patrícia Galvão tenha sido crucial para esta estrutura de pensamento. A autora de *Carta de uma Militante* (1939) foi decisiva para a retomada da consciência dos antigos comunistas de Santos, na década de 1960. Patrícia, apelidada Pagú, encarnava como poucos o ideal de revolução cultural pelo pleno exercício da grande arte, sem as amarras poéticas que eram a praxe no ideário stalinista do tradicional PCB.

Aliás, tal postura de Pagú não era nova. Ela foi amadurecendo desde a luta que teve ainda em meados da década de 1930, quando se opôs às diretrizes stalinistas do PCB, que então delineavam uma guinada para a “revolução burguesa”, através das “frentes populares”. Na década de 1940, Pagú alinhou-se aos trotskistas e passou a militar nos jornais de São Paulo, junto com seu segundo esposo, Geraldo Ferraz. Este era já um escritor, crítico de arte e redator de importantes meios jornalísticos, entre eles a *Vanguarda Socialista* e o *O Estado de São Paulo*. Os dois se radicaram em Santos, em 1954, pelo convite de *A Tribuna* para Ferraz ser editor chefe de redação. Pagú, então, transformou-se na animadora primaz dos movimentos artísticos da cidade. Foi por ela que o movimento de arte amadora de Santos encontrou grande impulso a partir da década de 1950, inclusive promovendo sua divulgação através de uma coluna que assinava no jornal *A Tribuna*.

Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira não escaparam dessa força centrípeta cultural. Nesse tabuleiro erguem-se muitas certezas que comungavam tanto os compositores como os jornalistas socialistas: a arte como ação inerentemente revolucionária, independente do caráter nacional; o trato e importância dos movimentos amadores de arte; e a ação de divulgadores dos ideais da grande arte na imprensa.

É claro o vínculo do Festival de Música Nova com esses princípios. É mais claro ainda o impulso desses princípios pelos braços de Pagú e Geraldo Ferraz que, fizeram de *A Tribuna*, um jornal simbólico para a elite de Santos, o principal veículo de divulgação do movimento de arte contemporânea e, posteriormente, do *Movimento Música Nova*. O círculo das ideologias assim girou, pois Pagú, crítica mordaz da guinada stalinista para as massas burguesas, tornou-se, na década de 1960, uma ponte para antigos stalinistas realizarem o ideal

de esclarecimento da “classe burguesa”, como pedra de toque para a resistência cultural frente o capitalismo “selvagem” e a sociedade de massa.

O FESTIVAL, A IMPRENSA E O MOTE ILUMINISTA: O LEGADO DE GERALDO FERRAZ

Na edição de 14 de março de 1962, a coluna *Artes e Artistas* do jornal san-tista *A Tribuna* anunciava a realização da *Semana de Música Contemporânea de Santos*. (ROBERTO, 1962, p.2) Era uma das primeiras manifestações do que viria a ser o Festival de Música Nova. Antes disso, em 1961, o mesmo jornal anunciou o surgimento do coral *Ars Viva*. Na coluna *Crônica Feminina* (JOSÉ, 1961, p.2), o coral foi apresentado com o intuito de divulgar um repertório musical inusual nas salas de concerto, principalmente a música contemporânea, a medieval e a renascentista. O articulista garantia que “não se tratava de uma organização com tendências ideológicas (*grifo nosso*) (...), mas de um movimento independente onde a divulgação da arte é o principal objetivo”. Ora, para uma sociedade vacinada nos movimentos políticos de esquerda, o anúncio era quase uma ingenuidade.

De qualquer forma, estavam assim dispostos os organismos que amparam, de 1962 até 2010, o Festival Música Nova de Santos: o coral *Ars Viva* e o jornal *A Tribuna*, onde Gilberto Mendes inclusive tornou-se colunista.

Devidamente apresentado e legitimado pelo veículo “oficial” da elite san-tista, os ideais de resistência pela “grande arte” ganhava novo impulso. Em pouco tempo, desde o concerto “histórico” (assim foi definido por Olivier Toni) (MÚSICA, 1962, p.3) de 27 de março de 1962, o Festival de Música Nova se enraizou na agenda cultural da cidade e tornou-se um polo de grande efer-vescência do movimento musical brasileiro.

Surgia também, paralelo a esse movimento artístico-musical, uma lite-ratura jornalística e de fotorreportagem que divulgava os eventos ligados a esse perfil modernista de forma distinta da tradição da crítica musical no Bra-sil. Além dos anúncios dos eventos e de um tênu debate de polarizações das obras executadas, formou-se uma literatura que buscava orientar e explicar o movimento da música contemporânea. Como veremos, no decorrer de quinze anos o Festival recebeu intensa divulgação. E se num primeiro momento a divulgação foi apenas um exercício de informação, no decorrer dos anos, prin-cipalmente na virada da década de 1970, vários tipos de discursos se uniram para transformar a arte de vanguarda numa plataforma de crescimento crítico, sempre mitigando um discurso de fundo: a arte como fonte da subversão dos costumes.

Porém, há que se precaver de certo olhar. Afirmar que a intenção desse

jornalismo cultural na imprensa “chapa-branca” era deliberadamente “infiltrar” uma cultura de resistência é contemplar tudo e todos com olhos na compreensão da expressão engajada. E isso com certeza não ocorreu na redação de *A Tribuna*. No entanto, percebe-se que o discurso foi aparecendo, palavra por palavra, pelo velho costume de velar o esclarecimento pela frase de múltiplos sentidos, vestida de elogio à grande arte e ao mesmo tempo de deploração da falta de sentido da sociedade massificada. De qualquer forma, o processo foi se transformando e ganhando forma discursiva no que poderíamos chamar de círculo de divulgação da vanguarda, ou seja, textos de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Geraldo Ferraz.

Já no final da década de 1960, a dinâmica pedagógica da arte-ação, expressa no hábito de publicar textos elucidativos da estética do movimento, revivia os tempos do Clube de Arte. Evidentemente podemos considerar que ações nesse sentido era um *habitus* do ofício. Seja como for, ou seja, um *habitus* ou uma estratégia, o esforço literário de explicar o movimento musical se justifica para dar a ele uma condição de indagação crítica diante da sociedade, ou melhor, justifica-se na vontade de transformação da sociedade. Inclusive porque esse modelo de agenciamento tornou-se uma espécie de dinâmica do grupo, ou seja, pelo jornalismo cultural ligado ao Movimento de Música Nova se expressava um desejo-fantasia coletivo: a conjugação entre a expressão artística e a ação da arte como ácido da realidade sociopolítica.

Em síntese, a preocupação com o extramusical revela o *habitus*. O que estava em jogo era justamente superar a alienação da recepção da arte através da explicação pedagógica do ato estético. Transformado em ato político-estético, publicar servia, ademais, para contrariar a natureza das vanguardas históricas, ou seja, o desejo de ruptura, de estranhamento, enfim, de isolamento. Isolamento que já havia sido fonte de debate no próprio seio da *Neue Musik*, pela postura crítica de Luigi Nono aos compositores que, diante das novas linguagens da música, assumiam apenas a capacidade racional do texto musical, e não o seu potencial de transformação; enfim, desprezavam “as redes de relações entre música e vida” (CARVALHO, 2007, p.160).

EXPLICAR PARA REVOLUCIONAR, OU PELO MENOS QUESTIONAR: EIS A QUESTÃO!

Alinhando-se consciente ou inconscientemente ao debate levado a cabo por Luigi Nono, ainda na década de 1950, alguns integrantes do movimento passaram a operar a partir de uma dinâmica nova, ou seja, quebrar o isolamento do discurso, buscando explicar os fundamentos da opção estética para a opinião pública.

No caso do Movimento Música Nova, “explicar” o movimento era convidar veladamente a todos a aderirem aos valores de uma arte viva. Era, além disso, acusar a alienação da sociedade que se sustentava na inércia da indigência cultural pelo confronto da cultura hegemônica - notadamente clássicoromântica - com o signo do novo. Como afirmei acima, esse era o espaço da arte-ação, do Realismo Social, e, também, do debate mais profundo da *Neue Musik*.

Aos poucos Gilberto Mendes tomou a frente desse processo de divulgação/edificação, convergindo, assim, a organização musical do evento com a difusão de seus ideais. E, provavelmente guiado pelo domínio apurado dos processos de comunicação de Geraldo Ferraz, o agenciamento vingou. Inclusive trazendo estratégias já utilizadas no Clube de Arte: o jogo das metáforas, das ambiguidades de sentido, enfim, do processo persuasivo dissimulando as intenções da resistência cultural.

Dito isso, cabe analisar que, diante da atitude de impor uma cultura do “não pensado” como forma de expropriação crítica, como diz Homi Bhabha sobre o “homem colonizado” (BHABHA, 2007, p.137), o jornalismo cultural ligado ao Movimento Música Nova assumiu uma postura proativa, dissimulando a mensagem de resistência pelo ato de abertura a uma fruição cultural de elite. Sem parecer subversivo, e cuidando de adjetivos que poderiam parecer apologéticos para os censores da Ditadura Militar, ou aos setores conservadores mais atentos da sociedade santista, os textos sobre o Movimento Música Nova passaram a ser frequentes. E, através da divulgação de seu festival a partir do final da década de 1960, os textos começaram sutilmente a confrontar a cultura cotidiana não pelo estímulo à resistência política, mas por uma exposição de ideias que induziam a uma mudança de hábitos. Evidentemente seguindo uma estratégia discursiva, os artigos sempre se fundamentavam no sentido do valor da arte diante de sua função social. Faziam isso, conclamando a capacidade da “grande arte” de humanizar, de trazer novas condições de entendimento da realidade vivida. Enfim, era uma perspectiva, não de luta escancarada, mas de estímulo a um crescimento crítico para uma mudança de base social.

Percebe-se, também, observando a linha assumida pela seção de *A Tribuna* que cobria o Festival de Música Nova - *Artes e Artistas* - que simplesmente divulgar eventos musicais não era suficiente para alcançar os velhos objetivos de esclarecimento da população. Fica claro que havia uma compreensão “editorial” de que o pleno gozo da arte como fator de desenvolvimento da “solidariedade humana” (mote dos socialistas e trotskistas) não seria construído apenas “explicando” a arte através de uma crítica “engajada”. Era necessário cumprir estágios de formação de público. Uma formação que extrapolava o *stricto senso* de aproximar a população da arte. A ação revolucionária pela arte

exigia mais. O esforço extra passava por uma interiorização da necessidade de transformar a arte num exercício de crítica social pelo debate, pela pedagogia e persuasão de sua necessidade como valor humano de posicionamento diante da sociedade em que se vive.

Apoiado nesse conceito de arte-ação, a linha desenvolvida para o Festival Música Nova dava espaço a textos que apelavam, primeiro, ao reconhecimento da tradição local com os grandes processos de transformação do Brasil: Terra dos Andradas (entre eles, o Patriarca da Independência, José Bonifácio); de grandes poetas como Vicente de Carvalho e do movimento portuário. Em 1960, em um texto assinado por Willy Corrêa de Oliveira em *A Tribuna* a música de Gilberto Mendes é destacada por ser de um “compositor santista”. Mais que isso, nota-se uma construção de sentido que Santos encontrava-se com a tradição dos grandes homens e fatos pelo Festival de Música Nova (OLIVEIRA, 1960, p.10). Aliás, essa linha de raciocínio foi bastante explorada. Inúmeros são os artigos que usam o apelativo de “evento que projeta Santos no mundo” como um chamariz para atrair o público. Textos como *Música Nova: mais uma vez Santos será líder* (MENDES, 1976, p.6) ou *Balanço da contribuição santista para a maturidade da nova música brasileira* (MENDES, 1975, p.5) são alguns dos muitos exemplos dessa estratégia de enraizamento, ou melhor, de vincular o homem da terra a uma mítica transformadora que incentive conterrâneos.

Amparado na força criativa de talentos como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, o jornalismo guiado por Geraldo Ferraz cumpriu um dos desígnios de sua formação como jornalista cultural: discutir a arte como elemento de transformação social. E assim foi, de 1962 a 1977, observa-se uma estratégia editorial bem articulada. Observa-se, também, que essa estratégia de divulgação ajudou a impulsionar um evento musical, antes isolado num grupo diminuto vivido numa cidade de porte médio, num evento que, inclusive, colocou Santos nos anais da história da música brasileira. E mais, deu personalidade social a um compositor – Gilberto Mendes –; enraizou e projetou um evento que por si só seria fadado ao isolamento, como acontecera com todos os movimentos de vanguarda; e, porque não, projetou-se como projeto pedagógico na mais importante universidade brasileira, a Universidade de São Paulo, haja vista a importância de Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes e Olivier Toni na construção do CMU-USP (Comissão de Música da Universidade de São Paulo).

“O DIABO PODE CITAR AS ESCRITURAS QUANDO ISSO LHE CONVÉM”: DISCURSOS ARTICULADOS DISSIMULANDO A INTENÇÃO DA ARTE COMO FATOR REVOLUCIONÁRIO

No momento em que amadureceu a percepção da importância da mídia escrita para o movimento, entre 1970 e 1975, alguns compositores do *Música Nova* estavam na fase áurea do experimentalismo. Gilberto Mendes apresentava, então, grande parte desse modelo de composição, vinculado aos princípios de aleatoriedade, do concretismo, e da exploração cênica da mensagem musical. Obras como *Santos Football Music* (1969), *Blirium A-9* (1970), *Atualidades: Kreutzer 70* (1970), *Objeto Musical* (1971), *Asthmatour* (1971) e *Ópera Aberta* (1976) tornaram-se obras antológicas desta estética. Willy Corrêa de Oliveira igualmente explorava o potencial do teatro musical ou do concretismo em obras como *Ouviver a Música* (1965), *Cicatristeza* (1973), *Life Madrigal*, *Phantasiestueck III*. Ademais, nos concertos santistas eram programadas obras representativas dessa estética como, por exemplo, *Aus Den Sieben Tagen*, de Stockhausen, “regida” por Willy Correa de Oliveira.

Nessa senda do experimentalismo, o ideal do *Movimento Música Nova* ganhava ações diversas, como o do grupo *Ficção Musical*, que mesclava a tradição da música popular com a linguagem de vanguarda. Outra vertente era imposta por Rogério Duprat, que levava à música popular e ao cinema a linguagem do *happening* e da *Neue Musik* (o próprio *happening* como entidade da *Neue Musik*). Enfim, o movimento era diversificado e influenciava uma nova geração de compositores, como Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga, Roberto Martins, Gil Nuno Vaz, Jamil Maluf, entre outros. Alguns mais escolásticos, como Coelho de Souza, outros mais performáticos como Alvarenga.

Ademais, e reitero, todo este processo era vivido articulado como ações de difusão, como confirma Antônio Eduardo Santos, um dos intérpretes mais orgânico do movimento, a partir da década de 1980: “o Manifesto Música Nova preconizava a utilização dos meios de informação na ‘educação’, não como transmissão de conhecimentos, mas como integração na pesquisa” (SANTOS, 1999, p.4).

Esse é o aspecto que a trato seguir. A constituição do discurso para promover uma ação que foi articulada por partes periféricas do sistema, ou seja, a imprensa, considerando que o núcleo era a música.

A VANGUARDA É POP: A DIVULGAÇÃO DO FESTIVAL DE MÚSICA NOVA

No decorrer de mais de vinte anos, o Festival de Música Nova de San-

tos ganhou amplo destaque na mídia santista e, de certa forma, na paulistana. Além de *A Tribuna*, outro importante veículo de divulgação do Festival foi *O Estado de São Paulo*, onde alguns “militantes” paulistas do movimento escreviam, como Jota J. de Moraes, Rodolfo Coelho de Souza e, posteriormente, João Marcos Coelho. Outros diários paulistanos como o *Diário Popular*, onde escrevia José da Veiga Oliveira, ou a *Folha de São Paulo* traziam notícias esporádicas do evento.

Apesar de o Festival romper os limites da imprensa santista, o jornal *A Tribuna* permaneceu sempre como veículo que dava maior destaque ao evento musical. No projeto gráfico de *A Tribuna*, até 1972, a coluna *Roteiro Cultural* servia de vitrine para a programação. Porém, às vezes na mesma edição, as matérias sobre o Festival eram publicadas até mesmo fora da área destinada às artes. As matérias geralmente divulgavam os eventos, deixando para as edições de sábado ou domingo espaços onde se discutia a programação musical desde um patamar analítico ou da perspectiva da persuasão pelo discurso que mitigava o estranhamento com a arte de vanguarda.

Em 1972, a coluna *Roteiro Cultural* mudou de nome e passou a se chamar *Artes e Variedades*. Apesar da mudança, a pauta seguiu a mesma: anúncio dos concertos, sempre acompanhado a foto do compositor ou dos intérpretes, como podemos ver nessa imagem de uma entrevista feita com Koellreutter, em 1971. Aliás, pode-se dizer que a fotorreportagem também é um ponto de destaque da cobertura do Festival Música Nova. A concepção editorial tanto de *Roteiro Cultural* como de *Artes e Variedades* acabou por formar um verdadeiro índice iconográfico de compositores e intérpretes, brasileiros e estrangeiros, dedicados à música de vanguarda na década de 1970.

Analisando as formas de discurso, as condições de assujeitamento público da imagem encaixa perfeitamente numa estratégia de dar identidade de autoridade à vanguarda, ou seja, dar índices *pop* à vanguarda. Através do impacto iconográfico um artista de vanguarda se potencializava, por que não, à autoridade tal qual um concertista ou maestro de música clássico-romântica. Quebrava-se um muro feudal, onde a mensagem subliminar de mitigação de contestação e hermetismo era confrontada pela apresentação canônica do artista de vanguarda, até mesmo contrariando o imaginário público associado à palavra “vanguarda”. Enfim, artistas que sempre foram identificados com uma elite intelectual, e por vezes negavam a proximidade com o grande público, receberam o mesmo tratamento dos personagens da cultura popular ou do entretenimento de massa.

Nessa perspectiva de divulgação, compositores e intérpretes como Gilberto Mendes, Klaus Ditter-Wolff, Olivier Toni, Rodolfo Coelho de Souza, Roberto Martins, Caio Pagano, Paulo Affonso ou o coral *Ars Viva*

foram profusamente retratados nas colunas da seção de arte de *A Tribuna*, na primeira década do Festival Música Nova. Também é instigante ver que importantes instrumentistas, hoje consagrados no cenário brasileiro, como Edelton Gloeden, Jean Noel Saaghard ou Norton Morozowisck, tiveram registradas no diário santista sua passagem pelo Festival.

Na esteira da forma de cobertura feita por *A Tribuna*, outros jornais santistas acompanharam a tendência. E, curiosamente, uma das fotos mais célebres sobre o Festival foi publicado em 10 de outubro de 1977, não por *A Tribuna*, mas pelo semanário *Cidade de Santos*. Trata-se do retrato de uma cena de Ópera Aberta, de Gilberto Mendes.

A partir de 1978, a divulgação do Festival de Música Nova deixa transparecer outro fenômeno significativo. A antiga linha de divulgar e ao mesmo tempo mitigar a distância da linguagem de vanguarda desapareceu. Cessaram os artigos que tratavam de convidar o grande público ao evento. Por outro lado, cresceu o elogio e a identificação dos ideais do Movimento Música Nova com Gilberto Mendes. Não só a presença do compositor tornou-se quase que hegemônica na autoria dos artigos publicados em Santos, mas a veiculação de imagens de Gilberto Mendes foi constante. O Festival iniciava um processo, talvez inconsciente, de sectarização, enquanto isolamento de evento para especialistas. Aos poucos a divulgação tornou-se mecânica, anunciando as atrações, sem pedagogia, sem a mensagem otimista do início dos anos setenta.

A VIAGEM PELO PASSADO EM BUSCA DAS ATITUDES DE VANGUARDA

O trato da História da Música nas estratégias de divulgação do Festival de Música Nova é um dos aspectos mais interessantes do discurso de divulgação do movimento. Aliás, o problema da História era fundamental para o Movimento Música Nova. É o próprio Gilberto Mendes que afirma isso, em uma entrevista para o periódico *Entrevista*, do Laboratório da Faculdade de Comunicação de Santos, em 1976. (MENDES, 1976,s/p) Mendes assevera que a música de vanguarda não era “desligada, à parte”, mas possuía “raízes profundas de um longo processo de desenvolvimento das artes”. Afirma, categoricamente, que a atitude da vanguarda só pode ser fundamentada no passado. Chega a declarar que a única coisa que interessa, em termos de arte, é o passado.

Absolutamente crente na ideia de que qualquer arte é por si só um agente revolucionário, a História como estrutura linear era, no entanto, rompida pelos compositores do Música Nova por um emparelhamento de momentos pinçados e articulados sobre o que era julgado como movimento de resistência e renovação. Criavam-se verdadeiros “buracos de minhoca”, onde o presente e

o passado eram aproximados pela identidade inovadora da linguagem musical. Porém, nesse modelo de discurso, a vanguarda não se impunha, pois não havia a quebra dos cacoetes narrativos do que então era usual nas Histórias da Música. Não havia citações técnicas, nem mesmo grandes referências ao contexto sociopolítico. O que valia era a declaração, musical, literária ou política, de um músico ou pensador musical como agente da contestação das estruturas sociais dominantes.

Alguns concertos dão mostra do afirmado, como o ocorrido em 24 de outubro de 1971. O texto de divulgação do evento em *A Tribuna* recebeu o título *Ars Viva conta a História da Música Coral Brasileira*. (MENDES, 1971,p.6) A articulação das ideias revela as assimetrias e ambiguidades que marcaram o discurso público do Movimento Música Nova, principalmente nos primeiros cinco anos da década de 1970. De um lado, o texto recorre a ideais canônicas da velha historiografia modernista, resgatadas nos postulados de Curt Lange. Buscando ressaltar a resistência do oprimido, o texto afirma a genialidade dos músicos brasileiros pela característica social das raças: mulatos de parcas condições educacionais, que maravilhavam compositores europeus, como Marcos Portugal ou Sigismund Neukomm. A assimetria se forma ao determinar que Villa Lobos legitimava-se “em sua abertura para o som concreto, a música objeto” (MENDES,1971,p.6a). Em outras palavras, para o antigo usava-se o cânone, para Villa Lobos a afirmação de que sua música trazia padrões importantes à música nova. Em síntese, a justificativa histórica fundamentava-se no encontro de algum rasgo de resistência.

Outra consideração que se pode ter analisando o discurso do texto é a articulação do poder de dizer amparado somente na atitude “do novo”. Gilberto Mendes afirma, sempre no artigo em questão, que a história servia para compreender a própria vocação de um compositor no tempo, ou seja, para comprovar “que a criação musical deve ser atacada diretamente no estilo da época”. (MENDES,1971,p.6a) É uma lei que o compositor santista extrai observando a música no tempo. E pelo determinismo de sua visão observou que o tempo mostra que a música, em muitos momentos do passado, foi vanguardista nos mesmos termos que deve se viver em qualquer presente.

“Ouçam este som espantoso: é a música de vanguarda da patota medieval-renacentista”(MENDES,1971,p.6b) é um dos primeiros momentos desse discurso. É um texto de múltiplos caminhos: da declaração de princípios do movimento, no que diz respeito à indução a uma recepção crítica; da indução de que o estranhamento sonoro seria comum, e desejável, no decorrer dos tempos; e de que o estranhamento sonoro era necessário para a abertura a novos mundos, inclusive do passado, que nos dava o sentido do contemporâneo.

Associando este conceito de conformismo dos “sem” educação, prosse-

gue dizendo que a arte “aberta” tem o compromisso com modificar, com o protesto, com o *underground*. Este sentimento sempre se identificou, afirma Gilberto Mendes, com “artistas preocupados com o signo do novo”:

Já em 1300 Groccheo (sic) falava da inutilidade de tocar música para ouvidos não preparados. Segundo ele, os motetes deviam ser interpretados somente em festividades para as classes educadas, enquanto as canções somente em festas populares, jamais ao contrário. Era a tomada de consciência medieval dos dois canais principais de comunicação artística: um que veicula a obra aberta, o outro a obra persuasiva, que vai de encontro do que deseja o espectador. (MENDES,1971,p.6)

Ademais, adaptando aos tempos vividos o que via de ruptura na música antiga lança mais um julgamento de valor típico do movimento de vanguarda. Afirma com veemência que todos esses artistas enfrentavam “a reação dos acadêmicos e acomodados de sempre”. (MENDES,1971,p.6) Mendes veicula essa postura com a pesquisa dos universos sonoros, usando como exemplo a hibridação vista nas canções ibéricas medievais.

Após esta declaração dos princípios através dos paralelismos dos desejos e fantasias da vanguarda coeva com o que interpretava como a “vanguarda” do tempo antigo, Mendes passou a descrever as técnicas usadas em cada uma das obras que seriam executadas, evitando termos demasiadamente especializados.

Já como colunista do *Roteiro Cultural*, o mesmo Gilberto Mendes continuou perseguindo o discurso da “vanguarda histórica”. É assim no texto *Em Santos, a música esquecida de George Antheil, o jovem mau*. (MENDES,1972,p.6)

Desfilando um profundo conhecimento do repertório de sua especialidade, Mendes dá mostra cabal de seu trato informativo-pedagógico sobre a música de seu tempo. Não só localizava o contexto de um autor absolutamente anônimo para o meio santista, e brasileiro, mas com propriedade indicava como ouvi-lo a partir de suas próprias referências:

A obra de Antheil, assim como a de Charles Ives e Henry Cowell, comprovam as raízes tipicamente americanas da arte de vanguarda dos Estados Unidos. O fenômeno John Cage, a “pop arte”, não são, portanto, casuais e nem tem nada a ver com a vanguarda europeia. São manifestações de uma civilização nova, de um novo mundo, e vamos encontrar seus pontos de partida em Antheil. Em seu “Ballet Mécannique”, composto matematicamente (ele mesmo explica) como conceito tempo-espço, como engenharia musical ou arquitetura moderna sonora. Antheil utilizou as durações aritméticas do silêncio já em 1924, parcialmente em consequência de ter estudado a música oriental. Nesta segunda metade do século vemos Cage às voltas com a mesma problemática oriental, como fonte de seus trabalho. Poderiam ser de Cage essas palavras de

Antheil: ‘o esteta vai à fábrica... ouve ruídos e se afasta horrorizado; o compositor ouve o ruído, mas tenta ver, tenta ouvir que tipo de ruído é’. (MENDES, 1972,p.6a)

O primeiro aspecto que salta à análise é a linha contínua da contextualização. O segundo é, novamente, a declaração de princípios do próprio Movimento Música Nova: a busca de uma linguagem de vanguarda própria, que não fosse um espelhamento da tradição europeia. Articula também algo que era típico nos discursos do Realismo Social: como um compositor extrai da realidade vivida uma postura estética para tornar viva sua música, provocando por ela uma retroação esclarecedora. Tudo isso tendo como pedra de toque um compositor “esquecido”, ou seja, submerso na cruel máquina da sociedade do consumo.

Outro texto que se encaixa na linha do uso da História da Música para afirmar a necessidade da abertura ao novo é *Atualidade de Beethoven frente à Música Nova*. (MENDES,1972,p.6) Definindo Beethoven como “conquistador de novas formas”, destaca, primeiro, que sua atitude estética se compara a de Stockhausen pela “inventiva revolucionária”. Segue elogiando a postura de um homem que trilhava a inconformidade com os cânones sociais, até mesmo por buscar ser um músico independente da sociedade cortesã. Para Mendes, o que Beethoven fez em música, teria feito em armas ou em leis, caso tivesse sido educado para tanto.

Porém, o mais significativo nesse texto é a dobradiça temporal - o uso da história - que justifica a atitude da vanguarda no curso do tempo. Para Gilberto Mendes, a mensagem de Beethoven iria além do que vulgarmente observa a História da Música. Para o compositor-colunista, a própria *Neue Musik* de Darmstadt seria a herdeira do espírito de abertura ao novo, impulsionado por Beethoven. Seu legado para a vanguarda seria a atitude de inconformismo. Aliás, Beethoven teria deixado de legado algo maior: a capacidade de “aproveitar o máximo um mínimo material sonoro”. Esse seria o princípio ativo da “atualidade” de Beethoven:

Parte, assim, de Beethoven toda uma linha ao mesmo tempo de profundo subjetivismo e rigor formal, que continuaria em Brahms e atingiria seu ponto culminante em Schoenberg, com o expressionismo musical da Escola de Viena. A Escola de Darmstadt, nesta segunda metade do século, de certo modo retomou essa linha com Pousseur, Stockhausen, Nono e outros compositores; mas outros fatores mais “objetivos”, como o som concreto e eletrônico, o som “pop”, entraram também em jogo. (MENDES,1972,p.6b)

Por Beethoven, Gilberto Mendes expunha suas alianças com Darmstadt e com o princípio básico da composição: a elaboração do material sonoro (chega a apontar o forte vínculo de *Atualidades Kreutzer 70* com o pensamento

beethoveniano). O mesmo tipo de observação se vê em Willy Corrêa de Oliveira (1979).⁷ Este observa que a perspectiva de composição de Beethoven seria a parametrização das “agentes” musicais: acorde, tempo, fraseado etc. Essa perspectiva parametrizada de elaboração de uma ideia musical era, e a história nos permite já afirmar, a própria vanguarda da *Neue Musik* ou do Movimento Música Nova se projetando em Beethoven e o legitimando para uma “nova atualidade”. Apenas com referência, aqui salta os olhos um forte paralelo com o pensamento de Dahlhaus. Não seria de se estranhar uma apropriação das ideias o musicólogo alemão, sem citação, até mesmo pelo próprio espírito não acadêmico vivenciado propositalmente pelo grupo.

Um mês após a publicação do texto supracitado, o mesmo Gilberto Mendes escreve *Aqui começa a música moderna* (MENDES, 1972, p.6c). Novamente destacava a audácia de “conquistadores” de novos caminhos. Falando sobre a música do século IX afirma que este é um “período da história do espírito humano que tem muito comum com o nosso tempo”. (MENDES, 1972, p.6c) Perseguindo seu ideal de justificar na história a atitude do presente, Gilberto Mendes reiterava argumentos: de que essa música era “de excepcional interesse para os jovens”; e de que era necessário ter em mente que, apesar de antiga, era música de resistência: “conforme já escrevi em um comentário passado, Ockeghen, juntamente com Dufay, Binchois e o inglês Dunstable, formavam a vanguarda de seu tempo, rompendo com o passado e lançando bases sobre as quais iriam fundamentar-se os princípios da ciência harmônica”. (MENDES, 1972, p.6c)

É óbvia a busca do Movimento Música Nova numa historicidade que o legitimasse. Nos artigos acima, como consubstanciando o potencial da história para legitimar a transformação da realidade, Mendes destacava o espírito da busca pelo novo como uma atitude louvável: de Beethoven, um homem que “lutou pela vida em todos os sentidos”; dos medievais, pela abertura ao encontro de muitas culturas; de Antheil, pelo sentido de rebeldia juvenil. Para o compositor santista, todos formavam a vanguarda de seus tempos que se projetava no espírito dos signatários do Manifesto de 1963.

A ideia da vanguarda na música antiga (também percebida por Luigi Nono), mais do que uma proclama de divulgação, é uma manifestação de princípios estimulando a percepção da intelectualidade coeva com os movimentos de transformação da sociedade. Além disso, a recorrência do tema formava um cânone discursivo que tratava de se projetar, como se projetou. Não era raro escutar em compositores formados na tutoria do Grupo Música Nova que o pensamento tonal formou-se ainda no proto Renascimento, pela música de Dufay e Dunstable; novamente aqui algumas ideias canônicas na esteira da musicologia alemã, de Riemann a Dahlhaus. Também, a ideia da vanguarda

⁷ Veja: cortar.

em muitos períodos da história é outro conceito que muitos vinculados/formados junto ao Música Nova persegue.

Por fim, cabe sublinhar mais uma vez, o apelo de vincular a vanguarda à grande arte musical. É quase um adágio que se dá como legado aos jovens: o compromisso de mudanças da sociedade coeva. Esse é outro parâmetro fundamental para entender o discurso velado do Movimento Música Nova para se enraizar no *habitus* da cultura local: a vanguarda como movimento “jovem”.

A VANGUARDA COMO “JOVEM GUARDA”: LEVE, AUTODIDATA E IRREVERENTE

Construindo uma imagem de movimento de música irreverente, a divulgação do Movimento Música Nova buscava a pauta do momento: o vínculo com a contestação e a mudança. Assim parece ecoar de muitos escritos que a vanguarda seria um espaço ideal para a manifestação dos valores jovens.

Esse discurso recobrava o próprio espírito da época. Um espírito expresso no empuxo da Revolução Cultural de 1968 e que trazia na esteira outros movimentos, como o *Hippie*, o *Tropicalismo* (que inclusive tinha a participação direta de signatários do Movimento Música Nova, Rogério Duprat e Júlio Medaglia), e porque não, os movimentos estudantis de resistência à Ditadura Militar Brasileira (1964 – 1985). Em outras palavras, o discurso buscava a vinculação e localização da vanguarda junto aos movimentos de contracultura que resistiam ao autoritarismo do Estado; ao sistema capitalista; à sociedade patriarcal, ou, simplesmente, à autoridade como forma de princípio intelectual.

Um dos textos mais significativos nessa linha, É música da época: os jovens entendem (É MÚSICA, 1971, p.6). Este texto aparece alguns dias após a publicação de *Ouçam este som espantoso (...)*. (MENDES, 1971, p.6c) O primeiro aspecto que chama a atenção é a recorrência do sentido de induzir o público a se abrir à música contemporânea. Esta era uma tônica em todas as formas discursivas sobre o Movimento Música Nova. No entanto, o discurso é matizado conclamando a acessibilidade dessa música e o inerente vínculo com o espírito jovem. Como já ocorrera em *Ouçam este som espantoso (...)*, o texto traz a insinuação de que a música contemporânea seria *pop* (expressão bastante usada por Gilberto Mendes para se referir a um “moderno” popular), e por ser *pop* era jovem.

Humor, irreverência e descontração eram os léxicos das descrições dos eventos musicais. Por esses valores identificados na juventude veiculava-se, principalmente, uma ideia de adaptabilidade da música de vanguarda às formas de recepção juvenis, principalmente a que se delineava pela irreverência.

E quando a notícia tratava da apresentação dos “happenings” ou dos teatros musicais, os adjetivos juvenis eram alocados e sublinhados até mesmo como manchetes. Como esse gênero musical era frequente no Festival de Música Nova, os colunistas de *A Tribuna* o exploravam para construir a utopia da adesão pública jovem.

Os adjetivos de jovialidade veiculavam-se, também, como expressão imagética dos animadores do Festival Música Nova. Compositores e palestrantes, como Diogo Pacheco, por exemplo, eram descritos como irreverentes, seguindo a mesma linha de imagem construída sobre John Cage. Essa ideia de expressar em imagens a irreverência e insubordinação aos padrões da música de concerto foi explorada não só por textos.

Inúmeras fotos publicadas de compositores de música de vanguarda no Brasil demonstram esse desejo de representar o seu compromisso com o novo: a quebra de padrões, através de imagens irreverentes, pessoais ou de concertos. Quebrava-se um cânone que afinava através do impacto das imagens o alinhamento da vanguarda às convenções e autoridades. Rogério Duprat era o que mais explorava a irreverência em muitas aparições na imprensa. Mais frequente era ver Roberto Martins ou intérpretes como o grupo *Ficção Musical* nesse modelo de discurso imagético.

Nesse mesmo sentido, percebe-se uma construção sugerindo a leveza do movimento. Em 20 de agosto de 1972 foi divulgada uma foto ressaltando a descontração da performance musical num concerto do Festival de Música Nova. A fotorreportagem usa claramente um ambiente arquetípico remetendo à ideia de que a vanguarda não seria contrária ao espírito da irreverência, quase similar aos festivais de música universitária que ocorriam na mesma época.

Porém, alguns membros do movimento, como Willy Correa de Oliveira e Klaus Dieter Wolf, sempre mantinham uma imagem de austeridade, típica na exposição de personalidades da música erudita. Gilberto Mendes, por exemplo, é sempre retratado no arquetipo da autoridade: sereno, mas conspícuo. Porém, o que é importante destacar é que todo esse discurso imagético vinha sobreposto à declaração textual de que a música de vanguarda “era” a música jovem. Assumia-se, pela sedimentação de muitos discursos, que a vanguarda era a consubstanciação da reação há um tempo que deveria ser superado pela ironia e/ou irreverência.

Em *Ê música de época: os jovens entende* (Ê MÚSICA, 1971, p.6) além dessa mensagem, se extrai, também, o tom de ufanismo. A coluna chega a narrar um episódio ocorrido na apresentação de um happening de Delamar Alva-renga, em São Paulo, como exemplo deste ambiente. Reportando o sucesso do evento, o texto afirmava que o concerto contou com um grande público “que chegou até a subir no palco para abraçá-lo”. (Ê MÚSICA, 1971, p.6)

Como é nítido, o discurso questionava a inacessibilidade da música contemporânea. O ponto de contestação era a consideração que os concertos sempre tinham uma presença significativa de jovens. Como se vê, contestação e renovação eram léxicos pétreos do discurso. O jargão da própria vanguarda era juvenil, pois sublinhava que “tudo o que é novo, que está fora dos padrões convencionais, é criticado”. Em outras palavras, era uma forma de ferir a sociedade autoritária. É pelas palavras do próprio Gilberto Mendes que se conclui a sentença da adesão juvenil aos ideais do Movimento:

Ninguém mais fica chocado com a música nova, mesmo porque quem vai a esses concertos já sabe mais ou menos o que vai ver e ouvir. A música sempre desperta alguma emoção, seja de raiva, de amor e até de irritação. Logo de início a música de vanguarda incomodou muita gente. Afinal sempre foi assim. Tudo o que é novo, que está fora dos padrões convencionais, é criticado. Beethoven nunca chegou a ser compreendido em seu tempo. Ele foi vanguarda

[...] agora as coisa estão mudando. Quando promovemos os primeiros festivais houve audições em que compareceram apenas trinta pessoas. Chegamos a realizar concertos com dez pessoas. Agora, principalmente os jovens veem assistir porque eles entendem que é música de época (grifo meu). (É MÚSICA, 1971, p.6)

A motivação de associar o movimento da música nova aos jovens, no entanto, não se restringia a destacar o tipo de público, mas também apresentar a participação como compositor de um jovem de 19 anos como criador de imenso potencial, Delamar Alvarenga. Por ele criava-se uma interessante metanarrativa que unia a resistência à cultura mediana à renovação vinda da adesão dos próprios jovens. Isso porque, além da idade juvenil do compositor, ele era filho de Murilo Alvarenga (1911 – 1978), da dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho.

O nível da articulação com a dupla sertaneja era constituída por uma complexidade de sentidos consubstanciada na própria identidade de Alvarenga e Ranchinho: música comercial, porém considerada de fino trato na ironia da sociedade brasileira, através da sátira política que era cantada pelos tradicionais “desafios” dos repentistas. Por esses cruzamentos, poderia ser potencializados vários níveis de leitura em relação a Delamar Alvarenga, mas principalmente a da resistência, como o próprio compositor afirma: “se a música do meu pai me influenciou? Acho que não. Ou melhor, acho que por um lado tem muito a ver com o que eu faço”. (É MÚSICA, 1971, p.6)

O que seria esse “muito a ver”? Primeiro o contrário, ou seja, o filho de um ícone da cultura popular dedicado à música de vanguarda; a negação da música comercial pela adesão de um movimento de negação da indústria

cultural. Porém, ao mesmo tempo, e ambigualmente, o happening era um desdobramento da arte familiar, já que nele residia a sátira que marcava a dupla Alvarenga e Ranchinho, e que durante o Estado Novo incomodava deveras o governo de Getúlio Vargas.

Outro momento importante de se sublinhar como exemplar na forma de construção de uma imagem da vanguarda no espírito jovem é expresso no texto *Sentir é mais importante que ouvir*. (SENTIR,1971,p.6) Aqui, os arquétipos juvenis novamente são elencados consubstanciando o discurso sobre o Movimento Música Nova. A reportagem fala da execução de *Auns Den Sieben Tagen*, de Stockhausen, coordenado por Willy Corrêa de Oliveira. O texto retoma os modelos descritivos como vimos acima: um público jovem e uma música que está de acordo com o espírito jovem. Inclusive ressalta a reportagem que os jovens “estão descontraídos, sorridentes e antes do início do concerto brincaram muito”. (SENTIR,1971,p.6)

O discurso “jovem” vinha, também, por um apelo ao orientalismo da forma de percepção do mundo sonoro. Na época, o Oriente era um espaço onírico para onde a contracultura, dos Beatles a John Cage, remetia à sensibilidade que negava a sociedade ocidental. Era, também, o ponto de apoio do discurso de renovação estética de Koellreutter. Este clamava, desde a década de 1970, por uma alteração da forma de conceber a autoridade da composição e da própria escuta, contaminada pela atitude egocêntrica e egoísta da arte na sociedade ocidental. Esse aspecto, inclusive, é destacado pelo colunista pela voz de uma jovem intérprete que declara ao repórter que “quem foi embora cedo, é porque não tem ouvidos orientais” (SENTIR,1971,p.6). Ademais, para o articulista a juventude não deveria ouvir a música nos padrões da sociedade patriarcal, “da” autoridade. Enfim, nota-se neste texto um apelo de que a própria obra seria uma criação coletiva e escutar suas propriedades requereria uma atitude de abertura, de “ouvidos especiais”, como decretou Willy Corrêa de Oliveira à plateia, antes de iniciar a performance. Aliás, o performático igualmente foi, na ocasião, uma parte fundamental da execução da obra. Foi solicitado que o público não deveria aplaudir e, em alguns momentos, os olhos deveriam ser fechados para uma interiorização do som e fruição do ato estético.

Em síntese, o discurso buscava reforçar a marca do jovem como “renovação”. Articulado com uma construção de vanguarda como movimento *pop* e usando a história como uma fundamentação das lutas em prol do avanço da humanidade, o jornalismo construía uma mensagem positiva de um movimento musical sempre visto como de inerente vocação ao isolamento.

O “TORNIQUETE SEM FIM”: O DISCURSO REVERSO SOBRE A VANGUARDA DISSIMULANDO A AÇÃO PARA O ESCLARECIMENTO EM PROL DO ENGAJAMENTO CONTRA A INDÚSTRIA CULTURAL.

A lógica do discurso sobre o Festival Música Nova de Santos, na década de 1970, parece ter sido a que declara Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulação*. Para o filósofo francês, ao inverter a polaridade do discurso ininterruptamente, o que era negação parece ser afirmação. Refletindo sobre a mídia no caso Watergate, apresenta uma visão que bem se adapta ao discurso do jornalismo cultural que cobria o Festival, no início da década de 1970:

Todas as hipóteses de manipulação são reversíveis num torniquete sem fim. É que a manipulação é uma causalidade flutuante onde positividade e negatividade se engendram, onde já não há mais ativo nem passivo. É pela paragem ‘arbitrária’ desta causalidade rodopiante que pode ser salvo um princípio de realidade política. É por ‘simulação’ de um campo perspectivo restrito, convencional, em que as premissas e as consequências de um ato ou de um acontecimento são calculáveis [...] Se enquadra o ciclo completo de qualquer ato ou acontecimento num sistema onde a continuidade linear e a polaridade dialética já não existem, num campo ‘desequilibrado pela simulação’, toda a dissimulação se desvanece, todo o ato se abole no fim do ciclo, e todos tendo aproveitado e tendo-se ventilado em todas as direções. (BAUDRILLARD, 1991, p.25)

O fundamento é simular o objeto transformando um conceito por descontextualização através de associações de outros conceitos. Esta associação tem a característica da profusão e velocidade de vínculos de tal forma que cada um deles perde seu sentido original em prol da construção do sentido simulado do conceito nuclear. Por exemplo, afirmar que a vanguarda é pop porque é alinhada aos jovens, justificando tal associação com a irreverência, a contestação, a inovação, a inquietude, etc. Quanto estes adjetivos - juventude, pop, irreverência, contestação, inovação, inovação - são expostos em um encadeamento contínuo cria-se a descontextualização de cada um deles em prol do conceito que se quer induzir, ou encobrir pelo seu contrário, ou seja, a vanguarda artística é uma expressão complexa e sofisticada, ao contrário do pop, e mais que isto, tem um sentido político de engajamento de movimentos comunistas, em plena Ditadura Militar.

Esta lógica se encaixa perfeitamente na estratégia do discurso sobre o movimento santista, pois ajudava na liquidação do sentido crasso da vanguarda, para adequá-la ao desejo e fantasia de ser vivida como uma ação pedagógica da crítica social e ponta de lança contra os assédios *ad continuum* da Indústria

Cultural e da Cultura de Massa.

Poucos entendem essa música, mas seu público está cada vez maior (POUCOS,1972,p.6) é talvez um dos artigos mais singelos dessa série que revela as estratégias de enraizamento e articulação do movimento Música Nova na sociedade santista através do jornalismo cultural; onde “positividade e negatividade se engendram” (BAUDRILLARD, 1991, p.25).

O artigo relata, também, a presença de musicólogos argentinos em Santos que advogavam pela metalinguagem como forma de mitigar o impacto da música de vanguarda. A reportagem conclamava a adesão do público como um ato de convicção e de educação “elevada”:

Acostumados a fazer apresentações semelhantes em países europeus e também no México, Uruguai e Estados Unidos, Jacobo [Romano] e Margarita [Fernandez] acham que seus trabalhos não se destinam a plateias especializadas, mas que são melhores compreendidos nos lugares em que o público é melhor informado. (POUCOS,1972,p.6)

Porém o que é interessante sublinhar é que ao lado da declaração sobre a sofisticação educacional para o entendimento dessa música, o artigo destaca uma laudatória que se tornava mote nas reportagens da época em A Tribuna, sobre o Festival de Música Nova, como vimos acima em outras reportagens: “Em 1969, numa apresentação no TUCA [teatro da PUC-São Paulo] a plateia era constituída de 30 pessoas. Hoje autores como Schoenberg já atraem grande público”. (POUCOS,1972,p.6)

Tal afirmação vela um elogio ao Movimento Música Nova, e ao mesmo tempo, conclama à união a um movimento que já seria uma realidade como mensageiro de uma renovação da escuta musical. Era um entendimento que já estava declarado em *Ê música da época: os jovens entendem.*,(Ê MÚSICA,1971,p.6) ou seja, o movimento de vanguarda é um índice inequívoco da qualidade crítica para uma sociedade culta. Mais que isso, apresenta-se ao público santista como uma terapia à hemorragia intelectual advinda da falta de educação formal; da manipulação absoluta e inevitável vinda da passividade diante da indústria cultural. Em síntese, forma-se um convite subjetivo apelando ao contrário; induzindo a um esnobismo pela vanguarda, como signo da boa casta educativa e crítica social.

Surge aqui o que creio ser uma diferença dos movimentos de vanguarda anteriores, no Brasil. Manipula-se a informação através de um deslocamento ao revés do próprio ideal de vanguarda. Ou seja, se antes a música de vanguarda fazia questão de ser sectária, agora fazem crer que quem está apartado do movimento é um alienado. Ora, esta é a própria essência do “torniquete sem fim”.

Ademais, essa estratégia lança uma nova perspectiva de recepção, diante

da dificuldade de compreensão do discurso: não há que entender, há que participar. A indução revela-se em motes como “as obras falam por si”, com a qual os musicólogos argentinos apresentaram seus trabalhos ao público santista. Ademais apela, também, há um lugar comum, antes típico da recepção das obras populares. Ou seja, não há que se explicar, pois a música de vanguarda traz um sentimento universal apesar de sua linguagem hermética.

Igualmente sai ao descampado uma denúncia cara aos que pensavam na arte como um campo da revolução mental. Isso porque ao tirar da recepção da obra uma inteligibilidade como teleologia, consubstanciava a visão de que a estrutura formal da arte sempre trazia uma ideologia de dominação, ou seja, a negação da ideologia na qual a estrutura revela sua definição.

Desta forma, quando a vanguarda se apresenta como evento normal na cadeia da evolução mental do homem culto podemos dizer que estamos no campo da simulação “desequilibrada”. Isto porque, a declaração textual e a realidade musical provoca o desvanecimento da dissimulação, em várias direções.

O que detona essa (in)direcionalidade de sentidos é o discurso na imprensa. Por um jogo de suspensão da dialética moderno-contestatório, o Movimento Música Nova passou a ser veiculado, num diário conservador, como arte que representava os próprios anseios da sociedade burguesa. Fazia-se entender como movimento *pop*, juvenil e até necessário para a boa cultura cidadã. Em outras palavras, era o desequilíbrio “pela simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p.25).

Pensando na realidade crítica da população brasileira, como poderíamos imaginar esse espaço num jornal da classe média de uma cidade de porte médio? Justamente pelo trato contínuo de uma apologia edificante, que se revela em muitos textos de divulgação do Festival. Astutamente, a vanguarda era apresentada pela sua ambiguidade, ou melhor, pela simulação potencializada ao máximo de tal forma que a dissimulação se desvanecia. Tirava-se a desconfiância do engajamento, mas ao mesmo tempo velava o convite à revolução silenciosa pelo crescimento cultural. Ao anunciar que “poucos entendem” apresentava-se, numa lógica linear, uma música que não poderia ser nociva, nem mesmo por uma mensagem subliminar, já que ninguém entendia mesmo. E não era para ser entendida, como estava ocorrendo no movimento da MPB. Porém, convidava à aproximação, pois significava uma possibilidade de crescimento crítico.

Por esse jogo, delicado e arriscado, tratava-se de encobrir o desejo primordial de quem não abandonava o ideal da revolução cultural. A persuasão e a mensagem política deixava-se à ironia da performance dos gêneros musicais. Ao jornalismo cabia mitigar a desconfiância e a atenção dos órgãos repressivos da Ditadura, construindo um escudo protetor sobre o Movimento usando a

própria sociedade conservadora da cidade de Santos.

Essa estratégia espalhou-se como discurso, acompanhado a divulgação do Movimento de Música Nova durante toda a década de 1970. Entre a ação pedagógica e o discurso reverso sobre a vanguarda construía-se, na opinião pública, uma áurea de acessibilidade, e mais, necessidade. Inclusive analisando pelo contexto sociopolítico da época nota-se como o movimento “dissimulação desequilibrada” era efetivo, pois mantinha as ações da pedagogia crítica pela arte em plena Ditadura Militar. Assim, a arte de vanguarda apresentava-se tratando de evitar ser “subversiva”, num momento de maior radicalismo do regime castrense, como era os anos circundantes a 1972.

UM TROTSKISMO VELADO INDUZINDO O DISCURSO SOBRE O FESTIVAL MÚSICA NOVA

Todos os recursos discursivos induzem a pensar que a plataforma de divulgação do Movimento Música Nova estava pensada desde uma associação com o socialismo trotskista, exercidos no Brasil por uma corrente que se desgarrou do PCB, ainda na década de 1930. Um dos pilares que sustentavam os escritos sobre o Festival era, justamente, agente ativo dos discursos trotskistas: a história como fundamento dos ideais de revolução; a revolução tendo como base uma atitude cultural de abertura à inteligência humana.

Uma das mais claras manifestações desse princípio socialista está em criar pontes que revitalizavam movimentos artísticos do passado. Como vimos em muitos argumentos sobre o Movimento Música Nova, o tempo tornou-se um exercício para exercer a contemporaneidade da missão de libertação pela arte. Observar e aprender com as vanguardas de todos os tempos não seria um historicismo, mas sim uma apologia “à interpretação do mundo e sua transformação revolucionária” (SILVA, 2013). Esta foi uma dinâmica usada, principalmente, por Gilberto Mendes, como provam suas manifestações jornalísticas sobre a música de Mozart, Beethoven, Lobo de Mesquita e tantos outros “revolucionários”.

Assim, na conjugação pela lógica polivalente do antigo e do novo tratava-se de revelar o espírito libertário dos que, através da arte, buscavam transformar as regras, quebrar convenções e, assim, trazer a sensibilidade humana na busca pela expressão de sua liberdade. Este era um mote recorrente das crônicas de Gilberto Mendes, e aparecia em muitos textos sobre o Festival Música Nova.

Observando comparativamente, esta era uma pauta explícita do manifesto *Por uma Arte Revolucionária e Independente*, escrito por Trotsky, Breton e Rivera, em 1938. A moção trazia que a arte não deveria ser engessada por

estatutos que reprimisse a criação, mas sim pela “interpretação do mundo e sua transformação revolucionária” (PONGE *apud* SILVA, 2013). Ora, aproximar conquistas revolucionárias na arte, como operado nos discursos de Gilberto Mendes, era justamente romper com a cadeia de formalismos que tornava o manifesto estético somente um objeto de consumo esnobe.

Surge a questão: haveria uma intenção declarada de trotskismo em Gilberto Mendes? É provável que não. O fenômeno parece ter sido consolidado, como discurso sobre as artes, no impacto memorativo de um aprendizado, talvez nem consciente, pela convivência com Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz.

Neste ponto, se revela uma força fundamental que me parece ter sido decisiva no projeto discursivo do Festival Música Nova: o modelo de cobertura do movimento exercido sob a experiência de Geraldo Ferraz, editor chefe de A Tribuna.

GERALDO FERRAZ: O MESTRE DO DISCURSO ENGAJADO

Ligado à crítica de arte desde a Semana de Arte Moderna de 1922 (HOFFMANN, 2007, p.128), Geraldo Ferraz tinha uma compreensão bastante sofisticada da relação entre a divulgação jornalística e os movimentos de arte, principalmente com função de transformação social. Seu alinhamento com os movimentos de arte contemporânea, e a luta ideológica-política socialista, era incontestável. Ana Maria Hoffmann dá a chave de Geraldo Ferraz no trato do jornalismo cultural: “escritor que era, e convivendo com literatos e poetas, interessava-se em definir as possibilidades de comunicação da obra por uma aproximação dos meios pelos quais ela é constituída” (HOFFMANN, 2007, p.139).

No caminho desta seiva socialista e cultural, desde que se radicou em Santos, em 1954, Ferraz passou a privar com antigos membros do Clube de Arte, entre eles, Gilberto Mendes. Rapidamente, junto com Pagú, sua esposa, transformou-se em animador primaz dos movimentos de arte amadora. Ao mesmo tempo, exercia o cargo de diretor da VI Bienal de Arte Moderna de São Paulo, e era o redator chefe do jornal A Tribuna.

Assim, na conjunção ontológica de seus valores, Ferraz foi, na primeira década do Festival, um apoio considerável nas estratégias de divulgação do Movimento Música Nova. De próprio punho afirmava que a tarefa do crítico, logo do jornalista cultural, era “conscientizar o homem de seu destino em relação à arte” (*apud* HOFFMANN, 2007, p.153).

A coluna *Roteiro Cultural*, redigida pelo próprio Geraldo Ferraz, frequentemente se dedicava ao elogio do Movimento Música Nova. Assim é no texto *A seriedade dessa música nova que provoca riso* (A SERIEDADE, 1971, p.6)

onde, além de analisar a produção de autores jovens de Santos, como Roberto Martins e Gil Nuno Vaz, elogiava o poder comunicativo dos happenings de Delamar Alvarenga e Gilberto Mendes. Em outros momentos simplesmente fazia elogio aos grupos de Santos, como o Madrigal Ars Viva, ou destacava o regozijo do público com os concertos de música de vanguarda, afirmando que o *Música Nova enfim já tem público*. (MÚSICA NOVA, 1971, p.6)

Parece, no entanto, que uma das grandes ações de Geraldo Ferraz foi converter os próprios compositores em críticos culturais (em 1972, a coluna *Roteiro Cultural* começou a publicar textos de Gilberto Mendes). Assim, o compositor que já escrevia artigos isolados, e esporádicos, substituiu Ferraz, e deu tons de especialista no trato da música de vanguarda. Enxergando o potencial de impacto da música nova, Ferraz parece ter se empenhado pessoalmente em erigir outra obra prima como jornalista: projetar músicos de uma cidade mediana para um cenário maior; e mais, vincular esse discurso ao trato de sempre, ou seja, a arte como espaço da transformação da crítica social, numa cidade vista como naturalmente vocacionada à luta trabalhista.

Em síntese, o que é destacável, e fundamental para compreender o impacto do Festival Música Nova no imaginário do ambiente musical brasileiro, não é apenas a sua força criativa; ou melhor, é também, mas não só. O que é destacável é o projeto de construção discursivo que está por trás desse movimento de música de vanguarda.

Assim, observando todos os aspectos acima analisados não há como deixar de laurear a associação de *A Tribuna* com o movimento, e a forma narrativa como ela se deu. Pode-se, inclusive, afirmar, que o Festival Música Nova não teria o mesmo impacto sem o projeto de discurso do jornalismo cultural de Geraldo Ferraz. Por seus artigos, não só se revitalizava a antiga utopia do Modernismo de 22, igualmente de forte impacto na imprensa, mas se inovava na forma de construir o discurso: a observação da história; a declaração dos valores jovens; a identidade *pop* do Movimento. E outra novidade foi justamente a “técnica do torniquete”, tal qual enunciou Jean Baudrillard (1991).

Assim, em seus primeiros quinze anos, o Movimento de Música Nova ganhou o impulso de um jornalismo cultural articulado por um dos mais experientes profissionais de sua geração. Foi um canto do cisne. Ferraz operou uma inversão do processo criativo dos que acreditavam que somente pela arte se efetivaria um processo de enraizamento de uma pedagogia pela arte. Foi, antes de tudo, o jornalismo que criou um guia ilustrado na consciência pública que, de certa forma, abraçou o Festival Música Nova como patrimônio cultural da cidade. Através desse modelo buscava-se, inclusive, mitigar o isolamento da vanguarda e operar, no polo historicamente distanciado, um desejo de aproximação pelos valores apresentados por uma mídia, essa sim, engajada num

discurso que garantia o valor civilizatório do movimento.

Todo esse processo de divulgação mudou drasticamente na medida em que Geraldo Ferraz chegava ao fim da vida, o que ocorreu em 1979. Esse é um dos sintomas que, inclusive, me força a identificar a projeção do Festival de Música Nova como um constructo nascido de sua experiência. Depois de sua morte, o que sobrou foi a personalização do movimento com Gilberto Mendes; sobrou, também, a incapacidade de gerenciar o discurso e, assim, o retorno da vanguarda ao seu espaço histórico: isolada como exceção, vivida como trincheira estética.

A POLÊMICA VOLTA ÀS MANCHETES: KOELLREUTTER DECLARA A INCOMUNICABILIDADE INERENTE DA MÚSICA DE VANGUARDA

O epílogo da forma de apresentar o Movimento Música Nova como agente depurador e salvacionista da crítica social, na imprensa, encontrou seu termo numa noite de 1977.

O Festival comemorava a décima quinta edição e o círculo santista do movimento parece ter se lembrado de um dos pilares, e animador de primeira hora, para celebrar a data. Era uma noite, que como recorda o colunista de *O Estado de São Paulo*, chovia e tinha sua atenção voltada para a despedida de Pelé dos campos de futebol. Na sede da Sociedade Ars Viva, braço musical ligado ao Festival de Música Nova, Koellreutter discursava para uma plateia diminuta. No decorrer dessa palestra, o compositor aplicou um choque de realidade que impactou tanto quantos foram os que ouviram ou leram suas palavras. Aliás, palavras reproduzidas em inúmeros veículos da imprensa nacional, mas originalmente publicado pelo *O Estado de São Paulo*, em 4 de outubro de 1977. Inicia seus dizeres de forma lapidar:

O problema máximo da música nova, ou de vanguarda, é a sua falta de comunicabilidade. Há um isolamento, mesmo. Poucos se interessam; o resto vai assistir o Pelé. Um dos fatores mais alarmantes na música nova é que ela não produz mais revolta, mas simplesmente indiferença. (KOELLREUTTER, 1977, p.19)

Ora, estava exposta, ou posta em xeque, justamente toda a estrutura de discurso que durante os áureos anos da virada década de 1970 norteou a política de divulgação do Movimento Música Nova na imprensa. Koellreutter afirmou justamente o contrário do que Gilberto Mendes fazia acreditar a opinião pública que acompanhava as notícias que divulgavam o Festival Música Nova. Assim, depois de inaugurar o Festival, nos idos anos de 1962, Hans-Joachim Koellreutter declarou, em alto e bom som, que a música de vanguarda não tinha

mais a função que um dia teve, ou o impacto transformador que imaginou ter. Para Koellreutter, o esforço de divulgação era inútil, pois a opinião pública não só não reagia mais em nenhum sentido, mas pior, ela ignorava a música nova.

O discurso da positividade da vanguarda foi questionada em cada frase de Koellreutter. Para ele, a música nova não suscitava mais debate; era ineficaz enquanto veículo de comunicação; era “como um caleidoscópio: interessante, divertido, mas não fica mais nada”. (KOELLREUTTER,1977,p.19) Não bastassem tais argumentos, Koellreutter questionou inclusive o critério artístico dessa música. Seu argumento baseava-se na forma individual com os quais se estabeleciam as poéticas das obras, os “princípios de ordem”. Ao constatar a falência do processo pedagógico da música nova, admitia a falência do próprio sistema comunicacional, pois não haveria como distinguir o que era de valor do que era simplesmente um exercício diletante:

O resultado dessa situação é uma confusão de valores como nunca vi em nenhum meio. O sentido de diletantismo é quase comum; como a procura do sucesso fácil. No Brasil faz-se muito mais música como jamais se fez, mas de baixo nível amadorística. É na verdade, um fenômeno universal diante da liberdade com a qual o compositor pode trabalhar. Isso é compreensível, mas não pode perdurar. A tarefa que todos temos, no momento, é a de encontrar critérios. (KOELLREUTTER,1977,p.19)

Eliminar a complexidade era o desafio para a música nova voltar a ter comunicabilidade, ou, pelo menos, funcionalidade humana, mais do que social, no entendimento de Koellreutter.

Como não poderia deixar de ser, o pronunciamento do mestre causou repercussão. Gilberto Mendes, três semanas mais tarde, respondeu às afirmações de Koellreutter. Em *Música Nova: movimentada abertura* Mendes recorreu ao tom histórico da vanguarda. Conclamando à inconformidade do artista diante da realidade opressora, reafirmou o compromisso salvacionista da criação, negando o retorno da funcionalidade da música, apreçoado por Koellreutter: “mesmo que a música da sociedade do amanhã se torne funcional, portanto conformista, sempre haverá os compositores inconformados, compondo para si mesmo”. (MÚSICA NOVA, 1977,s/p)

Depois de anos tratando de estimular uma vivência compartilhada na comunicação pelo signo do novo, Gilberto Mendes reagiu com uma declaração do ego, que contrariando o seu alter ego construído em letrados como É música da época: os jovens entendem, retomava o sentido niilista da arte de vanguarda. E recorrendo a textos de uma época próxima, percebe-se fácil que era o fim de uma época.

Em 1975, o próprio Gilberto Mendes, dois anos antes anunciava o rompimento da trégua com o grande público. Perguntado sobre a utilização de

recursos de vanguarda por compositores de MPB (Música Popular Brasileira), como Walter Franco e Caetano Veloso, Gilberto Mendes respondeu que essa associação era inócua, até por ser nociva para a própria música popular:

A música popular não pode ter nada de vanguarda, considerando vanguarda no bom sentido da palavra, não no sentido desmoralizado em que hoje é usada. A coisa realmente muito nova, automaticamente, se torna impopular, desinteressada ao povo. [...] E para eles mesmos [compositores de música popular] já constitui um problema, o disco não vende, não agrada, eles ficam chateados... Será que não percebem que tinha que acontecer isso mesmo? Aí vem esse Walter Franco com outros discos diferentes, dizendo ‘voltei às raízes, o negócio não deu certo’, etc. Mas não sabia disso antes? Música popular é povão. Você quer ter a massa popular pela frente, ter sucesso? Faz sambão. (MENDES, 1976,s/p)

O que determinou a mudança de atitude? Certamente a percepção de que a música de vanguarda era fadada a não ser *pop*, como um dia alguém imaginou do alto de um palco, no ímpeto egocêntrico de sua arte, ou na redação de um jornal. Cessava aos poucos a utopia de transformar o mundo pelo discurso jornalístico, e por que não, da própria vanguarda musical. O discurso sobre um movimento musical de vanguarda popular era passado.

Em pouco tempo, depois de 1977, o que se percebe é que o Movimento de Música Nova se fechou como um clube de poucos sócios, nada ou pouco preocupado com a massificação que um dia moveu os signatários do Manifesto de 63 em direção à imprensa. Passado o momento de utopia, o Movimento tornou-se projeto pedagógico de muros altos, vividos como trincheira em algumas instituições de ensino universitário, como o Departamento de Música da Universidade de São Paulo (CMU-ECA). Aí sim foi vivido como discurso de resistência, mais do que processo de educação musical, o que é irônico inclusive diante dos postulados de Koellreutter.

Em síntese, o Festival de Música Nova seguiu sem o ufanismo e a utopia com a qual era divulgado no início da década de 1970. Gilberto Mendes tornou-se a sua referência. Tornou-se, aliás, a referência desse movimento de vanguarda; um verdadeiro elo com a pureza do ideal de esclarecimento pela arte. Para a cidade de Santos, o Festival era um brinco que lembrava a todos a galhardia intelectual de seu povo. Ironicamente parece que foi somente este aspecto que sobrou do jornalismo engajado dos primeiros anos de cobertura. E Gilberto Mendes sempre compreendeu essa complexa relação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“...E o Festival de Música Nova de Santos acabou: “será que não percebem que tinha que acontecer isso mesmo?” (Mendes, 1976, s/p)”

A pergunta de Gilberto Mendes que questionava o caráter especial da música de vanguarda aqui nos serve para questionar o caráter político que o Movimento de Música Nova sempre teve e deixou como legado, até mesmo no momento de sua musealização, na Universidade de São Paulo.

O primeiro aspecto a ser observado é que o Movimento de Música Nova, mais do que qualquer outra coisa, foi um movimento de resistência, de luta por um ideal de humanidade pensado na aquisição de uma cultura letrada, para forjar uma sociedade imune às manipulações de qualquer ordem.

Essa consciência declarada levava Gilberto Mendes a usar o Festival como ponta de lança de suas atitudes políticas. Em três ocasiões chegou a suspender o Festival quando julgou que a política pública desconsiderava o valor do movimento. “Santos sem o Música Nova” foi manchete recorrente, e sempre causava comoção mesmo naqueles que nunca haviam assistido a um concerto de Música Nova. A justificativa era sempre semelhante: “quem conseguiu esse feito foi o atual Governo de Santos”. (SANTOS,1981,s/p)

Essa ferramenta de uso político do Festival foi vista em 1981, em 2003 e 2011. O processo de ruptura inclusive se concretizou, pois Gilberto Mendes outorgou ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, em 2011, a “posse” de suas atividades. Na nova casa, inclusive o tradicional nome de Festival Música Nova “de Santos” mudou para Festival de Música Nova “Gilberto Mendes”, consolidando a personificação do Festival, mas ao mesmo tempo, adotando o caráter de *art retro* e remetendo o que um dia foi um movimento ativo à proteção acadêmica como um patrimônio cultural museológico.

Porém, será que não queriam que acontecesse isso mesmo? Que o Festival de Música Nova de Santos se tornasse ele próprio uma expressão política e, portanto, um objeto passível de se transformar num grande happening?

Na observação do *habitus* do Movimento Música Nova, principalmente de Gilberto Mendes, parece que essa é uma senda sólida de argumentos. A incomensurabilidade do sentido de fim, que se fundamenta num caráter escatológico da vanguarda, consubstanciou-se no anúncio do término do Festival na cidade de Santos.

Esta tese articula bem a análise cuja pedra de toque é a organização de um espaço de estetização que tem na cidade o palco; no Festival, o material poético; e na música, o germe revolucionário. Sem nenhuma ambiguidade, como fora o trato de sua divulgação na imprensa na virada da década de 1970,

a manipulação estética do Festival de Música Nova potencializou o argumento central do próprio Movimento de Música Nova: a acusação da alienação sociopolítica da sociedade burguesa. E a catarse, finalidade suprema do happening, realmente aconteceu. A música que soou do anúncio do fim veio no coro que gritava o absurdo do silêncio de vozes que se calavam. A provocação como fator de impacto foi efetiva e sentida, principalmente nos círculos governativos, que acusavam Gilberto de Mendes de agir precipitadamente e sem bom senso, quando este anunciava a suspensão do evento.

Porém, sem saber que participavam de um happening, ambos os lados formavam um diálogo significativo que dava sentido ao gênero, pois improvisavam em tempo real sob um roteiro que desvelava com ironia tanto a hipocrisia das políticas públicas culturais como a falta de percepção da própria natureza do ato estético de vanguarda, ou seja, mover os ânimos pela polêmica e, principalmente, ser efêmera.

Aliás, a transformação da cidade no palco de um happening usando uma instituição de forte simbolismo como era o Festival de Música Nova foi a maximização do discurso vanguardista. Expandindo seus limites do teatro para o teatro da vida – no caso a cidade de Santos –, o Movimento talvez tenha encontrado seu auge. Ao mesmo tempo expôs sua ambiguidade, já que teatralmente acusou a sociedade de ser algoz de um destino que, capciosamente, desejava ter, por ter na efemeridade e na polêmica sua essência discursiva.

Porém, nos entreatos do discurso do término do Festival de Música Nova algo sugere que houve um anúncio concreto, mas discreto: o próprio Festival seria já a expressão de um movimento histórico. Histórico como movimento musical, como ideologia política e, mais, como declaração de um ideal de sociedade que consubstanciava sua luta na objetivação do esclarecimento crítico pelo signo do novo.

Assim, pergunto revertendo o polo das provocações: será que os animadores do Movimento Música Nova não perceberam, também, que a utopia salvacionista que impulsionava o espírito de vanguarda era apenas mais uma entre tantas outras utopias salvacionistas diante de um processo de massificação da identidade humana pelo modelo social-capitalista, absolutamente mais efetivo do que a capacidade da arte em dar dignidade humana para se estar no mundo?

Tal ilusão desvela-se nas plataformas de discurso na imprensa, mais do que nos concertos, sempre travestidos de grande conspicuidade apreciativa. Desvela-se, também, no processo que Koellreutter, e porque não Otto Maria Carpeaux, afirmavam ser o mote da vanguarda: a incapacidade inerente de suscitar o debate nas massas, assim como estarem destinadas ao desaparecimento.

REFERÊNCIAS

A SERIEDADE dessa música nova que provoca riso. *A Tribuna*, Santos, ano 57, nº120, 23 de julho de 1971, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6

BAUDRILLARD, J.. Simulações e Simulacro. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BHABHA, H.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

CARPEAUX, O. M.. A Morte das Vanguardas. *A Tribuna*, Santos, ano 67, nº160, 02 de out. de 1960, p.24

CARVALHO, M. V.de. *A Tragédia da Escuta: Luigi Nono e a Música do Século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007

Ê MÚSICA da época: os jovens entendem. *A Tribuna*, Santos, ano 57, nº117, 20 de julho de 1971, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6

GAÚNA, R. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Edunesp, 2003.

HOFFMANN, A. M. P. *Crítica de Arte e Bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. São Paulo. Tese de Doutorado (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizado da Arte) - Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007

JOSÉ, M.. Crônica Feminina. *A Tribuna*, Santos, ano 68, nº203, 19 de out. de 1961, p.2.

KOELLREUTTER analisa a vanguarda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 98, nº 31456, 4 de outubro de 1977, p.19.

MACHADO NETO, D.. Gilberto Mendes: música, teatro e...comunismo. *Resonancias*. Santiago de Chile: Instituto de Música - PUC, v. 20, p. 45-57, 2007.

____. "Ouçam esse som espantoso...": O Debate Estético como Legado do Ars Viva. In: VALENTE, H. (org.). *Madrigal Ars Viva 50 anos: ensaios e memórias*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

MENDES, G.. Ars Viva conta a História da Música coral brasileira. *A Tribuna*, Santos, ano 57, nº213, 24 de outubro de 1971, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6a.

____.. Ouçam este som espantoso: é a música de vanguarda da patota medieval-renascentista. *A Tribuna*, Santos, ano 57, nº108, 11 de julho de 1971, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6b.

_____. Ouçam este som espantoso: é a música de vanguarda da patota medieval-renascentista. *A Tribuna*, Santos, ano 57, nº108, 11 de julho de 1971, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6c

_____. Em Santos, a música esquecida de George Antheil, o jovem mau. *A Tribuna*, Santos, ano 58, nº67, 1 de junho de 1972, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6a.

_____. Atualidade de Beethoven frente à Música Nova. *A Tribuna*, Santos, ano 58, nº90, 24 de junho de 1972, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6b

_____. Aqui começa a música moderna. *A Tribuna*, Santos, ano 58, nº104, 8 de julho de 1972, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6c

_____. Balanço da contribuição santista para a maturidade da nova música brasileira. *A Tribuna*, Santos, ano 72, 23 de novembro de 1975, Artes e Artistas, p.5.

_____. Música Nova: mais uma vez Santos será líder. *A Tribuna*, Santos, ano 73, 3 de setembro de 1976, Artes e Artistas, p.6.

_____. *Entrevista-Jornal-Laboratório* Faculdade de Comunicação de Santos, Santos, ano VII, março de 1976.

_____. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: EDUSP; Giordano, 1994.

_____. *Viver sua Música: Com Stravinsky em meus Ouvidos, Rumo à Avenida Nevskiy*. São Paulo: EDUSP/REALEJO, 2008.

MÚSICA Contemporânea. *A Tribuna*, Santos, ano 69, nº3, 29 de março de 1962, p.3.

MÚSICA NOVA enfim já tem seu público. *A Tribuna*, Santos, ano 57, nº117, 20 de julho de 1971, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6

MÚSICA NOVA: movimentada abertura. *A Tribuna*, Santos, ano 63, 30 de outubro de 1977

OLIVEIRA, W. C. de. Gilberto Mendes, compositor santista, em várias obras. *A Tribuna*, Santos, ano 67, nº160, 2 de out. de 1960, Artes e Artistas, p.10.

_____. *Beethoven, proprietário de um cérebro*. São Paulo: . Perspectiva, 1979

PRADA, T.. *Gilberto Mendes: Vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo: Terceira Margem, 2010.

POUCOS entendem essa música, mas seu público está cada vez maior. *A*

Tribuna, Santos, ano 58, nº72, 6 de junho de 1972, Roteiro Cultural, cad. 1, p.6

REALE, G.; ANTISIERI, D.. *História da Filosofia: Do Romantismo até nossos dias*. 6.ed. São Paulo: Paulus, 2003. (Coleção Filosofia).

RIDENTI, M.. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. 2.ed. São Paulo: Edunesp, 2014.

ROBERTO Schnorrenberg abrirá uma semana de música contemporânea em Santos. *A Tribuna*, Santos, ano 68, nº 296, 14 de março de 1962, Artes e Artistas, p.2

SANTOS sem a Música Nova. *A Tribuna*, Santos, ano 69, 25 de fevereiro de 1981.

SANTOS, A. E.. Os caminhos do Festival Música Nova. In: XII Congresso Nacional da ANPPOM. XII. 1999, Salvador. *Anais*. Disponível em:http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/ANSANTOS.PDF. Acesso em: 27 mar. 2013.

SENTIR é mais importante que ouvir. *A Tribuna*, Santos, ano 58, nº147, 20 de agosto de 1971, Artes e Variedades, cad. 1, p.6

SILVA, R. A. da. O Manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”: um breve rastreamento do acontecimento histórico. *Anais do VII Colóquio Internacional Marx e Engels*. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/7362_Silva_Rossecler.pdf. Acesso em: 07 mar. 2013.

ZERON, C. A. de M.R.. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. São Paulo: 1991, 2v. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

A PESQUISA VOCAL DE GILBERTO MENDES: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A MÚSICA CORAL DE SUA FASE EXPERIMENTAL

Fernando de Oliveira Magre

INTRODUÇÃO

Em 1962, Gilberto Mendes participa pela primeira vez dos Cursos Internacionais de Férias para a Música Nova em Darmstadt. Ele foi com Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, seus companheiros do Grupo Música Nova que havia se formado no ano anterior por ocasião de um concerto da Orquestra de Câmara de São Paulo, sob regência de Olivier Toni dentro da programação da VI Bienal de São Paulo¹. Gilberto Mendes relata que eles foram a Darmstadt em busca de aprofundar seus conhecimentos sobre o Serialismo, pois até aquele momento eles basicamente estudavam a técnica de forma autodidata, contando somente com a orientação de Toni. Entretanto, ao chegarem lá, depararam-se com um clima completamente diferente do esperado, resultado da passagem de John Cage em 1958 e que, segundo Mendes (1994, p. 69), “estremecera os alicerces do estruturalismo musical”.

Impactado com o novo momento de liberdade estética presenciado em Darmstadt², Gilberto Mendes retornou ao Brasil determinado a criar uma música de vanguarda originalmente brasileira. Encontrou na Poesia Concreta a matéria prima ideal para empreender seu projeto de música nova, valendo-se das qualidades *verbivocovisuais* e estimulado pelas possibilidades isomórficas que esses textos ofereciam.

É preciso ressaltar, entretanto, que embora Gilberto Mendes mostre um uso inovador das potencialidades sonoras da Poesia Concreta – algo que é reconhecido pelos próprios poetas – ele não foi o primeiro a se aventurar nessa pesquisa. Desde o advento da Poesia Concreta com o surgimento do grupo Noigandres criado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a problemática da expressão sonora de uma poesia que abandonava a linearidade do verso estava posta: uma nova organização do espaço textual exigia uma nova forma de se praticar sua verbalização.

A primeira tentativa de solução para esta questão vem com as oralizações:

¹ Outro membro do Grupo Música Nova, Damiano Cozzella, havia participado dos Cursos no ano anterior, durante uma estadia de estudos na Alemanha.

² Para mais informações sobre o momento de transição em Darmstadt por volta de 1958 cf. Attinello (2007).

leituras em várias vozes explorando parâmetros do som, em especial o timbre. A primeira experiência ocorreu em 1953 nos Cursos de Férias de Teresópolis, onde Décio Pignatari, Damiano Cozzella e Diogo Pacheco realizaram a leitura de alguns poemas de Augusto de Campos da série *Poetamenos* (PIGNATARI, 2013). Em novembro de 1955, foi apresentado no Teatro de Arena o Festival Ars Nova³, com um programa de música coral que incluía novamente oralizações de poemas da série *Poetamenos*. Já em 1957, houve um novo concerto do grupo Ars Viva, dessa vez inteiramente dedicado à Poesia Concreta, com partituras de oralizações escritas pelo multiartista Willys de Castro – agora, não só com poemas de Augusto de Campos, mas também de seus colegas paulistas e do grupo de poetas cariocas capitaneado por Ferreira Gullar. Houve ainda o projeto (não concretizado) de se fazer a última edição da Revista Noigandres em formato de disco em 1960, onde seriam gravadas oralizações compostas por Júlio Medaglia. Como se pode notar, diversos compositores, especialmente do círculo paulistano, estiveram empenhados em encontrar soluções para a expressão sonora da poesia concreta.

Gilberto Mendes se envolverá nessa questão posteriormente, somente a partir de seu retorno dos Cursos de Darmstadt. Aqui, é importante ressaltar que, se já existiam há pelo menos dez anos trabalhos sobre novas expressões sonoras da poesia concreta, no campo específico da composição musical sua exploração ainda era incipiente, tendo somente a experiência de *Organismo* composta por Rogério Duprat sobre poema de Décio Pignatari em 1961.

A poesia concreta oferecia a esses compositores um material rico de possibilidades de exploração no campo sonoro, conforme demonstraram as experiências dos anos anteriores. O fato não haver uma linearidade para a leitura desses textos deu aos compositores a liberdade para aplicar processos como fragmentação, (re)combinação, cacofonias, sobreposições, sugestões de outros significados; enfim, deu-lhes a possibilidade de criar discursos musicais para além da simples ilustração dos significados dos textos. Gilberto Mendes foi, sem dúvidas, o compositor que mais explorou as potencialidades musicais da Poesia Concreta, como atesta o volume e a originalidade de suas obras vocais (sobretudo corais) e de música-teatro sobre esses textos. Falaremos mais a seguir.

A PESQUISA VOCAL NA FASE EXPERIMENTAL

A produção de Gilberto Mendes é correntemente compreendida em três

³ Ars Nova foi um grupo fundado em 1955 por Diogo Pacheco, Klaus-Dieter Wolff, Maria José de Carvalho, entre outros, com o objetivo de divulgar tanto a música anterior ao período Barroco quanto a música moderna, naquele momento ainda pouco tocadas no Brasil, segundo Diogo Pacheco (STERNHEIM, 2010, p. 45).

fases, conforme divisão esboçada pelo próprio compositor (MENDES, 1994) e delineada por Santos (1997) e Bezerra (1998). Essas fases dizem respeito a um primeiro momento de formação, onde Mendes começou explorando de maneira intuitiva e pouco ortodoxa a estética nacionalista em voga na época, na sequência partindo para as pesquisas com o Dodecafonismo e o Serialismo; um segundo momento de radicalização da escritura musical, com dedicação quase exclusiva à música coral experimental e à música-teatro; e um terceiro momento, de maturidade, onde retorna à música instrumental, à notação tradicional e trabalha com intertextualidade e a sobreposição dos universos tonal e atonal (SANTOS, 1997).

A fase experimental de Gilberto Mendes inicia-se, de fato, com *Nasce-morre*, primeira composição após seu retorno de Darmstadt. Em relação à sua música coral, consideramos que seu período experimental se estende desse momento até 1978 quando compõe *Com Som Sem Som*, última obra coral com um poema da “fase heróica” da Poesia Concreta e que já aponta para procedimentos característicos de sua terceira fase, como veremos mais adiante. Observe-se que praticamente toda a produção coral de Gilberto Mendes do período girou em torno da Poesia Concreta ou de poetas influenciados por essa estética⁴.

Ao analisar individualmente essas obras, observamos que não há um procedimento composicional único aplicado a todas; ao contrário, nos parece que a cada nova obra, um novo problema era colocado e resolvido, tanto do ponto de vista da produção vocal quanto da escrita musical. Ao falar sobre *Vai e Vem* (1969) Gilberto Mendes diz: “essa obra [o poema Vai e Vem] me intrigava para eu decifrar isso em termos de música; acabei decifrando” (90 ANOS, 2012, ep. 48). Este pensamento parece perpassar toda a produção de Mendes sobre a Poesia Concreta que tanto o instigava. Ainda sobre o processo de criação de suas obras experimentais, o compositor nos dá a dimensão do desafio enfrentado:

Durante vinte anos a obra coral experimental absorveu o pouco tempo que eu tinha livre – não se esqueça que eu seguia trabalhando na Caixa Econômica – para compor. Eram obras difíceis de escrever, especialmente porque tínhamos que criar novas grafias para indicar nossas intenções. Uma peça como *Cidade* me tomou quase um ano inteiro; um trabalho exaustivo. (BEZERRA, 1998, p. 54)

A escolha de Gilberto Mendes pelo coral enquanto meio para empreender seu projeto de invenção não se deu simplesmente por sua vontade. Antes,

⁴ São exceções o fragmento coral *A Grande Babilônia* escrita como trilha sonora para a peça *O Apocalipse* do Teatro de Pesquisa sob direção de Carlos Murтинho (1968) e o arranjo de *Cântico de Verônica* sobre melodia de Frei Jesuino do Monte Carmelo (1968).

foi uma determinação do próprio meio musical da época. Em relato, o compositor aponta que ele e seus companheiros não tinham tanto acesso aos grupos instrumentais, que não se interessavam pelo repertório de música nova, e tampouco tinham à disposição recursos para fazer música eletroacústica, como seus pares europeus; por outro lado, eles tinham à disposição o Madrigal Ars Viva, criado por Klaus-Dieter Wolff em 1961 e que funcionava como laboratório para suas experiências (ENTREVISTA, 1989a, 1989b). Assim, a limitação imposta pela falta de recursos determinou o meio expressivo que tornaria Gilberto Mendes um compositor decisivo para a música brasileira e reconhecido internacionalmente. Por um lado, a música coral escrita para amadores, e por outro, a música-teatro que, em sua maioria, também não exigia formação musical dos intérpretes.⁵ Sobre a produção desta fase, Bezerra aponta:

Durante os anos 1960, a Poesia Concreta forneceria a Mendes os textos para suas composições mais celebradas: as obras corais. Foi também ao mesmo tempo que Mendes alcançou reconhecimento nacional e internacional; por um longo período seu nome estaria ligado ao experimentalismo, e suas obras frequentemente estiveram envolvidas em uma aura de escândalo e controvérsia (BEZERRA, 1998, p. 52, tradução nossa)⁶.

Nascemorre, sobre poema de Haroldo de Campos, é a primeira experiência de Gilberto Mendes com a Poesia Concreta. Essa obra marca uma mudança radical na linguagem do compositor, que abandona totalmente o Serialismo e mergulha na aleatoriedade e na pesquisa das qualidades tímbricas do som. Em suas palavras:

É uma música para vozes, percussão e fita gravada (optativa), feita dos fonemas do poema, desenvolvendo-se por contradições, em permanente transformação. Sem melodias. O parâmetro altura figura somente na formação aleatória de faixas de frequências como que pré-eletrônicas: blocos de sons intervalados em microtons. (MENDES, 1994, p. 77)

⁵ Ao escrever para o Madrigal Ars Viva, Gilberto Mendes desenvolveu diversos mecanismos para facilitar a execução de suas peças por coros amadores, o que o tornou um compositor popular neste meio. De certo modo, Mendes alcançou o equilíbrio pretendido no Manifesto Música Nova de fazer uma música que fosse ao mesmo tempo inovadora no plano sintático e capaz de se comunicar com o público. Uma reflexão sobre esses mecanismos presentes na peça *Motet em Ré Menor* (ou *Beba Coca Cola*) pode ser encontrada no artigo de nossa autoria *A inserção da música contemporânea no repertório de coros infantojuvenis – Descrição de uma metodologia* (MAGRE, 2017b).

⁶ *During the 1960s, Poesia Concreta would supply Mendes the texts for his most celebrated compositions: the choral works. It was also at that time, that Mendes achieved national and international recognition; his name would become for a long period linked to experimentalism and his works were often involved in an aura of scandal and controversy* (BEZERRA, 1998, p. 52)

Em *Nascemorre*, a voz perde seu principal meio de fluência e transmissão: a melodia. Buscando a fragmentação e a reconstrução do texto por combinações aleatórias, Gilberto Mendes faz um uso vocal que se situa entre a fala e o canto, mas que não se configura como um *sprechgesang* precisamente porque não existe a linearidade textual/melódica. Nesse sentido, os atributos tímbricos da voz são trazidos à superfície, ao passo que as alturas, que ali estão presentes, servem somente para a sustentação da voz e, conseqüentemente, construção de massas sonoras; sua lógica não está na individualidade, mas sim na sonoridade geral.

Em termos de notação musical, *Nascemorre* é a peça coral mais experimental de Mendes. A própria organização da obra em gráficos deixa patente a inexistência de melodias e a irrelevância das alturas definidas na construção do resultado sonoro.

Eu mesmo fico admirado, agora, com a virada que eu dei, ao compor nascemorre, pois a mudança em minha música foi radical, absoluta, levada às últimas conseqüências. Nessa peça, ao mesmo tempo mexi com música aleatória, microtonalismo, sons concretos na fita magnética (música concreta), sons concretos naturais (batidas de pés, de máquina de escrever), organizando esse novo universo sonoro de acordo com princípios estruturais também novos. E sem melodias, apesar de se tratar de uma obra coral para vozes e percussões elementares. Foi a primeira, em minha mudança, e já de cara creio que a mais arrojadamente de vanguarda, a mais inventiva entre as que compus na mesma linha, depois, obedecendo ao impulso do choque provocado em mim mesmo pela minha obra. O choque do novo. Foi interessante que eu mesmo me provoquei! E fiquei, assim, inebriado, tomado pelo espírito da invenção, da produção de informações novas. Entendia invenção como a descoberta através da experimentação. Nunca experimentei tanto, como a partir de nascemorre, uma obra que se tornou difícil para o público, pelo altíssimo teor de desconhecido nela contido, sobretudo para a época em que foi composta". (MENDES, 1994, p. 82-83)

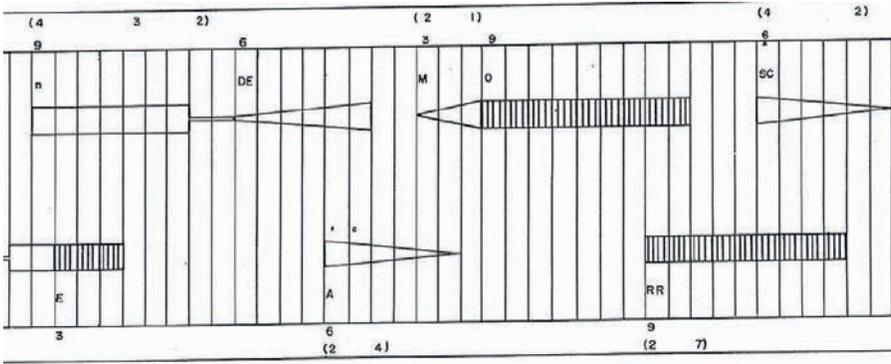


Figura 1: Detalhe da partitura de Nascemorre

Fonte: MENDES, 1966

Em 1964, Gilberto Mendes compõe *Cidade* sobre poema de Augusto de Campos. Trata-se de sua primeira música-teatro, gênero em que a teatralidade é um elemento essencial na trama composicional e cujo Mendes figura como pioneiro e um dos mais importantes no Brasil⁷. Em *Cidade*, o poema novamente não é tratado em melodias; aqui, ele é recitado por três vozes, cada qual reproduzindo um sotaque (português, inglês e francês). A escrita nesta obra remete às partituras de oralizações de Willys de Castro e Júlio Medaglia, demonstrando o elo que aproxima as práticas de oralização e canto ligadas à poesia concreta.

⁷ Para informações detalhadas sobre a produção de música-teatro de Gilberto Mendes cf. Magre, (2017a).

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a top line with syllables and a bottom line with rhythmic notation. The first system has 'atrocaducapa', 'causti', and 'dupli' on the top line, and 'atro', 'atrocadu', 'capacaustidupli', 'caducapa', and 'elasti' on the bottom line. The second system has 'elasti', 'feli', and 'ferofugahistori' on the top line, and 'caustiduplielasti', 'feliferofuga', 'felifero', and 'his' on the bottom line. The third system has 'fugahistori' and 'tori' on the top line, and 'dic', 'dif...', 'dif...', 'dif...', 'dic...', 'dif...', 'mq', 'escr', 'etc' on the bottom line. There are also 'p cx cb' and 'p' markings.

Figura 2: Detalhe da partitura de Cidade

Fonte: MENDES, 1964

Em *Motet em Ré Menor* (mais conhecida como *Beba Coca Cola*) de 1966, sobre poema de Décio Pignatari, novas informações vocais são oferecidas. Cada naipe canta somente uma nota, variando apenas sua oitava (uma exceção é o baixo que canta uma nota diferente no início da peça). Desse modo, ouve-se durante toda a peça um único acorde que, entretanto, tem variações de colorido como resultado das diversas inversões promovidas pelos saltos de oitavas. Sobre esse acorde, uma infinidade de explorações vocais não-convencionais são adicionadas: sussuros, oscilações microtonais, gritos, imitação de personagens e até um arrotto. Em *Beba Coca Cola* a voz exerce a função de transmitir para o campo musical as potencialidades enxergadas por Gilberto Mendes no poema, como pode ser visto a seguir:

Bati os olhos no poema e senti de imediato o contraponto renascentista, ainda com um leve toque *ars nova*, as linhas rápidas, incisivas, formadas pelas palavras, e logo Pound soprou em meus ouvidos: “Make it new!” [...]. Com *Beba Coca Cola* pretendi um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevé. Os efeitos experimentados com microtonalismos, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra (MENDES, 1994, p. 102).

A partir de *Beba Coca Cola*, Gilberto Mendes passa a usar um recurso que será cada vez mais comum em sua música e que abundará a partir dos anos 80, que é a referência a formas do cânone musical. Como pode ser observado no relato anterior, esta peça foi inspirada na *ars nova*, especificamente nos motetos renascentistas. Do mesmo modo, outras obras como *Poema Sobre um Quadro de Orlando Marcucci* e *Com Som Sem Som* farão referências ao passado musical. Porém, sempre com alguma informação da música nova, aproximando universos musicais distantes.

Em 1969, Gilberto Mendes compõe *Vai e Vem*, sobre três poemas de José Lino Grünwald. Nesta obra, o coro é utilizado como uma potente massa sonora que faz longos crescendos e decrescendos sobre as palavras “vai” e “vem”, sobre as quais são inseridos pequenos acontecimentos musicais, formando uma colagem sobre esse longo movimento. Em *Vai e Vem* Gilberto Mendes utiliza o procedimento de criação de massas sonoras desenvolvido em *Nasce e morre* e novamente utilizado em *Beba Coca Cola*. Aqui, porém, essa massa ganha uma expressividade diferente, na medida em que ela é o procedimento mais persistente da peça.

Em 1971, a exploração das possibilidades da voz enquanto meio de expressão semântica de aspectos da realidade – reminiscências do impacto da *Pop Art* sobre o compositor – é levada a cabo em *Astigmatour*, sobre poema de seu filho Antônio José Mendes. Nesta obra, Gilberto Mendes explora de modo muito original os sons relacionados à asma – doença que lhe acompanhou por toda a vida – em uma perspectiva musical. Aqui, a voz continua sendo explorada em suas potencialidades não-melódicas, porém, a melodia reaparece na parte final, quando uma breve vinheta, bem ao gosto dos *jingles* de rádio da época, encerra a obra.

4 - Coro: cantar cada nota como uma fermata.
solistas: cantar as notas, repete 3 vezes o modulo, podendo variar a ordem de entrada.

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'CORO' and contains a single note with a fermata above it, followed by the lyrics 'A S MA ARRR'. The bottom staff is labeled 'SOP.' and contains three measures of music, each with a note and a fermata, followed by the lyrics 'BR AS-MA AS-MA AS-MA'. The notation is in a simple, hand-drawn style.

5 - Dur. sugerida de 3 segundos (sugestão para de 6 cantores) gargarejos (c/ água) em div. alt.

The diagram shows a single note with a fermata above it. A line extends from the note to the right, where it branches into two paths: one leading to '7ª M' and another leading to '3ª menor'.

de qualquer nota

gemidos no coro (simultaneamente com os gargarejos) intensificar dispnéia asmática corte súbito

Figura 3: Detalhe da partitura de Asthmatour

Fonte: MENDES, 1971

A partir daqui, Gilberto Mendes vai gradativamente retornando à escrita melódica para voz. Em 1975 compõe *Motetos à Feição de Lobo de Mesquita* para voz, oboé, cravo e violoncelo sobre poema de Affonso Ávila, onde a voz já ganha contornos melódicos, e em 1976, *Poema Sobre um Quadro de Orlando Marcucci*, sobre poema de Florivaldo Menezes, em que alterna entre uma escrita coral tradicional e explorações vocais ao gosto de *Nascemorre* e *Beba Coca Cola*. Essa música foi composta como peça de confronto para o V Concurso de

Corais do Jornal do Brasil, o que demonstra mais uma vez a preocupação de Mendes de construir música que tivesse informações novas ao mesmo tempo que fossem possíveis de ser realizadas por grupos não profissionais, levando a música contemporânea a um maior alcance.

The image shows a musical score for a choral work. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 20 and includes lyrics: 'ela', 'u', 'ama', 'mar'. The second system starts at measure 25 and includes lyrics: 'ou en tre te la por ve zanti gasse nis'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf, pp, cresc., decresc.), articulation (Tutti), and performance instructions (1 voz solo). The lyrics are written in Portuguese and are aligned with the vocal lines.

Figura 4: Detalhe da partitura de Poema Sobre um Quadro de Orlando Marcucci

Fonte: MENDES, 1976

Por fim, chega em *Com Som Sem Som*, obra toda construída com melodias, sem qualquer exploração vocal experimental.

A CAMINHO DA FASE DE MATURIDADE

Com Som Sem Som foi composta em 1978 sobre o poema *Tensão* de

Augusto de Campos de 1956. Neste momento, Gilberto Mendes encontrava-se em um ponto de sua vida bastante distinto de quando iniciou sua fase experimental. Em 1975, o compositor se aposentou de seu emprego na Caixa Econômica Federal de Santos, podendo, enfim, dedicar-se integralmente à música. Foi também neste momento que ele começou a se tornar reconhecido, passando a receber encomendas de obras no Brasil e no exterior.

Aquela época exatamente que a gente não tinha acesso aos grupos instrumentais a gente compôs muito para voz, para coro. Aí, de repente a gente fica mais conhecido e vários amigos, um tem um trio, outro tem um duo, grupos instrumentais variados que começam a pedir músicas para a gente (ENTREVISTA, 1989a, 1989b)

Com a obra *Omaggio a De Sica* para trombone e trompa, de 1972, Gilberto Mendes retorna, a um só tempo, à música totalmente escrita em pentagrama e à música instrumental. Entretanto, ainda permaneceu compondo obras importantes de sua fase experimental, como sua *Ópera Aberta* de 1976, que marca o fim desta fase no campo da música-teatro. Portanto, a década de 1970 é, na trajetória de Mendes, um momento de transição lenta e sem uma ruptura com o experimentalismo, diferente do que aconteceu com alguns de seus companheiros de Grupo Música Nova.

Com Som Sem Som foi composta nos Estados Unidos, quando Mendes passou um ano lecionando na Universidade do Wisconsin-Milwaukee. Esta obra foi uma encomenda para a série Música Nova do Brasil da Funarte, para a qual o compositor recuperou um projeto de composição iniciado anteriormente e que se destinaria a ser um *Kyrie*, por sugestão de Olivier Toni (ENTREVISTA, 1989a, 1989b).

Diferente das obras anteriores, em *Com Som Sem Som* as melodias fluem mais livremente, com uma maior autonomia entre as vozes. Apesar disso, deve-se notar que, na macroestrutura formal, a obra se organiza não por identidades melódicas tradicionais (como períodos, frases etc), mas antes, por oposições de texturas. Isso demonstra como, mesmo escrevendo música sobre o pentagrama, alguns resquícios de sua fase experimental ainda resistem.

Nessa minha obra coral depurei toda a minha experiência anterior com os textos da poesia concreta, desde *nasce-morre*, tentando elevar a um nível de abstração essa experiência com o objeto musical fonético – a música concreta, na acepção de Pierre Schaeffer – para a construção de uma trama polifônica como que renascentista, clássica, helena. Mas sempre num lance de ponta, um salto à frente “poundiano”, tornando nova a cadência Landini, *ars nova*,

que se desfaz num cromatismo jazzístico, ao final da peça, tudo imperceptivelmente, outra coisa. [...] Eu já esboçara essa tentativa “renascentista” com *Beba Coca-Cola*, mas a obra permaneceu “concreta”, duramente fixada num único acorde e suas diferentes posições (MENDES, 1994, p. 181-183).

The image shows a musical score for the song "Com Som Sem Som". It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "tem com som com som ten são tom bem tam". The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The music is written in a single system with a common time signature. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto, Tenor, and Bass parts follow with their respective clefs. The lyrics are written below each staff, with some words underlined. The score is numbered 53 in the top left corner.

Figura 5: Detalhe da partitura de Com Som Sem Som

Fonte: MENDES, 2010

A referência à cadência Landini reforça mais uma vez esse olhar para o passado que será tão presente nessa nova fase, ao passo que a referência ao cromatismo jazzístico também marca o retorno da música popular em sua escrita composicional. Por fim, a mistura desses universos musicais tão distintos costurados por procedimentos faturados da música de vanguarda, dão a tônica do que será a última e mais longa fase de Gilberto Mendes, seu período de transformação, onde a convivência de todo seu arcabouço cultural se fará presente em sua música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar a música coral da fase experimental de Gilberto Mendes nos permite compreender aspectos de sua trajetória composicional como um todo, para além do círculo mais restrito da música vocal. Por ser, junto com a música-teatro, o elemento central de sua fase experimental, esse pequeno mas significativo conjunto de obras traz em si a chave para se decifrar o pensamento composicional de Mendes no período. Se em alguns compositores a música coral é relegada a segundo plano em relação à música instrumental,

na obra de Gilberto Mendes ela será determinante para o desenvolvimento de sua linguagem.

Ao colocar essas obras em perspectiva, é possível observar dois diferentes processos. O primeiro diz respeito a um retorno gradual à notação musical tradicional após a experiência radical de *Nascemorre*. Nesta obra, Gilberto Mendes inventa um modo de escrita completamente novo, vislumbrando uma nova forma de expressão musical, sem melodias, onde a oposição de texturas e a combinação aleatória são os elementos centrais. Nas obras seguintes a escrita tradicional vai paulatinamente reconquistando seu espaço, primeiro restrita a uma nota (em *Beba Coca Cola*), depois ganhando maiores contornos até chegar em *Com Som Sem Som*, onde a escrita gráfica é totalmente abandonada.

O segundo processo se refere especificamente à pesquisa das potencialidades vocais para além do *bel canto*. Nesse sentido, *Nascemorre* também opera um rompimento ao retirar da voz seu principal meio de fluência, a melodia. Neste processo, *Beba Coca Cola* pode ser vista como o pico da experimentação vocal, onde Gilberto Mendes explora ao máximo as possibilidades da voz cantada e não-cantada. Depois, inicia-se um processo de depuração dessas experiências, até que em *Com Som Sem Som* já não há qualquer exploração além da reminiscência de um som anasalado que persiste na obra.

Da forma como são apresentados, esses processos aparentam indicar o retorno de Gilberto Mendes a uma escrita neoclássica, talvez até reacionária em relação ao *credo* da música nova. Porém, é preciso considerar que Gilberto Mendes é fruto de seu tempo. Nesse momento, via-se no horizonte a saturação do modernismo e a chegada da pós-modernidade como uma nova realidade, e Gilberto Mendes foi um compositor sensível a este processo. Sua obra reflete o momento em que as bases do edifício moderno começavam a ruir, onde a incessante busca pela novidade cede espaço à liberdade de se permitir olhar para o passado sem medo. Essa liberdade será a tônica da última e mais prolífera fase de Gilberto Mendes.

REFERÊNCIAS

90 ANOS, 90 vezes Gilberto Mendes. Produção de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: Berço Esplêndido, 2012. Websérie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rpZ=-kHt8b&list=PL08882815878609A0>. Acesso em: 20 mai.2020.

ATTINELLO, P. Postmodern or modern: a different approach to Darmstadt. *Contemporary Music Review*. Londres, v. 26, n. 1, p. 25-37, fev. 2007.

BEZERRA, M.. *A unique Brazilian composer: a study of the music of*

Gilberto

Mendes trough selected piano pieces. Bruxelas: Alain Van Kerckhoven éditeur, 1998

ENTREVISTA de Gilberto Mendes. Entrevistadores: Sônia Maria de Freitas, Ênio Squeff e Rodolfo Coelho de Souza. Entrevistado: Gilberto Mendes. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 12 set. 1989a. Parte 1. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-gilberto-mendes-parte-12>. Acesso em: 04 mai:2020.

_____. Entrevistadores: Sônia Maria de Freitas, Ênio Squeff e Rodolfo Coelho de Souza. Entrevistado: Gilberto Mendes. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 12 set. 1989b. Parte 2. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-gilberto-mendes-parte-22>. Acesso em: 04 mai:2020.

MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017a.

_____. A inserção da música contemporânea no repertório de coros infantojuvenis: descrição de uma metodologia. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-16, dez. 2017b. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2170/1443>. Acesso em: 04 mai:2020.

MENDES, G. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância da Pop Art / Déco*. São Paulo: Edusp, Giordano, 1994.

PIGNATARI, D.. Vanguarda em explosão sonora. In: PIGNATARI, D.. *Informação linguagem comunicação*. 4. ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 135-144.

SANTOS, A. E.. *O Antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

STERNHEIM, A.. *Diogo Pacheco: um maestro para todos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

IMAGENS

MENDES, G.. *Nascemorre*. New York: Pan American Union, 1966. 1 partitura. Vozes, percussão e fita magnetofônica.

_____. *Astigmatour*. Santos: s.i., 1971. 1 partitura. Coro.

_____. *Poema Sobre um Quadro de Orlando Marcucci*. Rio de Janeiro:

Jornal do Brasil, 1976. 1 partitura. Coro a cappella.

_____. *Com Som Sem Som*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010. 1 partitura.
Coro a cappella. Projeto Música Coral do Brasil, publicado originalmente
na coleção Música Nova do Brasil.

CULTURA DO DIÁLOGO: O PENSAMENTO MUSICAL HETERODOXO DE GILBERTO MENDES

Silas Palermo

INTRODUÇÃO

Dr. Gilberto Mendes foi um vanguardista, à frente de seu tempo, se orgulhava em nos dizer que nasceu em 1922, o ano da arte moderna em sua famosa semana paulistana. Em sua índole *avant-garde*, Gilberto caminhava cada vez mais para o pós-moderno, seu dogma era o não se limitar a “escolas de pensamento” alheias, mas a busca de identidade musical própria, que circundava entre o formalismo e o experimentalismo, “procurar a disciplina na liberdade; e por que não procurar a liberdade na disciplina?” (MENDES, 1994, 166). Gilberto cria sentido lógico nesta fusão conceitual. Gilberto Mendes se dizia um formalista, parece tão irônico quanto sua personalidade, na verdade, o fato é que ele usava de “formalismos”. Foi um *inventor*, criou formas e delas se apropriou, e nelas ampliou ou se desviou para momentos de liberdade sem forma prévia. Entretanto, tinha sempre um ponto referencial, embora não evidente, como a arte de esconder a própria arte. Foi um *catalisador*, criou formas a partir de outras anteriores e até inconciliáveis formas estruturais da música para criar a sua nova e própria. Foi *interdisciplinar*, usou da linguagem de outras artes para expandir sua expressividade – citações, uso da poesia, do teatro, da dança, dos recursos da imagem. Nesta intertextualidade, numa visão ampla procurou fundir esses meios expressivos da cultura humana para potencializar sua comunicação, embora muitos não entendessem essa nova, e por vezes, contundente comunicação artística, pois claramente ele estava dando passos à frente. Este espírito pós-moderno de fusão, conciliação do inconciliável, de alargamento das fronteiras, fez de Gilberto Mendes o primeiro e grande compositor brasileiro neste campo; a despeito do próprio Gilberto não se auto conceituar, nem moderno nem pós. Contudo, há algo tão contemporâneo nisso quanto a hibridização, o conceito-não-conceituado?

Gilberto Mendes e sua linguagem artística inovadora trouxe implicações desembocando no “pós-modernismo” musical brasileiro. O pressuposto básico do próprio Gilberto Mendes é que, diante de uma nova sociedade e demanda cultural e política, a arte deveria se expressar de forma totalmente nova. Para Mendes, a percepção prevalece sobre o signo, e sobre a forma. Antes, a forma e a técnica estão a serviço de pensamento e do eu, não o inverso. Desta feita,

necessário seria criar uma linguagem que detivesse tal potencial expressivo de comunicar-se com este novo homem, distante do antigo romantismo sentimentalista e irreal, ou mesmo de um nacionalismo popularesco ou, por vezes, exacerbadamente ignorante. Para isso, o compositor (re)significou antigos cânones musicais numa (des)construção e (re)aplicação inteiramente diversa.

1. CATALIZADOR DE ANTAGÔNICOS

Gilberto Mendes não pode ser em si mesmo um referencial teórico, pois sendo um catalizador de correntes e um “inventor”, o mesmo não se ocupou em formalizar seus métodos, apesar de sua composição se firmar sobre fortes elementos formais. Cito métodos, porque o autor se utiliza de um espectro criativo abrangendo situações e soluções criativas diferentes para cada época, fase ou o que pretender comunicar numa determinada música. O educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997), nos remete a percepção da realidade antes da fixação do entendimento dos símbolos e da escrita, ou seja do meio de expressar a realidade através de símbolos. Freire faz uma “arqueologia” da compreensão do ato de ler. Para isto relembra a sua trajetória desde a infância e a percepção do mundo em que vivia, em seguida a relação deste mundo com a fala e escrita simbólica.

Mas, é importante dizer, a “leitura” do meu mundo, que me foi sempre fundamental, não fez de mim um menino antecipado em homem, um racionalista de calças curtas. A curiosidade do menino não iria distorcer-se pelo simples fato de ser exercida, no que fui mais ajudado do que desajudado por meus pais. E foi com eles, precisamente, em certo momento dessa rica experiência de compreensão do meu mundo imediato, sem que tal compreensão tivesse significado malquerenças ao que ele tinha de encantadoramente misterioso, que eu comecei a ser introduzido na leitura da palavra. A decifração da palavra fluía naturalmente da “leitura” do mundo particular. (FREIRE, 1989, p. 11)

Para Freire, o elo entre percepção da realidade importa no significado do símbolo.

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, 1989, p. 9)

Dentro do mesmo entendimento, Gilberto Mendes ao invés de um mero reprodutor, não somente se expressa, mas se torna um “inventor”; antes identificando a si mesmo e a realidade que o cerca, para então tomar direção própria e criar uma linguagem que significasse essa expressão. Diante da leitura de um novo mundo, criou uma nova leitura e significado artístico – através de gestos, novas grafias sonoro-musicais ou nova aplicação das tradicionais grafias e representações musicais.

“Procurar a disciplina na liberdade. E por que não procurar a liberdade na disciplina?” (MENDES, 1994, p.166). Pergunta retórica do próprio Gilberto Mendes ao refletir sobre si mesmo. O equilíbrio entre os dois termos antinômicos é necessário, isto se reflete cada vez mais em sua obra à medida em que o compositor vai amadurecendo e estabelecendo sua identidade. Mendes como artista-inventor usa da liberdade criativa e em seguida a submete a padrões disciplinares; o mais interessante é que, quando não há um padrão prévio, uma convenção, ele o cria e usa como critério para uma determinada obra e o segue formalmente. Este é um dos méritos da inventividade do artista num misto disciplina e liberdade, regra e paixão.

Música é pura abstração, significa somente suas próprias estruturas. Mas o que significam suas estruturas? O que desejamos que elas signifiquem, mesmo porque todas as coisas são o que desejamos que elas sejam. Nós podemos impor um significado, ou ela adquire um significado imposto pelo uso. Como também podemos dar à música um outro significado muito diferente daquele pretendido e imposto pelo seu autor. (MENDES, 1994, p.168)

Com estes termos, Mendes critica toda referencialidade que se dispõe como estática no tempo e na cultura. O autoritarismo semântico é desprezado. A dinâmica da linguagem musical sobretudo abstrata como ela é, demanda maleabilidade, acomodação, O significado não está somente nas estruturas formais da música em si mesma, como apregou Hanslick como numa certa dureza da lei, ou por outro lado, no anarquismo do sujeito interpretante.

Se agora se perguntar o que se há de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: ideias musicais. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autónomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos, embora possa possuir em alto grau aquela sugestividade simbólica, reflectora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo o belo artístico. O único e exclusivo conteúdo e objecto da música são formas sonoras em movimento. (HANSLICK,

2011, p.41)

Devemos aqui enfatizar que a obra de Gilberto Mendes não é ingênua, antes prima pela ideia musical elaborada, pensada, contendo diretrizes formais das devidas regras musicais da composição, porém, o discurso não foi cerceado por regras que aprisionasse a invenção libertadora, nem a significação presa a amarras puristas. É justamente pela disseminação, pelo uso, pela empatia, pela comunicação do trato sonoro no âmbito sociocultural ao longo do tempo que a semântica das estruturas se estabelece, ou se modifica... O fato é que, a arte musical é mais do que estrutura formal teórica, também é mais do que uma interpretação vazia, descontextualizada do meio e sem fundamentos pautados no conhecimento. Mendes sempre foi criterioso quanto ao devido domínio da arte musical e também atento aos fatos extramusicais, nessa intertextualidade epistemológica sua música dialoga com outras artes e saberes, não quer ser reacionária, mas move-se adiante.

2. COMPOSITOR “IN PROGRESS”

Um dos grandes méritos da obra de Gilberto Mendes é de que ela expressa a sua personalidade de forma autêntica. A impressão (como persona do autor na obra) e expressão (obra “falando” do seu autor) do fazer composicional de Mendes se dá pela subjetividade imposta na criação, gerando autenticidade por ser verdadeira como expressão de sua autonomia. Mesmo diante do quadro dos manifestos e embates artísticos em meados do século XX, a estética de Mendes reflete sua posição artística acima de tudo, suas decisões são formadas e tomadas a partir dele como sujeito ativo, nunca como um mero espectador.

O legado que Mahler deixou a Schoenberg reside no domínio da autenticidade sobre a convenção em questões de som; não se compõe a fim de produzir sons agradáveis, mas para expressar a própria personalidade. [...] Como acontece com toda a música autêntica, sua fantasia inovadora era a fonte de suas ideias musicais [...] A fantasia produz os temas, as ideias musicais; a lógica musical, a teoria da harmonia, fornece as leis de seu desenvolvimento. Ambas são essenciais à boa música. [...] É uma expressão da integridade do compositor e um indicador da autenticidade de suas qualidades estéticas. (MENDES, 1994, p. 166)

Notemos que não há um desprezo pela forma e conteúdo musical e sua organização e certo rigor, nisso Mendes concordaria com Hanslick (2011, p.112), quando diz que sons despropositados não é música, sendo carentes de

conteúdo. Entretanto, Gilberto vai além quando entende que não basta ideia musical formalista sem a força motriz da fantasia inovadora. Nem a ingênua fantasia sem uma sustentação lógica do conhecimento da arte musical, nem o formalismo da letra que mata qualquer invenção e ato progressista e revolucionário da arte; um lado ou outro do pêndulo indica falta de autenticidade, integridade e qualidade estética de um compositor. Levinson discute amplamente este assunto sobre autenticidade em música quando compara as artes como a pintura e escultura que podem representar o mundo de forma mais direta, ao contrário da música em sua abstração onde toda a referência a torna complexa e sujeita a muitas variáveis, “não há convenções musicais ou sequências de sons que ouvidos que fazem qualquer proposição de verdade fictícia” (LEVINSON, 2011, p. 280). Para Mendes, autenticidade está no manejo do pensamento e fantasia do autor aliado ao conhecimento musical e na expressão do próprio eu do compositor sem tentar negociar com modismos alheios.

Diante deste pensar é que Gilberto Mendes pode ouvir, admirar e reconhecer o valor de muitos artistas tanto no campo erudito como popular e também nas demais artes. Pode também se posicionar e absorver sem temores de consciência frente às suas escolhas. Sendo então - *sujeito* que está inserido no mundo de modo reflexivo ou compreensivo e não de modo determinista. De fato, nossa mente está dividida em dois, conforme olhamos o mundo de modo reflexivo e compreensivo, ou de modo determinista. O sujeito aparece na reflexão sobre si mesmo e conforme um modo de conhecimento intersubjetivo, de sujeito a sujeito, que podemos chamar de compreensão. Contrariamente, ele desaparece no conhecimento determinista, objetivista, cartesianamente reducionista sobre o homem e a sociedade. “De alguma forma, a ciência expulsou o sujeito das ciências humanas, na medida em que propagou entre elas o princípio determinista e redutor” (MORIN, 2003, p. 118).

Desta forma, Mendes se posiciona, ou melhor, sente a necessidade de se posicionar frente ao estado das coisas. Nos termos de Morin - egocentrismo - no sentido de “posicionar-se no centro de seu mundo” (2003, p. 120). Um princípio que estabelece a distinção, diferenciação e reunificação. Este processo foi fundamental para que o compositor se distinguisse diante das intrigas estéticas da época e formasse a sua identidade, a qual seria transposta à sua obra de forma simples e direta. Esta simplicidade não deve ser confundida com ser simplório ou simplista, mesmo porque suas obras possuem tanto um rigor formal quanto uma liberdade de invenção, o que confere uma certa complexidade de análise e até de enquadramento em algum estilo convencional. Consiste exclusivamente no fator objetivo e direto de sua comunicação, assim, o que o compositor pensa é posto em música sem pudores ou reservas. Ademais, ele procura ser condescendente, tolerância esta, que lhe permitiu catalisar estéticas divergentes numa nova síntese própria, (re)significando para si

mesmo o conteúdo musical.

Um outro ponto que nos esclarece sobre a identidade de Gilberto Mendes como compositor está em sua declaração: “(...) tenho absoluta certeza do motivo pelo qual componho. É para poder ouvir os grandes mestres” (MENDES, 1994, p. 59). Em seguida, ele passa a elencar vários compositores ao longo da história da música, que embora não tenham relação entre si, têm relação consigo mesmo. Compositores desconexos histórico-esteticamente, porém absorvidos por Mendes, em princípio intuitivamente, quando possuía pouco estudo musical, depois estes seriam estudados, reelaborados, tornando conexos e (re)significados em sua obra através de citações e (re)formulações.

Quando Gilberto declara: “Merecer para estar entre esses artistas admiráveis mesmo como o último dos musicistas” (MENDES, 1994, p. 59), o processo aqui é o de *vir-a-ser* como um deles, não igual a eles, de distinção pela busca de uma arte própria, autêntica. O mesmo ocorre quando afirma sua convicção “de que é preciso merecer, para se ter direito de ouvir esses mestres extraordinários”; ou seja, estar envolvido com eles, ato de compreender e apreender cada material que lhe é oferecido pelos mestres do passado na construção do compositor atual. Gilberto deixa isto claro quando escreve um artigo sobre um Cãnone na Música, onde especifica o seu cãnone pessoal que lhe formara:

O Cãnone da Música Ocidental em alto nível já existe, praticamente, está evidente em qualquer livro de história da música. Mas isso não exclui a necessidade de cãnones individuais, que possamos organizar, cada um de acordo com sua própria vivência musical, seus anos de aprendizado, idiossincrasias, preferências existenciais. É sempre muito interessante saber outras opiniões, saber as razões de outras escolhas. Estou me lembrando do prazer com que li *Formação de Discoteca*, do poeta Murilo Mendes, um apaixonado pela música, em boa hora reeditado pelo Cláudio Giordano para a Edusp. Um livrinho gostoso, um instigante pequeno cãnone. Neste artigo tentarei explicar as razões que me levaram a selecionar 76 nomes – entre tantos outros igualmente importantes – para minha lista pessoal de compositores canônicos, vale dizer, fundamentais e obrigatórios para a cultura musical ocidental. Compositores que me ensinaram – eu sempre fui um autodidata – nos anos de minha formação. Compositores sem os quais eu não existiria. (MENDES, 1999, p. 8)

Compositores de várias épocas são elencados, seu Olimpo, entes que se refletiram em toda a sua produção. Mendes não rechaça a tradição, mas tira dela a essência de seu aprendizado, o qual se dá muito mais por imersão e absorção das muitas linguagens estéticas do que por análise formal. Obras posteriores de Gilberto Mendes trazem numa única peça os ares renascentista e vanguardista, segundo a própria imagem sonora na memória do autor; como o seu famoso Moteto em Ré menor (1967). A citação acima revela que ele considera importante para a sua formação “saber outras opiniões, saber as razões de outras escolhas”. Em tempos onde geralmente não se permite o outro e suas opiniões e escolhas, este simples comportamento torna-se imperativo na formação de um compositor como pessoa, e nessa alteridade, o fluxo de ideias dentro de uma espécie de cânone musical não engessa o progresso estético, pelo contrário, o alimenta. O fazer artístico se faz no convívio entre partes que são em essências desiguais, mas que promovem uma interação no todo, ninguém é uma ilha, nenhuma arte ou artista, todas são vozes que clamam diante da aridez das incertezas humanas. Contudo, é justamente diante das incertezas que o humano em todo o seu potencial desenvolve a grande arte que tem algo a dizer com propriedade.

Alguns dados e situações favoreceram a identidade musical de Gilberto Mendes em sua formação, a saber:

1] *Leigo* - O início tardio de Gilberto Mendes e seu esforço como autodidata foram providenciais para gerar essa autenticidade nele mesmo. Pelos meios ordinários de formação musical, provavelmente ele se depararia com as grandes questões e embates estéticos e com grande chance de ser levado pela escola nacionalista aos moldes de Mário de Andrade e Guarnieri, dada a sua força na época. Isto certamente afetaria suas escolhas dentro do cânone musical fechando-o num restrito grupo, além do mais, o modo de “ouvir o mundo” seria mudado;

2] *Fator geográfico* - Sua heterodoxia foi forjada pelo afastamento das metrópoles que já possuíam, de um jeito ou de outro, posições estéticas firmadas e movimentos culturais definidos; 2.1] A música de Mendes não se caracterizou por particularidades do folclore nacional interiorano, sua referência foi a cidade de Santos, território urbano e portuário, que além da vida mais tranquila junto ao mar que ele tanto apreciou, uma cidade portuária oferece um fluxo de culturas e ideias juntamente com a qualidade de vida necessária para um certo ócio produtivo.

3] *Influências externas* – “Ouvir o mundo” – Se deu por duas vias principais: O rádio, único meio de que ele dispunha na época, determinante, pois, as rádios tinham uma programação muito vasta e eclética onde ele pode “conhecer” a música dos continentes, do popular ao erudito; o ci-

nema foi outro meio influente em sua memória musical, sendo inclusive um dos pontos cardeais em seu estilo na dinâmica do encontro entre som e imagem. Através do cinema pode entrar em contato com nova música norte-americana com suas canções, jazz tradicional, danças, e as estilizações e adaptações dos compositores europeus que criaram uma nova “escola musical no cinema hollywoodiano”.¹

[...] me ocorre contar que essa música de cinema dos anos 30 e 40, de Hollywood, me tocava muito. Acredito que fui bastante influenciado por ela, sem dúvida uma música de segunda categoria, diluição para as massas do romantismo de Brahms, Mahler, Rachmaninoff, mas eu sentia alguma coisa nova nela [...]. Era ela que tinha, realmente, as *blue notes* que tanto me comoviam e me impressionaram. (MENDES, 1994, p. 48)

Com o passar dos anos e com o amadurecimento de sua consciência musical e aprendizado técnico, outros fatores passaram a influenciar sua “tomada de posição”. Devemos salientar que, tomar posição aqui é tratado como produto de sua subjetividade, no sentido de *diferir*, como aponta Bourdieu (1996, p. 263), *fazer um nome*, ou seja, criar uma identidade que lhe é própria. Temos outros eventos que se seguem, e estes possibilitaram a visão de mundo de Gilberto Mendes.

Festivais Internacionais – A primeira viagem feita à Europa, junto da delegação que representou a música brasileira no III Festival da Juventude em Viena em 1959, mudou sua visão de mundo, pois por este tempo ele ainda estava ligado ao Partido Comunista como compositor brasileiro. O intuito era o de levar a música nacionalista, o fato, é que o efeito foi contrário. Gilberto redescobre as suas origens cosmopolitas munida de fundamentos que vira no exterior.

De volta de uma longa viagem que fiz por toda a Europa (1959), após o Festival da Juventude em Viena, eu 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. (MENDES, 1994, p. 67)

¹ Sobre este ponto, o livro *Música, Cinema do Som*, de Gilberto Mendes (2013) demonstra a importância desta temática. O livro é uma coletânea de artigos publicados ao longo da carreira do compositor e agora organizados; o qual ele analisa momentos históricos e outros pontos entre a relação música-cinema.

Importa observar que não foi uma simples reprodução do material estrangeiro. Por não haver material similar no Brasil, nem mesmo professores aptos para tal nova linguagem, a opção de Mendes foi a volta ao que ele sabia fazer muito bem, autodidatismo, entretanto agora com maior clareza, como segue dizendo: “Desse momento em diante, o jeito era voltar ao autodidatismo, pois não havia quem pudesse nos ensinar os caminhos da *neue musik*”, conclui Mendes (1994, p. 67).

A segunda viagem foi realizada a Darmstadt na Alemanha em 1962, ao Festival *Ferienkurse für Neue Musik*, importante centro de discussão e aprendizado sobre os rumos para uma nova estética musical. Neste evento, Mendes pode ver e ouvir nomes como Stockhausen, Boulez, Pousseur, Luciano Berio, Luigi Nono, Ligeti, Penderecki, e muitos outros vanguardistas. Comenta Mendes sobre a influência do evento e de Stockhausen: “Confesso que sua influência foi decisiva, a maior de todas, para a música que me propus a compor, naquela virada total que dei, no começo dos anos de 1960” (MENDES, 2013, p. 98).

É exatamente neste ponto da história que ocorre o *insight*, ou seja, Mendes e o grupo de amigos que viajaram ao festival – Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, percebem a necessidade de uma nova linguagem. Como ele mesmo relata:

De volta ao Brasil, sintetizou-se clara em minha cabeça, como fruto de meditação obre as contradições observadas, a ideia de que precisava construir a minha linguagem musical particular, e não seguir as linguagens dos outros, sobretudo a do Velho Mundo. A lição de vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. Mais do que europeus, tínhamos o dever de ser “inventores”, segundo a definição de Ezra Pound, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos. (MENDES, 1994, p. 70)

Aqui nos deparamos com o momento crucial de mudança. A necessidade de recriar, de descobrir signos novos para o homem novo, numa sociedade nova e relacionada à cultura das américas. O grupo teria que literalmente inventar uma linguagem própria e uma escritura que fosse capaz de se relacionar com o fato novo, que fosse índice de determinado som e forma de compor.

“A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente” (FREIRE, 1989, p. 9). A compreensão

do mundo define a linguagem; por sua vez, a linguagem estabelecida numa realidade cultural é significativa por estabelecer o vínculo. O que estamos nos referindo é que, primeiro vem a percepção da realidade, depois a percepção da linguagem aplicada a esta realidade, e seguem se retroalimentando. A nova linguagem era essencial diante de uma nova realidade contemplada pelos desbravadores da nova música e sua estética. O tradicional sistema com todo o seu espectro, seja técnico, sonoro, e sobretudo a sua escrita - notação musical - não dava conta de demonstrar a nova estética sonora.

Como fugir de um determinismo social/cultural/histórico na qual estava arraigada a música brasileira sem ser uma simples extensão da cosmovisão europeia? O homem interage com sua cultura, como indivíduo produz cultura que por sua vez é retroalimentado pela sociedade que produziu e sedimentou tal práxis; “o conhecimento está ligado, por todos os lados, à estrutura da cultura, à organização social, à práxis histórica” (MORIN, 2008, p. 27). O fazer artístico será, portanto, conectado por condições biocerebrais e socioculturais que produzirá suas ideias, visão de mundo, linguagem, “um indivíduo alimenta-se de memória biológica e de memória cultural” (MORIN, 2008, p. 21). Parece que um determinismo tácito envolve o indivíduo de tal forma que sua forma de pensar-fazer é expresso em sua arte. Morin chama isto de *imprinting cultural*, o qual “(...) nos impõe o que se precisa conhecer, como se deve conhecer, o que não se pode conhecer. Comanda, proíbe, traça os rumos, estabelece os limites (...)” (MORIN, 2008, p. 28). O próprio *imprinting* cultural é influenciado pelos fazedores de cultura, e que por sua vez, estes influenciados pelo *imprinting* novamente.

[...] marca inapagável, que ocorre na cultura como uma marca dos humanos, tornando-nos incapazes de ver uma coisa diferente da que mostrou. Associado ao *imprinting*, a normalização como “imperativo/proibitivo, o conjunto de paradigmas, crenças oficiais, doutrinas reinantes, verdades estabelecidas, determina o reino dos conformismos cognitivos e intelectuais. ([MORIN *apud*. ZAGO, 2000, v.5, n.1)

O ideário artístico vigente era o de manutenção de determinada estética, assim esperava-se que todo o produtor de cultura seguisse normativamente retroalimentado a linguagem estagnada; em outros termos, o publicitário e poeta Décio Pignatari afirma que “a fixação de significados, que o usuário do signo vai fixando, impede sua continuidade de produzir novos signos e outras novas cadeias semióticas em outros novos usuários, ocorrendo então o fenômeno do ‘congelamento.’” (1976, p. 12).

Gilberto Mendes levou adiante e firmemente a proposta de alterar esse

estado das coisas. Diante de tudo que almejava para sua arte, como fruto de sua pessoalidade, e do que vira em ambas as viagens à Europa – 1959 e 1963 – dos estudos das linguagens que ouvira e visualizara nas partituras adquiridas, somados aos acontecimentos da caducada arte brasileira, Mendes propõe o (re)criar-se ou o (re)encontrar-se. Como é possível fugir desse determinismo, apresentado acima, criando uma autonomia? Como emancipar-se e trazer novos ares em ideias e conseqüentemente em linguagem? A crise provocada em Mendes gerou o confronto.

Mesmo quando é comandado e controlado pelos diversos programas dos quais falamos, o indivíduo dispõe sempre de seu terminal pessoal” [...] “há multiplicação das brechas e rupturas no interior das determinações culturais, possibilidade de ligar a reflexão com o confronto, possibilidade de expressão de uma ideia, mesmo desviante. (MORIN, 2008, p. 23)

A ruptura a maneira de Mendes foi o perceber as brechas nas determinações culturais - uma delas seria a incoerência de que há uma música puramente nacional, tão preconizada naqueles tempos, sendo que a nossa música é produto de outras culturas, e o conformismo com esta visão que se opunha a própria índole universalista de Gilberto Mendes. O reducionismo é assim uma brecha, fruto do paradigma cartesiano, que produziu um pensamento redutor ocultando as solidariedades, sistemas, organizações, emergências, totalidades e suscitou conceitos unidimensionais, fragmentados e mutilados do real. Uma evidência disto está no ensino, onde, as especializações em demasia fragmentaram o ensino e comprometendo a visão do todo, as disciplinas autônomas perderam a transversalidade; e hoje temos buscado montar um verdadeiro “quebra-cabeça” diante da urgência da interdisciplinaridade, num mundo que tal conhecimento efetivo é necessário. Assim, conformismo e reducionismo produzem cegueira e erros na visão de mundo, não levando em conta o acaso e as incertezas. A autocrítica permitiu a Mendes (re)ver, olhar com um outro olhar sua própria identidade artística a partir de um olhar diferenciado, reflexivo, ao que ouvira e vira nas estéticas à sua volta. Consegue assim, transpor barreiras e pôr em prática novas práticas. A arte de Mendes estabelece esta conexão entre o *previsto* e o *imprevisto*; da união entre ideias divergentes convergindo numa outra forma por ele mesmo criada.

O método usado para isto, no entanto, não foi o de negação, mas o de afirmação. A inclusão de todas as suas memórias e experiências estéticas, bem como o de seu cânone musical, permitiu a Mendes uma (re)elaboração do material sonoro em ideias. Entretanto, ideias precisam se materializar para serem transmitidas, se faz necessária a *linguagem*. A linguagem é a ideia em forma, organização das ideias, é tanto expressão como mediação do indivíduo-so-

cidade. Se é a partir da linguagem que estabelecemos vínculos com a cultura de nosso tempo, o problema, apontado tanto por Gilberto Mendes como Koellreutter, é de que estaria ocorrendo uma (des)sincronia entre linguagem artística e a nova cultura, os tempos haviam mudado. Enquanto as ciências, sobretudo a física quântica, avançavam, e também as artes visuais e a poesia, a música, por sua vez, teimava em permanecer num pedestal sacralizado e dissociada dos novos tempos; olhava para o passado somente.

3. HETERODOXIA EM DIÁLOGO

O mundo contemporâneo preza pela convivência plural, e nisto Gilberto Mendes soube captar em seu pensar e agir, tanto que sua reação pessoal e composicional foi de convivência. As fronteiras culturais mais fluídas ou expandidas é um processo real nos dias atuais, a globalidade adentrou as artes, porque adentrou antes no fazer e no pensar plural; “as músicas da Malásia, ou Indonésia, do Quênia, por exemplo, não soam mais exóticas, como propriedades somente dessas culturas”, comenta Mendes (2008, p. 116).

Sou no mínimo três compositores diferentes. Um com preocupações de vanguarda que compôs Santos Football Music, Beba coca-cola, Asthmatour, nascemorre, outro clássico-moderno, que compôs Trova I, Vila Socó Meu Amor, 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, 168)

Primeiramente, ele não nega sua própria história pessoal e artística, passado e presente; antes ele as vê com bons olhos, num elo condutor uno. Interpreta a si mesmo ao longo do tempo não como evolução, o que subentendia um estado crescente onde o antecedente é descartado pelo subsequente numa hierarquização, mas uma mudança por adaptação ou transformação aditiva. Fatos e experiências são somados; os múltiplos compositores em um. Em segundo lugar, conseqüentemente, é a síntese; os vários compositores catalisados por Mendes dão lugar a um único e inédito compositor o qual ainda é verdadeiramente o Mendes. Neste ponto está a perícia de Gilberto, o transformar tudo isso, um reciclar de matérias e técnicas numa linguagem una e única, coerente com seu pensamento e com o espírito da época. Ainda, como terceiro ponto a se observar, seus estudos formais e o senso de forma e estrutura, por não o serem negados, dão coerência a sua obra durante todo o processo mesmo que em transformação; entretanto, Mendes não se prende à tradição seja ela qual for, antes pretende sempre catalisar e transformar, uma auto apropriação.

Atualmente, as fronteiras se despedaçaram, os ideais e visão-de-mundo mudaram, e por falta uma nomenclatura adequada denomina-se pós-moderno. Antes o que seria falta de coerência é tornado outra coisa numa síntese. A coerência está não numa determinada técnica ou estética, mas na subjetividade do autor e no bom manuseio de sua linguagem. O tonal, modal, atonal, o pop, o som do mundo se detém numa única obra. A proposta de Mendes sempre foi de um universalismo, o homem universal e cosmopolita como já preconizava o professor Koellreutter.

A linguagem é dinâmica. Certos compositores se perpetuaram em sua época sendo hábeis com o manuseio destes elementos musicais em suas esferas. O que está em questão não é se são compreendidos ou não, mas se são coerentes. Isto levou alguns no caminho da invenção, e outros ao aprimoramento de antigas fórmulas (Beethoven e Bach, por exemplo e respectivamente). Os que tentam se manter em descompasso tornam-se, por outro lado, apenas reacionários e sem nenhuma contribuição para o pensar artístico na sociedade e na educação desta. A música que sobrevive é atemporal; uma música que transcende ao fator tempo-espço, simplesmente música, simplesmente sons como eles são, como diria John Cage, um pensamento vivo. Música viva. Linguagem significativa pautada numa leitura da realidade, e esta, posta diante do homem em seu tempo-espço; leitura do mundo antes da leitura do signo, e uma nova leitura do signo tornando realidade.

Neste âmbito, Mendes se propõe e (re)significar-se constantemente em sua linguagem musical, visto que sua leitura do mundo é ampla e conciliatória, catalisadora. Inventiva e sintética. Forma a serviço da mensagem, não a forma como uma prisão da invenção.

É raro um reformador não se apoiar, de início, sobre o que quer reformar; mas pode acontecer também que, remontando ao passado, encontre nele uma tradição perdida, usando-a para criar uma nova. (BARRAUD, 1975, p. 11)

Dizer que Gilberto Mendes é um compositor eclético pode ser erro, pois, se entendermos de maneira linear, em uma gama de estilos divergentes e abordados em sua forma original na composição e cada um por vez em determinada obra. O caráter pós-moderno de Mendes não está num ecletismo deste tipo, mas uma síntese. Diversificado, versátil, porém numa composição una, coerente mesmo associando elementos culturalmente distintos (música medieval, pop americano, clássico-romântico, experimental, entre outros). Nisto consiste a proeza de Mendes. Diferentemente de demais compositores que buscavam uma saída para o avanço da linguagem musical, Gilberto se fez valer tantos dos cânones da música quanto de novos materiais em seu espírito con-

ciliador gerando uma nova linguagem a partir desta síntese. As possibilidades aumentaram muito desde então. Da fusão veio a (re)significação.

O aspecto dialógico da obra de Mendes se nota já em alguns dos seus títulos - *Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1990), por exemplo. Percebemos a multiplicidade contida na obra: referências históricas, geográficas, ícones da literatura clássica e contemporânea, e do cinema, tudo isso absorvido pelo autor e (re)significado numa linguagem unificada. Ulysses, o herói e guerreiro grego, contado na literatura clássica de Homero (c. VIII a.C.), as *Odisséias* (as viagens e aventuras de Odisseu, nome grego de Ulysses); é tomado por Mendes como um navegante rumo ao sul partindo de Portugal, uma alusão aos nossos descobridores modernos; o enredo segue através de uma viagem no tempo, ficção que permite inserir épocas e locais distintos – uma viagem de verão que parte de estilos musicais tipicamente germânicos (Schubert e Schoenberg) rumo aos mares do sul onde outros estilos típicos são apresentados cada qual no seu ambiente peculiar (*fox-trot* norte-americano, um nightclub praiano de Los Angeles ou no litoral italiano, e na bossa carioca em Copacabana), uma “sommerreise”. As reminiscências do cinema são postas através de figuras emblemáticas como Dorothy Lamour e Bing Crosby e seus musicais; a literatura grego-clássica é contraposta com a contemporânea com o romancista James Joyce, que passou uma temporada exilado em Trieste na Itália.

Notório o fato de Mendes criar uma “outra história” a partir da história de personagens tão distintos e obter unidade na obra. Pesa também a mescla e sobreposição de estilos musicais antagonísticos: o clássico-romântico de Schubert do século XIX e o expressionismo de Schoenberg do século XX, ainda sobre estilos mais populares, por assim dizer, como a dança influente dos anos 30 norte-americanos, o *fox-trot* com a ambiência havaiana de música californiana estilizada por Hollywood, até chegar ao clima Bossa-Nova da música brasileira. Assim, a obra discursa sonoramente essa imagética.

Em outra obra - *Ir Alten Weib* (1978) – que escreveu sob a encomenda de Koellreutter, temos citações do lied alemão, Schumann, Schubert, Mahler e Schoenberg; ritmos nordestinos e seu modalismo harmônico aparecem também. A experiência do novo através dessa dialógica cultural é um frequente elemento constituinte do *modus operandi* de Mendes. O convívio entre elementos estruturais antagonísticos – tonal/atonal; ritmo/arrítmico; serial/experimental – bem como citações de compositores de épocas e estilos divergentes como fonte recursiva e dialógica de Mendes, tudo em plena convivência, torna-se marca da sua identidade estética.

A diversidade dialógica inserida na materialidade da obra, e a troca múltipla de informações no processo, para

Décio Pignatari, a destruição e o câmbio de significados podem de três maneiras: por relações inusitadas entre os signos de um mesmo sistema; por deslocamento do contexto de apresentação desses signos e pela criação de novos signos, por exemplo a notação musical. (PIGNATARI, 1976 apud ZAGO, 2000, v.5, n.1)

Gilberto Mendes percebeu

universo interdisciplinar da criação artística hoje, em nossa cabeça: a música que sai da pintura para compor uma prosa, o cinema que fala da música em suas estruturas. E lembrar que os dadaístas, os surrealistas, os futuristas fizeram tudo isso antes de nós, nos anos 10 e 20, o pintor Luigi Russolo com seus ‘intonarumori’, seu ruidismo futurista, George Antheil com seu motor de avião no *Ballet Mécanique*, Erik Satie com os discursos e máquinas de escrever em ‘Parade’, o pintor Kurt Schwitters, com a leitura de um texto como se fosse uma sonata musical, em sua *Ursonate*. Antheil pensava em fazer uma cidade inteira soar música, como um só gigantesco instrumento, foi mais longe do que Stockhausen (pelo menos em intenção), que fez somente a *música para uma casa*. Schumann tinha razão, sejamos modestos, não há nada que possamos fazer que, de alguma maneira, não tenha sido feito ou pensado pelas gerações anteriores. Mozart compôs uma música aleatória absolutamente de nosso tempo, absolutamente incrível, dois séculos atrás! (MENDES, 1994, p. 167).

Mendes aprende com o passado, mas sem se ater à uma linguagem passada, antes, extrai alguns princípios. Uma de suas mais conhecidas obras – Santos Football Music (1969) – traz consigo a linguagem verbal e pictórica predominando, um conglomerado de sons orquestrais e *clusters*.

[...] novos elementos vão sendo trazidos dentro do projeto: irradiação, auditório, reunião de todos os componentes e por fim, a passagem pela brecha, a liberdade da escritura, a liberdade dos significados e a possibilidade de gerar novos signos. (ZAGO, 2000, v.5, n.1)

Sem preconceito, antes munido dos conceitos das culturas musicais ao redor do mundo, respeitando e analisando, Mendes traça paralelos com a chamada cultura erudita e popular que se retroalimentam impulsionando novas expressões. O verdadeiro Lied norte-americano, como ele chamou em um dos seus artigos (MENDES, 2013, p. 75-79), traz uma breve análise comparativa

entre as canções americanas usadas no jazz e no cinema com as canções eruditas europeias, Broadway com Schubert, Brahms, Mahler, Rachmaninoff, e com vários exemplos formais. As estruturas são similares, os fins são outros. Quando Gilberto diz que “é verdade que a música popular é uma adaptação da música erudita (...) em função de suas necessidades particulares” (MENDES, 2013, p. 157), ele parece concordar com Roger Chartier (1995) quando diz que a apropriação forma uma cultura com base na identificação e esta se dá por fazer sentido ao um grupo social.

Ao citar a bossa-nova Mendes entende que ela é uma “expressão de uma mocidade que se deixou tocar por uma dessas soluções artísticas universais (...) assimilando o sentimento do mundo e impondo em devolução a sua influência” (MENDES, 2013, p. 40). O refinamento de um estilo como a bossa-nova está em fundir elementos melódico-rítmicos nacionais cercada de um melodismo sinuoso próprio do velho romantismo, juntamente com a densidade harmônica do jazz norte-americano, com uma poesia que enxergava o homem da sociedade com anseios universais. Nisto consiste o êxito de uma música embora nascida num ponto geográfico-histórico específico, toma proporções e influência além-fronteiras, a tradução nacional de um sentimento universal profundamente autêntico. Gilberto prossegue dizendo que:

Nossa música nordestina repousa nos mais antigos e universais modos gregorianos disseminados pelos padres no seu trabalho de educação religiosa no interior dos estados brasileiros. Somente ninguém os reconhece mais porque adquiriram novo significado em muitos anos de novo uso. (MENDES, 2013, p. 40)

O próprio romantismo musical do século XIX bebeu sistematicamente de fontes populares formando imagens, fazendo com que o discurso musical exibisse pictoricamente o cotidiano e fazeres de uma nação, demonstrando também sentimentos de um povo; para isto teve que se apropriar de elementos vindos da própria cultural local e molda-los a estética erudita onde cada compositor expressou de uma forma. O movimento impressionista, entre outras coisas, também explorou a linguagem advindo da cultura não erudita, porém de maneira mais ampla e buscando elementos exóticos a eles. Disto temos a inserção de novas escalas musicais num novo espectro de sonoro, uma música ampliada em possibilidades pois, a visão de mundo fora também ampliada. Ora, não foi sempre assim? A música através dos séculos se apropriando e (re) significando a medida em que as fronteiras se tornam tênues devido a necessidade de comunicação em um novo contexto cultural e mediado por compositores hábeis em discernir o tempo e o modo? Caso contrário, a arte musical ficaria estagnada, sedimentada em dogmas exclusivistas. Algo com uma “rota

de especiarias” promovida pela era das navegações de séculos outrora com seus intercâmbios de valores e de descobertas e incorporações; a nova rota do século XXI promovida pela internet potencializou esse processo. O erro de alguns compositores e intérpretes é o anacronismo, algo reacionário, pois não entendem que a música é viva, a linguagem é dinâmica, a sociedade tem demandas; muitos destes estão respondendo perguntas que o mundo de hoje não está fazendo mais.

O compositor Gilberto Mendes citando uma análise do musicólogo Gunther Schuller sobre a música africana nativa e o velho Jazz diz que:

Origina-se ambos de uma visão total da vida, na qual a música, ao contrário da música artística da Europa, não constitui um domínio social separado, autônomo. A africana, como as artes coirmãs – a escultura, desenhos naturais etc. -, é condicionada pelos mesmos estímulos que animam não apenas a filosofia e religião, mas toda a estrutura social. Na medida em que não foi influenciada pelos costumes europeus e americanos, a música africana não possui ainda hoje uma função separada abstrata. Não surpreende que nem mesmo exista nas línguas africanas a palavra arte. (MENDES, 2013, p. 158)

O Jazz, neste caso, a despeito do evidente nascedouro norte-americano, somente se forma e se torna universal quando miscigenado, numa apropriação multicultural, numa contínua relação hipertextual. Também é expresso que, de forma contrária, em não havendo esta síntese cultural (a música africana sem influência dos costumes europeus e americanos, por exemplo), uma determinada música se mantém em seu domínio estilístico, se atendo às necessidades provincianas e desprovida de mutações.

Aliás, música como o Jazz, surgiu e se desenvolveu à margem da notação musical ocidental apesar de ser um fenômeno musical do ocidente. Embora tendo como base a tradição africana, o Jazz é uma miscigenação de matrizes opostas musicalmente. A fronteira foi se tornando cada vez mais incerta. No Jazz há tratamentos diferenciados e coexistentes entre som-ruído, a pulsação deslocada, “a perspectiva ritualista que não separava a música da dança e do canto, inflexões sonoras instrumentais ora imitando as vocalizações ora explorando novos timbres” (BELLEST; MALSON, 1989, p. 10). No nascedouro do jazz, todos estes elementos se agregam ao fazer performático, independente de uma escritura musical formal, sem escolas com ensino acadêmico para este fim, pois seria (e continua sendo) praticamente difícil ou impossível pôr em notação todas as possibilidades rítmicas, melódicas e timbrísticas do Jazz. O seu grande apelo é o desenvolvimento da música a partir da performance. O ensino se dá na convivência e prática entre músicos e aprendizes; há liberdade

de exploração, da inventividade, sendo a improvisação não somente através do uso de elementos do fraseado, mas também o desenvolvimento temporal e estrutural da música pela capacidade de criação em *real time*. A fronteira tradicional entre *compositor-intérprete* é quase irrelevante. A obra musical sendo um todo, da concepção temática de um autor à performance de um ou mais intérpretes que pode, e deve, tecer suas ideias musicais próprias. Conteúdo e Forma musical não são estáticas, apesar de se partir de uma ideia temática, no sentido amplo, a elaboração diferenciada deste material pelo *performer* é o que se espera e o que se acredita ser o mais importante. Disto podemos ouvir várias apresentações e até gravações distintas de um mesmo tema original, porém com desenvolvimentos diversos; além disso, o mesmo intérprete pode explorar a música diferentemente em outras ocasiões. Disto provamos que a ideia e a coerência subjagam o formalismo em si mesmo estéril.

Gilberto Mendes ainda considera comparativamente os primórdios do jazz na década 30 com o diatonismo e clareza mozartianiana, o avanço na complexidade harmônica do estilo *Be Bop* dos anos 40, seguindo em constante mutação e apropriação quando incorpora elementos cromáticos e harmonicamente dissonantes de forma culta ao estilo schoenberguiano; e ainda expõe o *rock and roll* como ramificação do jazz. “Nunca me preocupei com esses problemas de pureza, de raízes nacionais e outras conversas de ordem secundária, isolacionista”, declara Mendes (2013, p. 164). Continua: “E – agora para o meu próprio uso – confirmando mais uma vez o inestimável lucro que traz a mistura impura, vale dizer, o intercâmbio cultural. (...) Trocar, sofrer influências é comunicar” (MENDES, 2013, p. 166).

Não estamos aqui demonstrando que Gilberto Mendes adere ou compõe de fato em tais estilos, o ponto central é o seu senso crítico e analítico, sua clareza e visão do mundo, ampla bagagem cultural e acima de tudo, dotado de um espírito inclusivo e universal, longe dos dogmas estagnantes e isolacionista pautados em preconceito ou ignorância. Contudo, este não permite a conclusão de uma música sem conteúdo e simplória, antes as apropriações são para expansão da malha musical e da comunicação em constante mutação e adaptação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Justamente, de posse destes pressupostos, o pensamento e o fazer criativo de Mendes se renova de tempos em tempos, pois, ele mesmo pretende agregar linguagens musicais diversas e atribuir-lhes novos valores e significados, e isto com critérios formalizados por ele mesmo. Devido ao grande espectro de sua criação e o constante binômio formal-experimental, um dos seus pressupostos

já abordados, a saber, liberdade na disciplina, Gilberto Mendes é o grande desbravador do pós-modernismo em música; mesmo sem ser esta a sua intenção. Fato este, que torna sua produção rica e diversa. Gilberto Mendes é um compositor consciente do material que selecionou e usou em suas composições; ele é um formalista no sentido positivo do termo, um músico erudito. O fato de observar, analisar, até mesmo condescender com estilos diversos, populares por vezes, não o transforma num músico de caráter popular no sentido estrito. A influência dos conceitos da música eletroacústica estão presentes em algumas de suas obras, mesmo sem ser um compositor desta linha estética especificamente. O que realmente nos importa é, primeiramente compreender e analisar a obra musical de Gilberto Mendes sob esta perspectiva, sabendo que isto se torna mais difícil por certas ambiguidades e elementos contrastantes fundidos numa mesma peça; em segundo lugar, aprender com o mestre que a linguagem é dinâmica, assim como a cultura e sociedade, e que todo exclusivismo parecia com a arrogância, que é uma manifestação da ignorância; em terceiro, o diálogo, tão escasso, se torna imprescindível e urge. Os novos compositores devem saber lidar com as não-fronteiras, com a ampliação da estética e com um bom domínio técnico, e que, sem estes elementos, os tais estarão fadados ao esquecimento ou a uma arte inútil, anacrônica e inoperante. Desta forma, aprendemos com Gilberto Mendes não somente os caminhos da composição, mas o pensamento que está por detrás ou precede a composição. Criar diálogo onde não haveria, fundir preceitos musicais diversos num único espaço sonoro e fazer disso algo compreensível não é uma tarefa corriqueira, não é simplesmente juntar fragmentos como numa colcha de retalhos, é acima disso dar sentido. Não é, ou não deveria ser assim a pluralidade cultural em constante diálogo significando e (re)significando a arte, e esta como espelho e voz de uma sociedade ou de um artista?

REFERÊNCIAS

BARRAUD, H. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BELLEST, C.; MALSON, L.. *Jazz*. Tradução de Paulo Anderson Fernandez Dias. Campinas: Papirus, 1989.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, R. *Cultura Popular, Revisitando um conceito historiográfico*. Tradução: Aone-Marie M. Oliveira. *Estudos Históricos*. vol.8,n.16. Rio de Janeiro, 1995.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

HANSLICK, E. *O Belo Musical: Um contributo para a revisão da estética da arte dos Sons*. 1854. Tradutor: Artur Mourão. Luso Sofia Press, 2011.

LEVINSON, J. *Music, Arts and Metaphysics: Essay in Philosophical Aesthetics*. Oxford University Press, 2011.

MENDES, G. Cânone na música? E por que não? *Revista USP*, n. 40, p.6-17. Dezembro/Fevereiro 1998-99. São Paulo.

_____. *Viver sua Música*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Uma Odisseia Musical: Dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Editora USP: Giordano, 1994.

_____. *Música, cinema do som*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MORIN, E. *A Cabeça Bem Feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. 8a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Anexo II.

_____. *O Método IV. Habitat, Vida, Costumes*. Organização. Trad.: Juremir Machado da Silva. 4a. Edição. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PIGNATARI, D.. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ZAGO, R. S. de B.. Bastidores da Criação de Gilberto Mendes. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 5, n. 1 / Junho de 2000. UFPR.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

MENDES, G. *A Música*. In: ÁVILA, Affonso. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORIN, E.. *Método IV: As idéias*. Trad.: Juremir Machado da Silva. Lisboa: Publicações Europa-América, 1991.

UM MINIMALISTA ACIDENTAL

Rodolfo Coelho de Souza

Quando Gilberto Mendes aceitou, em 1988, uma encomenda do *Patras International Festival* para escrever uma peça para o conjunto de câmara residente do evento, ele teve motivos pessoais para escolher uma instrumentação incomum que incluiu flauta, clarineta, trompete, sax alto, dois violinos, viola, contrabaixo, violão e piano. Há tempos Mendes estava envolvido no projeto de fundamentar sua linguagem musical com referências a materiais musicais emprestados das mais variadas fontes que, todavia, tivessem um significado subjetivo especial. Esse projeto tinha relação com tendências semelhantes que ele observava na obra de compositores estrangeiros que admirava. Entre esses compositores que desenvolveram linguagens baseadas em citações podemos mencionar, por exemplo, Luciano Berio, cuja *Sinfonia* é um exemplo frequentemente mencionado dessa vertente estilística e também Alfred Schnittke, cujo *Quarteto de Cordas N.3* exibe um grande virtuosismo poliestilístico ao fazer referências a obras de Beethoven e Schubert. Lembremos, aliás, que Schnittke compôs significativa quantidade de partituras para filmes na União Soviética e é provável que seu apetite pela citação tenha sido reforçado pela necessidade que o compositor de música de cinema tem de dominar diferentes estilos, de diversas épocas. Para Gilberto Mendes, a maior parte dos materiais emprestados usados em suas composições vieram de fontes da música popular, da cultura de massa, muitas delas do repertório cinematográfico, além de afinidades eletivas com obras do repertório clássico. A instrumentação de *Ulysses em Copacabana, surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, a obra composta para atender à encomenda grega, reflete essas escolhas ao reproduzir, em escala reduzida, uma mistura de sonoridades instrumentais que vão das bandas de jazz, aos filmes musicais de Hollywood e aos conjuntos da Bossa-Nova.

Gilberto Mendes, a despeito de algumas raras incursões ocasionais na música de cinema, não fez carreira como compositor cinematográfico, mas sempre manifestou seu desejo e vocação para o gênero. Declarava-se um cinéfilo ardoroso e em seus escritos revelou a influência que a música popular norte-americana dos anos 1930 a 1950 exerceu sobre a formação de seu gosto musical. Frederick Hollander ocasionalmente fez papel de seu alter-ego: “que sonoridade marítima, céu azul, comovedora, tem esse nome para mim, a que universo de significados mais querido ele me transporta [...]. UFA encontra Warner Bross, MGM, RKO, Paramount Pictures, o cinema fazendo a minha cabeça cosmopolita (Mendes 1994, p.13).

No mesmo ano da encomenda para a Grécia, John Williams compõe a música para o filme *The Accidental Tourist*, cujo título emprestei como *leitmotiv* deste ensaio. Para evitar enganos, adianto, desde já, que nenhuma música de Mendes faz referência ao filme. Meu propósito é apontar para uma ocasional sincronicidade junguiana entre as duas manifestações. A música de Williams repete obsessivamente uma frase musical associada ao personagem principal do filme, um desiludido escritor de guias de turismo representado por William Hurt. As dissonâncias são escassas nesta música de Williams e a tópica expressiva encaixa-se na versão norte-americana do sentimento pastoral que mistura bucolismo e hinos religiosos. A trilha tem uma marcante unidade que resulta das inúmeras repetições, com sutis variações do mesmo material. Podemos classificar John Williams, ao menos nessa trilha, como minimalista? Em outras palavras, basta o uso metódico do artifício da repetição para um compositor tornar-se adepto do minimalismo?

Minha resposta a esta questão será ambígua. Acredito que a resposta depende da definição que se der ao conceito, pois o termo minimalismo envolve diversas facetas. Em primeira instância pode-se entender minimalismo como uma composição que usa materiais muito restritos, obtendo como resultado um discurso econômico, conciso. Entretanto, argumento com uma *reductio ad absurdum* para provar a insuficiência desse quesito: a música de Coriún Aharonián, que adere à estética de *arte povera* italiana, seria minimalista? Quem o conheceu, pode confirmar que Coriún não se sentiria confortável sendo rotulado de minimalista em virtude da economia de meios que praticou em suas composições. As fortes conotações que associam essa palavra a uma estética norte-americana certamente desagradariam ao compositor uruguaio. Quanto a Gilberto Mendes, posso testemunhar também que ele não cultivava uma empatia com a radical economia de meios defendida pelo grupo de compositores uruguaio e argentinos a que pertencia Coriún, embora certamente professassem muitas afinidades ideológicas. Então, a partir desse argumento, nem Coriún nem Gilberto poderiam se reconhecer como minimalistas.

Uma segunda possibilidade é atrelar o minimalismo ao uso de um “processo”, em substituição à noção clássica de forma. Neste caso, a conexão com Steve Reich é automática. Seu influente manifesto *Music as a Gradual Process* lançou as bases conceituais para um novo método de compor que teria um fundamento comparável aos algoritmos computacionais (Reich, 1968). Não se tratava mais de cultivar uma escrita discursiva, nem de valorizar a arquitetura das formas musicais, mas estabelecer um procedimento sistemático que, ao se completar, define o espaço e o conteúdo da obra. Há que se notar que essa ideia já estava sendo praticada pelo serialismo integral desde a década de 1950. Todavia a atenção da crítica havia restringido seu foco de atenção aos aspectos de manipulação da série, e não salientou as consequências formais implícitas

na escrita serial. Em peças de Reich, como *It's gonna rain* para tape (1965), a percepção dos processos de fragmentação e defasagem, que geram a superfície do discurso, é crucial para a compreensão da peça.

Sucedem que, também nesse sentido, a música de Gilberto Mendes não poderia ser enquadrada na categoria de minimalista. Basta escutar cada obra da produção de Mendes para constatar que não existe nenhuma peça de seu catálogo em que se sobressaia qualquer ênfase em um “processo Reichiano” como método de composição.

Uma próxima tentativa de definição de minimalismo musical poderia atentar para o uso de consonâncias, como reação à restrição de seu uso durante o período em que o estilo da música serial dominou o cenário. De fato, Potter (2000) reconhece que os quatro líderes da escola minimalista americana, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass, todos eles desprezaram o princípio da emancipação da dissonância proposto por Schoenberg, em 1926¹. Não obstante, é preciso relativizar o impacto generalizado desse preceito. Basta lembrar que a música serial conviveu com outros estilos que não estavam comprometidos com essa prática. A alentada corrente neoclássica, sem mencionar a música da indústria cultural para a qual a saturação de dissonâncias nunca foi convidativa, continuaram indiferentes a essa censura. Mesmo na música de filme, em que as dissonâncias expressionistas encontram um habitat em alguns gêneros cinematográficos, como suspense, horror e ficção científica, a tendência foi aparar arestas para não comprometer a inteligibilidade do filme para o ouvinte mediano.

Como se refletiu esse problema na música de Gilberto Mendes, visto seu interesse pela linguagem da música fílmica? Eu não reconheceria nenhuma relação pertinente nesse aspecto. Lembre-se que a carreira de compositor de Mendes tem uma fase inicial de adesão ao nacionalismo musical que era a linguagem dominante no Brasil nos anos 1940-50. Seu apreço por Villa-Lobos, naquela época um compositor praticante da linguagem neoclássica, nunca esmaeceu, mesmo na época da defesa intransigente do vanguardismo, ao contrário de outros colegas, como Willy Correa de Oliveira, que rejeitaram veementemente Villa-Lobos, inclusive por suas posições políticas.

Mesmo na época inicial de adesão ao Movimento Música Nova de Santos, podemos identificar que a questão da dissonância sistemática era, para Mendes, uma questão superada, ou que talvez jamais tivesse existido. Para prová-lo, basta lembrar que sua obra mais conhecida, e plenamente representativa dessa fase, a peça coral *Beba Coca-Cola* (1967), recebe do autor o subtítulo *Moteto em Ré menor*, ou seja, uma composição que se declara relacionada à tradição tonal, ainda que esse título possa ser entendido como uma ironia. De fato, a peça usa apenas quatro alturas fixas (Ré, Mi, La, e Mi bemol). A

¹ Ver Schoenberg(1975).

tríade Mi-Lá-Ré caracteriza uma harmonia quartal que também representaria os graus harmônicos tonais I-II-V. Por outro lado, a adição da dissonância Mi bemol turva o cenário quartal neoclássico contrastando-o com o cluster Ré-Mib-Mi. Na oposição entre esses dois elementos mínimos está colocada a essência do pensamento dialético da obra madura de Mendes. Some-se a isso o uso de citações e o cenário estará completo. De fato, nessa peça coral é possível reconhecer a citação de uma canção popular que se destacara três anos antes da composição. Mendes tomou de empréstimo o impulso do recitativo ritmado de “*Deixa isso prá lá*” de Jair Rodrigues (1964), substituindo a letra original pelo texto do poema de Décio Pignatari, na seguinte passagem da Coda:

Dei-	xa	que	di-	gam	que	pen-	sem	que	fa-	lem
be	ba	co	ca	co	la	ba	be	co	la	be

Conclui-se, assim, que o retorno à consonância promovido internacionalmente pelo minimalismo dos anos 1970 não representou, para Gilberto Mendes, uma mudança drástica em relação às poéticas anteriores adotadas desde os anos 1950. Ele não precisaria, portanto, justificar-se como minimalista para usar consonâncias.

Há mais um detalhe a se considerar nessa questão. Via de regra os minimalistas adotam sonoridades consonantes (há exceções, como em Louis Andriessen), mas o fazem sem necessariamente praticar uma sintaxe tonal. Há obras de Reich e Riley que se debruçam sobre uma única tríade. Não faz sentido falar-se em tonalidade nessas circunstâncias. Mesmo certas obras de Glass, que parecem soar próximas ao tonalismo, de fato não praticam as tensões características das funções tonais clássicas. Também por isso são peças que se distinguem facilmente do repertório erudito tradicional. Para Gilberto Mendes, ao contrário, o uso de consonâncias permanece associado a sentidos tonais ainda que possam ser somente resquícios deles.

Para se estudar a música de Gilberto Mendes é preciso considerar como ele consegue misturar fontes não-convencionais com citações retiradas do repertório popular e de obras mestras do cânone erudito, e apesar dessa relação promíscua com um repertório que poderia ser considerado conservador e às vezes banal, converter-se em um líder da corrente experimentalista na cena musical brasileira a partir dos anos 1960.

Para isso, retornemos à 1962, quando ele viaja pela primeira vez à Alemanha para participar do Festival de Darmstadt. Àquela altura ele tinha quarenta anos de idade e era um obscuro aspirante a compositor que, mesmo em Santos onde vivia, era pouco reconhecido. Suas composições, até então, empregavam harmonias tradicionais e tinham um certo sabor de folclorismo sob a influên-

cia reconhecível de Villa-Lobos. Reconhece-se também um empréstimo frequente de sonoridades do impressionismo francês. Postularemos adiante a importância de Debussy na formação de sua linguagem. O contato pessoal e algumas aulas particulares com Claudio Santoro, na época um dos mais proeminentes compositores do Brasil, abriram-lhe novos horizontes. Esse contato e com outros personagens do Movimento Música Nova, como Olivier Toni, levou-o finalmente a Darmstadt, viagem que representou o ponto de inflexão da carreira deste *late bloomer*.

A partir daquele ponto, Mendes rejeita sua produção anterior e abraça o Manifesto do Grupo Música Nova que aponta para o abandono da corrente nacionalista que cultivara até então, e que tinha Camargo Guarnieri como principal liderança em São Paulo. Apesar dessa adesão, ou alinhamento tardio, à corrente liderada por H. J. Koellreutter, o comprometimento de Mendes com a linguagem serial, que se propagava pelo mundo através de Darmstadt, foi apenas parcial. Há, por exemplo, radicais diferenças entre a música de Boulez, o serialista quintessencial, e a visão pós-moderna de Mendes. Sua “música nova” é de fato uma estranha mistura de ideias, às vezes contraditórias, revelando a impressão de que tudo já foi dito e feito, em oposição ao ponto de vista estruturalista dos serialistas de que ainda existiria uma utópica nova linguagem a ser construída. Mendes usou a linguagem serial à sua maneira, sem seguir diretamente nenhum compositor como guia. De Darmstadt bastou-lhe a ideia geral da proposta do serialismo, que mesclaria com outros gestos estilísticos inesperados. Assumiu, assim como Schnittke, mas de modo bastante diverso, um grande apreço pelo poliestilismo. Se alguma coisa Mendes herda de Darmstadt, é menos o rigor da linguagem serial do que a liberdade de uma invenção que lhe parecia estar tolhida até aquele momento.

Por outro lado, a percepção de que todas as invenções nada mais são do que repetições de algo já feito, conduziu-o ao interesse pelas linguagens metalinguísticas. Uma fórmula pode resumir a poética de Mendes: todas as invenções, em última instância, são apenas citações, mesmo que você não reconheça de onde está sendo feito o empréstimo. Mendes é um herege que salta imediatamente do credo modernista de Darmstadt para os braços do ceticismo pós-moderno. É nesse espaço que ele poderá acomodar seu prazer pela melodia franca e pelos gestos musicais tradicionais dentro de uma linguagem original própria.

Nos anos seguintes Mendes iniciará uma jornada proustiana em busca de um passado perdido no tempo. *Ulysses em Copacabana...* pode ser considerado o ponto culminante dessa jornada. Se compararmos o *Ulysses* com um trabalho dos anos 1960, *Blirium C9*, um dos marcos iniciais desse caminho, por ser uma obra construída inteiramente de citações escolhidas pelo intérprete, perceberemos que o gesto poético desses dois trabalhos, separados por quase

trinta anos, é surpreendentemente similar. Não obstante, Mendes, assim como Proust, gradualmente progrediu em direção a um controle cada vez maior dos materiais referenciais, direcionando as escolhas a seu próprio mundo de memórias pessoais.

Se para a corrente nacionalista, a referência aos materiais étnicos foi uma maneira de se construir uma identidade através de valores coletivos, a obra de Mendes não parece ter nenhuma ambição de representar valores coletivos. Não parece haver também a necessidade de expressão de emoções subjetivas, uma das características do Romantismo, mas outrossim sua substituição pelo conceito de transformação de memórias, sejam elas afetivas ou objetivas. Podemos considerar que, se Mendes tem algum projeto de construção de identidade, as propriedades da memória seriam seu fundamento.

Retomemos nossa linha de reflexão sobre o estilo minimalista na obra de Mendes. Descartamos, por diversas razões, que três dentre quatro características principais do minimalismo tenham sido essenciais para a formação de seu estilo tardio: a economia de materiais, a forma-processo e a consonância tonal. Resta considerar a quarta estratégia, aliás a que mais emerge na superfície da obra minimalista: a repetição.

Para desenvolver nosso argumento a respeito desse tópico vamos comentar um pouco a peça que considero a chave mestra na virada em direção a um possível estilo minimalista na obra de Mendes. Trata-se da peça para piano intitulada *Três Contos de Cortázar* (1985). Não pretendo propor uma periodização histórica da produção de Mendes, por isso não me importa se existem outras peças anteriores a essa com o uso sistemático de repetições. O que posso assegurar é que para quem acompanhava a música de Mendes nos anos 1980, essa peça, estreada no Brasil em 1987 pela pianista Beatriz Roman, produziu um impacto renovador especial. Poucos anos antes, em seu *Concerto para piano e orquestra* (1981) e em *Vento Noroeste* para piano solo (1982), os maneirismos da linguagem serial de Mendes haviam atingido um ápice de rigor estilístico. Os *Três Contos de Cortázar* representaram uma mudança formidável de direção. Surgiram, inesperadamente para muitos, como um inusitado discurso vazado de repetições e alusões tonais. A respeito dessa obra, elucida Antônio Eduardo Santos:

A estrutura tonal, muitas vezes repetida, confere ao texto musical um sabor minimalista. Mas jamais poderíamos qualificá-las como rigorosamente minimalistas, uma vez que elas têm uma parte central - parte B - que corta a continuidade repetitiva. [...] O material tonal [dos dois primeiros movimentos] é comprimido [no terceiro movimento] em outro material serial [...] e adquire um caráter abstrato e atonal. (SANTOS, 1997, p. 103)

A ♩ = 176
mp
 T S Ss S^{7M} sP S⁹ d₅⁷ S⁴

B
 T sP d₅⁷ sP s₃⁷⁹ d⁷ B₇^{9>} *tr*

Na figura 1 esquematizamos a progressão harmônica do primeiro bloco do primeiro movimento de *Três Contos de Cortázar* para constatar que por detrás de uma certa ambiguidade, essa passagem permite claras interpretações tonais, inclusive com uma ênfase romântica em subdominantes. Não precisamos apresentar uma análise exaustiva dessa obra pois ela já foi detalhadamente estudada por Rita de Cássia Santos (SANTOS, 2019, p.169 a 199). Para nosso propósito neste estudo, nos basta chamar atenção para o uso de consonâncias e de inequívocos sentidos tonais.

No Bloco A poderíamos considerar haver uma tonalidade alternativa em Si bemol, mas no Bloco B a Dominante no compasso final não permite outra interpretação que não seja a centralidade em Fá maior. Aliás a melodia do bloco A também desenha um arpejo de Fá maior. Embora a justaposição de funções em registros diferentes permita que se leia um único acorde para cada compasso – e nesse caso as interpretações harmônicas seriam outras – tal ambiguidade apenas reforça nosso argumento. Some-se a isso as notas acrescentadas que sugerem harmonias impressionistas e jazzísticas, e teremos um quadro da complexidade singela dessa passagem. Entretanto o que mais surpreende o ouvinte é a repetição obsessiva dos blocos A e B, conforme ordenado pelo autor:

AB ABB AB AABB AB AAABB ABBBB AABB

Que experiências anteriores teriam levado Gilberto Mendes na direção desse tipo de repetição obsessiva? Não se pode cogitar que os períodos de residência nos Estados Unidos, em 1978-79, quando já vicejava por lá a corrente minimalista americana, tenham tido um papel relevante nessa mudança. A peça *Longhorn Trio*, escrita no período de residência artística em Austin, não sugere nenhuma influência do ambiente dos minimalistas americanos. Nossa

suposição é que tenha sido o ambiente efervescente do Festival Música Nova, dirigido por ele mesmo, o propulsor dessa mudança. Lembro especialmente de dois concertos que foram marcantes para a percepção de que, mesmo no ambiente europeu, ainda fortemente dominado pelo serialismo, sopravam novos ventos. O primeiro impacto foi a execução de *Am Tasten* de Mauricio Kagel em um festival do início dos anos 1980. Kagel é considerado um compositor assiduamente referente na obra de Mendes, mas sempre se pensa apenas no seu teatro musical. O estudo *Am Tasten* de Kagel não parece revelar uma filiação direta ao minimalismo americano. Mas há coincidências. O uso persistente de harmonias consonantes que deslizam cromaticamente sugere um ambiente de discurso em forma-processo e principalmente a constância da mesma fórmula gestual pianística ao longo da peça cria uma sensação de discurso repetitivo que abre uma perspectiva diferente para o entendimento do que teria sido o estilo minimalista na vertente europeia. Nessa mesma linha *Wasserkavie* (1965) e *Erdenklavier* (1969) de Luciano Berio, publicadas em 1971, e executadas no Festival Música Nova no início dos anos 1980, trazem sonoridades remissivas da música tonal num novo contexto em que predomina a repetição de caráter onírico. Essas peças causaram forte impressão pelo contraste que traziam em relação ao estilo do restante da obra de Berio. Mas certamente foi a estreia, em 1983, patrocinada pelo Consulado Norte-Americano em São Paulo, do filme *Koyaanisqatsi* com música de Philip Glass que exerceu o impacto mais decisivo na consciência dos compositores paulistas. Percebeu-se ali que um novo estilo musical estava sendo projetado e que alguns já caminhavam nessa direção, especialmente Gilberto Mendes, para quem a música de filme, como afirmamos acima, tinha um significado especial. Alguns anos mais tarde, Mendes e Glass viriam a se encontrar em New York no *Festival Sonidos de Las Americas*.

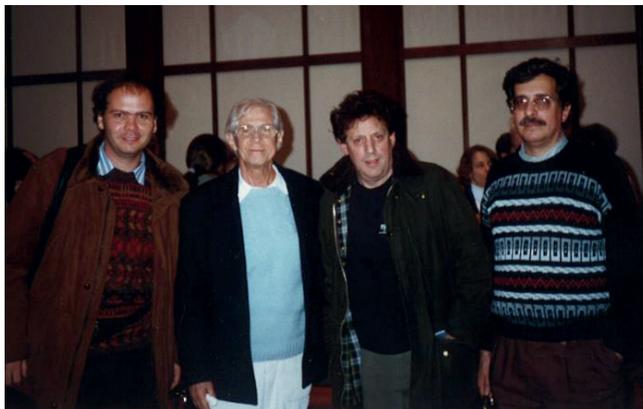


Figura 2: Da esquerda para direita: Flo Menezes, Gilberto Mendes, Philip Glass e Rodolfo Coelho de Souza no *Festival Sonidos de Las Americas* (1996)

Não por acaso, no mesmo ano da composição dos *Três Contos de Cortázar* (1985), Gilberto Mendes convidou para o Festival Música Nova, através do Instituto Goethe, o compositor e pianista alemão Hans Otte (1926-2007) que apresentou no evento um recital de mais de uma hora com sua obra *Das Buch der Klänge* que talvez seja um dos exemplos mais robustos do minimalismo europeu do período.

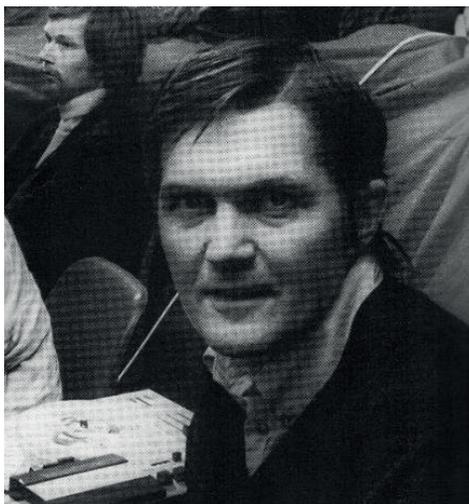


Figura 3: O compositor e pianista alemão Hans Otte, no Festival Música Nova de 1985

Nesse mesmo festival, o Instituto Goethe patrocinou a vinda de uma exposição de partituras e gravações de música minimalista de toda a Europa, com o título *Minimal Music – Projeto Europeu de Música Minimalista*. Esse evento foi acolhido no Conservatório do Brooklin, pelo saudoso Sigrido Levental. Quatro compositores apresentaram conferências sobre temas relativos à música minimalista: Michael Fahres (Alemanha, coordenador do evento), Paul Mounsey (Escócia), Wilhelm Zobl (Áustria) e Stuart Shepherd (Canadá). Essa exposição, somada à performance de Hans Otte no Brasil, assegurou a Mendes que o minimalismo era uma corrente cosmopolita, com importantes representantes tanto europeus e quanto americanos. Na verdade, creio que havia uma preferência de Mendes pela vertente do minimalismo europeu, demonstrada pelo tempo que ainda levaria para que compositores americanos dessa corrente fossem convidados para o Festival Música Nova.

Por esses motivos, culminando na estreia do *Cortázar* de Mendes, 1985 a 1987 podem ser considerados os anos de lançamento do minimalismo no Brasil. O Festival Música Nova, sob a liderança de Gilberto Mendes, foi o espaço em que isso aconteceu,

Por outro lado, é fundamental perceber-se que, para Mendes, em todas as manifestações chamadas de minimalistas, o único elemento em comum que permitiria o reconhecimento do estilo seria o uso de repetição sistemática. Em síntese, repetição é o principal traço estilístico para o reconhecimento de um estilo minimalista tal como Gilberto Mendes o praticou, e talvez o único.

Se esta é a face mais visível das origens do minimalismo entre os compositores paulistas, posso relatar um precedente que revela uma outra faceta da questão. Certa feita, em visita que fiz a Mendes em seu apartamento de Santos, ele fez questão de me dar de presente, espontaneamente, alegando não ter mais uso para eles, três volumes da revista *Die Reihe*, publicadas em inglês. Creio que o motivo do presente estava ligado a uma conversa que tivemos sobre o problema da repetição e a um desejo subjacente de que, no futuro, eu revelasse esses fatos. No volume 5 da revista há um artigo de Herbert Eimert sobre o balé *Jeux* de Debussy. Gilberto Mendes comentou, nesse momento, que aquele artigo revelou-lhe a importância da repetição para a constituição da linguagem musical de Debussy. Não qualquer repetição, como as espaçadas ao longo da obra, como é comum encontrar-se no repertório dos séculos anteriores, mas a repetição imediata, o mesmo fragmento sendo exposto duas vezes em sequência, como efeito retórico para conferir ênfase ao pensamento musical. Mendes reconhecia que esse era um artifício especialmente útil para as linguagens moderna e pós-moderna, as quais, prescindindo da direcionalidade conferida pelo tonalismo, poderia vagar à deriva na percepção do ouvinte, dificultando a recepção e a compreensão do discurso. Mendes considerava repetição a forma mais efetiva de neutralizar a dispersão inerente à linguagem da música moderna.

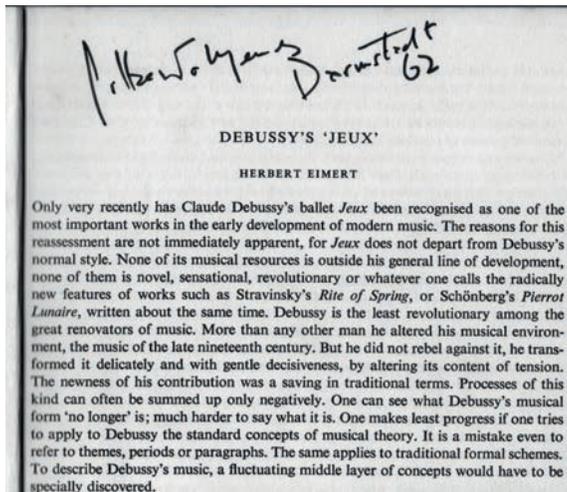


Figura 4: Frontispício do artigo de Eimert no *Die Reihe* com data e assinatura de Mendes

Um detalhe instigante desse presente é que, no topo do artigo de Eimert, Gilberto Mendes assina seu próprio nome e registra o local e momento em que o impacto do artigo ocorreu em sua mente: Darmstadt, 1962 (vide Figura 4). Percebe-se então que o interesse pela repetição não foi para ele uma ideia surgida nos anos 1980 por influência do minimalismo, seja o americano, seja o europeu, mas um conceito que havia sido plantado em Darmstadt, em associação à música de Debussy. Essa revelação justifica que tantas vezes eu tenha ouvido Gilberto Mendes dizer, em tom de brincadeira séria, que “qualquer bobagem, se repetida duas vezes, torna-se música”. Justifica também que o estilo tardio de Mendes, associado ao minimalismo, não representa uma ruptura com os ideais de Darmstadt, mas uma forma de diálogo evolutivo, um *Diálogo de Ruptura*, como revela o título do primeiro movimento do *Cortázar* de Mendes.

Afirmamos acima que o projeto de linguagem de Mendes tinha a memória como principal fundamento. Mas o que é a memória senão uma repetição? Rememorar um trecho de música é repetir aquela experiência perceptiva. A *repetição* de algum evento musical só é possível se houver seu registro na *memória*. Repetição e memória são irmãos siameses, as duas faces da mesma moeda.

Esta ideia renova a perspectiva sobre a poética do *Ulysses* de Mendes, obra que começamos a comentar no início deste artigo. Uma rápida passada pela produção de Mendes confirma a impressão inicial de que a música de Mendes é feita com uma grande diversidade de meios e gestos estilísticos que parecem se originar de muitos fragmentos de memória. A ideia de estilo para Mendes não é apenas o resultado do artesanato sobre uma linguagem compartilhada pelos músicos de seu tempo, mas um novo elemento de decisão que foi previamente considerado pelo compositor como um novo parâmetro composicional. A poliestilística assumiu, na obra madura de Mendes, o status de parâmetro musical autônomo.

Muitos compositores usaram o método de citações para criar suas obras nos anos 1980. Por exemplo, a última peça apresentada no crucial Festival Música Nova de 1987 foi *A Preview of Coming Attractions* (1975) de Lejaren Hiller, uma obra orquestral que foi composta inteiramente com fragmentos de frases de peças do repertório canônico. Não é coincidência que os processos de citação e de repetição minimalista andassem de braços dados nessa época. Ambos os processos são produtos da memória. A citação recorre à memória de longo prazo. A repetição depende da memória de curto prazo. Sem uma ou outra não há linguagem, de fato qualquer linguagem, seja ela verbal, musical ou visual.

O uso de citações por Mendes, não obstante, é diferente do que praticaram os outros compositores nesse período. As citações de Mendes não re-

sultam da seleção de fragmentos diretamente das partituras, tal como fizera Hiller na peça acima mencionada. As citações de Mendes são feitas de memória, sem nenhuma preocupação com algum tipo de precisão acadêmica. Muito pelo contrário, as citações eram intencionalmente submetidas a deformações, transformações e condensações.

Ainda que não participasse mais do ambiente universitário onde se discutiam as questões da natureza da linguagem musical, Mendes não estava alheio a elas. Ele certamente conhecia as discussões em torno dos processos freudianos de deslocamento e condensação que haviam sido absorvidos pelas teorias de Jakobson como fundamento da oposição entre metonímia e metáfora, respectivamente. Essa argumentação estava presente num texto que publiquei em 1983, que Mendes leu e discutiu comigo. Portanto usar essa teoria me parece apropriado para entender o projeto de Mendes.

Compositores como Berio e Hiller resolveram o problema do empréstimo de materiais justapondo e acumulando diversas camadas de citações. O empréstimo é um deslocamento, a sobreposição é uma condensação. O resultado é usualmente um complexo contraponto de fragmentos memoráveis sintetizados num discurso massivo, maximalista, ou seja, o contrário da estética minimalista. Os processos de citação de Mendes envolvem de práticas iniciadas nos anos 1960. Envolvem tanto a transformação de memórias musicais através de deformações, como a fusão de mais de uma fonte para gerar novos materiais. Estes novos objetos guardam algum grau de similaridade com os materiais originais, permitindo que se faça a associação, mas apresentam também características novas que resultam de deformações e principalmente de processos de condensação de mais de uma fonte. O *Ulysses* de Mendes utiliza essas técnicas.



Figura 5: Frases iniciais do *Ulysses* de Mendes e da *Sagração* de Stravinsky

A peça começa com uma linha melódica confiada a um saxofone alto que faz uma referência perfeitamente reconhecível à icônica frase inicial do

fagote da *Sagração da Primavera* de Stravinsky (vide Figura 5). A associação entre o personagem Ulysses, que remete a James Joyce, e a frase da Sagração, que remete à Stravinsky, tem a função de referenciar dois ícones modernistas, na literatura e na música. Mas para chegar ao mito grego de Ulysses, Mendes descobre na musicologia um fragmento de hino da Grécia Antiga, que ele funde à frase de Stravinsky, para convertê-la num objeto híbrido que, desse modo, celebra seus dois heróis modernistas: Joyce e Stravinsky.

Não obstante, o deslocamento da citação para um timbre de saxofone introduz, inevitavelmente, uma conotação de música de jazz, um efeito que ele já explorara com sucesso em *Saudades do Parque Balneário Hotel*. Não por acaso, tudo que se segue no *Ulysses* de Mendes parece ambientado no salão de baile daquele mesmo hotel, em que um conjunto instrumental executava o repertório de música dançante dos anos 1930-40. É dessa associação que surge o personagem de Dorothy Lamour, mencionado no título completo de *Ulysses* ao lado de Joyce. Podemos reconhecer também inflexões de bossa nova nas harmonias com sétima maior usadas. De repente surge sem aviso um intrigante material exposto pelo trompete com surdina. Essa frase, assim como diversas outras da peça, parecem fazer referência a escalas orientais, aliás de fato pseudo-orientais (vide figura 6). Para Mendes essas escalas são uma referência irônica, intencionalmente kitsch, às comédias de cinema ambientadas nos exóticos “mares do sul” falsificados por Hollywood e embalados pelas canções de Dorothy Lamour.

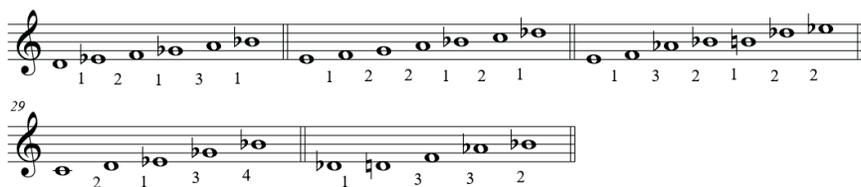


Figura 6: Algumas escalas “exóticas” que aparecem no *Ulysses* de Mendes

Mendes inverte o vetor do trânsito cultural. A música brasileira sempre recorrera ao seu caráter exótico para atrair o interesse das plateias estrangeiras. Os caminhos para o exótico de Mendes trilham uma estrada da fantasia inventada, de maravilhas mágicas e mistérios desconhecidos, para tornarem-se uma reflexão sobre o propósito do exotismo na nossa cultura, que aparece refletida e distorcida numa dialética de referências tanto da cultura brasileira quanto das influências externas que ela recebe.

A segunda seção do *Ulysses* de Mendes, que traz o subtítulo *Sommerreise*, aumenta o grau de desconforto da apropriação irônica do estilo da bossa nova

ao submetê-lo, no compasso 125, ao ritmo de um foxtrote. A densidade passa a ser quase caótica. As linhas melódicas, repetições deslocadas de fragmentos já ouvidos anteriormente, são superpostas em três diferentes camadas. O processo metafórico da condensação atinge seu ápice ao acumular referências que se tornam quase irreconhecíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse ponto, chegamos ao fim da viagem do turista acidental que, todavia, não deixa de sua cidade natal. Entendemos que o percurso de Gilberto Mendes como compositor minimalista também foi acidental. Não resultou da sua experiência como turista cultural, nem na América, nem na Europa. Tudo aconteceu aqui mesmo no Brasil, em Santos. E foi o resultado lógico que ele obteve de levar ao extremo os processos de repetição, apropriação e distorção engendrados pela memória humana, aproveitando-os de modo inovador na sua técnica de composição musical. Tal receita pareceria inconcebível imaginar que, em última instância, Mendes a tivesse aprendido em Darmstadt. Mas é intrigante perceber-se que, de fato, a semente daquilo que se reconhece como repetição minimalista em sua música foi plantada lá, no ambiente serialista mais hostil ao gosto pela repetição. Para a música de sua maturidade, se houve uma viagem importante na vida do turista-acidental-Mendes, foi mesmo aquela a Darmstadt, entretanto não da maneira como acreditávamos. Concluímos que Gilberto Mendes pegou carona na licença para a repetição incentivada pelo minimalismo, antes vetada pelo serialismo, para realizar um projeto acalentado ao longo de toda sua obra, que foi desvendar o papel da memória afetiva na sua criatividade musical.

REFERÊNCIAS

- Eimert, E.. 1959. *Debussy's Jeux*. In: *Die Reihe* Vol. 5, p. 3- 20. Viena: Universal.
- Mendes, G.. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- Potter, K.. *Four Musical Minimalists*. Cambridge: Cambridge University Press.2000.
- Reich, S.. *Music as a Gradual Process*. Catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials* de Marcia Tucker e James Monte. New York. Whitney Museum of American Art.1968
- Santos, A. E.. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*.

São Paulo: Annablume.1997

Santos, R. de C. D. dos. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes*. Curitiba: CRV.2019

Schoenberg, A. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. New York: St. Martin Press. 1975 (o artigo original data de 1926).

SOBRE OS AUTORES

ANTONIO EDUARDO SANTOS

Possui graduação em Bacharelado em Piano, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Licenciatura em História pela Universidade Católica de Santos, mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenou o curso de Música da Unisantos (2014-2019), criou em 2016 a Cátedra Gilberto Mendes. Em 2019, conclui pós-doutorado em Educação, sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa Abdalla, do Programa Stricto Sensu da Universidade Católica de Santos. <http://lattes.cnpq.br/2538491845961502>

CARLA DELGADO DE SOUZA

Possui graduação em Ciências Sociais (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2002), mestrado em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo - USP (2006) e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2011). É professora adjunta do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e autora do livro: Gilberto Mendes: entre a vida e a arte (FAPESP/UNICAMP, 2013).

CIBELE PALOPOLI

Flautista, professora e pesquisadora. Doutora em Música (2014-2018), Mestre em Artes (2011-2013) e Bacharel em Música (flauta transversal, 2007-2010), todos pela Universidade de São Paulo (USP). Foi bolsista FAPESP e do Grupo Santander, tendo realizado parte do mestrado no King's College London. Já apresentou comunicações em diversos congressos no Brasil e no exterior (Escócia, Irlanda, Lituânia, Portugal e Espanha). cibele.palopoli@unisantos.br

DIÓSNIO MACHADO NETO

Professor Livre-Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). É professor do programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP. É fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). Coordena o Laboratório de Musicologia (LAMUS). Nele desenvolve a Linha de Pesquisa Processos Históricos, Ideológicos e Discursivos da Música Brasileira. Estas linhas se desdobram em projetos de pesquisa sobre Estudos de Significação Musical com foco nos estudos dos processos retóricos na música do período colonial brasileiro; estudos historiográficos e estudos das organização bandísticas de São Paulo.

FERNANDO DE OLIVEIRA MAGRE

Musicólogo, doutorando em música pela Universidade Estadual de Campinas com bolsa FAPESP, mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo, graduado e especialista em música pela Universidade Estadual de Londrina. Colaborador do CESEM – Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolveu estágios de pesquisa com bolsas FAPESP e FCT. Membro do MusiMid e do comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos de Música e Mídia. Desenvolve pesquisas sobre música contemporânea brasileira, com ênfase em música-teatro e na obra de Gilberto Mendes.

RODOLFO COELHO DE SOUZA

Professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia Ciência de Letras de Ribeirão Preto. Atua como orientador de doutorado na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. É presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Música para o biênio 2019-20. No exercício anterior da TeMA, foi editor do periódico *Musica Theorica*. Entre suas composições musicais destacam-se: O Livro dos Sons (2010) para orquestra e sons eletrônicos, Concerto para Computador e Orquestra (2000) e Tristes Trópicos (1991), editada pela New Consonant Music.

SILAS PALERMO

Bacharel em Piano (UNILUS 1993); Música Contemporânea com o Gilberto Mendes (1994) e Composição com Edmundo Villani-Côrtes (EMESP 2007); Licenciatura em Artes/Música (UFSC 2010); Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade P. Mackenzie (2016) e Doutorando em Música (USP). Atuou como Professor no Instituto Canzion Atlanta/USA (2008-2009); Unisantos (2016-2020). Atualmente é Professor na Escola Técnica de Música e Dança de Cubatão. email: silaspalermo@usp.br

APÊNDICE

ENTREVISTA DE GILBERTO MENDES AO ENTREVISTA. MARÇO DE 1976. UMA CRÔNICA APÊNDICE

Em março de 1976, o jovem jornal-laboratório ENTREVISTA, da recém criada Faculdade de Comunicação de Santos (FACOS), já evidenciava não pretender limitar seu horizonte a uma tarefa prática de uma disciplina formativa no novo e discutível caminho de profissionalização. Havia pouco tempo da implantação da exigência de diploma universitário para o exercício da atividade. Aconteceu em 17 de outubro 1969. A chamada Segunda Junta Provisória, que governou de 30 de agosto a 31 de outubro daquele ano, publicou o Decreto-Lei nº 972 e alterou o ingresso livre na profissão, determinando em seu artigo 4º, item V. o registro prévio mediante a formação universitária comprovada. A medida não foi bem recebida, vista como um controle das redações jornalísticas como se dizia, mas provocou uma explosão de ofertas de cursos.

O ENTREVISTA trazia outras ambições, em sua essência. Já tinha começado sua trajetória, sabia o queria. Um fator é que curso de Jornalismo da atual Universidade Católica de Santos, que incorporou as faculdades católicas da Sociedade Visconde de São Leopoldo, começou nos idos da década de 1950, na Faculdade de Ciências e Letras. Quando mudou a legislação profissional, muita história tinha passado, muitas gente boa se formado e atuante no mercado. Os alunos tinham mesmo criado uma redação para desenvolverem um jornal experimental. Outra elemento determinante foi o corpo docente que assumiu o projeto, profissionais tarimbados, alguns egressos da própria instituição. Para completar, com essa bagagem, desembarcou em Santos, uma cidade ainda inquieta, revolucionária, pioneira e de portas abertas ao mundo. O conjunto fez a diferença e explica, em parte, a longevidade da publicação, cinquentona agora, sem deixar de circular em nenhum ano e com prêmios e destaque nacional conquistados.

A diferença que o ENTREVISTA herdou e soube zelar por sua continuidade, foi a de ser um jornal voltado para a Cidade, para a Região da Baixada Santista. Não um jornal tradicional destinado ao ensino das práticas jornalísticas, mas trazendo a tradição de fazer diferente em seu olhar e em sua tradução do cotidiano, de contribuir para a permanente reflexão sobre a sociedade e o

fazer social de sua época, renovando-se a cada turma de estudantes.

Estudantes que estavam participando e lutando ativamente por uma sociedade mais justa e igualitária. Sempre com a raiz da ética e da cidadania sempre muito discutida e parte fundamental do curso da FACOS.

E um modo de fazer a diferença, de fazer diferente, era olhar a Cidade sem censura, sem rótulos, sem preconceitos. Abrir as páginas, apenas oito no início, de suas também oito edições anuais para as vozes criadoras, criativas, inovadoras, históricas, anônimas. Todas elas se misturavam no cotidiano da cidade portuária e do café que aqui se negociava, com seus sotaques distintos, com sua linguagem tão própria, com seus intensos sabores, com suas militâncias e as repressões às vozes libertárias, com sua musa Pagú, parte integrante da consagrada modernidade da Semana de 1922. Uma urbe calcada na mistura de cenários culturais, permeando do elitismo ao popular, do erudito à inovação, do rotineiro cinema de Hollywood à desconstrução provocada pelos novos cinéfilos, do texto dilacerante do teatro de Plínio Marcos, da longa luta pela compra de um piano de cauda a quase inclassificável música de vanguarda.

Gilberto Mendes, um dos pioneiros do Movimento Música Nova que tomava o mundo de surpresa, rompia as tradições, estilos e lógicas, afirmando que todo som era música, tinha, mesmo sem ainda existir a pauta e o agendamento formal, encontro marcado com os jovens jornalistas da FACOS. Compartilhavam a mesma Sete de Setembro, a turma da FACOS ocupando salas cedidas no Colégio Santista e ele, aos sábados, ministrando um curso na Faculdade de Música, que ficava em frente.

Era inevitável, pode-se ver na perspectiva deste momento em relação ao intenso ano de 1976, que, sendo ele um dos ícones da resistência cultural santista e o jornal, buliçoso e irrequieto, determinado a fazer a diferença, ocorreria em algum momento estar Gilberto nas páginas do ENTREVISTA.

Aconteceu na distante edição de março daquele 1976. A entrevista foi contundente e carinhosa, com explicações técnicas e críticas ao fazer cultural. Escreveram os repórteres encarregados de conversarem com um dos monstros sagrados da cultura dessa terra até então libertária, fraterna e caridosa, que era uma pessoa de fala mansa, mas não era uma pessoa tímida. “E quando o assunto é música, seus olhos brilham como nunca. Principalmente quando a música é de vanguarda.”, descreve o texto jornalístico de então. Ele falou à vontade, foi contundente e coerente com sua visão renovadora da cultura musical e da arte. E as páginas, hoje um pouco amareladas daquela edição, em um ano de tantos prêmios que o jornal-laboratório recebeu, tornaram-se um documento, um registro pontual, memórias de muitos.

Esse Gilberto Mendes das lembranças de 1976, o compositor da música que abriu outros caminhos, que dialogou com o concretismo poético dos sig-

nos culturais, que inspirou uma geração de músicos novos e pesquisadores, com a sua voz calma que ecoa em 2020, nós o reencontramos agora, nas referências de um dos capítulos deste livro, primeira produção da cátedra acadêmica que lhe homenageia. No texto de um dos doutos pesquisadores aqui reunidos, lá estava a citação extraída daquela distante conversa.

Quantas coincidências pode conter uma única referência bibliográfica!

Entender a intensa contribuição desse Gilberto Mendes e da turma de sua geração e das seguintes, é reconhecer os movimentos sociais e políticos ainda vigentes neste presente, é entender como ganhamos e perdemos espaços nesse tempo entre lá e cá. Republicar a entrevista do maestro e compositor ao ENTREVISTA é contribuir para essa revisão social com certeza, mas vai muito mais além das emoções afetivas nos atos da leitura e da escrita, muito além de homenagear os colegas que estavam lá, na redação de 1976, de valorizar o fazer cultural das gentes de nossa terra.

Reler-rever Gilberto Mendes, naquele breve momento perpetuado, é sentir pulsar vivo o compromisso de todos os que se envolvem nessa jornada - alunos, administradores, dirigentes, docentes desta instituição - em fazer um jornal que a Cidade gosta de ler.

Neste Apêndice, reunimos os fac-símiles da edição do ENTREVISTA – jornal-laboratorial do curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação de Santos, março de 1976, e uma transcrição dos textos.

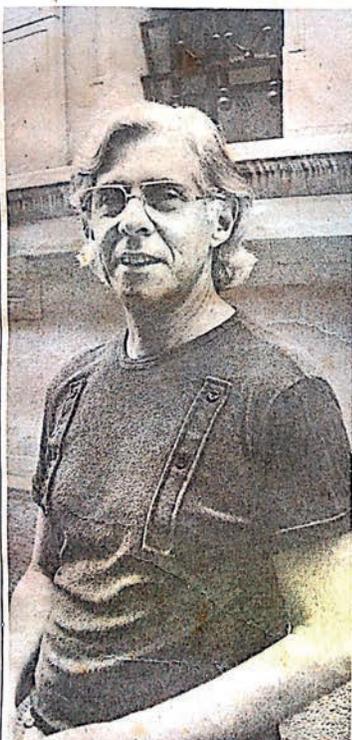
A crônica *Entrevista de Gilberto Mendes ao ENTREVISTA. Março de 1976. Uma crônica apêndice* é produção coletiva dos jornalistas docentes do ENTREVISTA. Dezembro de 2020.

ENTREVISTA

JORNAL - LABORATÓRIO DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DE SANTOS SOCIEDADE VISCONDE DE SÃO LEOPOLDO
ANO VII MARÇO 1976 N.º 1 DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

"Mário de Andrade disse umas besteiras muito grandes, que prejudicaram a música brasileira. Santos é um centro de música de vanguarda por acaso. Um povo sem estudo não pode querer conhecer coisas novas, quanto mais gostar delas. A música não significa nada".

(GILBERTO MENDES, nas págs. 4 e 5)



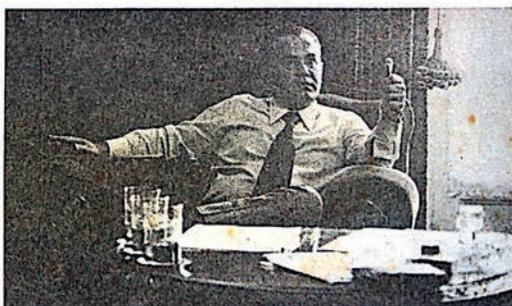
*Os
partidos
atrás da
mulher e
do
estudante*



Página 3

O prefeito tem
a declarar
o seguinte:

Página 5



*Na praia, ao
nascer o dia*

Página 2

GILBERTO MENDES

E: A não aceitação não traria o problema do músico não poder se dedicar só à música, como no seu caso?

G: Só se essa aceitação significar dinheiro para ele... mas isso existe... se eu me dedicar a fazer música de consumo, música para TV, anúncios, eu vou ter dinheiro, mas não vou fazer o que quero. É um problema meio eterno. A arte de pesquisa já é assim... um frato de um problema meio neurótico do cara, ele acaba se marginalizando, fazendo um negócio só para ele, não ganhando, passando miséria... e de repente, por causa disso mesmo, acaba ficando rico da noite para o dia. A própria máquina da comunicação tira proveito disso, lançando, projetando, e ele sem querer fica popularizado. Na Europa, por exemplo, alguns compositores ainda vivem assim como eu, dando duro para sobreviver, e outros riquíssimos, ganhando uma nota!

E: Assim, riquíssimos, no Brasil não há...

G: Porque é um país, por mais que agente não queira reconhecer, subdesenvolvido.

E: Peter Davis escreveu que a música pop prepara o ouvido dos jovens para a erudita. Depois, Augusto de Campos reforçou essa ideia. Você concorda?

G: De um certo modo, a música pop usa instrumentos eletrônicos, tem aquela aura sonora eletrônica que forma um complexo sonoro ruidoso, o ruído da música concreta e da música eletrônica. Uma pessoa acostumada ao pop aceita com muito mais facilidade a música eletrônica do que uma pessoa formada e habituada aos clássicos românticos apenas.

E: Como você classificaria o estágio atual de ensino de música no Brasil?

G: Começa a ser bom. No meu tempo a gente tinha que se bascar em conservatórios, que eram tremendamente acadêmicos. Depois tinha que se partir sozinho; se fosse estudar composição tinha que ser autodidata e se ligar a um compositor. Eu me lixei no Santoro, mas por pouco tempo pois ele foi para a Europa. Mas, basicamente, se estudava sozinho, vendo partituras, livros de análise, entrando em contato com outras pessoas. Mas, de um tempo para cá, as universidades estão criando departamentos de música em nível realmente superior, pegando compositores para ensinar composição. Em São Paulo há o departamento da USP, muito bom; na Bahia, em Brasília, e todos tendo à testa um compositor de nome. Em São Paulo está o Wily Corra, na Bahia há uma turma grande dirigida por um suíço, Ernest Widmer, de uma bagagem cultural muito grande, em Brasília há o Jorge Antunes, um compositor muito bom. Cada setor possui um compositor ensinando, está melhorando.

E: Sua música sofre influência de algum compositor em especial?

G: Ah, sim, desses compositores que eu estudei sozinho, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur, Luigi Nono, John Cage, Luciano Berio... Pego a partitura de um, analiso, aprendi, pego de outro... Vou verificando aqueles que servem melhor ao meu propósito. Sou muito a fim do Berio, mais do que aos outros. Serve muito ao que quero fazer e é talvez, o melhor compositor da atualidade.

E: Você acha que a música pode ter influências políticas?

G: Ela pode ser usada com fins políticos. O nazismo fez isso, pegou Wagner, um compositor do século passado, que não viveu o nazismo, e usou o fato dele ter voltado às tradições alemã, ao folclore, às lendas germânicas, canalizou aquilo para estimular os sentimentos patrióticos.

E: Você já pensou alguma vez como será encarada no futuro a música de hoje?

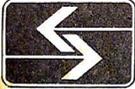
G: Acredito que na mesma relação em que a música do passado está sendo olhada por nós. O que vai haver será uma penetra, os ruins serão esquecidos e os bons vão continuar. Agora, os bons da primeira metade do nosso século nós já sabemos quem foram: Stravinsky, Bartok, Debussy. De outros, já se tem uma perspectiva um pouco abaixo, como Prokofieff, embora bom, não tem a profundidade de um Bartok. Isso, prejudicado pela arte dirigida soviética, pois ele se adaptou aos propósitos estatizantes da música, como Shostakovich, que procurou dar significados históricos e coisas assim à sua música. Engraçado, você pode usar política, não é tão grave assim, quando se pensa que em toda a Idade Média a arte foi controlada pela igreja, o que não deixa de ser uma arte dirigida. Mas no campo formal, isto que é importante, ela era completamente livre. O problema é esse: não interferir na liberdade do compositor no plano estrutural, na sua capacidade de dispor os dados, mexer as pedrinhas como ele quiser.

E: O que você acha do uso da música de vanguarda pelos compositores populares?

G: A música popular não pode ter nada de vanguarda, considerando vanguarda no bom sentido da palavra, não no sentido desmoralizado em que hoje é usado. A coisa realmente muito nova, automaticamente, se torna impopular, desinteressada ao povo.

E: Mesmo os compositores populares que insistem em usar resíduos da vanguarda, como Walter Franco, Caetano Veloso, usam coisas que já estão ultrapassadas há muito dentro da música contemporânea...

G: Há séculos. E para eles mesmos já constitui problema, o disco não vende, não agrada, eles ficam chateados... será que não percebem que tinha que acontecer isso mesmo? Ai vem esse Walter Franco com outros discos diferentes, dizendo "Voltei às raízes, o negócio não deu certo", etc. Mas não sabia disso antes? Música popular é povão. Você quer ter a música popular pela frente, ter sucesso? Faz sãmbão.



**ENTREVISTA
EXPEDIENTE**

Faculdade de Comunicação
de Santos
Rua 7 de Setembro, 34

Departamento de Jornalismo
Março de 1976 — Ano VIII
Jornal Laboratório n.º 1

Jornalista responsável: Maril
Nunes de Souza (Reg. Prof.
8574 — MTPS)

Planejamento, redação e
fechamento de alunos
do 5.º e do 7.º semestre.

Coordenação: professor
Onydes Fonseca (Jornalismo
Impresso).

Alunos que participaram
desta edição:

REDACÇÃO: Luis Augusto
Valença, Luis Carlos Ferraz,
Luis Roberto da Silva,
Ivanici Arlene Rodrigues,
Tramini Arlene Rodrigues,
Maria Isabel Nunes, Mara
Rafáia Ribeiro, João Francisco
da Rocha Lessa, Marco
Antônio, Dany Castro,
Joaquim Ordones Fernandes
de Souza, João Oliveira
Tavares Vera Escocarat, Maria
Lúcia Rodrigues, Glória
Gonzalez, Len Silvia Gelger,
Jociele Rosa, José Luis

Louzada, Jairo Sérgio de Abreu
Campos, Sônia Ambrósio dos
Santos, Denise Soares, Janete
Freitas Bonfim, Juliana
Campos Dantas, Flávio
Roberto Alves, Mara de
Andrade Souza, Gilberto José
Tayfour e Sandra Motia.
FOTOGRAFIA: Aníia
Fernandes Rodrigues,
Amílcar Pires da Silva Bastos,
Edinaldo Salgado, Maria José
Evangelista, Celso Roberto
Bertoli, Lucélia Maranhã
Ferreira, Ana Lúcia da Costa,
Mária Selma da Costa
Novais, Maria Jolanda
Jardim, Maria Aparecida de
Oliveira, Torres, Taden

Benedito de Oliveira Ferreira,
Ana, Maria Marcelo de
Carvalho, Sheila Almeida
Francini, Gierson Chi Gomes
Martins, Koesel Da, Esteram
Godinho e Arylee Cardoso
FECHAMENTO: Marcelo Di
Benzo, Reinaldo, Salgado,
Sérgio Tadeu Goncalves e
Carlos Masari Alexandrino

1 000 Exemplares
Composto por "A Tribuna".
Impresso, nas oficinas da
PRODESAN — Progresso e De-
senvolvimento de Santos S.A.
Avenida Conselheiro Nébias,
160-2, Santos, SP.

TRANSCRIÇÃO DA REPORTAGEM

GILBERTO MENDES - O tema/Pauta/Olho central

Música de Vanguarda já não é um assunto tão contraditório quanto há alguns anos. Com o tempo, todo tipo de revolução ou novidade cultural acaba sendo incorporada ao repertório tradicional com uma intensidade proporcional à qualidade intrínseca do movimento. Há sempre uma seleção natural, onde poucos são escolhidos. Mas como anda hoje a outrora chamada música de vanguarda? O que fazem e pensam hoje os seus pioneiros. O “ENTREVISTA” apresentou estas questões ao compositor santista Gilberto Mendes, uma das figuras mais importantes da música de hoje, no Brasil. E em suas respostas descobriu que o compositor dos dias de hoje também é um ser intensamente humano.

Parte 1 – A REPORTAGEM

A primeira coisa que impressiona em Gilberto Mendes são seus cabelos brancos e leves caídos na testa, ajudando a esconder mais ainda os olhos que os óculos teimam em disfarçar. Só depois de algum tempo é que se consegue perceber aqueles olhos tão claros, pequenos mas muito vivos, inquietos, próprios dos que procuram captar tudo que se passa ao redor. E quando o assunto é música, seus olhos brilham como nunca. Principalmente quando a música é de vanguarda.

A música de vanguarda caracterizou-se pela destruição da estrutura lógica, dedutiva da organização musical tradicional, é a substituição por uma nova sintaxe onde qualquer som era considerado música, das palmas e gritos a sons de garrafas e ruídos eletrônicos. Representava a liberdade total do instinto criador: o compositor pode usar o som que lhe convier, sem limitações. Na música tradicional, caracterizada pela tonalidade, os sons eram organizados, tendo um veículo comum, a tônica. Mas a nova música, atonal abandona essa organização, nenhuma nota é mais preponderante do que as outras. Com esses predicados, a música nova há algum tempo atrás poderia ter sido. E acabou sendo mesmo, apesar do descrédito de muitos e espanto de outros.

Gilberto Mendes nasceu em 1922, em Santos, nove anos depois de Stravinsky ter sido vaiado na apresentação de “A Sagração da Primavera”, por agredir os ouvidos tradicionais com sons dissonantes e fortes blocos de acordes. Mas foi esse mesmo Stravinsky quem iria abri as portas de uma nova música para toda

uma geração de novos compositores, que acabariam o trabalho de transfiguração da música então existente. Gilberto foi também atingido pelos ecos da música de mestre Igor, através de nomes como Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Cage e Pousser, maiores nomes da música contemporânea que ele mesmo cita como seus influenciadores, principalmente o italiano Luciano Berio.

A fala de Gilberto é baixa, tranquila, reservada, assim como ele. Mas ele é reservado de uma maneira toda especial, não como a timidez, mas algo assim relativo ao plano sentimental, como querendo se resguardar, não deixar transparecer seus segredos, seus pequenos mistérios. Mas em matéria de Arte ele é bastante radical em suas opiniões. Como na questão do folclore como fonte de criação: Gilberto só admite seu uso como um ponto de partida se for muito inteligentemente usado. “Mas quase sempre isso não acontece”, diz ele. Acho que o folclore é muito bacana em si mesmo. Mas perde a força no momento em que se põe uma casaca nele, bonitinho, no Teatro Municipal, com violinas e revestimentos orquestrais. Essa preocupação com folclore, raízes, é uma prisão, e no fim ele próprio acaba sendo prejudicado”. Contudo, confessa que passou por um processo semelhante: “Andei lendo muito Mário de Andrade, acabei indo naquela conversa...falando assim parece que não dele; não, ele é um cara excepcional, mas disse umas besteiras muito grande que prejudicaram muito a música brasileira. Pena que não teve tempo de se retratar”.

Apesar de ter sido um dos pioneiros, ao lado de Willy Correa de Oliveira, na utilização da música instrumental aleatória, audiovisual e eletroacústica no Brasil, Gilberto gosta de frisar que a música de hoje não é desligada, à parte, mas possui “raízes profundas no estágio atual de um longo processo de desenvolvimento das artes”. Para ele, a única coisa que interessa, em termos de Arte, é o passado, pois o presente ainda está sendo feito. E o presente enfrenta sérios problemas, na sua opinião. Citando um dos maiores teóricos de arte, Herbert Read (“A Arte e a Alienação”), Gilberto refere-se à superpopulação como o grande problema da crise da arte e de tudo, aliás: “Agora, está se tornando impossível fazer, transmitir e receber arte. Ela está tão massificada, que vai acabar acabando mesmo”.

SANTOS, CENTRO DE VANGUARDA

Santos se tornou um centro de vanguarda, segundo ele, por coincidência, pois alguns dos principais nomes da música de hoje moram – como é o seu caso – ou moraram aqui: Willy Corea, Klaus Dieter Wolff, etc. Estes nomes formaram uma sociedade, a Ars Viva, que além de ter um madrigal que muito tem difundido a música de vanguarda em apresentações por todo o País, organiza anualmente um festival de música nova, Este ano será realizado o 12.º, sendo o

único deste tipo a ser realizado tantos anos seguidos. Quanto ao interesse do público, Gilberto diz que ‘dentro do que é possível para um festival de música nova, que não interessa ao grande público, tem sido até de muito sucesso’. Além disso, Gilberto destaca como positivo no festival surgimento de novos compositores, como Roberto Martins e Gil Nuno Vaz (ex-aluno da Facos).

Em relação a esse pouco interesse, Gilberto esclarece bem, citando inclusive Humberto Eco (“A Obra Aberta”): “Na faixa da comunicação de massas, você não pode inventar um negócio novo, que imediatamente foge dessa faixa. Então, tem que lidar com estruturas conhecidas, já semantizadas, com significados convencionais. As artes eruditas inventam, estruturas novas sem nenhum problema porque não estão preocupadas em comunicar”. Segundo Eco, este fator mostra como é impossível eliminar as barreiras entre o popular e o erudito. Ainda neste aspecto, Gilberto mostra seu desgosto em relação a músicos populares que tentam unir as duas correntes, como Rick Wakeman, que, segundo ele, faz uma música que é quase erudita, mas não tem nem um pouco da força dos Rolling Stones ou a criatividade dos Beatles:” Não interessa nada como música erudita e perde a força do rock”.

O ENSINO

Sendo um autodidata forçado, pois encontrou diversas dificuldades para ter um bom aprendizado, o compositor santista refere-se à falta de conhecimento do povo com conhecimento de causa: “Um povo não estudado não pode quer conhecer coisas novas, quanto mais gostar. É um problema complexo, o ideal seria, como fala Décio Pignatari, que todo mundo entendesse de arte como entende de futebol... Que cada um fosse um especialista, não necessariamente um artista. Seria possível vibrar então seriamente com a arte como se vibra com o futebol. Imagine vocês ouvindo música desde o primário, da Idade Média até a música contemporânea. Então todos ouviriam isso tranquilamente, como hoje se ouve Beatles e Jorge Ben”.

E pensando nisso, Gilberto Mendes está ministrando, desde o começo de março, um curso de Introdução à Música Nova na Faculdade de Música d Santos (Rua Sete de Setembro). O curso terá a duração de um ano com uma aula por semana, sempre aos sábados, das 9 às 10 horas. Gilberto explica que será primeiramente para musicistas, mas de maneira que as pessoas interessadas no campo da música, ou em aumentar a cultura geral, poderão fazer, não sendo obrigatório um conhecimento profundo de música e assim podendo ser seguido até por leigos. Será apresentadas ainda gravações, partituras e análises de obras, recorrendo-se volta e meia a determinados aspectos da história da música como forma de se explicar a música que é feita hoje.

O FIM DA SENTENÇA

Em seu pequeno mas agradável apartamento, logo se nota um quadro de Dino, revivamente às suas feições. E também os livros, vários, como “Arte e Alienação”, de Herbert Read, e um outro sobre o compositor Anton Webern. Há o indispensável piano, uma flauta doce, as partituras e o pequeno gravador. Um ambiente calmo, bastante tranquilo. Gilberto é um homem simples, sem grandes pretensões, a não ser a de ter mais tempo para se dedicar a compor as músicas que muitos músicos, inclusive estrangeiros, lhe pedem, ou para preparar o disco só com músicas suas que uma gravadora italiana quer produzir. “Mas a minha sentença está no fim. Este ano me aposento na Caixa Econômica e vou poder inclusive lecionar na USP, onde já me convidaram duas vezes”. E acrescenta, feliz: “Ai vou ter a vida que pedi a Deus!”, com a aprovação silenciosa da sua jovem e discreta companheira.

Às vezes, ele parecia estar zombando intimamente da inexperiência dos repórteres, rindo de algumas perguntas mais tolas, mas compreendia que eles estavam interessados não só em fazer a matéria, mas aprender coisas para si próprios. E então, pacientemente, ia ensinando, explicando. A impressão que ficou foi a de alguém muito tranquilo, que descobriu a sábia arte de ser simples e de demonstrar suas preocupações de uma maneira bem calma. Esperando a aposentadoria e dispensando os repórteres a certa altura, pois precisava ainda escrever um artigo para “A Tribuna”, onde é crítico de música. Tranquilamente. Ficando novamente às voltas com a sua música de vanguarda, que aparenta caminhar só, mas na realidade está muito bem acompanhada.

Parte 2 – A ENTREVISTA

“A MÚSICA NÃO SIGNIFICA NADA”

ENTREVISTA: O que retrata a música de vanguarda, principalmente a sua?

GILBERTO: Eu não procuro retratar nada, porque a música não significa nada, é uma arte abstrata por natureza. Quando se trabalha a matéria sonora, é som puro, não se quer transmitir mensagem alguma, é música apenas.

E: Mas você não concorda que a música faz fluir algo de dentro de quem a escuta, provoca uma manifestação?

G: Certo. Eu falava que não se pode transmitir uma mensagem, tan-

to que mesmo àqueles que tentaram, essa mensagem foi entendida de outras maneiras. A arte é realmente abstrata, mas depois de pronta, exatamente por ser assim, ambígua, e sujeita portanto a múltiplos sentidos, para cada um ela vai significar coisas diferentes. Val estimular coisas assim... misteriosas, secretas, cada um vai receber a pressão sonora e reagir de modo diverso. Neste aspecto, sim, vai refletir o meio ambiente, o estado psicológico do compositor, os problemas da época, mas de uma maneira muito indireta. Assim, em um tempo agressivo e tenso como o de hoje, a música vai sair violenta, agressiva, tensa, como a música de hoje, altamente dissonante.

E: Você considera sua música pré-fabricada, não tão espontânea?

G: Num nível elaborado, toda arte é fundamentalmente pré-fabricada. É um ato intelectual, uma coisa pensada nos mínimos detalhes. Webern dizia que se deve saber porque se usa cada nota, cada uma delas deve ser justificada.

E: Sendo ela um reflexo do caos do nosso tempo, não estaria aí a causa da não aceitação da música de vanguarda?

G: No passado se falava muito em não aceitação, e era uma realidade. Hoje em dia, até decepcionantemente, ela está sendo muito aceita. Eu peguei uns tempos difíceis, não havia mesmo aceitação, que de resto não fazia falta nenhuma. Esse é um problema da geração atual, da fase da comunicação, mas a obra de arte é em si mesma uma coisa, podendo ou não ser aceita, não importa. Manuel de Falla dizia que o compositor deve se preocupar em fazer o que agrada a si próprio. Não se pode esquecer que ele é um homem, se agrada a si mesmo, fatalmente agrada aos outros.

E: A não aceitação não traria o problema do músico não poder se dedicar só a música, como no seu caso?

G: Só se essa aceitação significar dinheiro para ele....mas isso existe... se eu me dedicar a fazer música de consumo, música para TV, anúncios, eu vou ter dinheiro, mas não vou fazer o que quero. É um problema meio eterno. A arte de pesquisa já é assim... um fruto de um problema meio neurótico do cara, ele acaba se marginalizando, fazendo um negócio só para ele, não ganhando, passando miséria...e de repente, por causa disso mesmo, acaba ficando rico da noite para o dia. A própria máquina da comunicação tira proveito disso, lançando, projetando, e ele sem querer fica popularizado. Na Europa, por exemplo, alguns compositores ainda vivem assim como eu, dando duro para sobreviver, e outros riquíssimos, ganhando uma nota!

E: Assim, riquíssimos, no Brasil não há...

G: Porque é um país, por mais que agente não queira reconhecer, sub-desenvolvido.

E: Peter Davis escreveu que a música pop prepara o ouvido dos jovens para a erudita. Depois, Augusto de Campos reforçou essa idéia. Você concorda?

G: De um certo modo, a música pop usa instrumentos eletrônicos, tem aquela aura sonora eletrônica que forma um complexo sonoro ruidoso, o ruído da música concreta e da música eletrônica. Uma pessoa acostumada ao pop aceita com muito mais facilidade a música eletrônica do que uma pessoa formada e habituada aos clássicos românticos apenas.

E: Como você classificaria o estágio atual de ensino de música no Brasil?

G: Começa a ser bom. No meu tempo a gente tinha que se basear em conservatórios, que eram tremendamente acadêmicos. Depois tinha que se partir sozinho; se fosse estudar composição tinha que ser autodidata e se ligar a um compositor. Eu me liguei ao Santoro, mas por pouco tempo pois ele foi para a Europa. Mas, basicamente, se estudava sozinho, vendo partituras, livros de análise, entrando em contato com outras pessoas, Mas, de um tempo para cá, as universidades estão criando departamentos de música em nível realmente superior, pegando compositores para ensinar composição. Em São Paulo há o departamento da USP, muito bom; na Bahia, em Brasília, e todos tendo à testa um compositor de nome. Em São Paulo está o Willy Corea, na Bahia há uma turma grande dirigida por um suíço, Ernest Widmer, de uma bagagem cultural muito grande, em Brasília há o Jorge Antunes, um compositor muito bom. Cada setor possui um compositor ensinando, está melhorando.

E: Sua música sofre influência de algum compositor em especial?

G: Ah, sim, desses compositores que eu estudei sozinho, Pierre Boulez, Karlheins Stockhausen, Henry Pousser, Luigi Nono, John Cage, Luciano Berio...Pego a partitura de um, analiso, aprendi, pego de outro... Vou verificando aqueles que servem melhor ao meu propósito. Sou muito a fim ao Berio, mais do que aos outros. Serve muito ao que quero fazer e é talvez, o melhor compositor da atualidade.

E: Você acha que a música pode ter influências políticas?

G: Ela pode ser usada com fins políticos. O nazismo fez isso, pegou

Wagner, um compositor do século passado, que não viveu o nazismo, e usou o fato dele ter voltado às tradições alemã, ao folclore, às lendas germânicas, canalizou aquilo para estimular os sentimentos patrióticos.

E: Você já pensou alguma vez como será encarada no futuro a música de hoje?

G: Acredito que na mesma relação em que a música do passado está sendo olhada por nós. O que vai haver será uma peneira, os ruins serão esquecidos e os bons vão continuar. Agora, os bons da primeira metade do nosso século nós já sabemos quem foram: Stravinsky, Bartok, Debussy. De outros, já se tem uma perspectiva um pouco abaixo, como Prokofieff, embora bom, não tem a profundidade de um Bartok. Isso, prejudicado pela arte dirigida soviética, pois ele se adaptou aos propósitos estatizantes da música, como Shostakovitch, que procurou dar significados históricos e coisas assim à sua música. Engraçado, você pode usar política, não é tão grave assim, quando se pensa que em toda a Idade Média a arte foi controlada pela igreja, o que não deixa de ser uma arte dirigida. Mas no campo formal, isto que é importante, ela era completamente livre. O problema é esse: não interferir na liberdade do compositor no plano estrutural, na sua capacidade de dispor os dados, mexer as pedrinhas como ele quiser.

E: O que você acha do uso da música de vanguarda pelos compositores populares?

G: A música popular não pode ter nada de vanguarda, considerando vanguarda no bom sentido da palavra, não no sentido desmoralizado em que hoje é usado. A coisa realmente muito nova, automaticamente, se torna impopular, desinteressada ao povo.

E: Mesmo os compositores populares que insistem em usar resíduos da vanguarda, como Walter Franco, Caetano Veloso, usam coisas que já estão ultrapassadas há muito dentro da música contemporânea...

G: Há séculos. E para eles mesmos já constitui problema, o disco não vende, não agrada, eles ficam chateados... será que não percebem que tinha que acontecer isso mesmo? Ai vem esse Walter Franco com outros discos diferentes, dizendo “Voltei às raízes, o negócio não deu certo”, etc. Mas não sabia disso antes? Música popular é povão. Você quer ter a massa popular pela frente, ter sucesso? Faz sambão...

Parte 3 – EDIÇÃO MARÇO DE 1976

ENTREVISTA - Expediente

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO DE SANTOS

Rua 7 de Setembro, 34

Departamento de Jornalismo

Março de 1976 – Ano VII

Jornal Laboratório nº 1

Jornalista Responsável: Marli Nunes de Souza (Reg. Prof. 8574 – MTPS)

Planejamento, redação e fechamento: alunos do 5º e do 7º semestre.

Coordenação: professor Ouhyses Fonseca (Jornalismo Impresso)

Alunos que participaram desta edição:

Redação – Luís Augusto Valiengo, Luís Carlos Ferraz, Luís Roberto da Siulva, Ivanici Ariento Rodrigues, Maria Isabel Nunes, Mara Rúbia Ribeiro, João Francisco da Rocha Lessa, Marco Antônio Damy Castro, Joaquim Ordonez Fernandes de Souza, João Oliveira Tavares, Vera Baccarat, Maria Lúcia Rodrigues, Glória Gonzalez, Lea Silvia Geiger, Josete Rosas, José Luis Lousada, Jairo Sérgio de Abeu Campos, Sônia Ambrósio dos Santos, Denise Soares Soares, Janete Freitas Bonfim, Jurema Campos Dantas, Flávio Roberto Alves, Mara de Andrade Souza, Gilberto José Tayfour e Sandra Motta.

Fotografia – Anitta Fernandes Rodrigues, Amilcar Pires da Silva Bastos, Reinaldo Salgado, Maria José Evangelista, Celso Roberto Bertoli, Lucília Manaia Ferreira, Ana Lúcia da Costa, Maria Selma da Costa Moreira, Maria Iolanda jardim, Maria Aparecida de Oliveira Torres, Tadeu Benedito de Oliveira ferreiram Ana Maria Marcelo de Carvalho, Sheila Almeida Francini, Gérson Cid Gomes Martim, Kosei Iha, Estevam Godinbho e Arylce Cardoso.

Fechamento – Marcelo Di Renzo, Reinaldo Salgado, Sérgio Tadeu Gonçalves e Carlos Mauri Alexandrino.

Tiragem: 1.000 exemplares

Composto por “A Tribuna”

Impresso nas oficinas da PRODESAN – Progresso e Desenvolvimento de Santos S.A. – av. Conselheiro Nébias, 160-2. Santos.SP.



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
DE SANTOS

Afilado

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

ABEC
Associação Brasileira de Editores Científicos

ABL
Câmara
Brasileira
do Livro