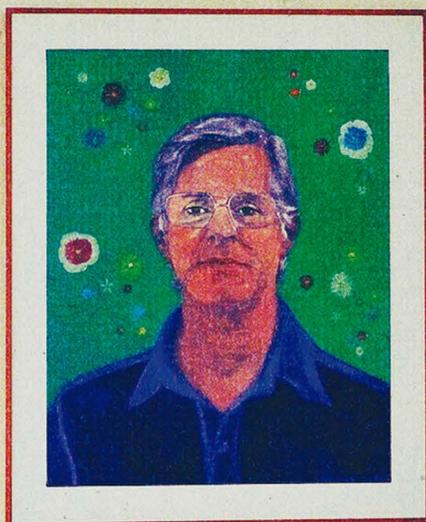
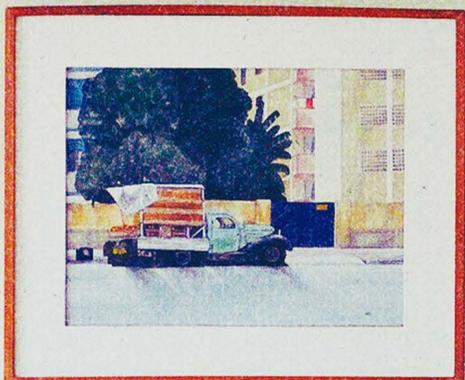
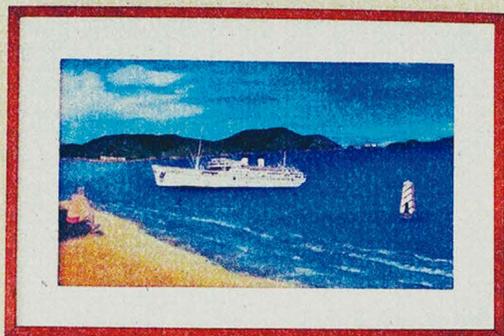


Gilberto Mendes

entrevistas acadêmicas

Rita de Cássia Domingues dos Santos
Fernando de Oliveira Magre
(Organizadores)



Gilberto Mendes
entrevistas acadêmicas

**Rita de Cássia Domingues dos Santos
Fernando de Oliveira Magre
(Organizadores)**

**Gilberto Mendes
entrevistas acadêmicas**

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Rita de Cássia Domingues dos Santos; Fernando de Oliveira Magre [Orgs.]

Gilberto Mendes: entrevistas acadêmicas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 303p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-5869-840-1 [Digital]

1. Gilberto Mendes. 2. Entrevistas. 3. Pesquisa acadêmica. 4. Arte e música. I. Título.

CDD – 780

Capa: Petricor Design

Fotografias de capa e contracapa: Marcos Piffer

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/ Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

SUMÁRIO

Prefácio: <i>Aviso aos navegantes</i> Heloísa Duarte de A. Valente	7
Apresentação: <i>Uma voz uma fala</i> Rita de Cássia Domingues dos Santos Fernando de Oliveira Magre	11
Entrevistas	
1. <i>Gilberto Mendes e o Festival Música Nova: uma história da música contemporânea brasileira</i> Antonio Eduardo Santos	17
2. <i>Gilberto Mendes, o extraordinário</i> Maria Clara de Almeida Gonzaga	47
3. <i>Um surfista nas pautas musicais</i> Luiz Celso Rizzo	61
4. <i>Gilberto Mendes, navegador constante</i> Teresinha Prada	69
5. <i>A presença vívida de Gilberto Mendes no contexto musical brasileiro</i> Maria Cecília de Oliveira	89
6. <i>Gilberto Mendes, presente!</i> Rita de Cássia Domingues dos Santos	143

7. <i>“A Invenção é a Descoberta na Experimentação”: a escrita pianística de Gilberto Mendes como porta de entrada para seu pensamento e processo criativo</i> Beatriz Alessio	171
8. <i>Recordar é viver de novo</i> Cibele Palopoli	221
9. <i>Gilberto Mendes, o homem que respirava música</i> Fernando de Oliveira Magre Silvia Maria Pires Cabrera Berg	259
10. <i>Um experimentalista comunicativo: mergulhando na invenção de Gilberto Mendes</i> João Batista de Brito Cruz	271
Organizadora e organizador	291
As autoras e os autores	293

Aviso aos navegantes

A primeira vez em que visitei Gilberto Mendes, fui tomada por um sentimento de expectativa e um certo desconforto. Sabia que se tratava de alguém de relevância na música internacional, figura vista de esquelha pela população local, conservadora – a despeito de um histórico de lutas sociais e do protagonismo nas então denominadas “vanguardas artísticas”.

Mas não poderia afirmar que aquela entrevista seria minha primeira aproximação – no sentido literal – com o compositor: costumava ver Gilberto acompanhado da Eliane, nos concertos do Centro de Expansão Cultural, que frequentava com meus pais, desde a infância. Pouco depois avistava o casal sob um guarda-sol, na praia do Boqueirão, silencioso e com olhar que divagava com algo longínquo. No meu mundo adolescente, Gilberto e Eliana eram “esquisitos”, dignos de nota, justamente por adotarem práticas fora do convencional daquela época. (Eu e minha amiga Cibele Geiger colecionávamos pessoas “esquisitas”). Alguns anos depois, via o casal chegar discretamente aos ensaios do *Madrigal Ars Viva*, do qual participei entre 1980-1983. Chegavam perto do horário do intervalo do cafezinho da dona Eunice e acompanhavam a parte final do ensaio. Acabado o ensaio, havia as reuniões da Diretoria. A essa altura, confesso que tinha uma imensa vontade de participar delas, pois já estava cursando Música na Universidade de São Paulo. Durante todo esse tempo, imaginava Gilberto como alguém provavelmente altivo e arrogante. Sei lá por

quê, a palavra “vanguarda” me fazia associar a pessoas casmurras e de sensibilidade áspera...

Ao chegar à residência de Gilberto e Eliane, no apartamento da Rua Dr. Assis, fui tomada de surpresa com a gentileza, respeito e doçura com que fui recebida. Uma monografia a ser entregue como trabalho final de uma disciplina sobre o Barroco para o Mestrado em Comunicação e Semiótica, que cursava, ocorreu-me estudar os *Motetos à Feição de Lobo de Mesquita* e, a partir daí, fazer uma análise semiótica.

O que seria uma entrevista objetiva estendeu-se em uma conversa de mais de cinco horas: sobre música, Barroco, vanguarda, minha participação no *Ars Viva*, meus interesses de pesquisa, Santos. A cidade sempre foi parte de nossas conversas, pelo fato de termos optado por viver nela. A partir desse momento, fui me aproximando do casal e também do entorno, encabeçado pelo trio que compõe uma rima inusitada: Gil, Roberto, Gilberto (Gil Nuno Vaz, Roberto Martins e Gilberto Mendes). Por ocasião dos oitenta e cinco anos de Gilberto, passei a denominar esse *petit comité* de Schülappen.

Todas estas memórias que se apresentam como reminiscências têm, na verdade, se norteado por algo que gostaria de frisar ao leitor deste volume: o quanto a convivência com Gilberto Mendes foi importante para a minha formação intelectual, o direcionamento dos meus projetos de pesquisa. Mais que mestre, um amigo muito caro que faz muita falta! Foram muitas conversas sobretudo telefônicas, ao longo de anos. Alguns cartões postais enviados com referências imaginárias e parcialmente verídicas sobre locais que visitava, em congressos. Não tenho dúvida que experiências semelhantes tenham se passado com os pesquisadores, aqui presentes: arrisco a dizer que todos eles terão colhido muitos frutos do que plantaram e que o diálogo entusiasmado com o Gilberto terá estimulado muitos projetos.

Ao afirmar que Gilberto é múltiplo há de se considerar não apenas a sua obra, em si, original e complexa, mas também as extensões e redes que criou: ao incentivar estudantes e seus pares a explorarem inquietações a que nos conduziu, ao colocar em contato pessoas. Logo nas nossas primeiras conversas, ele perguntou: “Você conhece o Paulo Chagas?” Vim conhecê-lo em Imatra, na Finlândia, uns quinze anos após. O Márcio Bezerra, apenas de passagem. A Teresinha Prada, praticamente minha vizinha, tornou-se amiga próxima, apesar de ter ido morar longe. E também a Carla Delgado. Juntas passamos as tristes horas do velório, num chuvoso primeiro dia do ano.

Este livro constitui um material preciosíssimo não apenas para os estudiosos da obra do compositor, mas também sobre outras áreas do conhecimento. A erudição de Gilberto Mendes abrangia muitos campos do conhecimento, sobretudo das artes. Reiterando o que acabo de dizer, estou certa de que os pesquisadores que realizaram as entrevistas terão começado com uma leva de perguntas objetivas e saído deliciosamente perturbados com outras questões.

Post scriptum

Não poderia concluir sem declarar uma situação ocorrida no momento da minha saída. Gilberto me perguntou: “Vem cá! Esse negócio de semiótica não é o estudo dos sinais de trânsito?” – com o habitual meneio no ombro. Fiquei meio desconcertada, pois sabia que ele sabia o que era semiótica. Ao que me consta, Gilberto foi o pioneiro na docência da disciplina, justamente no curso da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Ninguém menos que Lucia Santaella foi aluna dele! Tempos depois, Gil Nuno Vaz, amigo comum, riu abertamente com que lhe acabara de dizer: “Ele estava tirando uma onda!”

São anedóticas essas situações, que descobrimos aos poucos por pessoas que passaram por experiências similares. Certo dia, a Eliane, de quem tenho a satisfação de ter como amiga, me disse que às vezes o Gilberto se comportava como um menino de onze anos. Não tenho dúvidas de que muitas destas entrevistas, presentes neste livro, foram perpassadas por experiências similares pelos entrevistadores...

Heloísa Duarte de A. Valente

Uma voz uma fala

Neste livro encontra-se a fala de Gilberto Mendes: suas inflexões, prosódias, reticências, suspiros... Aqueles que, porventura, tiveram a oportunidade de conversar com ele, serão até mesmo capazes de ouvir sua voz nas linhas que se seguem. As entrevistas aqui reunidas foram realizadas com um Gilberto maduro, a maioria delas já com o compositor depois de seus 75 anos, na entrada do século XXI, com um intuito muito específico: tomar Gilberto e sua música como objetos de pesquisa. A longevidade permitiu ao compositor santista colher alguns frutos de seu trabalho ainda em vida. Certamente os frutos mais saborosos foram ver sua música ganhando o mundo, alimentando ouvidos famintos por todos os cantos. Outro fruto foi o interesse de novas gerações pela sua música, seu pensamento, sua trajetória. Gilberto Mendes tornou-se objeto de pesquisa de muita gente, estudantes – muitos hoje já estabelecidos e referências em suas áreas de atuação – que foram capturados pela sua música. “Objeto de pesquisa” pode soar um pouco árido, pois o que se verá nas entrevistas é um Gilberto à vontade, falando de tudo o que vem à sua cabeça, sem filtros. Vantagens da idade (que, de resto, não se via em seu jeito de eterno menino).

A primeira entrevista foi realizada entre 1999 e 2000 por **Antonio Eduardo Santos**, historiador e pianista santista, para compor sua tese de doutorado. Em seu trabalho, Antonio Eduardo analisa as dinâmicas do Festival Música Nova, criado e gerido por Gilberto

Mendes por mais de 40 anos, sendo um dos mais longevos e importantes festivais de música contemporânea da América Latina. Gilberto Mendes conta as aventuras e desventuras para a realização do Festival Música Nova, as diferentes fases do evento, demonstrando o modo como uma iniciativa de poucos idealistas foi gradativamente crescendo e se tornando conhecida, sendo o Festival frequentado e prestigiado por figuras de renome internacional.

Na sequência, o trabalho de **Maria Clara Gonzaga** sobre música cênica para piano levou-a a realizar uma entrevista com Gilberto Mendes em 2001, especificamente para falar sobre seu *Recado a Schumann*. A conversa enveredou por caminhos diversos e, além de falar sobre como pensa o elemento teatral em sua música, Gilberto Mendes falou sobre sua formação musical, suas diferentes fases composicionais, dando um panorama sobre seu pensamento no momento em que chegava aos 80 anos.

Luiz Celso Rizzo dedicou-se em sua pesquisa de mestrado a mergulhar na música coral sobre poesia concreta de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que criaram obras paradigmáticas para o repertório brasileiro e mundial, como o famoso *Motet em Ré Menor* ou, como é mais conhecido, *Beba Coca-Cola*, música de Gilberto Mendes que correu o mundo, chegando aos cinco continentes, como ele gostava de enfatizar. Nessa entrevista, Mendes apresenta suas impressões sobre as querelas em torno da famigerada *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri, nos trazendo bastidores e como essa movimentação foi sentida por ele e sua geração. Fala ainda sobre o impacto de Mário de Andrade e do Manifesto de Jdanov para a música brasileira, nos dando uma dimensão de quem vivenciou tudo isso *in loco*.

Teresinha Prada, em sua pesquisa de doutorado, faz um amplo estudo sobre a dimensão política na música contemporânea latino-americana, articulando os dois mais importantes festivais da região: os *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* e o

Festival Música Nova. Em sua entrevista, estimula Gilberto Mendes a falar sobre as relações políticas estabelecidas entre ele e importantes figuras da região, da intersecção entre música nova e resistência, dos perigos enfrentados durante as ditaduras militares que se instalaram na América Latina quase simultaneamente.

Maria Cecília de Oliveira debruçou-se sobre suas canções para canto e piano, um conjunto fascinante de obras que, naquele momento, estava sendo redescoberto, e do qual a autora teve participação importante por fazer a estreia do ciclo de canções sobre poemas de Raul de Leoni. Numa longa e rica conversa, realizada em dois momentos distintos, Gilberto Mendes fala brevemente sobre cada uma de suas canções, trazendo um relato importante sobre sua primeira fase composicional, as questões em torno do nacionalismo *versus* cosmopolitismo, além de demonstrar conhecimento sobre a linguagem da canção.

Rita de Cássia Domingues dos Santos se concentra no repertório (pós) minimalista do compositor, especialmente na obra *Abertura Issa*. A autora estimula Gilberto Mendes a pensar sobre arte contemporânea, sobre o conceito de pós-modernismo, e como isso se refletiu em sua obra, e, ainda, como ele via esse movimento na contemporaneidade. Este material é particularmente interessante porque demonstra a visão de Gilberto Mendes sobre o (pós) minimalismo e sobre o mundo da ópera, e nos dá pistas de como poderia ter sido a *Ópera Issa*, fosse ela composta para além da abertura.

Beatriz Alessio mergulha nos estudos para piano de Gilberto Mendes, buscando compreender seus processos composicionais nos mínimos detalhes. Aqui vemos um Gilberto Mendes menos preocupado em identificar cada decisão composicional – as quais ele já nem lembrava mais – e mais interessado no resultado musical em sua totalidade. Nesta conversa com Beatriz Alessio podemos compreender um pouco mais a cabeça do compositor, como ele trabalha com o atravessamento de diferentes estilos e modos

composicionais sem se tornar um escravo da técnica, o que resulta em uma música tão singular.

A entrevista de **Cibele Palopoli** foi realizada no contexto de sua pesquisa de Iniciação Científica e TCC. A flautista se debruçou sobre duas obras para flauta, *Retrato I* e *Retrato II*, e, assim como Beatriz Alessio, procura compreender minuciosamente seus processos composicionais. A partir da análise das peças, Gilberto Mendes discorre, em detalhes, sobre um importante momento de sua trajetória, que é o retorno à composição instrumental depois de um longo período compondo obras experimentais corais e de música-teatro. Podemos então adentrar à sua técnica de composição por intervalos, técnica que irá explorar ao longo de toda sua terceira fase composicional, e que forma um aspecto fundamental de sua linguagem.

A entrevista de **Fernando Magre** e **Silvia Berg** mostra um grande contador de histórias. A entrevista foi direcionada ao seu repertório de música-teatro e, de modo mais amplo, sobre sua relação com o teatro e com a linguagem cênica. Com essa entrevista podemos perceber como Gilberto Mendes entendia a música como uma arte da cena, algo que não é escrito somente para ser ouvido, mas para ser visto. A conversa se estendeu horas a fio, e cada pergunta levava Gilberto Mendes a um momento diferente de sua vida, nos transportando juntos para seu universo.

A última entrevista foi realizada por **João Batista Cruz** dois meses antes de Gilberto Mendes encantar-se. Vemos aqui uma conversa de dois jovens compositores, um cronologicamente, outro no espírito. João Batista se concentra no repertório de música experimental de Gilberto Mendes, que, de início, nega que tenha sido experimental, mas passo-a-passo, na medida em que o entrevistador vai apontando as obras, Gilberto Mendes puxa pela memória e descortina suas ideias mais vanguardistas.

O presente e-book resulta da concessão de recursos PROAP via Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos de

Cultura Contemporânea (ECCO), da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT). A intenção deste livro é recolher entrevistas e depoimentos de Gilberto Mendes que estavam dispersos em anexos de trabalhos acadêmicos. Essas entrevistas mostram o nosso compositor falando em primeira pessoa, expondo suas ideias de modo despreocupado, sempre muito atencioso e disposto a ajudar seus estudiosos.

Diversas contradições poderão ser encontradas nas falas de Mendes ao longo das entrevistas. Não há nada de errado nisso. Somos seres complexos e ele não foge à regra. As entrevistas são localizadas no tempo e, em cada uma delas, vemos Gilberto Mendes refletindo sobre o passado, sobre suas escolhas estéticas, tomadas de posições, caminhos e descaminhos. O entrevistado se permitiu ser contraditório porque nunca negou sua história, nunca se desfez de suas músicas, nunca rompeu com o passado. Suas fases composicionais são fluxos de um artista atento ao mundo e, sobretudo, de um curioso e apaixonado pela música.

Chegado seu centenário, acreditamos que, além de uma homenagem, este livro poderá contribuir para um melhor conhecimento sobre a figura complexa que Gilberto Mendes foi e, conseqüentemente, para compreender melhor sua música. Esperamos, assim, que este livro leve o leitor a uma viagem pelo universo musical de Gilberto Mendes, certo de que esta será uma aventura extraordinária.

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Fernando de Oliveira Magre

Páscoa de 2022

Gilberto Mendes e o Festival Música Nova: uma história da música contemporânea brasileira

Antonio Eduardo Santos

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.

Sua presença criativa e marcante, 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 à 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).

Durante várias semanas, Gilberto Mendes, com toda paciência e generosidade, dispôs-se a relatar-me o percurso histórico do Festival Música Nova, num recorte dos anos iniciais do Festival Música Nova, até o início dos anos 80.

A importância desse material vai além do percurso de um trabalho acadêmico sobre o Festival, no recorte de 1962 a 1980, que se juntou aos anexos da minha Tese, com o título *Os (des)caminhos do Festival Música Nova (FMN - um veículo de comunicação dos caminhos da música contemporânea)* (2003). Este documento descortina possibilidades de seguirmos com a pesquisa deste verdadeiro painel da música contemporânea, numa Santos efervescente de movimentos culturais diversos, pois ao mesmo tempo em que despontava o Madrigal Ars Viva, sob a regência de Klaus Dieter Wolff, como um laboratório de criação musical da vanguarda paulista, dos anos 1960 e 70, havia a Cinemateca de Santos, trazendo o cinema francês da *Nouvelle Vague*, ou do Centro Expansão Cultural, que trazia Jacques Klein, Nelson Freire, Antonio Guedes Barbosa, Guiomar Novaes ou Magdalena Tagliaferro, em concertos gratuitos. Sim, gratuitos!

O contexto daquele momento era o movimento Música Nova, com a crença de que somente rompendo com a tradição atingiria os objetivos propostos no Manifesto Música Nova, 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.

A cidade de Santos, neste contexto musical, foi o porto de desembarque, ao mesmo tempo, o porto que exportou e multiplicou esta revolução musical de dimensões universais.

Desta maneira, o movimento Música Nova foi fortemente influenciado por essa 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” (SANTOS, 2003. P. 85).

Cristalizou-se, assim, uma escola santista de criação musical, mesmo que informal, de compositores que se vincularam às propostas estéticas de vanguarda (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 dionisíaco, ao puro jogo lúdico (SANTOS, 2016, p.72).

E pensar que, pessoalmente, nos anos 1970 e menos nos anos 1980, tive a oportunidade de vivenciar essa escola viva, em que pude absorver e “sufar” nessa onda de novidades, de um adolescente, estudante de música, do curso regular de piano no Conservatório Musical Heitor Villa Lobos, no operário bairro do Macuco. Ainda pouco conhecido, o Festival Música Nova estava presente, com Gilberto Mendes à frente. Ele também, ainda sem a

perspectiva de que iria tornar-se o mais importante e longo Festival de Música Contemporânea em todas as Américas.

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 “Movimento Música Nova, e a seguir seu veículo de comunicação, que foi o Festival Música Nova, pretendia uma linguagem musical absolutamente original, porém partindo do estímulo do movimento da música nova mundial” (SANTOS, 2003). Como ressalta o compositor Gilberto Mendes:

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 (MENDES in SANTOS, 2003, p.72)

Entrevista realizada por Antonio Eduardo Santos entre dezembro de 1999 e janeiro de 2000. Publicada originalmente em: SANTOS, Antonio Eduardo. *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.

Gilberto Mendes

Os anos 50 foram, por assim dizer, os fundamentos longínquos do Movimento Música Nova. Dois acontecimentos foram marcantes em meados destes anos 50. O primeiro, foi o Movimento Ars Nova, liderado por Diogo Pacheco, que de certo modo girou em torno da presença de Koellreutter em São Paulo, vindo da Bahia fazendo sua sede em São Paulo e criando a Escola Pró-Arte, na Rua Sergipe.

Nessa escola Koellreutter criou uma geração de músicos tais como Diogo Pacheco, Klaus [Dieter-Wolff] Isaac Karabtchevsky, além de outros musicistas de renome. Como fruto da presença de Koellreutter criaram o Movimento Ars Nova, que era formado por um Madrigal [Ars Nova], dirigido por Diogo Pacheco, um Quarteto Vocal e eventualmente a formação de um conjunto de música de Câmara. Faziam também oralizações de Poesia Concreta realizadas por Júlio Medaglia, Sandino Hohagen. Diogo por esta época foi, portanto, um personagem muito ativo em São Paulo.

Por essa época a Revista Cruzeiro lançou uma matéria sobre a Poesia Concreta, e da noite para o dia seus participantes tornaram-se muito conhecidos: “A Santíssima Trindade começou a ficar conhecida”. Este era um Movimento paralelo que surgia em relação à Música havendo também, nesta época um movimento da Orquestra de Câmara de São Paulo que foi fundada pelo Olivier Toni, Régis Duprat, Rogério Duprat e outros músicos sendo o então fagotista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, Olivier Toni, o regente, além de ter estudado com J. Koellreutter, polos antagônicos da Música Contemporânea do Brasil.

Para a organização dessa orquestra, Olivier Toni contou com o material da orquestra deixado por Angelicum de Milano que tinha estado no Brasil, nos anos 50 para um curso que ministrou na Fundação Álvares Penteado e que após isso, tendo se tornando seu amigo deixou-lhe esse precioso material que não existia no Brasil.

A organização dessa orquestra, com muitos bons músicos, e marcando época com grandes e importantes temporadas, foi esta a base do nosso Movimento Música Nova que contava com Regis, Rogério e eu (Gilberto) que na época estudava com Olivier Toni, juntando-se ao grupo o Willy Corrêa [de Oliveira], seguido de Damiano Cozzella que voltava da Europa. A Orquestra de Câmara de São Paulo passou a tocar obras deste grupo que se formava.

Primeiro tocou uma peça de Rogério Duprat, *Concertino*, para oboé e trompa, depois tocou o *Ricercare* [de Gilberto Mendes] para duas trompas e cordas. Houve em seguida um concerto patrocinado pela 5.^a Bienal de São Paulo, que foi televisionada, no Teatro de Cultura Artística, em fins de 61. Este concerto marcou, assim, a origem deste então efêmero Movimento Música Nova, pois foi neste evento que pela primeira vez se tocou obras dos quatro compositores integrantes do Grupo e todas compostas para este concerto.

Rogério Duprat escreveu *Organismo* com texto de Décio Pignatari e quarteto vocal e cordas. De Gilberto [Mendes], *Música para Doze Instrumentos*, de Willy C. de Oliveira, *Música para Martha*, e de Cozzella *Música para piano*.

O concerto foi variado tendo obras para Orquestra de Câmara, até números para piano com primeira audição no Brasil, as *Estruturas* para piano de Pierre Boulez e uma peça de Stockhausen tocada por Gilberto Tinetti e quarteto de Mayuzumi.

Os dois grandes lances do movimento musical de São Paulo nesta época foram o Movimento Ars Nova, por um lado, e a Orquestra de Câmara de São Paulo. Este movimento tão forte, curiosamente não desperta atenção para uma abordagem acadêmica destes anos 50 que foram anos riquíssimos. Isto sem falar que este mesmo momento coincidiu com o advento do *long play*, tendo-se assim, um acesso enorme a um repertório que era tão difícil de encontrar, em comparação aos discos antigos.

Surgiram, inclusive, os primeiros discos de música concreta, música eletrônica, que apareceram na Brenno Rossi, em 1953, que

importava importantes lançamentos como por exemplo, o *Panorama da Música Concreta*, *O Marteau sans Maître* [Pierre Boulez]. Curiosamente havia, na Casa Bevilacqua, um vendedor interessado em música contemporânea que sempre telefonava assim que aparecia algum lançamento do gênero.

Todos estes fatores tornavam nosso Movimento efervescente, e assim as primeiras produções de Stockhausen e Boulez já estavam aparecendo aqui no Brasil.

(...) Na primeira viagem feita a Europa em 59, comprei em Berlim as 4 primeiras peças para piano de Stockhausen e o *Kontrapunkte* para pequeno grupo instrumental, tendo mais tarde adquirido um disco que continha todas estas músicas compradas em partituras. Comprei também a obra *Le Chants des Adolescents*. Todo esse material era trocado entre os membros do grupo que os estudava. Havia portanto um grande revezamento entre mim (Gilberto), Cozzella, Willy.

Retomando quatro coisas interessantes: a mais longínqua foi a Loja Brenno Rossi e a Bevilacqua com seus discos e partituras; depois todos esses Movimentos, como o Movimento Ars Nova e Orquestra de Câmara, todos estes não trabalhavam necessariamente juntos.

Consta também a passagem do convite para Stravinsky reger sua própria Cantata, o que não ocorreu, mas já tinha sido feita anteriormente com a participação Eládio Perez [González].

Daí pode-se avaliar a importância da Orquestra de Câmara. Eu (Gilberto), como residia em Santos, mantinha-me informado via jornal e ia a São Paulo assistir aos concertos. Foi neste momento que se iniciou o relacionamento com Olivier Toni que passou a me orientar. Por esta época, Willy passou também a residir em Santos e assim se esboçou o Movimento Música Nova (à semelhança da *Neue Musik* alemã), em seguida lançou-se o Movimento Música Nova que é posterior ao Festival Música Nova que iniciou em 1962. O Manifesto foi publicado em 1963 na Revista Invenção.

Deve-se salientar aqui, a necessidade de se pesquisar bem o movimento da Orquestra de Música de Câmara de Olivier Toni, que transitava entre a música barroca e a música contemporânea fazendo este percurso sem quaisquer partidarismos estéticos, pois como já tinha estudado com Camargo Guarnieri, Toni que era amigo dos compositores da escola *guarnieriana* e tocava a música de Osvaldo Lacerda, começou também a mostrar música de vanguarda.

É bom que se diga que o Movimento Música Nova não pretendia continuar o Música Viva, mas de certo modo continuou depois do Música Viva, no momento do pós-guerra, com lances políticos também capitaneados por Koellreutter que introduziu Schoenberg e Hindemith, que eram também opostos: quase um Guarnieri e Koellreutter. As técnicas de Schoenberg e Hindemith se opunham, são diametralmente opostas.

Nós, como Grupo Música Nova, somos pioneiros de toda a 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. Isto é o que nos difere do Manifesto Música Viva que era eminentemente *schoenberguiano*, enquanto o Música Nova vigorou no sentido Boulez/Stockhausen para frente, ou seja, outra linha.

Deve-se ainda destacar a presença de Almeida Prado que mudou sua linha composicional ligada a escola de Guarnieri para a vanguarda, quando procurou a mim (Gilberto) para incluir suas obras no Festival. Respondi-lhe que o faria com muito prazer, só que haveria necessidade de mudar sua linha visto que na época era aluno da pessoa contra o qual levantamos toda uma polêmica, manifestos etc. E nisso, ele mudou e definiu o caráter de sua música e deslanchou internacionalmente. Surge também Aylton Escobar com uma obra dedicada a Ho Chi min. E tudo isso é posterior ao nosso Movimento.

A única pessoa que era independente, mas ainda assim ligado ao grupo era Luis Carlos Vinholes que morava no Japão, porém

muito ligado aos poetas concretistas de São Paulo, mantendo ao mesmo tempo um grande intercâmbio com o grupo Música Nova. O Grupo começa a mostrar sua música e dar-lhe maior destaque. Vinholes compôs talvez a primeira obra aleatória no Brasil, *As Instruções*, um pouco anterior ao *Nascemorre* de Gilberto Mendes e ao *Um Movimento Vivo* do Willy, também aleatórias. Nosso grupo e Vinholes fizemos absolutamente tudo parodiando o poema de Augusto de Campos que diz: QUIS MUDAR TUDO E MUDEI TUDO. O Grupo Música Nova fez exatamente isso, quisemos mudar tudo e mudamos tudo.

Deve-se realçar que o Movimento Música Nova não tem a menor influência de Koellreutter, pois nós somos autodidatas, comprávamos as partituras, aprendendo por contra própria. O único que estudou com J. Koellreutter foi Olivier Toni. Porém nesta época ele atuava como regente, não como compositor e divulgador do que os componentes do grupo realizavam.

Antonio Eduardo Santos: O surgimento do Festival Música Nova.

Gilberto Mendes: O Festival surgiu do concerto da Bienal com o seguinte programa:

Programa:

HINDEMITH: “5 Peças para orquestra de cordas” op.44 n.º 4

BENJAMIN BRITTEN: “Simple symphony”

DAMIANO COZZELLA: “Homenagem a Webern”

“Contraponto IV”

Solista: Paulo Herculano (piano)

WILLY C. DE OLIVEIRA: “Música para Marta”

K. STOCKHAUSEN: “Klavierstuck XI”

Solista: Gilberto Tinetti

GILBERTO MENDES: “Música para 12 instrumentos”

TOSHIRO MAIUSUME: “Peças para piano preparado e quarteto de cordas”

ROGÉRIO DUPRAT: “Organismo” para vozes solistas e instrumentos sobre um poema de Décio Pignatari.

Regência: Olivier Toni

Em fevereiro, o presidente da Comissão Municipal de Cultura de Santos formada, entre outros, por Narciso de Andrade, Roldão Mendes Rosa, propôs uma Semana de Música Contemporânea organizada por Gilberto.

Concluindo: Eu e o Willy queríamos aqui no Brasil este tipo de música. Fazíamos uma música absolutamente original, porém partíamos do estímulo do Movimento da música nova mundial, partíamos daquilo que víamos no Boulez, John Cage, mas não imitávamos. Fazíamos uma obra de grande originalidade, “pode ser até uma merda mas extremamente original”.

Festival Música Nova

No decorrer da temporada da Orquestra de Câmara de São Paulo, com o maestro Olivier Toni, lá pelos fins da década de 50 começaram a surgir obras minhas, do Rogério: *O Concertino*, depois o meu *Ricercare*. Depois teve o grande concerto em São Paulo com a Orquestra de Câmara de São Paulo. Este concerto foi posteriormente reproduzido em Santos. O cartaz desse concerto (no ano de 1961) foi projetado por Décio Pignatari. Foi televisionado, as partituras foram mostradas na TV, enfim coisas que hoje em dia não se faz, nem pensar. Este concerto deu muita publicidade a nós. Ele foi reapresentado em 1961, em Santos, com algumas mudanças. Em Santos houve a inclusão de Hindemith,

saiu a peça de Pierre Boulez porque era muito complicada realizá-la. Fizemos os quatro compositores básicos do movimento Música Nova: Cozzella, Willy, eu e o Rogério. Tempos depois, em 1967 houve uma importante matéria que o Júlio Medaglia fez para o jornal o Estado de São Paulo, com os 4 do Movimento (cinco anos depois do Manifesto).

Em fins da década de 50, começamos a comprar partituras que chegavam muito a São Paulo: peças de Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono, Henri Pousseur e um tempo depois apareceram partituras de Ligeti. Foram estes os compositores que centralizariam em Darmsdadt.

Surgimento dos Festivais de Darmsdadt.

Como o nazismo perseguiu a Arte Moderna, muita gente foi banida, como foi o caso de Hindemith que migrou para os Estados Unidos; Webern que se calou deixando de fazer música, e Alban Berg que tinha morrido. Enfim, o nazismo deu uma paulada na Música Moderna. Em seguida, após a guerra, a Alemanha tem uma ânsia de recuperar o status que já vinha da Segunda Escola de Viena, com Schoenberg, Webern e Berg.

O movimento que surge em Darmstadt se deveu basicamente em função da estética de Anton Webern, mais Messiaen, a soma dos dois. Boulez e Stockhausen foram colegas com Messiaen, mas não chegaram a estudar com ele. Fizeram amizade e daí deve ter nascido a ideia de uma Nova Música levando aquela ideia que o Dodecafonismo tinha da organização das alturas em forma de série. Os outros parâmetros organizavam os timbres, os ataques, as intensidades. Isto já tinha sido proposto por Messiaen numa peça simples para piano chamada *Modos Valores e Intensidades* em que ele não só estrutura as alturas como também os ritmos, as dinâmicas e os ataques e partindo dessa junção Messiaen/Webern abriu-se o

espaço para o que veio a se chamar de Serialismo Integral, o que não é mais que serialismo das alturas.

Quando a gente fala de dodecafonismo está falando apenas das alturas, das 12 notas que formam uma série. Então com o Serialismo Integral passou-se a se organizar os outros parâmetros. Estes compositores centralizados em Darmstadt, eles começam a desenvolver um curso, uma estética, sobretudo um domínio da música alemã sonhado por Schoenberg que aspirava aqueles 100 anos de hegemonia da música alemã. E nisto esta nova tendência (em Darmstadt) foi muito bem-sucedida, pois contaram com a ajuda da máquina alemã, eficiente e rápida. As editoras e as gravadoras conseguiram a hegemonia da música alemã neste século XX por uns 30 anos. Os anos 50, 60 e 70 foram marcados por Darmstadt, que até hoje é a praga por ter tornado a música horrível. Se teve um lado bom, estrutural, do pensamento, teve um lado dos epígonos, dos compositores. Não é que você tenha uma música boa sendo feita, uma estética boa como foi o Barroco. Mas num momento em que a estética é complicada, duvidosa, surgem então os epígonos, é aquele horror. Mas isto é uma opinião pessoal minha.

Enfim, aquilo tudo despertou um interesse enorme na gente aqui no Brasil, por nossa conta própria, por iniciativa da gente, pois estávamos ligados à poesia concreta, a pintores, arquitetos, portanto, gente muito informada. O Décio tinha estado na Europa e participado com Pierre Boulez com quem fez amizade. Por sua vez, Boulez esteve no Brasil nos anos 50 e ficou uns 15 dias na casa do Olivier Toni.

Havia uma certa conexão entre nós, mas extra vida musical, posto que a vida musical em São Paulo era absolutamente dominada pela estética de Guarnieri. Então é contra isso que a gente resolveu se bater. Em princípio lentamente, dentro da Orquestra de Câmara, tocando obras que recuperavam a ideia de série, fazendo música dodecafônica, como é o caso do *Concertino* que é dodecafônico. Eu compus o *Ricercare* que embora não

dodecafônica, é serial, e foi nascendo assim nosso movimento que no fundo era autodidático, buscávamos informações nos discos e partituras que encontrávamos. Quando fui à Europa pela primeira vez trouxe três discos que foram nossos professores, além de algumas partituras que trouxe também.

É preciso entender qual foi a contribuição da chamada Música Nova. A primeira coisa foi a ideia de série, o que não era nenhuma novidade, já vinha dos anos 20 e 30, com Arnold Schoenberg, como pai da ideia. Essa escola de Darmstadt pegou mais um veio dentro da proposta de Schoenberg, pois este bolou a ideia de série, mas ficou somente naquilo e que, no fundo não deixava de ser uma música romântico-serial. Webern não, pois ele sacou melhor para onde aquilo apontava. Ele realmente foi o primeiro compositor, embora não fazendo uma música propriamente serial integral, ele já procurou organizá-la sob todos os aspectos possíveis.

Portanto, a ideia de organização, a visão estrutural da música, que vinha desde a Idade Média com os flamengos. Criaram-se verdadeiros compêndios de matemática. Bach compunha de maneira fluente, muito ligada a, digamos, música folclórica da época, de maneira que não se torna uma música pesada. Entretanto a escola flamenga torna a música pesada, extremamente cerebral. Na verdade, a música sempre foi resolvida em concílios e papas que determinavam os modos, os estilos, o cantochão, sempre foi uma coisa do pensamento.

A ideia básica dessa Nova Música era a ideia de estrutura, fundamental no pensamento nesta escola de Darmstadt. Então eles passaram a organizar a música sobre todos os parâmetros, não só a altura. Organizaram também os valores. Ao invés de colocar semibreve, mínima e semínima, faziam um plano desses valores. Ao invés de notas, ataques a esmo com fortes ou pianos etc., organizava-se isto também fazendo uma série, usavam as dinâmicas, os ataques, os timbres e foram levando adiante. Então ficou uma música não fluente, extremamente pensada, estrutural,

arqui difícil para o público, porque visava a construção não só de uma nova música como um novo vocabulário, uma nova sintaxe. Não tinha nada a ver com aquela certa relação folclórica do povo que a música sempre teve. Eliminou-se isso solenemente!!! Some-se a isso tudo o advento da música eletrônica e concreta, que completa esse quadro.

Mas aí é outra história.

A música concreta nasce na França com Pierre Schaeffer, na ORTF. Tinha lá o *Groupe de Recherche Musical* sob a direção principalmente de Pierre Schaeffer e Pierre Henry. Aqueles discos (referidos anteriormente) que saíram e que ainda os tenho com obras de Schaeffer, Henry e Philippet, são os papas da música concreta. Então, paralelamente a Darmstadt se desenvolvia na França o nascimento da Música Concreta. Stockhausen nesse momento foi estudar na França, não só com Messiaen, mas também estudar música concreta por lá. Quando ele vai para a Alemanha ele cria por volta de 1960, a Música Eletrônica, que não deixa de ser a música concreta. Só que a Música Concreta trabalha mais com ruídos, barulhos e depois elabora tudo isso com aquela parafernália. E a outra trabalha mais com geradores de sons eletrônicos. Mas na verdade a música concreta também utilizou geradores da mesma forma que a música eletrônica sempre utilizou esses mesmos meios. Portanto, no fundo, Música Eletrônica e Música Concreta eram a mesma coisa. Hoje em dia chamamos tudo isso de música eletroacústica. Então essas são as 3 grandes coisas da Música Nova:

1.º a ideia de série, de estrutura, mas isso em todos os parâmetros.

2.º Advento da Música Eletrônica e Música Concreta.

3.º Nasce a música aleatória; a música microtonal.

Começa também a ideia de uma nova notação para isso tudo, pois a notação tradicional não estava cabendo para estas novas

linguagens. Agora, tudo isso complica muito, a perda de ouvinte é cada vez maior, de ano para ano, porque a música é muito difícil ainda por cima seus intérpretes necessitavam aprender a interpretar, a decifrar as bulas escritas pelos compositores. Entretanto estas são as características da chamada música nova, a que se incorpora aí um aporte americano.

Quando John Cage visita o Festival de Darmstadt leva toda uma teoria oposta, “teoria do acaso”, mas um acaso indeterminado. O acaso alemão era determinado, o acaso matemático, controlado. O acaso de Cage é o acaso aleatório, indeterminado, casual, bem budista, um tanto zen. Então ele traz uma anarquia que contrastava com a música alemã que era organizada. No entanto, ele cria um aporte que vai somar a todo esse meio a ponto de Stockhausen ficar muito afetado por isso, chegando a mudar sua linha composicional, embora negue que sua mudança deveu-se a John Cage. Em reação a isso e sempre partindo dos Estados Unidos, primeiro com a estética de Cage, as escolas minimalistas americanas vão recuperando as coisas fundamentais no discurso musical: a periodicidade e a discursividade.

A música de Darmstadt vai visar exatamente a música não periódica e não discursiva. São estas as características do contexto da *Neue Musik*: estruturação de todos os parâmetros, música não-discursiva, música não periódica, ausência total de música popular, de vocabulário popular, do passado cultural. Procurava-se evitar tudo isso de maneira radical, numa linguagem absolutamente nova, absolutamente matemática e cerebral. Na contracorrente, os americanos começaram a reagir enveredando-se para o minimalismo que vai recuperar ostensivamente a periodicidade e a repetição, porque uma coisa básica na escola de Darmstadt é a não-repetição. No minimalismo havia a repetição ostensiva, recupera-se o fio melódico expressivo.

Vem então a geração de Philip Glass, Steve Reich, Robert Ashley. Essa geração toda com Robert Ashley, que faz uma música que era

uma música de colagem, simultaneidade, e que no âmbito alemão é sempre muito bem estruturada, diferente do cenário americano. Então, a simultaneidade, acontecimentos, a colagem nesses acontecimentos sonoros, tudo isso eram os ingredientes da *Neue Musik* que agora se mistura com coisas da música norte americana.

A visão norte americana tem muito da tradição popular, de jazz, folk muito fortes. E dentro dessa tradição vão reagir àquela linha alemã. Aproveitam elementos da técnica e toda a contribuição da *Neue Musik* alemã, mas à maneira deles e sempre dando aquele corte no eco de sua música popular americana. Esse é o quadro geral dentro do qual a gente se insere: eu, o Willy, Rogério, Cozzella. Este já tinha estado em Darmstadt antes de nós, pois que estava vivendo na Alemanha já há uns três anos. Depois fomos nós em 62, participamos lá e vimos exatamente a presença de Cage e as mudanças nos caminhos da Nova Música que ele estava propondo, oposto do que a gente foi buscar lá. Aí é que eu senti, e esta é uma opinião minha, que o Rogério Duprat se desencantou um pouco, ele queria aquela linha alemã. Mesmo assim ele continuou conosco, escrevemos o Manifesto Música Nova e mesmo assim não compôs mais. Damiano Cozzella seguia muito o Rogério. Sobrou, então, eu e o Willy. Só que nós dois assimilamos a coisa positivamente. Eu até gostei daquela nova linha, pois nunca gostei de bitola.

Gostaria mesmo de conhecê-la melhor, embora eu até a conhecesse antes de lá. Conheci comprando as partituras aqui. Lá, em Darmstadt, somente fui ver ao vivo, desenvolver mais a coisa. Achei sempre interessante certas ideias, e aceitei muito bem aquela linha mais americana. Voltamos para o Brasil e estávamos ligados à poesia concreta, sobretudo eu e o Willy; o Rogério foi o primeiro compositor a utilizar poesia concreta na sua música... ele compôs *Organismo* sob uma poesia de Décio Pignatari. Eu e o Willy resolvemos fazer também, compor em cima da poesia concreta. Eu fiz o *Nascemorre* e o Willy fez *Um Movimento Vivo*, que o [Madrigal] Ars Viva gravou em seu primeiro disco, sob a regência do Klaus Dieter-Wolff, com o texto do Décio Pignatari. Eu escrevi *Nascemorre* com texto do Haroldo de

Campos. Essas peças foram de um experimentalismo único, porque não procuramos imitar os europeus. Então fizemos uma música à base de uma poesia que eles não tinham, pois lá não havia poesia concreta. Eles usavam textos mais expressionistas. Poesia concreta era uma coisa que embora tivesse um pouco lá na Alemanha, lá não teve a voga que teve aqui. Então nós tivemos um material muito bom aqui para fazer uma música original e que não imitava a música europeia em coisa nenhuma.

Nós partimos da ideia de série, de organização, de usar a voz quase que como um gerador de sons concretos, eletrônicos e microtonais. Fizemos tudo isso em nossa música. A minha peça *Nascemorre* é aleatória, introduzindo o aleatório, o microtonal e uma música sem melodia nenhuma, uma música feita pelos próprios fonemas da poesia criando ruídos. Uma música absolutamente nova, na linha em que não era feita na Europa. Mesmo porque eles estavam preocupados com música instrumental, eletrônica e concreta, não perdiam muito tempo com música coral, música vocal. E nós temos aqui em Santos o Madrigal *Ars Viva* exatamente para essa finalidade, de divulgar a música na Idade Média e os nossos experimentalismos. Trata-se, portanto, de um madrigal histórico porque lançou as primeiras obras experimentais de música coral no Brasil. Seguimos então a linha da *Neue Musik* procurando, entretanto, não seguir o que era feito lá na Europa e John Cage contribuiu para isto com sua ideia do teatro musical, em que explora o que tem de visual na interpretação. Algo estritamente ligado ao ato da música, à gesticulação musical que pode até ser música. Como disse, coisa estritamente musical, não tendo nada a ver com a influência do teatro (drama, comédia etc.) mas sim com o gesto musical, todos os elementos de se fazer a música transformados em algo visual, dando a isso um caráter visual, teatral, mas sem drama ou qualquer coisa que o valha.

Em 1965 compus *Cidade*, um enorme teatro musical com texto de Augusto de Campos. O Willy tinha feito nessa mesma época

uma peça chamada *Divertimento* para orquestra onde os músicos lutam espadas, jogam bilhar etc.

Sobre as origens do Festival Música Nova

O Festival nasceu de uma proposta do então presidente da comissão de Cultura de Santos, no ano de 1962, de se fazer um concerto com o programa que fizemos na Bienal em São Paulo. Nessa programação, em Santos, eu incluí palestras e audições de discos, durante uma semana. Fizemos o programa realizado em São Paulo com algumas alterações, porém as peças básicas, ou seja, a minha, do Willy, do Cozzella e do Rogério Duprat foram feitas. Esse foi o primeiro concerto. Tínhamos sido eleitos membros da Comissão de Cultura de Santos.

Neste ano realizamos o Segundo Festival Música Nova, ano em que estreei o *Nasce morre* para vozes, percussão e tape com poesia de Haroldo de Campos e o *Um Movimento Vivo*, com poesia de Décio Pignatari, do Willy. Para essa estreia trouxemos os poetas Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Haroldo e Augusto de Campos, integrantes do *Grupo Noigandres*. Realizamos também ensaios públicos das peças, com análises explicativas. Nesse segundo festival tivemos a presença do maior duo pianístico daquela época, o *Duo Kontarsky* formado pelos irmãos Alfons e Aloys Kontarsky, trazidos pelo Koellreutter, que era do Instituto Goethe. Houve também um debate em São Paulo, no Teatro de Arena sobre o Manifesto Música Nova. Outro dado importante foi a exibição do filme *A Ilha* de Walter Hugo Khouri, com música de Rogério Duprat.

Em 1963 é que lançamos o Manifesto Música Nova na Revista *Invenção*. Na verdade o Festival Música Nova é anterior ao Manifesto, tanto é que esse debate do Manifesto dentro do Festival não foi em Santos, mas no Teatro de Arena, em São Paulo, com a presença de diversos jovens compositores, entre eles a de Marlos Nobre.

A repercussão desse manifesto foi enorme, pois além deste debate tivemos uma série de artigos de José de Sá Porto, publicados nos jornais “A Gazeta” de São Paulo e no jornal “A Tribuna” de Santos. Teve ainda a reprodução do Manifesto Música Nova na Revista Musical Chilena que na época era a grande revista latino-americana de música.

Em 1964 foi problemático, pois já tinha sido dado o golpe militar que daria origem a um longo período de ditadura no Brasil. Entretanto nós, com muita dificuldade, entre amigos, com a colaboração do Clube de Cinema de Santos, Clube de Arte de Santos e do Instituto Goethe fizemos o que foi possível. Ninguém ganhou nada.

Tivemos a presença do Quinteto de Sopros de Baden-Baden que veio sob os auspícios do Instituto Goethe e Koellreutter. Eles tocaram Hans Werner Henze, Boris Blacher e Arnold Schoenberg. Após esta edição o Festival deixou de acontecer durante três anos, até que Evêncio da Quinta pediu-me para realizar o Festival e acabei realizando com o nome de Semana da Música de Vanguarda. A novidade dessa Semana, que depois chamou-se IV Festival Música Nova (para meu uso), foi o relacionamento com o mundo ibero-latino-americano. Em vez de estarmos apenas com a estética alemã, eu trouxe os representantes latinos mais importantes, tais como, Jorge Peixinho, português, Ramón Barce, da Espanha, José Vicente Asuar, o mais importante compositor chileno da música eletrônica que conheci em Darmstadt, César Bolaños, peruano e Conrado Silva que era conhecido do Willy que tinha vindo anteriormente numa Bienal e foi convidado para apresentar sua peça *Música para dez rádios portáteis* no Festival.

Os programas desse Festival foram, portanto, um painel da Música Nova de tendência ibero-latino-americana, música essa que durante alguns anos foi fortemente influenciada por aquela estética alemã de Darmstadt. Portanto era esse o padrão de nosso Festival, não sendo assim, não era tocada.

Os programas de música eletrônica eram realizados em discos. A palestra de Décio Pignatari com o título “música e poesia concreta” mostra nosso forte relacionamento com a poesia concreta. Entretanto, aqui entra em cena o pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira que teve muito destaque em nosso Festival, uma figura muito problemática, gerando mil brigas, mas, de qualquer maneira, temos que reconhecer um saldo muito positivo de contribuição. Foi ele quem trouxe peças de Jorge Peixinho pela primeira vez.

Esse Festival marca a adesão do Almeida Prado à nossa estética, compositor que morava em Santos e acompanhava nosso Festival, porém sua linha de composição era muito ligada a escola de Guarnieri. Ele quis participar do Festival, mas para isso disse-lhe que haveria necessidade de mudar sua linha e ele mudou compondo *Cantus Mobiles*, para violino e piano, primeira música deste compositor, que sai da escola de Guarnieri. Eu já tinha composto meu *Blirium C-9* que o Paulo Afonso faria neste Festival.

Festival Música Nova nos anos 70

Deixar bem claro: em cada Festival ou até em cada dois, três, que formem um bloco sobre um assunto parecido, o que caracterizou, por exemplo, primeiro foi a apresentação da nossa música do Grupo Música Nova. Os primeiros foram marcados por isso, pela música do Willy, do Rogério, sobretudo a minha e a do Willy. O Madrigal *Ars Viva* executando as peças com o Klaus Dieter-Wolf. Essa foi a grande marca. O que não exclui que desde o início começamos a apresentar artistas do exterior de grande porte, graças aos nossos conhecimentos, aos nossos contatos pessoais e a ajuda de entidades como o Instituto Goethe e o Koellreutter que nos mandou *Duo Kontarsky, Quinteto Baden-Baden*. Daí essa curiosidade de um Festival no fundo paupérrimo apresentar gente e alto nível; e por que isso foi possível? Porque,

modéstia à parte, a gente tinha respeito, tinha posição, tínhamos relacionamentos para poder fazer isso. Não tínhamos dinheiro, mas graças a esse respeito o Instituto Goethe nos mandava de graça o *Duo Kontarsky*, o maior duo da história da Neue Musik que gravou tudo de Stockhausen, Boulez, tudo isso aí. O quinteto de Baden-Baden também.

Então é uma marca do começo do Festival, uma coisa curiosa: um Festival pobre que apresenta o *Duo Kontarsky* e o Quinteto Baden-Baden e marcadamente a nossa música. Logo em seguida a partir de 68 começa a apresentar a música latino-americana, ou melhor ibero-latino-americana, porque Portugal e Espanha. Eis aí outra mostra de nosso conhecimento, do nosso relacionamento que começa a se ampliar.

Ressalto a presença do Paulo Affonso (de Moura Ferreira) que com todos os seus problemas particulares e personalidade complicada que foi, mas uma pessoa utilíssima para o Festival Música Nova. Também viveu na Europa casando-se com uma violinista alemã, Valeska Hadelich. Ele tinha um relacionamento muito grande lá também e nos trazia muitas partituras que ele mesmo tocava. Paulo Affonso foi importante também para o Festival a partir de 1968.

Então, somando com o que o Paulo Affonso trazia e eu mesmo trazia de minhas viagens, então o Festival apresentava o que há mais novo e fomos os pioneiros em mostrar as obras principais da *Neue Musik* mundial.

Outro aspecto interessante é a participação de artistas nacionais. Artistas não só dedicados à música nova, como é o Paulo Affonso, como artistas clássicos como o *Quarteto Haydn*. Foi curiosa a participação deste quarteto, que naquele momento já eram velhos, todos mais de 55 anos, e todos acostumados ao repertório clássico. Chamava-se Quarteto Haydn porque assim eles podiam tocar livremente em concertos, porque na verdade tratava-se do Quarteto Municipal, com outro nome tocando. Interessante eles

tocarem obras refinadíssimas e complicadas do repertório da *Neue Musik*. Eles tocaram, entre outros, Mario Lavista, Kopelent.

VII Festival

Outra coisa a ser ressaltada é o extraordinário apoio que a gente tinha da imprensa de São Paulo também. Em 68 o jornal O Estado de São Paulo mandou-nos Diogo Pacheco que escreveu 7 artigos. Estávamos, então, fazendo algo em Santos com pouquíssimos recursos financeiros, pois tínhamos um apoio da imprensa magnífico. Hoje em dia a gente às vezes tem, às vezes não tem nada, inclusive. Antigamente o jornalismo era outro, era de outra categoria. A sessão de música do Estadão era feita por Diogo Pacheco, depois por Ênio Squeff, antes por José Luís Paes Nunes, tudo gente ligada à música que tinha um respeito e um conhecimento absolutos do que a gente fazia. Eles sabiam o que estávamos fazendo porque sabiam que era bom. É interessante ressaltar em mostrar o outro ambiente da imprensa, a mídia era totalmente outra, era uma mídia informada, que não vivia a base de releases, sabiam do que se tratava e sabiam o que a gente era e o que gente fazia.

Deve ser falado da grande importância do *Madrigal Ars Viva* e que elementos do próprio coral começam a se projetar também no Festival Música Nova, a partir de 71, com obras de Roberto Martins, que futuramente, com a morte do Klaus, iria se tornar o regente do Madrigal Ars Viva, e do Gil Nuno Vaz que começa a se apresentar. Vai ser apresentada *Rosa Tumultuada*, do Roberto Martins, que tem forte influência do meu *Nasce e morre*.

Esse Festival vai tornando mais forte a presença estrangeira. O importantíssimo e o maior compositor contemporâneo da Espanha, Luís de Pablo veio ao Festival, só não se apresentou durante o Festival em função de compromissos que ele teve na Argentina e se

demorou lá, então ele chegou aqui depois do Festival realizado, mas fez grandes apresentações, na realidade por causa do nosso Festival, porque fomos nós que o apresentamos. Só não foi dentro daquela programação do Festival, mas que podemos considerá-lo como vindo para nosso Festival. Esteve aqui, apresentamos peças eletrônicas dele e uma palestra aqui, tendo sido muito “badalado” pela imprensa de São Paulo.

Tem a presença da mulher do Paulo Affonso, que trabalharam juntos durante muito tempo no Festival. Aí ele começou a vir ao Festival não como solista, mas com concertos para ambos, ou peça para um ou outro. Temos, como exemplo, uma peça muito importante de Mario Lavista, *Peça para um pianista e um Piano*, peça importante do repertório deste compositor. Eu o conheci em Darmstadt e ficamos muito conhecidos. Hoje em dia é sem dúvida o maior músico do México, a pessoa mais respeitada não só como músico, como por seus dotes intelectuais. Apresentamos muitas obras em primeira audição.

Apresentamos também neste Festival uma peça de Jamil Maluf, *Seqüência Estéril*. O Jamil pertenceu a um grupo que tinha Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga e até o próprio Gil Nuno Vaz, não que este andasse com eles, porque ele sempre esteve aqui por Santos, mas no sentido que J. J. Moraes escreveu um belo artigo sobre os quatro, para o Jornal da Tarde, mostrando uma nova geração surgindo. E onde está surgindo essa nova geração? Dentro do Festival Música Nova, impulsionada pelo Festival Música Nova. Essa peça do Maluf, que ele mesmo tocou, eu a tenho comigo. Hoje ele não compõe mais. Apresentamos também o *Cantas Mobiles* do Almeida Prado para violino e piano, peça com a qual ele se introduziu em nosso Festival. Portanto mostramos a importância do Festival para este compositor que fez ele mudar de linha saindo do âmbito da escola do Camargo Guarnieri para a nossa linha estética, o que abriu enormemente os horizontes dele e a magnífica carreira que ele seguiu depois. Gente jovem brasileira começa a se apresentar em nosso Festival, acho importante ressaltar esse aspecto.

Vejo também o nome de Morton Feldman e John Cage. Ninguém falava nesses nomes e nós já o tocávamos e mostrávamos suas obras. Devemos notar também a importância do Departamento de Música da USP, através do Willy Correia de Oliveira. Eu cheguei a entrar para esse Departamento em 70, mas saí no mesmo mês porque estava incompatível com meu outro emprego onde ganhava muito mais e não queria trocar o certo pelo duvidoso e nem morar em São Paulo. Então o Willy ficou lá sozinho, mas sua grande contribuição ao Festival, a participação do Departamento de Música e dos seus alunos, que neste ano fizeram um trabalho coletivo excelente chamado *Eufonia, Tufonias, Antifoniam*, bem dentro daquele estilo de música coletivas da *Neue Musik* de Darmstadt, tipo *Música Para uma Casa*.

Há também um interessante artigo chamado Vanguarda Modesta, escrito por Luis Nassif, hoje um jornalista que escreve sobre economia. Veio em minha casa para fazer uma matéria sobre um Festival modesto, imagine só! Nessa época eles percebiam a importância deste Festival, apesar de modesto, uma vanguarda modesta.

VIII Festival

Foi o único Festival que a gente fez em forma de temporada, pois a gente fazia como podia. Esse ano parece que deu certo de fazer assim. Não sei se a ideia foi minha ou foi do Klaus [Dieter-Wolff]. Em vez de concentrarmos numa ou duas semanas num mesmo mês, decidimos fazer durante cinco meses, no mês de julho, agosto, setembro. Então foi em forma de temporada (Oitava temporada Música Nova 72).

Pela primeira vez no Brasil, os artistas argentinos, Jacobo Romano, Jorge Zulueta e Margarita [Fernández]... Eu tinha conhecido o Romano, em Madri, num Festival de América e

Espanha, um festival muito rico que nos convidou e lá fiz amizade com o Romano. Como era argentino, um dia veio me visitar, então passamos a ser amigos, a partir daqui de Santos. Aí ele começou a trazer o grupo dele (que mais tarde se chamaria *Grupo de Acción Instrumental* de Buenos Aires) para se apresentar. Neste Festival ainda eles não se apresentaram com esse nome.

Eles fizeram um trabalho com base em Kagel, Schoenberg, e Jorge Antheil. Era um grupo muito voltado ao teatro, o tal de teatro musical que você tem falado muito, que não tem nada a ver com “Drama”, com Comédia, não tem nada a ver com Teatro, mas o que há de música no gesto, o que há de música na ação musical.

Em seguida temos a participação forte de Caio Pagano, que era professor do Departamento de Música da USP, já se apresentando com obras do Willy, de Henri Pousseur e as Variações Diabelli de Beethoven. Então o Caio vai ter uma participação muito importante a partir de 1972, por que ele não só vinha tocar a “preço de banana”, ou as vezes nem ganhar, como até mesmo chegou a emprestar o piano.

Música eletrônica nós apresentávamos em fita, não tínhamos esse aparato, a gente botava a fita, e tudo bem. Mas apesar de tudo apresentamos o que havia de melhor o que os compositores mandavam para a gente. Observamos também a música de Mesias Maiguashca que é um equatoriano importante colaborador do Stockhausen. Higel que é um compositor alemão, quem o conhecia era o Willy. José Vicente Assuar que era o líder da música eletrônica chilena. Alfredo del Monaco que era um líder da música venezuelana. Marlene Fernandes, uma compositora do Rio, que iniciou em São Paulo, depois não ouvi falar mais dela.

O grande trunfo deste Festival foi a apresentação completa do “famosíssimo” *Aus den sieben tagen*, de Stockhausen, uma peça que dura sete dias. Uma peça absolutamente sem música, só texto, em que os músicos só tocam com o texto.

O músico lê o texto que diz: *concentre-se, procure ouvir sua pulsação, o sangue correndo nas suas artérias*, coisas desse gênero.

Porém dando à música durações enormes, então a música dura sete dias que é o nome da música. Esta peça tem sido feita mundialmente em pedaços, mas integralmente foram pouquíssimas vezes, e no Brasil uma delas, e o Stockhausen soube disso e ficou muito contente. Quem contou foi o Delamar Alvarenga que depois que se radicou na Alemanha teve contato com ele, deu-lhe o programa e parece que foi o próprio Stockhausen que lhe disse que integralmente poucas vezes foi feita. Então nosso Festival teve esse privilégio, através dos alunos do Willy, do Departamento de Música da USP. Num dos números, por exemplo, o cidadão que ia fazer a peça deveria ficar em jejum durante 24 horas e isolado, num quarto sozinho, numa casa, sem falar com ninguém e em jejum ir para o palco tocar. A peça é assim com todo esse rigor. Essa peça inclusive, deu um grande incidente com a gente com a ditadura, porque num dos números o texto pedia uma criança no meio de um grupo instrumental, um com alguns instrumentos de percussão tocando em cima do que ele falava e outro grupo de instrumentos fazendo percussões em cima do que outro falava. Agora, um deveria falar coisas boas e o outro deveria dizer coisas pesadas e ruins, e a criança no meio deveria repetir o que interessasse a ela, dos dois lados. Esse é um dos quadros. Acontece que o Willy colocou a filha dele para ficar no meio dessa história e o cara que deveria dizer as barbaridades, que hoje em dia é um grande caricaturista da Folha, se esmerou em dizer brutalidades e coisas perigosíssimas contra a ditadura. E isso deu um “rolo” com a gente depois, e fomos todos chamados a depor, não na polícia, mas na Secretaria de Cultura de Santos, pois eles tinham um “dedo duro” que gravava todos os nossos programas. Chegava lá e ficava gravando.

Então, ele gravou tudo e levou lá para o secretário de Cultura que era filho do general Clovis Bandeira Brasil (interventor da cidade de Santos nesta época). E por sorte este secretário, procurou abafar a coisa. Foi legal! Até eu fui lá fazer o depoimento, assim como todo mundo do Ars Viva foi, até o Willy foi. O Willy não queria ir e com

aquela arrogância dele disse: -“*Eu sou professor da USP, tenho mais o que fazer, minhas aulas...*”. Enfim, tive uma briga feia com ele pelo telefone: -“*Pois muito bem, disse eu, o famoso professor da USP não pode ir, mas eu o mísero funcionário público deixei meu emprego, fiz o meu depoimento, o Barja, um mísero advogado aqui de Santos também deixou os seus clientes e foi lá. Agora, o emérito professor da USP...*”

Então, por fim, esse secretário abafou. Aí eu me lembro que um dia eu estava lá na secretaria que era no prédio da PRODESAN (Progresso e Desenvolvimento de Santos) para falar com uma pessoa lá e nesse dia estava lá esse famigerado cidadão. Nesse momento saiu de uma sala o Secretário da Cultura abraçou-me e disse-me: ‘*Gilberto um grande abraço que te trago, imagina de quem, do Xisto (Pedro Xisto, um poeta concreto) do Japão*’. E o cidadão que nos denunciara lá ouvindo tudo isso.

Enfim a gente correu um belo de um risco de acabar com o Festival ou até mesmo ser preso, pois naquela época prendiam por qualquer coisa. Esse episódio tem dois lados interessantes, primeiro ao feito notável da gente ter feito no Festival essa obra, o segundo o rolo que deu. Isso mostra a vivacidade do Festival, sua força, sua pujança.

Vinham outros grupos de São Paulo que em geral eram professores do Departamento de Música da USP, como Maria Vischnia, P. Dworecki. As vezes não eram professores, como Fernando Miguel Pacheco Chaves, que depois largou a carreira de músico para ser físico. Ele estudou piano na Rússia, e quando veio aqui se ligou a nós, quis tocar no nosso Festival e infelizmente durou pouco porque largou a música, e ele tocava muito bem.

Juan Hidalgo, um mestre do teatro musical espanhol. Conheci-o pessoalmente na casa dele, onde me deu o seu livro ZAJ. Dali tiramos e fizemos *Seis minutos para dois intérpretes em três posições* de Juan Hidalgo. É muito importante acentuar nesse Festival a presença de Juan Hidalgo, esse músico espanhol que é um destaque. Ele é também um escritor de “coisas” surrealistas.

Patrocinadores do Festival

Não esquecer de colocar no começo de cada Festival os patrocinadores, que quase sempre de forma estatal, a Prefeitura de Santos, a Secult que passou a ser criada durante a ditadura, antes era a Comissão Municipal de Cultura. Às vezes, mas muito raramente, a Secretaria de Estado da Cultura, houve uma oportunidade em que foi inteiramente ela. De resto tudo é de Santos, às vezes é de São Paulo junto, durante 3 anos o Banco Itaú entrou e parou também. Porém, o que é importante é salientar o lado estrangeiro, a fortíssima participação do Instituto Goethe no começo de nosso Festival que continua ainda aqui (década de 70, VIII Festival). O *Madrigal Ars Viva* mostra que sempre participou do Festival com apresentação de primeiras audições de obras minhas, do Willy e de outros autores brasileiros que começam a compor para gente: Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga. A cantora Ula Wolf merece um destaque, pois foi a cantora que teve a primazia no começo de nosso Festival de mostrar as obras mais difíceis e complicadas do novo repertório. No seu concerto deste Festival ela cantou Charles Ives, Glauco Velásquez etc.

O *Madrigal Ars Viva* fez o *Coral Hablado* do Ramón Barce, que fizemos mais duas vezes e uma delas com ele próprio. Essa foi a primeira versão que fizemos só nós, que foi magnífica, no Clube Atlético Santista. Esse concerto do *Madrigal Ars Viva* mostra já um salto para Ramón Barce, Juan Hidalgo, Rodolfo Coelho de Souza, minha peça *Pausa e Menopausa* e o Roberto Martins com o seu *Salmos*, que ele estreia neste Festival. Com esse *Salmos* ele vai ganhar um prêmio da APCA como melhor música experimental, por primeira vez concedido.

Essa edição do Festival foi muito grande. Enquanto o Klaus esteve vivo ele me ajudou muito no Festival e sobretudo a parte de São Paulo, artistas de São Paulo. Ele era muito bem relacionado, então ele conseguia que eles viessem a “preço de banana”.

Pela primeira vez vêm os argentinos sob o nome de *Grupo de Acción Instrumental* de Buenos Aires, com Jorge Zulueta, que trouxeram uma bailarina excelente. Fizeram *Monsieur Satie et Ginnopedie Stucke*, uma obra teatral que eles fizeram em torno de Satie. Fizeram *La Femme sans tête*, homenagem a Marx Ernst, George Antheil.

Quinteto de Sopros da ECA, com participação bastante presente. Citação de vários componentes, com obras de Willy, Schoenberg e Bela Bartók. Depois Henrique Pinto tocou também. Tocou também um grande violonista uruguaio, radicado na França (se não me engano), Beto Davezaque, fez um programa com obras de Frank Martin, Dowland, Leo Brouwer e outros.

Muito interessante neste Festival, foi a presença de um grupo de musicistas uruguaios. Estiveram aqui entre nós nada mais, nada menos que Hector Tozar, Coriún Aharonian, vieram também com uma cantora e uma pianista. Vieram de ônibus de Montevideo, ficaram na casa de amigos: dois na minha casa e dois nas casas de componentes do Ars Viva. Mas essa presença foi fantástica, porque trouxemos o maior compositor contemporâneo do Uruguai, Tosar, junto com Coriún, o mais revolucionário da nova geração.

Pela primeira vez veio Alcides Lanza, compositor argentino que naquela altura vivia em Nova York e depois vai viver no Canadá e que depois se tornou um dos compositores mais frequentes do Festival. Este festival deve ser marcado como um dos mais importantes, pela sua extensão e pela variedade de gente que veio. A presença do Alcides Lanza, teve o Grupo Música Nova de Montevideo, com Tosar. Depois o *Grupo de Acción de Instrumental* de Buenos Aires e o Beto Davedaque. Programas muito marcados pela música sul-americana com eles tocando.

REFERÊNCIAS

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

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

SANTOS, Antonio Eduardo. **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.

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

_____. **Uma Modernidade Pós-Moderna. A Música de Gilberto em Formação.** É sal é sol é sul , de nouveau... pois !!! Gilberto Mendes: modernidade, pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira. Editora Universitária Leopoldianum.São Paulo. 2021

Gilberto Mendes, o extraordinário

Maria Clara de Almeida Gonzaga

Extraordinário: é o que posso dizer de Gilberto Mendes.

Ainda muito jovem, foi acometido de grande paixão por Robert Schumann, através dos seus estudos com base no *Álbum para a Juventude op.68*, no qual o pianista aprendiz viveu, musicalmente, “coisas elementares, mas de uma beleza extraordinária”.¹ Inspirou-se, ainda, em Bach, Chopin e Debussy, entre outros gênios da música de concerto, além de se debruçar sobre o repertório da música de cinema. Escreveu muito para canto e piano devido à sua paixão pela literatura. Sua profunda afeição por pintura/ escultura/ artesanato podia-se notar no seu apartamento abarrotado de obras de arte do mundo inteiro e dos diversos brasis. Até o *toilet* era encantador, repleto de plantas e bom gosto estético.

Todo o seu gestual, seu discurso teatral, envolvente, apaixonado, vibrante e atraente foi capaz de mobilizar gente de todas as idades, gêneros e crenças, sensíveis àquele entusiasmo contagiante que valoriza a cultura, as manifestações artísticas de toda sorte e que valoriza, enfim, o ser humano e todo o seu entorno.

¹ Gilberto Mendes em entrevista ao *Programa Notas Contemporâneas*, promovido pelo Museu da Imagem do Som através de ação do Governo do Estado de São Paulo.

Fui uma dessas pessoas atraídas pelo magnetismo de Gilberto Mendes. Estive duas vezes em Santos, onde ele me recebeu já na saída do elevador, no seu andar do prédio. Elegante e sorridente, irresistível mesmo, ele me conduziu ao sorriso nobre, discreto e comovente de Eliane, cuja dedicação ao nosso maestro e tudo o que dizia respeito a ele, aliada a uma personalidade meiga e algo misteriosa revelava ser alguém igualmente brilhante. Conversamos e lanchamos. Foram momentos que imprimiram em mim afetuosa lembrança: inesquecíveis.

Sua facilidade e gosto em se comunicar com outros artistas começou por ser demonstrada em suas peças, cujas indicações em partitura induziam os intérpretes a participarem na construção do discurso musical através da indeterminação. Sua vontade de interagir com outras linguagens artísticas passou a romper as barreiras da música atingindo uma abrangência ousada, livre. Daí, a *música teatro*, que ele também chamava *teatro instrumental* e eu chamo de *música cênica*, alcançando esse lugar onde a música se mistura, sem estabelecer limites, com as artes visuais, o teatro, a literatura, a dança, de maneira sincera e impetuosa.

Segundo Antonio Eduardo Santos, estudioso da obra de Mendes, há uma simultaneidade tonal/atonal no raciocínio do compositor. Há “um jogo entre os dois sistemas que o compositor, em realidade, considera uma coisa só. [...] Para o compositor, tonal e atonal não são antagônicos” (SANTOS, 1997, p.39). É mais uma evidência da liberdade sem fronteiras do nosso herói, que em suas aventuras experimentou partituras sem barras de compasso e transitou entre as diversas linguagens da música erudita e os encantos da música popular. Não se prende a “seitas musicais voltadas somente ao jazz”, à ópera ou “à música eletrônica, de vanguarda”:

Minha escala de valores é aberta a todo tipo de manifestações musicais, das Estruturas de Boulez àquele famoso e caramelado concerto de Rachmaninof, da enigmática transcendência de certos

momentos da Flauta Mágica e do Don Giovanni, de Mozart, ao desalento nostálgico do João Ninguém, de Noel Rosa, cantado por Aracy de Almeida. E se possuo tal magnitude de percepção e referencial musical, me permito ser cartesiano: gosto, logo é bom (MENDES, 2008, p.227).

Gilberto é clássico, romântico, moderno, pós-moderno, atemporal. Na verdade, diz-se “trans-moderno”: “É como eu me sinto. (...) Um viajante em trânsito por todas as modernidades (...)” (MENDES, 2008, p.219). Está vivo. Ele sempre soube: “Com os atuais meios de informação o tempo não mais existe. (...) Vivemos o tempo de todos os tempos num só tempo” (MENDES, 2008, p.82).

Entrevista realizada por Maria Clara de Almeida Gonzaga em junho de 2001. Publicada originalmente em: GONZAGA, Maria Clara de Almeida. *Música cênica para piano: Cinco peças brasileiras*. 2002. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

Primeiros passos, influências musicais e cinematográficas

Gilberto Mendes: Eu sou um compositor do século passado e comecei a fazer música um pouco tardiamente – comecei a estudar música com 18, quase 19 anos, no Conservatório Musical de Santos [...], um conservatório muito bom, um dos melhores do Brasil. [...] A diretora, proprietária, era a famosa pianista Antonieta Rudge, uma das maiores pianistas que este país já teve, ao lado de Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes. Na opinião de Mário de Andrade, foi a maior pianista brasileira. Mas foi a que menos carreira fez. [...] O nível do conservatório era muito bom, até o Mário de Andrade dava aulas lá.

Enfim, eu tive sorte, comecei por uma escola muito boa, mas uma escola de iniciação para aprender o “beabá”, solfejo, teoria [...]: o único curso que eu tenho de música realmente é esse, [...] e de harmonia, com Savino di Benedictis, um excelente professor. [...] De resto, eu sou inteiramente autodidata. [...] Eu estudei um pouco de piano com a própria Antonieta Rudge, o que nem gosto de falar, pois podem pensar que eu sou um bom pianista. Mas me aceitou – acho que ela foi com a minha cara porque eu era principiante e ela nunca pegava principiante, ela pegava aluno para aperfeiçoamento, só. Estudei três anos de piano com ela. [...] Mas depois se definiu o meu interesse por composição e depois eu não podia esperar nada da música para me sustentar. Minha mãe queria que eu fosse trabalhar. Então eu tive empregos dos mais variados: fui bancário, funcionário público. E a esses empregos, paralelamente, eu fui desenvolvendo minha atividade de música. Aí eu tive que largar completamente o piano porque estava trabalhando [...].

Tive contatos com Claudio Santoro, Olivier Toni [...], mas basicamente eu sou um autodidata, estudava sozinho composição. Então eu diria que os meus mestres foram Mozart, Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, porque eu estudava as partituras. E mesmo quando eu enveredei pela Música Contemporânea [...],

naquela época, anos 50, ninguém ensinava, ninguém conhecia direito Schoenberg, Webern, os autores da escola de Viena. Então, o jeito, realmente, era estudar sozinho. Mesmo porque predominava no Brasil a corrente nacionalista de Camargo Guarnieri, visceralmente oposta à Música Moderna. Então o jeito era comprar partituras, discos, para ver como a peça foi feita, ver como foi orquestrada [...].

Então, vamos às primeiras peças que eu fiz: eram influenciadas pelo que eu estudava ao piano. Quando eu comecei a estudar piano eu tive uma grande paixão por Schumann e Bach – o que não é nenhuma novidade, todo mundo gosta de Bach. É uma espécie de pai da música. Mas é que eu descobri no Schumann uma linguagem muito singular, muito particular. [...] Desde o próprio romantismo diferente do outro. Eu sinto que a minha música, essa primeira música que eu fiz, foi fruto mesmo daquelas épocas, daquelas peças fáceis (porque eu não cheguei a tocar as peças difíceis, de fato). [...] Então, eu fui influenciado nessa primeira fase muito por Schumann, um pouco por Bartók – eu tinha comprado o *Mikrokosmos* dele, [...] um livro que é muito importante para o pianista e também é muito bom para composição [...]. Toda a cabeça de Bartók está ali. Outro compositor que me influenciou bastante foi o Prokofief – e Stravinsky, sem dúvida alguma (embora o que eu faça não lembre Stravinsky em nada) – e, naturalmente, os franceses: Ravel, Debussy. Porque a música tem, assim, uma espécie de três fontes principais: tem o Bach [...], posteriormente, Chopin [...] e, mais modernamente, Debussy.

No começo dos anos 50, começaram a ser divulgados no Brasil os *Long Plays* [...]. Então, foi uma avalanche de músicas; começou a aparecer o que não era muito conhecido: Música da Renascença e da Idade Média [...] e eu me apaixonei por isso [...]. E também uma influência de cinema. Eu sempre fui um grande 'cinemeiro'. Eu nem sei se teria preferido ser um grande cineasta ou músico. Então, eu sempre acompanhei muito cinema em todas as modalidades, via todos os filmes, de todas as nacionalidades. O folclore é muito forte do Nordeste

para cima. O meu folclore é o cinema e a música popular norte-americana. A minha religião é o cinema. E eu tinha visto, na época, num filme francês, passado na Idade Média cuja música de fundo, música de cinema, na verdade, era de um renascentismo falso, feito hoje em dia. Mas eu achava interessante: eu nunca fui purista, na verdade, sempre fui promíscuo, misturado, ao receber todas as influências, pode ser da mais alta esfera, de Bach, Schumann, à música banal de cinema. Eu tenho uma natureza assim: de multiplicidade, promiscuidade nos estilos [...]. Um caráter bem cosmopolita, nada brasileiro. Mas, num dado momento, eu me interessei pela coisa brasileira, embora não fosse a minha natureza. Mas foi por razões políticas. Nos anos 50, houve muitas polemicas aqui no Brasil provocadas por uma Carta Aberta, de Camargo Guarnieri, contra os dodecafonistas que estavam dominando a nova geração de compositores como Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda [...], que estavam enveredando por um caminho novo na música brasileira: o caminho da música atonal, dodecafônica. A música de influência alemã, técnicas alemãs: técnica de Schoenberg e Hindemith [...]. Até então, a música brasileira que seria da geração de Villa-Lobos, Guarnieri e Mignone foi marcada pela música francesa – Debussy e Ravel, Stravinsky e Prokofiev (que são russos, mas que viveram muito também na França). Então, há forte influência russa na música francesa".

O que é música brasileira

GM: Houve uma discussão muito grande entre essas técnicas alemãs e a Carta Aberta de Guarnieri, líder nacionalista, que coincidia com as diretrizes do partido Comunista Brasileiro que, apesar de estar na ilegalidade nessa época, era muito forte [...]: a ideologia dele, a discussão dos problemas... eu fui influenciado por isso porque sempre tive uma natureza muito política e posição definida. [...] Então, embora contrariando minha própria natureza, eu resolvi fazer música brasileira [...]. E eu comecei a estudar

folclore. Mas nunca me agradou pegar uma melodia folclórica e fazer um arranjo, isso eu nunca fiz. Procurei assimilar aquela linguagem e fazer a minha música, a minha melodia [...]. Embora esse chamado nacionalismo brasileiro seja falso. Ele é muito Schumanniano. Nem o Camargo Guarnieri, Mignone. São profundamente franceses: lembram Ravel, Debussy, lembram os românticos. O que acabou ficando caracterizado brasileiro foi o ritmo que, de resto, não é brasileiro, é africano. O que é música brasileira? É uma música de ritmo africano e harmonia francesa e melodia franco-russa, uma coisa assim. Então, dizer que a escola nacionalista é que faz a real música brasileira é uma mentira muito grande: é uma música tão estrangeira quanto a nossa, que a gente faz, que não tinha nada a ver com aquela, mas que não era por isso que não ia ser brasileira. Acho que brasileiro é o que é feito com originalidade dentro do país em que a gente vive [...]. São países novos - países como o Brasil, Argentina, Mexico, Estados Unidos, para falar dos grandes países da América, que são, de certo modo, braços da Europa. É natural da música americana, de um modo geral, o cosmopolitismo, essa mistura de coisas [...]"

Recado a Schumann

"[...] Fiquei muitos anos sem compor até escrever a *Peça para piano número dois*, mas com o subtítulo *Recado a Schumann*: um tema meu, Schumanniano. Eu já estava começando a não gostar de dar nomes técnicos às minhas músicas, nomes tais como prelúdio, fuga, suíte, largo, balada, etc. Então, 'peça para piano', 'em si bemol maior', 'opus 3, número 5'. Detesto essas coisas. Repare que Schumann, quase sempre na música dele, tinha nome [...], o que é uma coisa literária: ele lia muito, gostava muito de literatura, o que é o meu caso.

A entrada, o tema inicial, [...] eu fiz e guardei na cabeça, nem anotei. Muitos anos depois, em 1983, 30 anos depois, a ideia que eu

tive foi de fazer o tema: uma vez assim clássico, acorde 'batido', depois arpejado e aí eu começo a desfazer, começo a 'desconstruir'. Vou abrindo bem e o piano vai tocando, vai alongando a distância entre as notas até tornar-se, vamos dizer, sem nexos - meras notas no espaço. [...] Todo o material está no tema e se desfaz inteiramente pelo distanciamento entre as notas: um distanciamento muito grande que dever ser feito com muita paciência, o que os pianistas, em geral, não têm e acabam fazendo depressa. O final concentra-se e aí, ao contrário, rapidísimamente. [...].

Nessa *Peça para piano número 2, Recado a Schumann*, numa longa pausa, eu instruo, ali, que o pianista vai ficar imóvel, com as mãos em posição de ataque, sem tocar e vai cantar por dentro disso, o tema, e até, se possível, vai na expressão do rosto (vira o rosto para o lado para que o público possa perceber-lhe a expressão facial). É o teatro musical, embora muito breve, mas é".

Indicação do elemento cênico

GM: A ideia do teatro musical nasceu com o teatro natural que existia na execução de uma música: o cara que entra em cena, puxa a cadeira, coloca a estante, a partitura, ela cai, ele pega, coça a cabeça... é um teatro. Não há nada mais teatral do que um regente na música clássica: toda aquela encenação é um enorme teatro, isso aí. Eu me lembro das observações de John Cage. Ele gostava de ver orquestra tocando e até se esquecia da música: gostava de ver um cara que ia demorar para tocar a parte dele e ficava se mexendo, coçava a cabeça, punha o dedo no nariz, fungava... às vezes ficam lendo gibis, até. E assim nasceu a ideia do teatro musical, que nasceu da própria música: não tem nada a ver com teatro, isso. [...] O nome é ruim porque é uma coisa que já existe: o teatro musical da Broadway. É uma parte da música contemporânea que se especializou em desenvolver o lado visual além da música até

chegar ao ponto de desenvolver certas coisas que têm implicitamente a música, mas não tem a música.

Eu tenho uma outra obra, que eu fiz no centenário de Beethoven há alguns anos atrás. Todo mundo compôs uma obra em homenagem a Beethoven e me pediram uma. A ideia que aparece em todo mundo nessa hora e fazer uma colagem de trechos da obra. [...] Aí me ocorreu: existe um livro de Tolstói, uma novela dele muito boa chamada *Sonata Kreutzer*. É a história de um triângulo amoroso. Eu peguei um trecho curiosíssimo dessa Sonata. O Tolstói põe na boca desse personagem o que ele acha da música [...]. O personagem fala: 'O que é a música? E dizem que enleva as almas... Que nada!'. Achei tão interessante aquele trecho, que era uma página e meia da novela dele, e resolvi botar em cinco línguas - o original em russo, alemão, francês, espanhol e português - um jogo polifônico só da leitura, simultânea nos diversos idiomas, desse trecho e fiz um pianista e uma violinista entrarem em cena. Só que eles não tocam nem piano, nem violino. Não tem música. [...]. É a música das línguas. Mas a música mesmo é o teatro. Tem no desenvolvimento, o assédio que o pianista faz à violinista [...] até ele realmente agarrar a violinista. Ataca-a como quem vai fazer algo muito feroz e, então, dá um beijo, aquele beijo, assim, bem cinematográfico, dos anos 30. Termina assim. A peça é *Atualidades: Kreutzer 70*".

A segunda metade do século XX

GM: O compositor francês, Erik Satie: foi ele que inventou o teatro musical. [...] Depois, outros autores de vanguarda do início do século passado - 1920, 1930, 1910... eles fizeram quase tudo, não deixaram quase nada para a segunda metade do século. [...].

A primeira metade do século XX teve compositores simplesmente extraordinários, a segunda foi muito fraca. Na

primeira metade, Stravinsky, Debussy, Prokofief, Bartók, Webern, Alban Berg, Schoenberg... Gigantescos compositores. A segunda metade entrou por um caminho muito árido, da música instrumental, muito pensada, mas muito sem emoção. Aliás, eu participei dessa linha, de certo modo. Mas eu confesso que sempre tive uma certa aversão a isso porque procurei sempre dar emoção na minha música e mesmo as mais experimentais que eu já fiz, como a *Santos Football Music*, uma peça orquestral extremamente moderna, de vanguarda - tudo o que a orquestra faz é inusitado, com a participação do público, tem irradiações de jogo de futebol simultâneas, uma peça em que o público ENTRA e até participa. Tenho uma pequena peça chamada *Beba Coca-Cola* que é tocada nos cinco continentes [...]. São peças experimentais, porém eu sempre procurei [...] uma coisa mais moderna que traga comunicação.

A *Santos Football Music* tem três pontos de irradiação de jogo numa fita gravada [...] e um ritmo tocando no centro do público. E o público participa também. Coisas que são ensaiadas em mais ou menos dez minutos (é a primeira parte da peça) para o segundo regente reger através de cartazes. Quando ergue um cartaz, o público faz o que se pede nele. São dois regentes: um regendo a orquestra, outro regendo o público, que executa ruídos, burburinhos, interjeições, grita gol etc. Quando baixa, o público silencia imediatamente. Isso tudo é um teatro, teatro com músicos, os músicos jogam futebol. Uma meia dúzia de músicos deixa seus instrumentos e vai para a frente da orquestra. O regente vira juiz, tem um gol ... Tem interatividade".

A ousadia criativa e sua repercussão: agredir ou agradar?

GM: O elemento cênico era um dos elementos da proposta Música Nova após John Cage, Stockhausen, Boulez. No Brasil, o pioneiro foi Jorge Antunes. Tenho uma peça de teatro musical chamada *Opera Aberta*. Ali eu faço um contraponto entre uma

cantora lírica e um halterofilista se desafiando: ela em performance, ele em musculação. Ela canta o que ela quiser: fragmentos de trechos líricos e de exercícios vocais. Não é a minha música, ela é que escolhe. A música é o teatro, a minha música aí não existe.

Na Bienal de Música Contemporânea, na década de 70, uma peça que apresentava uma sequência de slides, onde senhoras tomavam chá. A música era o barulhinho das xicrinhas. Foi vaiada. O escritor Augusto de Campos me parabenizou dizendo: 'Estou emocionado. Há muito tempo nenhuma peça é vaiada'.

A *Santos Football Music* obteve uma repercussão extraordinária. Os jornais e a TV divulgaram muito. Hoje em dia, você faz e eles nem ligam. Em 1987, *O último tango em Vila Parisi*, peça sinfônica, também reuniu a imprensa. Aí eu disse: 'Vocês vieram aqui para ver essa brincadeira. Se a gente faz uma coisa séria, não provoca o mesmo interesse'. Vila Parisi era, nessa época, o lugar mais poluído do mundo. Repercutisse mal ou não, a mídia gostava muito do que a gente fazia. Hoje, nada mais escandaliza. Já até urinaram no Teatro Municipal de São Paulo. A *Atualidades Kreutzer 70*, a do pianista e da violinista, foi filmada, apareceu na televisão.

A TV Cultura gravou isso muito bem gravado. A imprensa cobria tudo o que a gente fazia, agora só cobre música popular. A TV Cultura agora vai fazer um filme de uma hora comigo. Vai ter que regravar muita coisa. Agora parece que estão achando que eu sou um compositor bom. Antes achavam que eu não ia ficar para a história e usavam a fita que tinham gravado para outra coisa depois. Você não vê, que vergonha, o Camargo Guarnieri morrer e não se tinha uma imagem do homem? O Santoro morreu e também não tinha uma imagem. A mídia não sabe o que a gente faz, não sabe o que a gente fez, tudo é Música Popular: Caetano Veloso, Gilberto Gil e, agora, Tom Zé. O Tom Zé está lá nas nuvens como se tivesse inventado toda a vanguarda. Tudo o que ele está fazendo já se fazia há oitenta, cem anos, e bem. Ele é bom, claro que ele é bom, mas a mídia não entende nada, anuncia como se ele estivesse

inventando isso tudo aí que já foi feito nos anos 10, nos anos 20. Na primeira metade do século XX já foi feito absolutamente tudo.

Quando eu enveredei pela vanguarda, as músicas todas que eu tinha feito não eram conhecidas, não eram tocadas. E depois, entrei num movimento de vanguarda muito radical em que a gente escondia essas músicas consonantes que, agora, viraram 'pós-modernas'. A vanguarda da época era a música atonal. Na verdade, eu faço a música de hoje. A música de hoje é assim: os compositores misturam tudo. Esses que continuam naquela linha rígida, serial, eu diria, são músicas dos anos 70, 80, ou seja, fazem música requeitada.

Eu tenho uma natureza musical mais comunicativa. Agora, algumas pessoas acham que eu estou tradicionalista. Estão enganados. Eu continuo fazendo uma música experimental. O que experimento hoje em dia é, vamos dizer, uma química, uma manipulação de significados, de dramas musicais, diversas linguagens musicais que eu costuro. Pode haver mais experimentação em quatro tríades perfeitas organizadas de forma absolutamente inusitada do que aquelas dissonâncias que já estão tão banais quanto as consonâncias. Não é por uma música ser altamente dissonante que ela é moderna. A comunicação entre o autor, o intérprete e o ouvinte só pode ser feita através de um código comum. A falta de educação musical no ensino fundamental contribuiu para a decadência na cultura brasileira no que diz respeito à música [...]. Mas não será outro manifesto, nenhum movimento resolverá essa ignorância geral. Apenas a educação fundamental resolverá esse quadro. Assim como há a luta de classes, há a luta de categorias - popular e erudita - pelo poder".

REFERÊNCIAS

GONZAGA, Maria Clara de Almeida. Música e tecnologia: o fenômeno pós-moderno. **Revista da Academia Nacional de Música**, Rio de Janeiro, Volume XV, pp. 133-8, 2004.

MENDES, Gilberto. **Viver sua música**: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. Realejo Edições; São Paulo: EDUSP, 2008.

SANTOS, Antonio Eduardo. **O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes**. Annablume/FAPESP: São Paulo, 1997.

Um surfista nas pautas musicais

Luiz Celso Rizzo

Foi na minha época de estudante de música que conheci Gilberto Mendes e sua obra. O impacto não poderia ter sido maior. Era a peça *Santos Football Music*, regida pelo maestro Eleazar de Carvalho e tendo o próprio compositor como narrador.

Anos mais tarde, quando eu cantava no *Madrigal Klaus-Dieter Wolff*, participei da montagem das obras para coro misto *Poema sobre um Quadro de Orlando Marcucci*, com texto de Florivaldo Menezes, e *Poema dos Olhos da Amada*, esta com texto de Vinicius de Moraes.

Como regente de coral, fiz vários ensaios da famosa *Beba Coca-Cola*, mas não cheguei a concluir o trabalho. Ensaiei também *Asthatour*, peça que apresentamos no Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1987. Um detalhe curioso é que essa última obra causou uma acalorada discussão dentro do grupo. Era o *Coral Faap*, um grupo universitário que estava mais acostumado a cantar arranjos de música brasileira, embora eu sempre insistisse em fazer algumas músicas da Renascença inglesa, espanhola e italiana.

Assim, após dois ensaios do *Asthatour*, alguns coralistas passaram a achar que o que ouviam não era música e firmaram a posição de que não iriam cantar “aquilo”. Insisti e disse a eles que, por não serem músicos, não tinham ideia de como a música iria ficar. Eles só tinham a bula, com determinadas instruções, mas não

sabiam o efeito do remédio. Afirmei que já tinha enviado o programa completo para a organização do Festival de Inverno de Campos do Jordão e que havia assumido o compromisso de apresentá-lo na íntegra. A minha certeza do sucesso da nossa versão era tanta que eu a programei como a última música do programa. Afirmei também que, se o público não gostasse daquela apresentação em Campos do Jordão, nós não iríamos apresentá-la na audição que estava programada para o Auditório do Masp. Resultado: ao final da apresentação, recebemos calorosos aplausos, com o público pedindo bis!

Relato tudo isso como uma prova de que o próprio Gilberto Mendes pensava. Em determinada ocasião, um repórter perguntou a ele o que achava do divórcio da música contemporânea brasileira com o público em geral. Ele respondeu com uma indagação mais do que certa: “Como podemos falar em divórcio se não houve casamento?”.

Anos mais tarde, quando comecei a pesquisar para a minha dissertação de mestrado, Gilberto e eu nos encontramos novamente. Como sempre, ele foi muito receptivo e acolhedor, abrindo as portas da sua casa para longas conversas. Como forma de retribuir sua atenção e, ao mesmo tempo, buscar novas cobaias para as minhas experiências culinárias, levei-lhe um bolo de fubá. Ele adorou e o provamos com um delicioso café que a Eliane, sua mulher, preparou. A cozinha foi o local de aquecimento e de ganharmos energias para as nossas conversas. Aprovado o bolo, acabei levando novas fornadas, agora também para oferecer aos visitantes Gil Nuno Vaz e Antonio Eduardo Santos, assíduos frequentadores da casa do nosso querido mestre.

Um detalhe muito importante: Gilberto solicitou que eu não lhe telefonasse no período da noite. Era quando ele aproveitava para assistir seus filmes prediletos. Aliás, ele era um homem de grande cultura, sobretudo cinematográfica. Como não podia deixar de ser, ele costumava citar um filme que marcou muito a sua vida:

Os Sete Samurais, do grande cineasta Akira Kurosawa. Uma das cenas que mais o marcaram é aquela na qual um samurai diz que qualquer coisa que ele fizesse deveria fazê-la da melhor maneira possível. Para quem não sabe, Gilberto Mendes trabalhava na Caixa Econômica Federal, e aquele era o emprego que garantia sua sobrevivência. Numa época em que não havia os departamentos de música das universidades, empregos na área de música eram raros. Aquela cena do filme de Kurosawa deu o norte para a sua vida de compositor: “Procurar fazer o meu ofício da melhor maneira possível”, segundo suas próprias palavras.

Na minha dissertação, eu defini Gilberto como “um compositor que, nas horas vagas, trabalhava num banco”. Ele achou a definição engraçada e elogiosa. Eu confirmei que, de fato, era elogiosa e respeitosa. Respeitosa com toda a imensa produção musical dele, que não era fruto de apenas algumas horas de distração noturna, mas de maquinação diária. Certa vez, lembrei a ele que Beethoven costumava ter suas melhores ideias ao caminhar; ele me respondeu que, por acaso, isso também já havia acontecido com ele diversas vezes.

O lendário fotógrafo estadunidense Ansel Adams disse: “Não fazemos uma foto apenas com uma câmera; ao ato de fotografar, trazemos todos os livros que lemos, os filmes que vimos, a música que ouvimos, as pessoas que amamos”. Pois o Gilberto Mendes compositor é puro reflexo desse pensamento. Suas composições são um perfeito retrato de todos os filmes que ele viu, dos livros que leu, da poesia concreta e das obras de arte que ele tanto apreciava, das pessoas que ele tanto amava, das músicas – as mais diversas possíveis – que ele ouvia e adorava. E também das experiências de cantor no prestigiado *Madrigal Ars Viva* e da música contemporânea que ele ouvia e ajudou a divulgar com o Festival de Música Nova de Santos, evento que ele desenhou e criou junto com Willy Corrêa de Oliveira e Klaus-Dieter Wolff.

Analisando a música *Beba Coca-Cola* na minha dissertação, eu observei que a frase rítmica do final da obra tinha como inspiração a música *Deixa Isso pra Lá*, de Alberto Paz e Edson Meneses, que fez enorme sucesso no final dos anos 1960, na voz de Jair Rodrigues. Gilberto comentou que eu tinha sido a primeira pessoa a perceber isso.

Como podemos constatar, Gilberto Mendes foi um compositor contemporâneo que nunca teve amarras que tolhessem o seu ato de compor. Ele compôs obras como base para o teatro musical, música instrumental serialista, música de câmara, música para orquestra e música brasileira com inspiração no *glamour* de filmes americanos. Ele também ajudou a criar uma nova linguagem musical com suas obras experimentais, especialmente para coro. Um compositor inspirado que flanava livremente pelas linhas de um pentagrama.

Os argentinos dizem que Carlos Gardel continua cantando maravilhosamente bem. Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que Gilberto Mendes continua compondo admiravelmente e nos encantando todos os dias.

Como dizia Guimarães Rosa, “as pessoas não morrem, ficam encantadas”!

Entrevista realizada por Luiz Celso Rizzo. Publicada originalmente em: RIZZO, Luiz Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. 2002. 252f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2002.

Depoimentos de Gilberto Mendes sobre a Carta Aberta de Camargo Guarnieri

Luiz Celso Rizzo: Eu queria saber se essa carta do Camargo Guarnieri acabou se refletindo muito pesadamente contra qualquer possibilidade de mudanças, ou pesquisa de novos materiais, de uma renovação da música brasileira. Vocês sentiam toda essa dificuldade de lutar contra essa corrente?

Gilberto Mendes: Não, a gente não estava indo contra a corrente do Camargo. Na verdade, a gente estava tomando uma posição contra. O que influenciou e que deu grande força ao nacionalismo nos anos 50 foi o Manifesto Jdanov; é um teórico russo, do tempo do stalinismo mesmo, que lançou um grande manifesto. Um manifesto contra a arte moderna, como algo decadente a serviço da burguesia, a favor do imperialismo, contra os interesses do povo, por aí afora. Isso foi amplamente, mundialmente discutido e teve muita força no Brasil; embora o Partido Comunista estivesse na clandestinidade, na verdade ele tinha muita força, era muito admirado pelos intelectuais – a intelectualidade e os artistas brasileiros. Esse assunto foi muito discutido, então pessoas até, vamos dizer, como eu, que tinha uma índole cosmopolita, internacionalista, exatamente aquilo que o manifesto metia o pau, eu tive que ler isso e ficar meio assim e tal. Embora eu compusesse para mim mesmo e para as gavetas, eu mudei o meu estilo de música. Procurei, aí, me interessar por folclore, pela coisa brasileira, foi quando compus músicas que têm o caráter brasileiro, como aquele “Ponteio” e outros. Procurei estudar com o Claudio Santoro, eu tive seis aulas como ele. Gente que também tinha sido atonalista, dodecafonista, largou tudo isso porque eram comunistas também. Eu seguia isso aí. Mas dali a pouco a gente começou a ver que isso não levava a nada! Nada, nada, nada. Ficávamos insatisfeitos, chateados.

A carta do Camargo Guarnieri teve muita força, porque ninguém me tira da cabeça, embora eu não possa provar, que quem inspirou aquela carta foi o irmão dele, o Rossini [Camargo Guarnieri]. Porque o Rossini era do Partido, eu conheci o Rossini no Partido Comunista, um poeta, aliás um ótimo poeta que o Brasil esqueceu. Mas ele era um comunista roxo, ele deve ter dado para o Camargo os ingredientes para ele escrever aquela carta, porque tem trechos daquela carta que são do manifesto, quase. Em outras palavras, a “chamada decadência”, a “espinheira podre das artes”, uma “coisarada” assim que era típica do Manifesto do Jdanov, o Camargo Guarnieri usou naquela carta, fala contra o “hermetismo”, contra “a figueira brava” que eles chamam das artes, o dodecafonismo. Era uma coisa também do Guarnieri muito contra o Koellreutter; em um dado momento ele lançou no Brasil o Claudio Santoro, o Guerra-Peixe e a Eunice Katunda, pelo menos ele lançou três excelentes musicistas! Que pegaram nome como atonalistas, como a gente ou meio Schoenberg ou meio Hindemith, de qualquer forma era meio música alemã. E o Camargo representava aquela linha brasileira que vinha do Villa-Lobos, que era mais aproximada da música francesa, do Debussy, do Stravinsky. O Stravinsky era russo, mas é muito ligado à música francesa também.

LCR: Villa-Lobos via Mário de Andrade.

GM: É, Mário de Andrade, e o curioso é que o Manifesto Jdanov no Brasil teve muita força porque outra coincidência extraordinária dele é com o Mário de Andrade, que nos anos 20 já dizia aquilo. No *Ensaio sobre a Música Brasileira* do Mário de Andrade, ele diz praticamente o que Jdanov veio a dizer nos anos 50. Então criou uma força especial dentro do Brasil, e o nosso mérito foi a gente se levantar contra isso.

LCR: E romper.

GM: E romper. E sendo que nós todos éramos de esquerda! Tivemos uma certa dificuldade de fazer isso porque a gente era de

esquerda e acatava, de certo modo, mas também já estava começando – o Stalin já tinha morrido – a haver um relaxamento ideológico dentro do partido, outras opiniões já começando a prevalecer, porque antigamente quando prevalecia uma opinião não tinha outra... Então já estava dividido o negócio.

LCR: Certo.

GM: Outra coisa também, costumam muito ligar a gente porque são dois manifestos, o de “Música Viva” e o de “Música Nova”, como se a gente tivesse retomado o “Música Viva”; a gente não retomou o “Música Viva”, a gente nem sabia daquilo. Sabia de ler a respeito, mas nunca tinha nem lido o “Manifesto de Música Viva” e quando eu fui estudar um pouco com o Santoro, ele já estava noutra. Estava exatamente repudiando o Koellreutter e tudo isso aí, estavam noutra, então nós não tivemos a intenção de reviver coisa nenhuma.

Gilberto Mendes falando sobre o fato de o maestro Olivier Toni ter sugerido que seus alunos jogassem fora suas primeiras composições. O compositor também fala sobre a qualidade de algumas de suas obras:

[...] Mas na verdade eu tenho uma natureza muito diferente da do Toni, para começar quando ele mandou jogar tudo aquilo fora, eu pensei primeiro em jogar realmente, tudo aquilo fora. Porque o Willy fez isso, muitos fizeram, o Cozzella e outros, jogaram todas as suas primeiras coisas fora. Eu olhei bem, “não vai jogar fora”. Jogar fora não significa que eu não fiz isso, se eu tenho vergonha disso não adianta jogar fora, eu fiz. Se eu fiz uma grande merda... (risos). Vou esconder a merda? Não, vou deixar a merda aí. Que no futuro se divirtam com a minha merda (mais risos). Eu pensei: eu tive um trabalho para fazer isso, eu não acho que seja tão ruim, eu não acho que seja uma obra-prima, mas eu não acho que seja tão ruim assim, por ser uma coisa com caráter brasileiro, ou o que seja daquelas primeiras coisas, eu guardei. E agora curiosamente vamos ver, essa *Sonatina (A Mozartiana)*, que eu teria jogado fora,

professoras dos Estados Unidos me pedem, dizem que ouviram em um concerto lá, porque tem um Max Liftchitz que toca essa música, no Caribe inteirinho, nos Estados Unidos inteirinho. Ouvia, achou tão estranha a música, me pediu. É uma paródia que eu fiz, não sei se você já ouviu.

Gilberto Mendes, navegador constante

Teresinha Prada

Dos vários encontros em que tive o prazer de estar com Gilberto Mendes, uma frase sua me marcou: “eu vivi tudo isso, ninguém me contou”, referindo-se a ter sido uma testemunha ocular da história da música ocidental e da brasileira, especialmente os dilemas da vanguarda em suas tentativas de firmar-se no ambiente musical, tão tradicional e avesso a mudanças. Sua longevidade de 93 anos, sua observação participante e sua excepcional memória confirmaram tal afirmação – ele de fato viu muitas coisas, e podemos acrescentar: fez muito pela música e músicos do Brasil.

Na presente entrevista, a informação que Gilberto Mendes levanta sobre a história da música brasileira aponta nomes envolventes como Mário de Andrade, Koellreutter, Guerra-Peixe, Santoro, Eunice Catunda, Guarnieri, em situações-limite como a “Carta Aberta”², sobre ser Nacional e como isso se transmutou politicamente. E Villa-Lobos, transbordando de nacionalismos e vanguardas.

² *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*: referência à polêmica entre compositores nacionalistas versus vanguardistas (dodecafonistas) a partir da Carta Aberta escrita por Camargo Guarnieri em 1950.

A união de Mendes a profissionais como Diogo Pacheco e Olivier Toni, Rogério Duprat e Willy Corrêa de Oliveira, Pigtanari e Cozzella, possibilitou estreias incríveis de obras de Stockhausen e Boulez em São Paulo. De Santos, cidade-fantasia sempre presente nas ondas tropicais do pensamento de Mendes, relembrou a admirada Pagu, e mestres do Conservatório de Santos, como Savino de Benedictis e Antonieta Rudge. Foram seus momentos de formação em um *continuum* modernista que desembocou no Grupo Música Nova e no seu Festival, conquistando mentes, como o então jovem Almeida Prado, e tendo no Coral Ars Viva um laboratório, quase um alter-ego dessa empreitada.

Do Festival Música Nova aos *Cursos Latinoamericanos* – esta passagem é o ponto central de minha Tese de Doutorado, motivo pelo qual entrevistei Mendes –, agregaram-se ao seu entorno os ricos nomes de Conrado Silva, Coriún Aharonián e Héctor Tosar, excepcionais músicos do Uruguai.

O interesse de Mendes nas Artes em geral só se equiparou à sua atitude política, principalmente em busca de uma sociedade justa, de forças sociais em equilíbrio, de direitos humanos respeitados, o que transforma Gilberto Mendes em “Ramiro”, seu nome de guerra nas reuniões clandestinas do Partido Comunista em Santos.

O ímpeto político foi absorvido por uma ligação ética-estética que o acompanhará sempre, desde os Mares do Sul, misturando-se às águas do rio Neva, em uma esperada turnê por São Petersburgo – assim é que foi temperado e assim se fez o elegante Gilberto-Odisseu, amante da *pop-art déco* tanto quanto da avenida Nevsky, com muitas canções em seus ouvidos. Foi um constante navegador, que amou o Brasil, do qual se orgulhava do sertão e dos indígenas, do cosmopolitismo de São Paulo capital e, claro, sua Santos.

Entrevista realizada por Teresinha Prada em março de 2003. Originalmente publicada em: SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A utopia no horizonte da música nova*. 2006. 202 f. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

Teresinha Prada: Fale um pouco da geração de compositores pós 2.^a guerra e desse momento.

Gilberto Mendes: A história da música brasileira às vezes não bate bem com o que aconteceu na Argentina, Uruguai, porque no Brasil foi muito forte a discussão sobre Nacionalismo e Vanguarda. Foi muito forte especialmente no Brasil por causa do Mário de Andrade. O Mário de Andrade havia escrito nos anos 30, 40 o famoso ensaio da música brasileira no qual ele estabelece as bases de toda uma doutrina de uma música nacionalista, e curiosamente nos anos 50 houve na União Soviética uma grande discussão sobre arte moderna em geral, foi liderada por um alto dirigente, equivalente a ministro da Educação, era o chamado Jdanov. No fim dos anos 40 e decorrer dos anos 50 isso foi muito forte no Brasil por causa do partido comunista. Então essa coincidência, essa identidade entre o pensamento do Jdanov e do Mário de Andrade muitos anos antes - Mário de Andrade defendeu a mesma tese, praticamente, adaptada à coisa brasileira, mas em essência a crítica à arte de vanguarda, à arte burguesa, como era chamada, era a mesma. Então eu diria que no Brasil foi especialmente forte esse negócio, o que não foi nos outros países latino-americanos porque não houve essa identificação.

TP: Você acha que Argentina e Uruguai estavam mais ligados à tradição europeia...

GM: Não, também havia compositores nacionalistas normalmente porque o Nacionalismo vem do Romantismo, que trouxe o Nacionalismo. Chopin era nacionalista, Mussorgsky, Grieg. Mas não era uma bandeira também, queriam fazer música com base na música da terra deles, do folclore da terra deles. Somente a Alemanha é que parecia ter uma linguagem já abstrata, desenvolvida, do passado de dois, três séculos antes. Então esse Nacionalismo brasileiro, o Nepomuceno, não tinha nada a ver com essa pendência, nacionalismo natural. Agora quando surge uma coisa de vanguarda entra em choque com isso. No Brasil o choque

foi maior porque o Nacionalismo virou uma doutrina partidária, aí deixou de ser aquele Nacionalismo fruto do Romantismo; fazer uma música nacional contra o Classicismo. Aqui ficou uma coisa política. Eu diria que nos outros países latino-americanos também, mas não com a força que teve no Brasil, por causa do Mário de Andrade – era muito forte, ele impressionava, a argumentação, ele escrevia muito bem, era muito inteligente. Mas nesse momento essa identidade do que ele falou com o Jdanov, e a força que o PC [Partido Comunista] tinha, não força política, mas uma força pela intelectualidade. Tanto que aqueles primeiros compositores que seguiram Koellreutter – Guerra-Peixe, [Claudio] Santoro e Eunice Catunda, pra pegar esses três principais, se voltaram contra ele. Os três largaram a vanguarda pra fazer música nacionalista, só que uma música nacionalista noutra estágio – se você pegar o Nacionalismo do Guarnieri é uma coisa, do Santoro já é outra. Querendo ou não já é um nacionalismo com influências remotas, que seja do Bartók, estas coisas todas, então não é um Nacionalismo do Guarnieri.

A outra coisa que deu muita força no Brasil a esse Nacionalismo foi o Guarnieri, que tomou uma posição política, escreveu a Carta Aberta. Eu li essa Carta Aberta no jornal no primeiro dia que ela foi publicada, no Estadão – eu li, cortei, tenho ela aí até hoje. Primeira mão. E por que ele fez isso? Ele nem político era. Mas o irmão dele, o Rossini, que eu conheci muito, o Rossini é que deu toda aquela doutrina pra ele. Tanto que a Carta repete o linguajar do Jdanov. Então foi muito forte isso no Brasil. O clima dos anos 50 era esse.

TP: E a confraternização mundial na época ...

GM: Essa confraternização que houve na época, digamos que não foi uma confraternização artística, foi humanística. Foi do ser humano, da felicidade de uma guerra que acaba, da paz de novo, dos ideais – foi uma guerra que uniu muito as pessoas. Foi uma verdadeira guerra entre o bem e o mal. Ficou bem caracterizado a

luta entre o bem e o mal, o mal era o Nazismo. Então foi muito bonito, grandes sacrifícios, batalhas extraordinárias. Logo após a guerra teve uns três a, no máximo, cinco anos de uma euforia mundial, parecia que o mundo após tal tragédia ia confraternizar-se pela primeira vez, mas não continuou. Mas eu não diria que com isso se irmanaram os compositores, os escritores. Irmanaram-se na verdade todas as pessoas, quem era a favor de um homem novo, de uma sociedade nova, podia ser escritor, poeta, cineasta, músico, físico, o que fosse, se uniu, espiritualmente. Sentia-se no ar. E depois começa a acabar, a se divulgar a Guerra Fria. Os Estados Unidos, que tinham sido até aliados da Rússia, na luta contra o Nazismo, os filmes americanos refletiam isso (a *Canção da Rússia*, a *Estrela do Norte*) uma possível amizade entre Estados Unidos e Rússia. Mas isso durou pouco. O capitalismo não deixou, logo os Estados Unidos iniciaram a famosa Guerra Fria.

TP: O Coriún [Aharonián] falou que Uruguai, Chile e Argentina eram mais próximos ao panorama mundial, enquanto que Brasil, México, Venezuela e Colômbia eram ainda mais atados à geração anterior – figuras fortes, folclore rico.

GM: É verdade, mas eles têm folclore bom, só que é diferente; o folclore brasileiro, como o cubano e o norte americano, tem a influência negra, o ritmo negro, enquanto que países como Argentina, Chile, Venezuela têm mais a espanhola, mas o nosso é mais forte, a de influência espanhola é mais leve, é mais música de salão. Ao negro a gente deve a música popular urbana; a música popular destes países é mais folclore mesmo, não é propriamente urbana. Aqui nasceu a música urbana; *fox trot* nos EUA, a rumba em Cuba, o samba no Rio, coisa de cidade grande, músicas “sujas” que recebem todas as influências, já o folclore é “puro”. Coriún tem razão em afirmar sobre o folclore e sobre figuras fortes.

Nós tivemos o Villa-Lobos. Embora os nacionalistas sejam muito ligados a ele, mas nós de vanguarda somos igualmente ligados. Ele não foi só compositor nacionalista, foi compositor de vanguarda. Ele

foi tão nacionalista como Bartók e Stravinsky foram também, só porque os três utilizaram ritmos folclóricos e certas constantes melódicas rítmicas de seus países, só por esse lado, mas eles fizeram música de vanguarda de seu tempo, de qualquer maneira não deixou de marcar a coisa brasileira. Quem puxou isso para o erudito foi o Guarnieri, o Mignone também, mas o Mignone não era um homem teórico, não era polêmico, não lançou manifesto, não se preocupou, chegou até a fazer algumas músicas dodecafônicas, só que não gostou e parou. Mas o Guarnieri foi forte nisso, formou uma escola, de estilo de música, teve muitos seguidores – Osvaldo Lacerda etc., então o clima dos anos 50 era esse.

Era uma grande luta teórica no Brasil, se por um lado tinha se iniciado uma vanguarda brasileira, uma nova geração: Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Catunda, que começava a fazer música dodecafônica, serial, atonal sem nada a ver com essa coisa de raízes, eles mesmos, por razões do partido, uns seis anos depois deste congresso de Praga repudiaram isso, escreveram cartas criticando o Koellreuter, inclusive, ficaram inimigos por uns tempos. Então a situação foi de frente para o Nacionalismo. A própria vanguarda virou Nacionalista. É quando eu entro na história. Eu estudei um pouco com o Santoro, eu tive seis aulas com ele, então eu sofri uma influência mais dessa geração, a minha música de caráter nacionalista ela já vem como o *Ponteio* meu. O Santoro tinha um *Ponteio* para cordas que eu achava muito bonito e nesse momento que eu estudei com ele eu também escrevi um para orquestra ele nem chegou a ver porque ele logo foi pra Europa. Eu fiz, mandei pra um concurso, mas não peguei nada. Até quem ganhou foi a Kilza Setti, uma compositora moderna. Essa peça era de caráter brasileiro, mas não tem nada a ver com Camargo Guarnieri. Já era outro Nacionalismo, fundado no Santoro, no Bartók, nesse tipo de coisa. E fins dos anos 50 eu mudei de novo, me liguei ao [Olivier] Toni, ao Rogério [Duprat], que regia a Orquestra de Câmara de São Paulo, e voltei às minhas origens que sempre foi uma música mais cosmopolita. Eu sou muito

internacionalista, no meu modo de ser, o que não exclui coisas brasileiras, eventualmente eu faço, mesmo hoje em dia, mesmo nos meus momentos de vanguarda eu de vez em quando combino muito com certo caráter brasileiro. Eu não sou purista, eu não consigo ser uma linha só.

Aqui houve um momento de um férreo predomínio, mesmo as pessoas interessadas em vanguarda, Santoro, Catunda, Guerra e Edino Krieger, que eram amigos do Koellreutter, mesmo eles passaram a fazer música nacionalista. Isso não aconteceu na Argentina, nem no Chile.

É o que aconteceu comigo, eu não mexi com nada, na verdade, de música nacionalista, mas acatei, acatei comigo mesmo, naquela época eu não era conhecido musicalmente, mas já fazia. Já tinha umas composições, mas acatei e passei a fazer música nacionalista, como esse *Ponteio*, muitas canções, como uma obediência política.

Então eu diria que aquele conagraçamento não era musical ou poético, era humanista, do mundo, era unânime, e incluía os artistas. Era uma coisa natural, de esperança, nasceu uma fase rosa, acabou a guerra, aquele bruto sofrimento mexeu com o mundo inteiro, até em Santos, então foi um alívio, e a vitória do bem, e também a União Soviética que foi aliada dos Estados Unidos, ganharam a guerra, e a gente que era de esquerda viu uma chance do comunismo vencer, a União Soviética era muito forte também como os Estados Unidos. Então foi uma fase assim, mas que acabou...

E particularmente no Brasil a coisa da música é isso: o que aconteceu aqui foi muito forte e eu acredito porque aqui foi um domínio da música nacionalista, mesmo o pessoal interessado em vanguarda, que por coincidência era comunista, eu era, Rogério Duprat era, o Toni era, todos nós éramos direta ou indiretamente ligados ao Partidão, se não éramos do próprio Partidão, éramos simpatizantes muito próximos, então a gente acatava, era uma espécie assim de ordem.

E aí em consequência da própria discussão desse manifesto, na própria Rússia houve uma polêmica forte, e já se esboçou algo contra, alguns anos depois, na própria União Soviética, tanto que condenaram Shostakovitch e depois o reabilitaram. Então fins dos anos 50 os comunistas, no caso, eu, Rogério... continuávamos comunistas, mas contra as restrições da arte de vanguarda como arte burguesa a serviço do imperialismo.

Aí surgiu o nosso movimento, que girava em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo, eu, Rogério Duprat, o irmão dele o Regis [Duprat], o Toni que regia a orquestra, depois entra o Willy [Corrêa de Oliveira], que veio morar aqui em Santos, ficou meu amigo, levei ele pra lá, se integrou nisso aí.

TP: Já nos anos 60 com a formação desse grupo havia opositores à estética musical? E à posição política? Enfraqueceu um pouco o Nacionalismo?

GM: A gente fala em grupo, mas foi um grupo muito efêmero.

TP: Você falou que direta ou indiretamente vocês eram ligados à esquerda, ao partido, algo assim, e os opositores à estética musical de vanguarda eram opositores também na parte política?

GM: Não, porque muitos nacionalistas eram também comunistas. Eu não saberia dizer quem. Bom, Mignone era comunista. Mignone era..., pelo menos foi naquela época; tenho impressão que foi ele que eu ouvi pelo rádio aquela sinfonia de Shostakovitch da Batalha de Leningrado regido por ele, creio que no estádio de São Januário no Rio. Mignone era comunista, Guarnieri não, o irmão dele sim. Teórico, vinha a Santos dar aula pra gente, o Rossini, ele era poeta, um poeta esquecido, ninguém fala dele.

Guarnieri era apolítico, Mignone era político, era mais um simpatizante. Dizer que o Mignone era de uma ala nacionalista não é por exemplo como dizer de Guarnieri, porque o Guarnieri tinha posição mesmo, escreveu aquela Carta, tinha uma escola de alunos que o seguiam. O Mignone não tinha nada disso, alunos, ninguém

diz que é da escola Mignone como se diz da escola Guarnieri, como é Teodoro Nogueira.

TP: O Gnattali tem mais...

GM: Do Gnattali talvez você vai encontrar mais no Rio. Eu tenho a impressão que essa turma do Gnattali era tudo do Partidão. Eu tenho impressão. Alguns deles eram e faziam uma música nacionalista. Os nossos opositores eram estéticos mesmo. Quando a gente lançou o Manifesto, houve uma polêmica grande no jornal *A Gazeta*. Primeiro foi surgindo um por um. Com a Orquestra de Câmara, na qual o grupo girava em torno, íamos nos apresentando; primeiro foi o Rogério, depois eu, depois o Willy, até que em 1961, fins de 61, fizemos um concerto.

A Orquestra de Câmara de São Paulo tinha apresentado o *Concertino* do Rogério Duprat para oboé, trompa e cordas em 1958-59 e 60 apresentou uma obra minha para duas trompas e cordas, eram obras já seriais, e em fins de 61, em dezembro, um grande concerto junto à 5.^a Bienal de São Paulo em um concerto no teatro Cultura Artística, televisionado ao vivo pela TV Excelsior. O Décio Pignatari fez um cartaz lindo em forma de poema, os dizeres do programa. Foi televisionado ao vivo, mostravam as partituras, foi muito legal.

Aí nesse concerto cada um fez uma obra especial. Eu fiz uma chamada *Música para 12 Instrumentos*, com música dodecafônica, o Willy fez *Música para Marta* a namorada dele com quem ele se casou, para grupo de câmara também, o Rogério fez *Organismo*, um poema concreto do Décio, com orquestra e partes solistas de canto, o Cozzella compôs algo para piano eu acho, mas não fez especialmente, ele já a havia tocado. E junto com Pierre Boulez, as *Estruturas*, parte delas com David Machado e Paulo Herculano, um quarteto de Maiusumi, compositor japonês de vanguarda e uma peça de Stockhausen.

Então foi a primeira vez que nós fomos apresentamos juntos num programa e acho que foi a primeira vez que se tocou Stockhausen e Boulez no Brasil, tenho impressão. Do Stockhausen

tocaram uma célebre peça aleatória, a *Peça para Piano n.º 9* com o pianista Gilberto Tinetti, que nunca mais se interessou por isso na vida dele. As *Estruturas* do Boulez fez o David Machado, que se tornou regente depois e já morreu, e o Paulo Herculano que era um pianista muito ativo na época.

Aí nós passamos a ter essa noção de grupo, a nos reunirmos, conversarmos, e em 1962 inicio o Festival Música Nova aqui em Santos. Em 1963 nasce o Manifesto, nós todos assinamos, mais algumas pessoas, como Julio Medaglia, também assinaram. Aí houve uma polêmica em São Paulo, no Teatro de Arena, uma polêmica grande. O Marlos Nobre, que estava começando, discutiu a área dele, nacionalista, vanguarda, mas nacionalista, ele era outro tipo de vanguarda, contra nós, mas depois teve um grande debate num jornal, *A Gazeta*.

TP: Mas no Teatro de Arena foi pensado por quem em fazer essa discussão?

GM: Isso tudo era coisa de São Paulo; quem via isso tudo era o pessoal que morava lá, o Rogério, o Toni, o Décio Pignatari, aí a gente ficou muito ligado com o pessoal da Poesia Concreta.

TP: Então dá pra concluir que esses núcleos/grupos de música nova eram os lugares onde se pensavam, discutiam a problemática do compositor? Não era uma coisa que se podia esperar uma discussão que viesse do pessoal nacionalista.

GM: Não. A gente estava se insurgindo contra essa gente. A gente achava que a vida musical brasileira estava um marasmo nacionalista. O próprio Partidão era responsável por isso. Nós mesmos fomos nacionalistas, estávamos voltando à vanguarda, tínhamos um passado nacionalista.

TP: Então a postura mais crítica era do pessoal de vanguarda.

GM: Ah, sim. O panorama musical brasileiro era muito retrógrado, eram aqueles compositores de nacionalismo tacanho, mas o Toni tocava as duas alas, na hora de escolher a programação

ele era imparcial, primeiro porque ele foi aluno do Guarnieri, ele foi aluno do Koellreutter, dos dois extremos. Então ele tocava música do Osvaldo Lacerda, Teodoro Nogueira, aquela escola do Guarnieri também tocava. Mas eles não tinham uma postura intelectual. Eu costumava dizer que eles são músicos como quem escreve à máquina num banco. Intelectualmente muito nulos. A gente então procurou amizade com outras áreas, com Poesia Concreta, com Arquitetura, com as Artes Plásticas, convivíamos com essa gente. Nós éramos músicos ligados a eles. Eles abriram a revista *Invenção*, que é da poesia concreta.

TP: E a política cultural? O Nacionalismo tinha um apoio...

GM: O Nacionalismo tinha, continuava tendo e de certo modo eu diria que tem até hoje um pouco mais do que a gente. Há uma certa tendência a quem faz uma música tonal, que agrada mais a corrente nacionalista, que é natural, é uma música mais fácil – tem maior aceitação.

Mas então a nossa posição gerava uma polêmica mais intelectualizada, entrava músico nisso, mas entravam muitas pessoas e São Paulo teve uma polêmica na *Gazeta*: quem atacou o nosso Manifesto foi o professor Sá Porto, que era músico, e ele estudava com o Guarnieri; agora, o Guarnieri não respondia o que quer que fosse, ele era ótimo músico, um excelente compositor, mas não respondia. Então o Sá Porto, talvez a pedido do Guarnieri – isso é suposição minha, ou talvez o Guarnieri não tenha querido entrar nessa história contra nós, como ele foi contra o Koellreutter, botou o Sá Porto, que tinha base filosófica boa, ele era um homem muito culto, ele fez um negócio contra nós, mas em alto nível, não teve esculhambação, foi em termos filosóficos.

Aí quem falou pela gente na *Gazeta* foi o Rogério Duprat, que também tem um grande embasamento filosófico e é um homem culto. Aquele Manifesto é praticamente dele, a gente tinha as ideias, mas basicamente o principal foi dele. Então ele respondeu lá. Aí o Geraldo Ferraz aqui de Santos, que era o redator chefe da Tribuna,

era o segundo marido da Pagu, ele era um jornalista de trânsito internacional (não era um jornalista de Santos, ele morava aqui porque ele sofria do coração então não podia morar mais em São Paulo, daí o dono da *Tribuna*, o Nascimento, o conhecia e lhe deu trabalho. Eu conheci ele com a Pagu aqui em Santos.) Ele dirigia *A Tribuna* em Santos e era responsável por uma página literária muito boa, ele pegava quem ele achasse os melhores pra escrever. E eu já estava escrevendo na *Tribuna* nesse tempo aí, ele me chamou e disse que o professor Sá Porto estava querendo publicar aquele manifesto também na *Tribuna*. Ele (o Ferraz) era meu amigo, ele protegia a gente, mas ele era também imparcial. “Eu vou publicar o manifesto e um de vocês que responda, acho melhor você”. Então, eu respondi em Santos, o Rogério respondeu em São Paulo, e eu respondi em tão alto nível que ele ficou meu amigo depois, acho que porque eu falei que, apesar de tudo, estava vindo de um compositor ter debatido com a gente, acho que ele gostou de eu tê-lo chamado de compositor.

Aí começou o ciclo do Festival, são 40 anos.

TP: No Festival o que mais se discutia? O conteúdo das obras, a técnica, a criação?

GM: Durante uns poucos anos, três ou quatro anos teve uma grande oposição. A crítica detestava a gente, o Caldeira era um deles. O Caldeira até me elogiava, ele era professor do Conservatório Musical aqui em Santos. O Conservatório era muito bom, o Caldeira, Savino de Benedictis, Antonieta Rudge era a dona. Estudei com ela particularmente. Quando eu me formei em Teoria Musical eu escolhi o Caldeira como paraninfo. Eu fui o orador da turma. Eu escolhi um crítico de jornal, um homem sério. Então inicialmente ele tinha uma certa simpatia por mim, mas eu já comecei com uma peça serial que ele não gostava. E na primeira crítica que ele escreveu sobre uma peça minha ele saudou o compositor nascendo e já manifestou que infelizmente eu estava naquele caminho, e daí pra frente, ele me criticava. Menos quando eu fazia – eu digo que eu sou três

compositores, eu componho em vários gêneros – quando eu fazia alguma coisa nacionalista para o *Madrigal Ars Viva*, nacionalista eu não digo, mas tonal, dentro da tradição da música, aí ele elogiava, gostava. E uma vez ou outra ele elogiava, eu lembro que ele elogiou o *Ashtmatour*, ele achou engraçado, achou que era uma bobagem, mas tinha uma certa coisa assim.

TP: Você falou no artigo da *Revista Música* que transferiu o mesmo tipo de doutrinação política para o festival...

GM: Isso foi acontecendo aos poucos. Quando a gente começou o festival, não foi nada político, foi estético. Foi uma tomada de posição, de uma música nova que ninguém mostrava – o festival nasceu para mostrar a nossa música. Um festival não profissional, eu não sou produtor, eu não sou empresário, ninguém. Ele nasceu pra mostrar a nossa música, como um grupo de rock aí, que forma um grupo, que arruma um dinheiro aqui e acolá pra mostrar a sua própria música. Esse festival era realmente pra mostrar a nossa música, que era só a nossa, aí aos poucos foi conseguindo adeptos, com o Festival aos poucos foram se chegando a nós, Rodolfo Coelho de Souza, Delamar Alvarenga que foi pra Alemanha e já morreu, o Jamil Maluf, ele começou como compositor e pianista, ele se apresentou algumas vezes no festival. Então começou a surgir adeptos. Em Santos um cidadão que morava aqui que era aluno do Guarneri, Almeida Prado, começa a me procurar, (...) vivia na minha casa, tanto que volta e meia ele diz que foi meu aluno – ele nunca foi meu aluno – mas ele diz que foi porque aquelas conversas que ele tinha comigo foram verdadeiras aulas. Mas aí ele queria se apresentar no festival, eu dizia: “Ô Almeida Prado, o nosso Festival é contra a regressão. Ele nasceu, não para ser contra alguém, mas digo ele nasceu esteticamente para fazer face àquilo. Você teria que fazer uma música no estilo da gente”. Eu sou o responsável pela mudança do Almeida Prado. Ele largou o Guarneri, ele mudou a linha pra entrar no nosso festival. Ele mudou a linha e foi em frente. Ele foi pra Europa, se desenvolveu nessa linha. Só que ele ainda guarda muita coisa

guarnierista dele, como eu guardo muita coisa também do meu momento nacionalista. Então o festival era isso. Era malvisto, criticado, mas a gente tinha apoio do jornalismo.

TP: Pela coragem?

GM: Não; era porque a gente era novidade, né? A gente estava enfrentando, levantando polêmica e também porque paralelamente a gente fazia coisas escandalosas. Uma vez em 1965 o Diogo Pacheco fez um concerto no Teatro Municipal, é comparável à Semana de 22. Teve matéria de página inteira no *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro, no *Correio da Manhã*, do Rio, na *Última Hora* de São Paulo, todos os jornais de São Paulo, mas o *Última Hora* pôs na primeira página – o Municipal quase vem abaixo, virou notícia policial, tal escândalo, o pandemônio que houve no teatro por causa da música de vanguarda, porque era a primeira vez que se mostrava no teatro Municipal uma música assim. Então tinha frequentador habitual que se revoltou.

Mas então era isso, o jornalismo apoiava, tinha mais material que hoje em dia, a grosso modo, naquela época a gente tinha mais. Eu lembro que quando *Santos Football Music* estreou teve várias matérias: *Veja*, *Istoé*, tinha um programa tipo *Cara a Cara* assim que era uma artista de teatro que fazia, Karin Rodrigues, e que me chamou. Desciam a Santos. Esse economista, o Luiz Nassif – a revista *Veja* veio sete vezes a Santos para cobrir o Festival e uma vez veio o Nassif, que estava começando no jornalismo. Ele tem formação musical.

Mas então por causa desse apoio maciço da mídia o festival ficou muito famoso, mas não que gostassem da nossa música propriamente dita, era por causa do escandaloso, que era pra eles, não é que fosse uma música que a gente pretendesse causar escândalo, era pela própria natureza, ser diferente.

Mas aí a coisa começou a se espalhar. O próprio Koellreutter formou na Bahia um núcleo lá (...), eram meio ligados a nós, tiveram a vida deles, mas um olhava o outro com simpatia. Aí

fiquei amigo do Lindembergue Cardoso, do [Fernando] Cerqueira, ... foi se formando uma rede.

TP: Isso que você falou de transferir os ideais políticos...

GM: Agora a política vai entrando aos poucos. Primeiro ela entra assim – dá uma parada no próprio festival. A gente fez em 62, 63 e 64 veio o golpe. Teve o golpe de 64 e 68. Em 68 é que engrossou mesmo a coisa. Em 64, derrubaram o Jango, depois teve o Castelo Branco e o Festival parou três anos. Parou e podia ter acabado até. Não houve em 65, 66 e 67. E recomeçou em 68 com outro nome, aliás o primeiro também não teve nome – umas 2 ou 3 vezes teve outro nome – o Evêncio da Quinta, aquele jornalista, atuou em uma época que teve governo eleito aqui em Santos, apesar da ditadura, foi eleito o Silvio Fernandes Lopes, que chamou o Evêncio pra ser da comissão municipal de Cultura. Ainda não existia a secretaria de Cultura.

Mas aí o Evêncio me chamou e falou que eu fizesse uma semana de cultura de vanguarda. Quando começou, começou muito ligado a nós, ao nosso grupinho, mostrar a minha música, a do Willy, do Rogério, mas agora tinha mais dinheiro. Eu me lembro que o Diogo Pacheco que escrevia sobre música no *Estadão* veio cobrir o Festival. Escreveu seis ou sete matérias sobre o Festival. Já imaginou? Um festival feito em Santos. Veio a Orquestra de Câmara, veio o Conrado Silva, pela primeira vez nós trouxemos uma pessoa do exterior. Por meio das Bienais em São Paulo, o Willy fez amizade com ele.

TP: Ele também foi aluno do Tosar

GM: Foi aluno do [Hector] Tosar e era um dos organizadores dos *Cursos Latinoamericanos [de Música Contemporânea]*. O Willy disse que havia conhecido um uruguaio interessante, que veio ver a Bienal de São Paulo e procurou conhecer a gente aqui. O Willy falou do festival para ele e eu o convidei. Ficou hospedado na minha casa. O Festival no começo era... cheguei a hospedar uma vez na minha casa o Tosar, o Coriún, os dois; desalojei os meus

filhos da cama, eles dormiram no sofá. Um festival pobre – mas era interessante isso, gente sofrida, né? Lutando pela vida. Vieram 4 do Uruguai pro Festival, o Tosar, o Coriún, uma cantora e uma pianista. As duas moças ficaram em casa de moças do Ars Viva e os dois ficaram em minha casa.

Pela primeira vez eu apresentei uma pessoa do exterior, ele ficou meu amigo, às vezes vinha à minha casa passar um mês. Eu fui responsável pela instalação dele na Universidade de Brasília porque quando me convidaram uma vez para dar aula lá eu não quis; ele estava em casa passando férias, eu chamei-o de lado e disse que eu não poderia ir, era muito complicado, meus filhos moravam aqui e tal, e eu não queria ir pra lá.

TP: Isso foi em que ano, 70?

GM: Antes de 70, talvez 69.

TP: Por que será que ele aceitou? Ele já estava sem espaço lá no Uruguai?

GM: É que todo mundo desses países, Chile, Argentina, Uruguai... eles padeceram muito. O Tosar era o maior nome da música do Uruguai...

TP: O Tosar foi obrigado a sair, foi destituído dos cargos dele em 73 e teve que sair do país em 79, foi para Porto Rico.

GM: Teve de mudar de país, que coisa desagradável. No Brasil, o único caso parecido é o Santoro. Não é um caso idêntico, não vou dizer que ele se autoexilou; ele foi porque era perigosa a situação; ele ia acabar sendo preso. O Santoro, o Décio Pignatari e o Cozzella – e quase eu – eles foram dar aula na Universidade de Brasília, com o Darcy Ribeiro, o famoso reitor, naquela universidade de vanguarda. Então, depois do golpe foram todos destituídos, despedidos e correram perigo.

Em 68 começou a grande repressão, tortura; até então a repressão não tinha sido ainda violenta, não torturavam ...

Veio aqui em Santos um interventor militar e ele criou a Secretaria de Cultura. Antes tinha comissão de cultura e membros, ninguém ganhava nada; não se ganhava absolutamente nada e a gente coordenava toda a atividade cultural da cidade. E a partir de 68 teve a secretaria. Comissão de Cultura sempre houve antes. Comissão de Cultura era uma coisa, uma pessoa de destaque da cidade, um advogado, quase sempre, que um dia por semana se reunia com os membros e discutia os problemas culturais da cidade, planejava-se coisas e os funcionários da prefeitura faziam as coisas, sem ganhar nada. Eu fiz parte três vezes, em 62 quando eu voltei da Europa com o Willy, fomos juntos pra Europa, tínhamos sido escolhidos.

Foi o seguinte: o candidato Luis Lascale foi eleito e não tomou posse; morreu num acidente, aí entrou o vice (José Gomes), houve até uma polêmica porque achavam que ele não devia assumir. Esse chamou um amigo dele, o radialista Afonso Vitale. Aí não deu certo, aí ele pôs o Narciso de Andrade, o repórter, e o Narciso chamou a gente, eu, o Roldão Mendes Rosa, os “caras” que lidavam com arte, teatro, em Santos. Quando eu cheguei da Europa eu fiz parte dessa comissão e de uma outra seguinte. Mas ninguém ganhava nada.

O interventor criou a Secretaria e botou o filho dele como secretário. Desde 64 a gente tinha muito medo. Eu tinha muito medo de ser preso porque eu fui do Partido.

TP: Você era comunista “de carteirinha”, como dizem.

GM: Não, eu não tinha carteirinha. Essa história de ter carteirinha eu não sei se é verdade. Nunca vi ninguém com carteirinha. O Partido era no anonimato, você tinha até nome de guerra lá...

TP: Você tinha nome de guerra?

GM: Sim.

TP: E o seu qual que era?

GM: Era Ramiro. Eu fiz parte de uma célula grã-fina do partido – de médicos, advogados. (...) Mas era uma célula que deu tal trabalho pro Partido. (...) Havia muitos desentendimentos ente os membros.

A gente tinha como fachada o chamado Clube de Arte. (...) O Clube de Arte nasceu do Clube de Gravura, que era o Mario Gruber, todos os comunistas, gravuristas do Sul. O Mario Gruber fundou o Clube de Gravura em Santos, depois ele mudou-se pra São Paulo e deixou o clube com a gente. Só que eles quiseram ampliar aquela ideia da gravura como meio de disseminar o comunismo, foi ampliado para o Clube de Arte. Eu me encarregava do setor musical. Mas as nossas brigas, eu não briguei, deu tanta confusão, era tanto “burguesão”. Vinha um “cara” falar, Pedro Motta, que era um grande jornalista do Rio, vivia clandestino, o nome de guerra dele era Ari, ele vinha a Santos dar aula de Marxismo pra gente.

TP: Nesse clube?

GM: Na casa dos membros pertencentes ao Clube. Era tudo gente da aristocracia santista, um famoso médico. O médico era o Oscar von Pfull, oncologista. Lembro-me até que uma vez ele foi preso, acho que em 64, e ele disse: “Podem me prender, mas pessoas estão sob meu tratamento vão morrer”. Aí parece que não o prenderam, ficou vigiado. A mulher dele era irmã do Paulo Autran.

(...) Mas aí depois eu me afastei. Um irmão meu me chamou e falou, “você ia ser advogado, largou o negócio pra ser músico”. Me deu uma chacoalhada; eu percebi e disse pra mim mesmo que iria deixar essas coisas: “Eu vou ser músico”.

Então eu estava tentando, esse *Ponteio*... Eu já havia composto um monte de canções – que anos depois seriam cantadas em São Petersburgo, em dois concertos, eu estive lá. Mas eu estava guardando tudo – aquela *Sonatina [Mozartiana]* minha foi editada, uma edição linda que fizeram –, eu tinha umas composições acho

que de 1953..., mas eu não era conhecido. Eu ia guardando e me meti em política, essas coisas todas. Mas aí eu resolvi ir mais a São Paulo, a viver mais da música. Depois a gente criou a Sociedade Ars Viva em Santos, o Klaus-Dieter Wolff já estava aqui. Então eu me afastei da política e acho que com isso eu não deixei vestígios para que em 64 fossem atrás de mim. A célula que eu pertenci era muito elegante. Ninguém tinha carteirinha, isso aí era história. Como é que podia ter carteirinha sabendo que tinha outro nome. Você não pode nunca ter nome de nada.

TP: E a ligação internacional do Festival?

GM: A ligação internacional nossa foi com os vizinhos latino-americanos: Conrado Silva, Uruguai; atrás do Conrado, veio o Coriún, o Tosar... Estava aberta a brecha, e sempre a gente se moveu muito no sentido de estar com gente aproximada ideologicamente. Mesmo sendo grande compositor, "fascistão"... poderia até admirar a música do "cara", mas não queria papo.

Então a gente sempre procurou estar ligado com gente assim, aproximada ideologicamente, alguns não, neutros, mas trazer um renomado fascista não, nem pisaria. No Festival ainda pisa, de repente, pode pisar um Stockhausen se ele quisesse vir, já pisou o filho. Mas no *Curso Latinoamericano* jamais – era ponto de honra, o Stockhausen jamais pisaria. O Luigi Nono esteve lá... Um monte de gente, gente boa mesmo, não precisa ser de esquerda, mas no mínimo generosa, aberta. Mas um tremendo mau caráter ou gente ligada ao poder não. No Brasil equivale dizer gente ligado ao Itamaraty, gente que foi protegida pelo Itamaraty durante a ditadura. Gente que se valeu da ditadura, de ser apadrinhado.

A presença vívida de Gilberto Mendes no contexto musical brasileiro

Maria Cecília de Oliveira

Essas entrevistas fazem parte da pesquisa sobre as 32 Canções para canto e piano de Gilberto Mendes. A ideia do tema de minha dissertação sobressaltou-me primeiramente, quando eu estava no ônibus, cantarolando mentalmente *A Hora Cinzenta* do ciclo Raul de Leoni, ao descer a Serra do Mar, rumo à casa de Gilberto Mendes em Santos para o ensaio de suas canções.

Vários versos do poema coincidiam com a beleza daquela paisagem:

Desce um longo poente de elegia
Sobre as mansas paisagens resignadas
Uma humaníssima melancolia embalsama
As distâncias desoladas
Longe num sino antigo Ave Maria
Abençoa a alma ingênua das estradas
Andam surdinas de anjos e de fadas
Na penumbra nostálgica, macia...
Espiritualidades comoventes sobem da terra triste
em reticência...
pela tarde sonâmbula imprecisa
Os sentidos se esfumam a alma é essência
e entre fugas de sombras transcendentais

O pensamento se volatiliza...
(Raul de Leoni)

Parecia que eu estava em meio a um filme, onde havia forte união de linguagens poéticas: música, cinema e poesia. Havia uma grande curiosidade em ter contato direto com uma personalidade que eu conhecia um pouco, através de alguns artigos sobre Gilberto Mendes e o *Movimento Música Nova*, e da primeira música coral que eu já havia cantado em minha adolescência, que por coincidência foi o *Poema dos Olhos da Amada* de Gilberto Mendes e Vinícius de Moraes.

Durante os ensaios para a primeira audição mundial do ciclo Raul de Leoni, em junho de 1992, estávamos eu e o pianista Antonio Eduardo Santos, ao qual sou muito grata, eis que ele me concedeu a oportunidade de conhecer pessoalmente o compositor Gilberto Mendes e sua gentil esposa Eliane Mendes, em seu apartamento na cidade de Santos.

Contava-nos Gilberto Mendes sobre o modo pelo qual pensara a construção desse ciclo e também sua obra de maneira geral, e como iniciou o seu processo composicional. Esse especial momento despertou-me profundo interesse pelo restante de sua obra, principalmente no que tange às canções, sendo que muitas delas encontravam-se ainda engavetadas até aquele momento; e, devido ao fato de eu ser cantora e regente, poderia estudá-las, tornando-as exequíveis.

Desde então, tive acesso às muitas partituras de Gilberto Mendes, e, ao tomar contato com esse material, fui me familiarizando e refletindo bastante sobre a forma ou as formas de ouvi-las e executá-las.

Mais tarde, em 1998, elas foram novamente levadas ao palco, no 34^o *Festival Música Nova*, de modo que a ideia de as transformar em objeto de pesquisa, de fato, foi amadurecendo.

O tema para o projeto no curso de pós-graduação, no Departamento de Música da ECA-USP, chamou a atenção do pianista e musicólogo José Eduardo Martins, grande conhecedor e divulgador da obra de Gilberto Mendes no Brasil e no exterior, tornando-se meu orientador. Tanto que Gilberto Mendes, nas dedicações em seu livro autobiográfico, a ele se refere da seguinte maneira: “Especialmente a José Eduardo Martins que conseguiu extrair de mim este trabalho. Sem o seu incentivo não o teria feito”.

Estudar e analisar essas obras é também inteirar-se de um período da História do Brasil, do contexto sociopolítico, das diversas fases que envolvem essas obras. A própria biografia do autor traz melhor compreensão das correntes artísticas presentes na História da Música Brasileira e na História da Música no final do século XIX e a Música Contemporânea, de maneira geral, sendo que Gilberto Mendes, vivenciando muitos desses momentos, traz em sua trajetória musical uma verdadeira lição de humanidade e autenticidade em suas propostas para o fazer musical.

Gilberto Mendes nasceu em 1922, quando ainda pairava na atmosfera cultural brasileira a efervescência do movimento modernista. Esse movimento viria transformar os ideais artísticos de maneira geral, influenciando também o pensamento musical, principalmente durante a primeira metade do século XX, tendo alicerçado as bases para o afloramento de algumas correntes artísticas no Brasil, como por exemplo, o Nacionalismo.

A música do século XX constitui longa história de tentativas e experiências, que levaram a uma série de novas e fascinantes tendências, técnicas e, em certos casos, à criação de novos sons. Surgiram então correntes como: o Impressionismo, Expressionismo, Atonalismo, Microtonalismo, Música Concreta etc.

Por fim, o século XX é mistura complexa de diferentes tendências. A presença do universo sonoro de Gilberto Mendes no cenário brasileiro vem justificar a tradução mais completa de toda efervescência da modernidade em pleno frescor, nas décadas de 40

e 50, caminhando inexoravelmente para seu destino, que eclodirá com a multiplicidade de coisas diversas e adversas integradas em uma coexistência e simultaneidade capazes de rápidas transformações, em um século onde a velocidade é intrínseca à própria trama desse todo, que vai se ampliando em uma constante gestão, traçando uma grande rede. “(...) Nos dias de hoje, onde a música atual é a música histórica (quer queiramos ou não)” (HARNONCOURT, 1990, p.31)

Em vários momentos, Gilberto Mendes explicita a preocupação com questões humanas, expressando anseios políticos em suas obras, como algumas canções ‘engajadas’ e obras para coro, escritas em sua fase de formação inicial (1955-1957).

Assim é a personalidade de Gilberto Mendes, um homem que demonstra um fascínio contagiante pela atualização, um homem de seu tempo, recompondo elementos antigos, que transformados ou combinados e recombinaos, apontam para uma gama infinita de possibilidades, permitindo novas configurações.

Já que este fator atualizante é inato ao seu caráter, obviamente ele levou essa atmosfera em tudo o que se propôs a realizar na gama infinita de permutação criativa que transcende o labor humano. E ainda que isso possa não ter a dimensão nem a extensão atingidas pelos grandes mestres da música como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schoenberg, dentre outros, esse princípio acurador, característico na arte de Gilberto Mendes, abarca uma síntese de experiências universais vivida em solo brasileiro, mais especificamente na cidade de Santos, consolidado na grande contribuição que está em seu cancioneiro.

De todo o patrimônio artístico que nos legou Gilberto Mendes, uma das coisas mais importantes é a sagacidade com a qual sintetizou sabiamente tudo o que podia gerir em sua aguçada percepção para conferir à arte o seu bom humor, sua sensibilidade, originalidade e imaginação altamente criativa.

Entrevistas realizadas por Maria Cecília de Oliveira em junho de 2003 e maio de 2004. Publicadas originalmente em: OLIVEIRA, Maria Cecília. *A Produção Musical para Canto e Piano de Gilberto Mendes*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Entrevista I: junho de 2003³

Maria Cecília de Oliveira: Professor Gilberto Mendes, a respeito de suas canções: como é o seu processo de composição em relação às canções? O senhor tem melodia primeiramente e conseqüentemente procura um texto, ou o inverso, ou ainda, com cada canção acontece de uma maneira diferente?

Gilberto Mendes: Acho que varia um pouco, de canção para canção, varia também conforme a época. Essa sequência de canções vem assim desde que eu comecei a compor, inclusive algumas são as primeiras músicas que eu fiz, então, elas são muito antigas até as muito recentes, cada uma delas é diferente, ou um grupo delas, por causa da época à qual eu fiz, e também isso que você falou. Se, é primeiro o texto ou primeiro a música? Eu diria que são as duas coisas. No caso do Raul de Leoni, eu já falei pra você na ocasião da primeira estreia mundial que é um poeta que gosto muito.

MC: Que o senhor leu na adolescência...

GM: É, eu já lia nos meus 18, 17, 20 anos, e aí quando eu comecei a compor com mais frequência, eu tinha esses poemas que eu achava legal, eu queria musicar. Eu não sou muito de ficar ao pé da letra do poema, compreende? Pode acontecer às vezes, até. Eu gosto de poemas, e às vezes eu já tenho um clima melódico na minha cabeça, às vezes até eu já tinha uma melodia, ou mesmo um esboço de melodia e então busco o poema. Acho que deve ser comum a outros compositores também, embora eu nunca tenha perguntado isso a eles. Às vezes estou mexendo no poema e aparece uma melodia, a harmonia tal, mas às vezes, pode ser o contrário, também eu estou com algumas melodias na cabeça, então quando eu leio livros e tal, e humm..., essa melodia cai bem aqui, só que às vezes não cai tão bem assim, por causa da métrica

³ Nesta entrevista também estava presente a musicóloga e Profa. Dra. Rita de Cássia Domingues dos Santos.

do poema que não coincide muito com a métrica da minha melodia. Aí que entra o processo de adaptação, aí modifico a melodia, tal; mas o poema em geral dá o impulso para a coisa. Mas, eu não sou daquele músico que fica em cima do poema e de que a melodia bate parágrafo por parágrafo, faz exatamente aquele ritmo da métrica. Eu sigo mais a métrica da minha música, procurando não ferir, não entrar em desacordo, mas aí eu vou adaptando, é um processo de ajuste à ideia que eu já tinha, isto é, quando a melodia já existe antes. Às vezes eu caso um daqueles poemas ali como, por exemplo, um de Vicente de Carvalho: eu li o poema e não tinha a melodia na cabeça. Fui lendo o poema e fui fazendo a melodia de acordo com o poema, bem de acordo com a métrica do poema. Então, quer dizer que às vezes eu faço assim, às vezes não, depende. Nessa série também foi assim, conforme o poema a gente pensa o que fazer. Eu componho para piano, eu gosto, então fica naquele clima harmônico, sabe? Vou pegando acordes, às vezes a música começa pelo acompanhamento, em vez de fazer uma melodia também, eu vejo o poema e sigo o acompanhamento que deve ser o tipo de ritmo, os tipos de acordes e aí se esboça o começo da música. Agora, esse material inicial poderá decorrer muito ao pé da letra, mas às vezes não.

MC: Por exemplo, no caso de *A Mulher e o Dragão* que é de um texto bíblico, foi uma concepção diferente?

GM: Deixa eu ver se me lembro... ali foi uma música que eu fiz para um trabalho teatral, eu e o Almeida Prado, intitulado *A Paixão e o Apocalipse*. Ele fez a *Paixão* e eu fiz o *Apocalipse*. Esse texto é de São João; então tinha um negócio bem de vanguarda, o que eu fiz, o Almeida Prado não. Quando eu peguei esse trabalho, eu já tinha, um esboço dessa melodia, percebi que fica bem com aquilo.

GM: Aí, foi o contrário, eu é que fui buscar o poema que fica bem na minha música. Essa aí eu tenho a impressão de que eu tinha um projeto daquela melodia e daquela harmonia, mas com outro ritmo, no começo, estava na minha cabeça, talvez tivesse aí anotado

em um papel, mas eu vi que assim ficava encaixado com a letra. Aí, mudei, mudei o ritmo pra se adaptar melhor ao texto, e fui mudando. Agora, fico com a música. Não fico muito com aquela preocupação do tema, cadê o tema? E, três versos depois, mudo o clima, aí novamente um novo clima que corresponda àquilo, mais uma vez o tema. A variação muda com o clima. É mais assim, no sentido geral do tema, o que me agrada no poema que me dá a ideia musical, ou o contrário, se eu tenho uma ideia musical passo para o poema, mais a música, mas sem perder de vista pra não entrar em choque com o poema. Mas eu sou mais musical, opto pela música, em vez da preocupação de ficar em cima do poema.

MC: Dentro de seu conjunto de obras, que tem desde peças corais, peças para piano, canções de câmara, que dimensão você dá, especificamente para as canções, você tem carinho especial por elas?

GM: Tenho um grande carinho, gosto muito.

MC: Mas isso, é em relação à toda sua obra? Por que você tem esse carinho?

GM: Gosto dessas canções. Quando eu comecei compor eu era autodidata, sempre fui autodidata, tive contato com alguns professores, mas o que pesou mesmo na minha vida foi estudar sozinho. No momento comecei fazendo piano tal, e enveredei para as canções. Como eu gosto de literatura, logo passei a me preocupar com a questão da música e texto, aliás, os poemas, os poetas que eu gostava. Mas essas canções ao longo da minha vida, elas são muito diferentes, elas vão se modificando, eu também fui mudando com relação à minha maneira de compor. A minha natureza inicial como compositor era bem eclética, muito cosmopolita, nada muito preocupado com coisa brasileira, ritmo brasileiro. Todas elas têm ritmo brasileiro, elas acompanham exatamente minha evolução. Inicialmente eu era mais cosmopolita, mais universalista, gostava das canções de Schumann, de Fauré, Stravinsky, você já ouviu as canções de Stravinsky?

MC: Sim, conheço, eu gosto muito do Stravinsky, canto um vocalize dele também.

GM: Seria um vanguardista, mais um dentro da tradição clássico-romântica, outro meio beirando o popular, ou ritmos populares, e um que mistura tudo isso, às vezes eu faço uma música que eu misturo as três tendências, ou duas delas pelo menos, então eu acho que eu sou um pouco disso tudo aí. Então eu posso estar no momento fazendo uma obra muito experimental, mas como a obra vai ser trabalhosa, porque é uma experiência, tal, vai demorar alguns meses, no meio dela eu faço uma seção curta em dois dias, assim meio clássico-romântica.

Uma vez Décio Pignatari, o poeta lá do grupo *Noigandres*, escreveu um artigo a meu respeito, se referindo às canções como se fossem “pecadilhos da juventude”, como sendo eu um compositor de vanguarda, aquilo seria um pecado, não deveria ter feito. Pois, eu discordo dele, porque uma canção é canção, não é um experimento de vanguarda. Então a canção ela tem que ser daquele jeito, tem que ter uma certa realidade assim, da terra da gente às vezes pelo ritmo brasileiro, no caso, ou ser mais clássico-romântica. E não exclui que pode ser de vanguarda, mas daí, eu continuaria a chamar de canção. Canção é algo meio, até diria, popularesco. Quando você pega as grandes canções do próprio Schumann, Schubert, Fauré, elas são altamente intelectualizadas, tudo bem, fruto de compositores de primeiríssima linha, mas escreveram canções que têm certa coisa de popular, dentro da obra deles. Algumas canções são muito sofisticadas, mas quase todos eles têm algumas que são bem de acordo com o gosto popular da terra deles. Se você pega o Fauré, que é tão refinado, de repente faz uma música assim (começa a cantarolar uma melodia), aí fica popularesco, Schubert então nem se fala, mas de repente as canções são super sofisticadas, requintadas, abstratas, mas é sempre canção, em todo lugar é canção, e isso, então eu discordo dessa coisa, da maneira como que o Décio se referiu às minhas canções como “pecadilhos da

juventude". Porque eu faço canção a minha vida inteira, e continuo fazendo canções, uma das minhas últimas, vamos dizer, há seis meses, foi uma canção, uma canção até comprida, de oito minutos e meio, mais ou menos.

MC: - Pra canto e piano?

GM: Canto e piano, uma dupla de brasileiros que vive na Alemanha, não sei se você conhece Renato Mismetti, é um barítono, e Maximiliano de Brito, pianista, eles moram na Alemanha, esses já começaram o ano passado no projeto de recital em várias cidades europeias, e eles encomendam obras aos compositores. No concerto anterior (2002), do outro ano tinha Nepomuceno, Villa-Lobos, mas eles encomendam para compositores vivos algumas obras, no Brasil o Edino Krieger, o Almeida Prado, acho que o [Ricardo] Tacuchian, esses caras, lá naquela época, e fizeram um recital que teve a estreia mundial em Bayreuth, lá na terra do Wagner, e fazem o convite. Eles não pagam a obra, mas convidam o compositor, pagam passagem e hotel cinco estrelas, e grande promoção. Não sei como que eles têm essa força, tem grande ajuda da Fundação de Berlim, na Alemanha, e do Itamaraty, no Brasil, pra pagar essas coisas todas. Nesse ano eu estava entre os seis convidados, só que eu escrevi uma canção mais longa, pagar uma viagem assim, pra uma música de dois minutos, e depois era um concerto temático também, no ano passado parece que foi em torno do Carlos Drummond de Andrade, esse ano foi em torno do Amazonas.

MC: E já aconteceu ou vai acontecer?

GM: Este ano eles me pediram uma obra, estou entre os compositores convidados, eles também convidam europeus, este ano parece que tem um europeu, um norte-americano e os brasileiros, tenho a impressão que este nem tem esses clássicos tipo Nepomuceno, Villa-Lobos. Estão pagando só para os atuais, e tem a temática ao Rio Amazonas, coisas em torno do Amazonas, então eles mesmos sugerem poemas. Eles me sugeriram um poeta lá de Belém do Para, Paes Loureiro, um poema que tem um nome

comprido, mas eles mesmos sugeriram abreviar para *Ex-Ode*, na verdade, não é o nome do poema, mas eles já sabem que é muito comprido para traduzir para o alemão, a peça que eu fiz se chama *Ex-Ode* e o poema e do Paes Loureiro, um poeta de Belém do Pará, um poema muito bonito e longo. Eu fiz a música.

MC: Já está concluída essa música?

GM: Já, já. Concluí faz tempo. Eu estou sempre compondo canções, no sentido em que nesses últimos seis meses, as últimas, e a penúltima peça que eu fiz. Depois dessa eu engatei numa peça pra São Petersburgo, um músico de lá me pediu, e agora eu estou fazendo uma peça sinfônica, porque eu ganhei aquela bolsa *vitae*, tenho esse compromisso agora. Mas você vê como, recentemente, eu fiz uma canção.

MC: Você tem gosto pelo poema, pela canção.

GM: Eu gosto muito de mexer com canto, inclusive canto e piano, embora eu tenha partes para canto com outros instrumentos também. Eu tenho moteto, eu tenho até uma cantata, assim pra voz, pra soprano, coro masculino e um grupo instrumental variado de uns dez músicos, que aliás, nunca foi tocada, é serial dodecafônica.

MC: Nunca foi

GM: Uma peça difícil, complicada.

MC: A primeira vez que eu tive contato com o senhor, foi através do ciclo *Raul de Leoni*, o qual eu e o pianista Antonio Eduardo Santos fizemos a primeira audição mundial, em junho de 1992. Foi a estreia. Naquele momento o senhor havia citado *Mond Nacht* do Robert Schumann, seu ciclo tem alguma relação com ele?

GM: Como também há um *lied* do Richard Strauss, que é extraordinariamente bonito, que se chama só *Die Nacht* e outra *Mond Nacht*. Eu vejo uma relação entre as duas, como compositor às vezes eu percebo, quando a gente fica apaixonado por uma música, a gente quer compor uma igual. Tenho impressão que o

Strauss devia achar muito bonito esse *lied* de Schumann, então ele compôs no mesmo molde, que não é igual, na verdade, mas tem uns macetes que lembram o tipo de começo, é uma notinha que vai juntando outra, e o acompanhamento, o outro já dá uma modificada, mas naquele espírito já. Tem uma passagem muito semelhante à peça do Strauss. Um clima que eu acho visivelmente que ele gostou e pensou: vou fazer uma naquela linha ali. A gente que compõe gostaria de ter sido autor daquela música que a gente gosta tanto, então, a gente procura fazer uma parecida.

MC: O senhor falou de Villa-Lobos, eu estava estudando melhor suas canções, tanto musicalmente como fazendo uma análise, porque eu necessito fazer uma pequena análise, embora não seja essa a abordagem, nem foco de minha dissertação, então, eu lembrei muito das serestas de Villa-Lobos, porque as serestas, elas têm esse caráter assim, muito da música brasileira, mas como elas não são canções totalmente populares, algumas serestas são diferentes de algumas canções em que o Villa usa tema folclórico e faz uma harmonização mais simples. O senhor conhece as serestas de Villa-Lobos?

GM: Conheço algumas, mas todas, não.

MC: É que eu fiz uma ligação.

GM: Tenho muitas falhas. Nunca ouvi as sinfonias de Shostakovich.

MC: Quanto à concepção vocal de suas canções, o que o senhor espera da voz de um cantor, intérprete, em relação à impostação?

GM: Eu não espero nada, porque eu vou fazer uma música, o cantor que vai cantar, isso é bem variado, inclusive algumas podem ser cantadas por homem ou com mulher, eu não penso nisso.

MC: Mas, eu digo assim pela questão da técnica, o senhor acha que suas canções têm que ser cantada de maneira mais leve, mais impostada, mais operística? Na ocasião da estreia do ciclo *Raul de Leoni*, o senhor pediu-me: “seja uma Maria Callas”. Eu compreendi

que o próprio contexto vai pedindo a impositação devida, o que é muito peculiar na música brasileira.

GM: Eu passei um período sem compor canções. Essa fase inicial que eu compunha muito, depois eu me meti com vanguarda e tal, eu quase não compus canção, embora eu tenha *A Mulher e o Dragão*, eu estava mais naquele momento da vanguarda, aquelas coisas. Agora, mais recentemente, eu fiz muitas canções, aí retomei, fazendo canções muito curtas, alguma até curtíssimas, uma frase só.

MC: *Mond Nacht* também é bem curta, não é?

GM: Nem tanto, ela se espicha, vai pra segunda parte, essa canção tem segunda parte. É canção, não é uma coisa mesmo pra ser comprida, mesmo a canção erudita, canção popular nem se fala, é um ABA, acabou. A erudita, em geral, tem canções curtas, mas algumas são mais compridas, falei que eu agora fiz uma de oito minutos e meio quase, porque tinha de ser comprida, porque era uma encomenda.

MC: E a linguagem dessa canção, essa longa, também está dentro de uma linguagem tradicional?

GM: É uma peça que por ser mais longa, ela passa por diferentes climas (começa abrindo num largo), mas tudo em continuidade, não divididas em movimentos. Muitos compositores fazem, por exemplo, o Schubert compôs assim, Stravinsky. A canção tem coisas assim, vai passando de um quadro para o outro, que o tema também é longo, só que de vez em quando, no caso dessa *Ex-Ode*, tem dois momentos que eu repito, no fim eu repito, num esquema modificado e o acompanhamento da entrada ao piano vira a melodia também da canção no final, quando eu repito aquilo, a peça vai se integrando em acontecimentos melódicos, mas, eu dou um jeito de não repetir aquilo em todos os movimentos, uns três, às vezes eu repito, no desenvolver, mas, sempre com quadros novos. Não aquela coisa do tema desenvolvido, não sou muito de desenvolver tema, prefiro repetir um quadro do que desenvolver um tema.

MC: Mas, e em uma obra mais longa, que não seja uma canção também?

GM: É, eu digo que não sou de desenvolver, embora um crítico, acredito que musicólogo, Ênio Squeff, que agora virou pintor, ele acha que na verdade eu desenvolvo, que é uma outra maneira de desenvolver, mas não é o desenvolver clássico. Fica como motivo repetido, isso é da música clássica, o esquema de Beethoven, aquelas coisas, até o Wagner, ele criou o *leitmotiv*, o motivo condutor. Eu não tenho motivo condutor, porque a minha maneira de compor deriva mais do processo da música serial, que eu não faço mais, fiz um longo período da minha vida, eu fiz, mas não faço mais. Mas ficou em mim um pouco, aquele princípio de ordenação de trabalhar o material. Esse material é dado dos elementos e componentes que eu apresento no começo da música, depois fico trabalhando em cima, uma combinação dele mesmo, fazendo um processo combinatório, ou de ficar ouvindo aquilo, pega isso daqui, aparece ali de novo, em cima disso, daqui a pouco lá esse pedaço aparece ali de novo, em cima disso, com isso mais aquilo. O Squeff diz que é um desenvolvimento o que eu faço, embora, não no sentido do motivo, tema, numa questão de esquema, a coisa se desenvolve, é mais ou menos o que o Stravinsky fazia. Stravinsky não é um compositor que desenvolve.

MC: O senhor retoca muito as composições, por exemplo, as canções exigem muitos retoques?

GM: Retoco, a gente faz, vai mexendo, vai lapidando, às vezes até depois perco a primeira que era melhor, por eu ter dado uma modificada ali.

MC: Mas são poucas alterações, porque no ciclo *Raul de Leoni*, eu lembro-me que o senhor não fez nenhuma alteração, só foi uma questão de prosódia do poema naquela época.

GM: Na época eu devo ter mexido em um, depois fixou, aí não mexi mais, mas eu mexo sim, procuro ir melhorando, às vezes não

está bom, no dia seguinte acorda melhor na minha cabeça, menos cansado, ah! Aquele negócio agora eu sei como escrever.

MC: O senhor se considera um precursor da bossa nova?

GM: Não. Não me considero precursor, o que eu disse uma vez é que, por algumas pessoas acharem que minha música era, às vezes, meio bossa nova, então eu digo, eu não sou, eu não tenho nada a ver com a bossa nova, até diria que eu sou precursor, já que elas são parecidas [???], porque tem gente que comenta que algumas dessas sejam até parecidas, mas essas são anteriores à bossa nova. Pois a bossa nova ainda não existia.

Aí eu explico, é que a bossa nova surgiu de um meio erudito, o Tom Jobim, ele vivia, eu soube através do próprio compositor Claudio Santoro, que diz que o Jobim pretendeu ser músico erudito lá no começo da carreira dele, então, ele tem formação erudita, e ele vivia naqueles meios, vivia ali com os músicos do Rio, o Claudio Santoro, o Guerra Peixe, a Orquestra Sinfônica Brasileira, ele vivia nesse ambiente, e ele estudava com o Koeuillreuter, então, ele aprendeu técnicas dodecafônicas, tudo isso ele aprendeu, ele tinha formação erudita e pretensões também de ser músico erudito. Agora, nessa época que ele vivia nesse meio, já tinha sido esboçado um tipo de canção, que o Santoro fazia, o pessoal do Edino Krieger, desse pessoal que fazia canção, já fazia canções eruditas, lá dessa escola carioca, mais erudita. Bem, o Jobim saiu daí. Agora o que Jobim fez, já se tinha todas as harmonias que caracterizou a bossa nova, através das músicas desses compositores, só que a bossa nova introduziu um tipo de batida diferente com o João Gilberto que inventou lá no violão, mas o clima melódico-harmônico era o mesmo. Aquele que o Jobim trouxe dessa escola, levando pra música popular e desenvolveu magistralmente, muito bem, um popular refinado. Nesse sentido, eu digo, eu tenho peça como *A Mulher e o Dragão*. Esta até nem tanto, porque essa é mais pra cá, já existia a bossa nova, mas na verdade está dentro do meu estilo. *A Lagoa*, por exemplo, que é uma harmonização num estilo assim,

muito esquisito pra época, mas era um estilo num clima pra bossa nova, aquelas canções, *Lamento*, esse tipo de acorde, ele já fazia uma canção que tinha mais a ver com o Camargo Guarnieri, como Francisco Mignone, era uma nova escola, o Santoro e outros compositores e eu fui muito ligado ao Claudio Santoro. Não é que eu fui da bossa nova, nem o Santoro foi, mas digo, é que a gente..., o Santoro é que dizia muito isso, que o Jobim tirou isso, dessa época, desenvolveu, e ele fez isso muito bem-feito, levou com grande maestria, foi uma coisa linda que foi a bossa nova. A bossa nova tem uns toques de erudita, é um momento que foi precioso na música brasileira, compositores muito refinados.

MC: O que você considera de mais peculiar nas canções, na maneira de compor o material?

GM: Bom, ela tem origem nisso que eu falei, um clima, uma harmonia, pela questão da tradição da música brasileira, que o Villa-Lobos também já fazia isso, aquele clima impressionista, aquela coisa que vem do Debussy, do Ravel, esse tipo de harmonia, só que às vezes eu já dava um toque mais expressionista. A gente já começava a usar acordes mais livres, tinha uns acordes assim *ravelianos*, mas a gente já colocava umas dissonâncias mais duras, que eu já vinha usando da ideia de música serial atonal, tudo isso.

MC: O senhor ouviu bastante as canções de Alban Berg nesse período, em algum período?

GM: Nesse período acho que não, não era muito fácil obter isso, até hoje não é. Nesse período acho que não, mas a gente tinha partitura, às vezes um livro. Eu aprendi muita coisa de livro que nem era muito de composição, mas que comentava um autor tipo Alban Berg, ele dava uns exemplos, só o que mostrava de uma página ali, a fotografia de uma página de uma obra de fulano, alguns compassos. Tem que harmonizar, perceber, imaginar, já tinha uma ideia, a gente sendo compositor percebe as coisas, a gente não conhecia a obra inteira, mas já via essas coisas, não sei se do próprio Berg, mas, a ideia por intervalos de 4^a que ele usa. Na

verdade eu nunca estudei isso direito, mas me influenciava muito os exemplos que eu via em livros de música contemporânea, se via lá um exemplo dos acordes de Schoenberg, de Berg, do outro compasso com 2^{as}, o Webern que fazia isso; isso aprendi mais com horizontes da gente, e aí mexia na harmonia que a gente fazia, uma harmonia que não era tão mais *raveliana*, já estava mais esquisita; e algumas com caráter brasileiro, por exemplo, a *Lagoa* tem, *Lamento* que é uma peça muito curta também, se você até mudar o ritmo dela, ela vira uma música sertaneja, ela é muito brasileira e às vezes muita gente não percebe, ela está tão diluída no internacionalismo, a música, que às vezes “ô musiquinha”, e nem percebe que ela tem um brasileiro antigo, engraçado.

MC: A primeira peça *Episódio* também, não?

GM: É, a *Episódio* até certo ponto, ela te lembra Villa-Lobos?

MC: Um pouco.

GM: É, pra mim também lembra um pouco, mas não saberia dizer qual das músicas de Villa-Lobos, ela é de um brasileiro meio Villa-Lobos. Você canta Villa-Lobos?

MC: Já cantei quase tudo, as serestas, Bachianas n.5, e várias de suas canções. Das serestas eu gosto muito da *Canção do Carreiro*, ela é bem contundente, tem uma presença.

MC: Professor Gilberto Mendes, muito obrigada pela entrevista.

Nesse momento foi necessário interromper esta entrevista, pois, estávamos aguardando pelo início de um concerto na Tulha, em homenagem ao compositor Gilberto Mendes, na ECA-USP de Ribeirão Preto, coordenado pelo Rubens Ricciardi.

Entrevista II: maio de 2004

GM: Eu, no tempo da vanguarda, achava que, apesar das experimentações, a música tinha de comunicar. Há músicas, que eu fazia, e que agora continuam comunicando novamente. Está-se recuperando músicas que eu fiz há 50 anos atrás; que coincide com uma nova música que estão fazendo por aí. Recentemente saiu em disco, editado pela USP, esse disco tem dezesseis peças, da minha primeira fase, mais o *Rimsky* que eu fiz há uns quatro anos atrás. Hoje em dia, tem muita gente tocando e alguns gravando, tem também editor belga que está editando tudo. Todas essas minhas músicas lá na Bélgica, já pensou!? Hoje em dia me chamam lá, e me pedem mais músicas... Essa música que eu fiz há 50 anos atrás, está sendo avaliada como pós-moderna, ela coincide com essa linha atonal que está vindo aí, mais lírica, mais expressiva... Mas, eu não fiz com essa intenção, eu não sou um pós-moderno, eu sou uma pessoa...

Está coincidindo com o pós-modernismo na Europa. Eu falei para o Osvaldo Lacerda, que não estava presente, e era uma música antiga dele, que agradou muito nesse sentido! Acharam-na moderna, sabe? Eu até trouxe o programa impresso e dei para ele. Contei isso a ele. Nós nos damos muito bem. Eu tenho minhas posições, mas eu nunca fui de briga. Eu gosto de gostar de todo mundo e que também gostem de mim...

Eu já tive que tomar as posições. Eu estou tomando neste momento, sempre tomei. Defendo os manifestos, defendo as coisas todas que eu fiz... Pelo menos da minha parte... Em geral, a vanguarda é excludente, eu estive nessa linha, mas eu, particularmente, nunca fiz isso. Eu sempre achei que, vamos dizer, tomando uma posição, em defesa de uma linha nova que eu estava assim partilhando comigo, digamos assim...

MC: Mas sempre respeitando aos outros de outras linhas, não é mesmo?

GM: Sempre, podia ser um exemplo: numa época, basicamente, nosso manifesto foi contra uma situação que era gerada pela *Escola do Guarnieri*. Eu não era contra ele, mas, num sentido, com determinadas linhas de música; jamais contra o valor dele, porque foi um compositor que, inclusive, eu gostava e gosto. Ele tem coisas magníficas, compreende? Eu nunca me impedi de ouvir música de boa qualidade, só porque estava em uma linha, enquanto alguns companheiros eram radicais: e até mesmo o Villa-Lobos era muito podado naquela época. Villa-Lobos não tinha coisa alguma a ver com os tempos que a gente estava vivendo... Villa-Lobos vinha de outra época, de um tempo que não havia a vanguarda que a gente fazia. Eu nunca tive dessas besteiras, é que eu conheci a vida. Curti música bonita. Se alguém estava em outra linha, mas produzia música bonita e de qualidade, eu gosto e admiro também. Villa-Lobos é um tipo mais vulcânico assim... (risos)

MC: Mais selvagem!

GM: O Camargo Guarnieri é muito clássico. Muito: tema e desenvolvimento... Eu não sou muito de tema e desenvolvimento, então, eu me identificava bem mais com o Villa-Lobos.

MC: Há alguma intenção em orquestrar suas canções, ou parte delas?

GM: Se outros orquestrassem seria melhor, eu não tenho muito tempo. Sempre tenho músicas novas para fazer... Quem sabe, um dia eu ainda faça!? Eu também já pensei em orquestrar peças para piano, como Ravel fez de piano para orquestra. Sobretudo essas peças mais antigas, elas se prestam muito a uma orquestração *raveliana* até, porque a harmonia dessas minhas músicas antigas era bem desse tempo, Ravel, Debussy, Bartók... Eu tenho vontade também de orquestrar algumas delas, mas é uma questão de tempo. Sempre tenho alguma peça nova por fazer, por exemplo: se eu fosse parar para orquestrá-las, aí então eu deixo de fazer as que estão na pauta neste momento. A que está na pauta

para continuar agora é uma ópera que eu comecei e ficou somente na abertura.

MC: A *Abertura* da ópera *Issa*, não é? Com texto do Décio Pignatari.

GM: Sim, do Pignatari. É. Um texto que é a vida de um poeta japonês chamado *Issa*. Eu fiz a *Abertura*. Tem sido bastante executada. Até a OSESP já tocou, uma orquestra do México já tocou, a Orquestra Sinfônica de Santos já tocou várias vezes, uma orquestra no Rio de Janeiro, a Orquestra de Niterói, a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto já tocou; mas a ópera está parada. Estou tentando concluí-la agora.

MC: E quanto ao libreto?

GM: Quanto ao libreto, o Décio deu argumento, na verdade, quer dizer que eu vou ter que fazer o libreto também. É a história de um poeta, coisa poética sim, não é um poema. Essa ópera vai ter um caráter meio parecido com *A Paixão e o Apocalipse*, que foi um negócio que eu fiz nos anos 60, como *performance*, um espetáculo teatral, com o diretor Carlos Murтинho, que foi o Décio que sugeriu a mim e ao Almeida Prado, para que compuséssemos para esse evento teatral.

MC: De onde foi extraída a sua canção *A Mulher e o Dragão*, não é? ...

GM: É dali que o Almeida Prado fez *A Paixão* e ele determinou-se a fazer *A Paixão* obrigatória, porque ele era mais religioso, daqueles católicos que reza, vai à missa, comunga, confessa, e achou que eu não era nada disso. Eu não sou assim de ir à igreja, mas eu tenho os meus misticismos. Então ele me deu o *Apocalipse*. O Almeida Prado fez como música mesmo que ficou como uma espécie de oratório, mas agora a minha parte, eu fiz como teatro. Eu fiz com um texto separado, que nem no *Nascemorre*, e o *Asthatour*, uma grande *performance*, junto com diretor Carlos Murтинho.

Eu não vejo como uma obra. Foi feita na época e eu não tenho nem a partitura dela, porque como era um negócio teatral para dar uma indicação dos textos, de como fazer e tal, eu estava ajudando fazer tudo isso, então ficava rascunhando...

MC: Mas não tem nenhuma gravação, um vídeo?

GM: Não.

MC: Em 1967 não havia muito esse hábito de gravar, devido à falta de recurso, não é?

GM: 67. Ninguém pensava nisso na época. Fizeram uma apresentação que durou 17 dias, foi um teatro mesmo. Eu tenho vontade de fazer a *Issa* nesse estilo assim. Uma ópera meio performance, que nem a do Philip Glass, feito a *Einstein on the Beach*, uma ópera meio performance, não muito tradicional como na Europa, mas eu queria fazer uma ópera assim. Tanto que nessa eu também faria momentos assim...

MC: Com árias e tudo?

GM: É. Também quero fazer isso, mas, essa é a ideia mínima, preciso pegar o texto meu e mexer, porque tem que ser um texto com poucos diálogos, um libreto não é uma peça teatral. Basicamente, diálogos pra se musicar, eu quero pegar a própria descrição local como material. Aí, eu penso em fazer como um coro grego fala, depois fazer algo mais moderno, que nem eu fiz *Nascemorre*. Fazendo uma obra que haja a soma de todos os estilos.

MC: Além da *Abertura*, existe alguma outra parte?

GM: Não, não. Só a *Abertura* sinfônica. Um dia me deu vontade de fazer, pra animar, um pouco, o Décio, para ele não pensar que eu havia me esquecido, então eu comecei mesmo pela *Abertura*, e ficou um clima meio japonês...

GM: Uma semana atrás foi o último dia da *Bienal do Livro*. Domingo, dia 24 de abril, lançaram a partitura do *Santos Football Music*. Música orquestrada dificilmente é editada. É complicado,

não é? Tenho duas, até o Jorge Antunes que editou, o compositor, ele tem uma editora que é a *Sistrum*, lá em Brasília, ele é muito amigo meu, quis editar. Fez uma partitura bonita. O resto não está editado, tem uma espécie de edição na Itália, foram edições que eu fiz em cima da fotografia de um manuscrito.

MC: Bem, professor, o que é que o senhor acha que tem de mais peculiar nas suas canções? Qual a principal particularidade delas?

GM: Elas são canções mesmo. O Décio Pignatari uma vez falou, referindo-se a essas canções, que são os “pecadilhos da juventude” (risos). Porque, para ele, fazer sonetos seria um pecadilho da juventude, então, ele tem uns pecadilhos da juventude. Mas eu já não considero pecadilho. Canção para mim é isso. Se eu não quiser fazer aquilo eu não vou fazer a canção. Canção não é uma forma musical de vanguarda. A canção guarda muito a relação com a música popular até, que também tem nessas minhas canções. As canções populares têm relação com a canção clássica. Ela deriva de um negócio que surgiu praticamente no Romantismo, com Schubert, Schumann, antes já havia um pouco em Mozart, Beethoven, mas pegou de fato com Schubert, Schumann, Brahms, com Strauss, ou seja, com o Romantismo e, por aí, os franceses na mesma época: a *chanson* (*mélodie*) com Fauré, Debussy. Enfim, canção para mim é algo que tem que ser claro, comunicativa. Pode ser até numa linguagem, digamos dodecafônica, tem canções do Webern nessa linguagem, entra nisso. Mas, coincidiu que quando eu fiz minhas primeiras canções, eu não estava nesse período dodecafônico. Muitas delas são muito antigas.

MC: São do final da década de 40 e durante a década de 50.

GM: Bem antigas. E outras são muito mais atuais, mas agora, as mais atuais porque eu fiz, digamos, depois que eu enveredei para outras vanguardas. Houve um tempo que eu não fiz canção. Quando eu retomo as canções, que são mais recentemente, eu estou nesse chamado pós-modernismo, então eu estou de novo naquilo que coincide, como já disse, as minhas canções de hoje coincidem

com essas antigas, tem alguma relação. São diferentes porque tem outras implicações harmônicas, formais, tudo isso, mas guardam certa semelhança. Você sente que elas guardam relação?

MC: Sim.

GM: As bem recentes...

MC: Com as antigas, sim, é a maneira de o senhor pensar na música.

GM: Guardam uma relação. Porque eu quero que elas sejam canções. Algumas até quase popular. A última que eu fiz, não a penúltima porque eu já fiz outra, *A Festa*...

MC: *A Festa* é muito graciosa!

GM: É quase música popular. Quando vai analisar a textura pianística, é de uma canção de Schumann, aquela: (cantando), a trama do piano é a mesma... aquele tipo de trama do piano, só que eu fiz uma acentuação brasileira ali. Mas é muito *schumanniana*, que a música popular já não usa.

MC: Sim, afinal o senhor é um compositor erudito que já ouviu muita coisa, e que tem cultura musical gigantesca.

GM: Ela tem algo de uma canção do Noel Rosa que eu gosto muito, que chama *João Ninguém*, ela tem um pouco o clima da *João Ninguém*, que eu tinha uma gravação belíssima, cantada por Aracy de Almeida. Na verdade, eu não gosto muito dessa coisa, mas uma ou outra eu gosto. Não sou muito ligado à música popular brasileira antiga, na verdade eu gostava mesmo de música americana, as big bands, aqueles arranjos do jazz, aquelas coisas assim. Mas uma brasileira me chamava atenção. Essa aí me chamou a atenção, porque tem um arranjo muito bom, que um pianista excelente me mostrou. Uma vez o pai do Flô Menezes, o Florivaldo pai, que é um maníaco por discos e música, sabe tudo, é um excelente ouvinte, inclusive, eu falei isso num programa da *Rádio Cultura*, que eu gostava muito dessa gravação, por causa das partes do piano que eram magníficas. E o

Florivaldo Menezes sabia quem era o pianista porque era um grande admirador dele, chamava-se Valpídeo, que tocava *jazz*. Então esse pianista admirava esse americano, por isso no arranjo de *João Ninguém* tinha um certo clima americano. Porque a música popular americana é muito rica e a brasileira inicialmente, era muito pobre harmonicamente. Podia ser muito boa, às vezes, mas era muito rudimentar e americana era excelente. Eles tinham condições para isso, muita riqueza, muito dinheiro, muito contato com os melhores meios de ensino, divulgação...

Eu já tinha interesse na história dele, não é? O *jazz* é uma feliz junção de música negra, com banda de música, com repertório de banda de música, de origem italiana, e música de igreja protestante, que é praticamente um coral tipo *bachiano* e ainda com a mistura de canções escocesas, irlandesas. Na Inglaterra. Lá é uma amálgama de coisas muito boa. É uma música clássica até pelo seu compasso quatro por quatro. É o compasso das canções de Schubert e do Schumann (cantarolando). Vou ver se eu lembro de uma canção de Schubert. Várias canções de Schubert e Schumann têm esse estilo (cantarolando), que é o compasso do *Fox trot*. Naquele meu livro eu analiso muito isso, não sei o porquê me deu na veneta de eu ficar falando disso. No meu livro *Uma Odisseia*, bem no começo dele, eu analiso muito como isso me formou, não é um livro sobre a minha formação, eu indiretamente falo em torno dessas coisas; para explicar a minha música.

MC: Tem algum acorde comum que você usa mais nas canções, algum arquetipo, algum esquema harmônico?

GM: Eu uso todos, eu tenho tendência para a harmonia de Gabriel Fauré e Debussy, é uma música mais impressionista. Se a música é da linha mais atonal, dodecafônica, aí então, a harmonia deriva da série. Então, eu ia ver outra coisa. Mas, se eu vou para um campo mais tonal, então eu me aproximo mais do clima da música francesa, e umas pitadas do Bartók, do Stravinsky. (risos)

Se você quiser fazer uma boa música em cima de alguma tradição boa é essa, não é? Não tem como fugir daí, Fauré é uma lição de harmonização, não é? Eu nunca tive, mas eu tenho agora dois CDs com canções do Debussy. Inclusive eu achei um CD com canções cantadas pelo Gerard Suzè, é um grande barítono, você o conhece?

MC: Já ouvi, sou fã dele.

GM: Um disco lindo! Eu já tinha LPs (vinil) com ele cantando Fauré, mas esse eu não achei nenhum CD. Não tive sorte.

As canções do Schubert com um cantor alemão excelente. Esteve em São Paulo uma vez, na mesma semana em que cantou a Kiri Te Kanawa, e por isso ninguém falou nele, só nela. Esse é um cantor extraordinário. Eu diria que ele canta melhor do que ela. É verdade que ela é de ópera, não pode comparar, não é?

MC: É, os dois são ótimos, mas ele merecia bastante destaque também.

GM: Não teve nenhum destaque. Ele veio por uma dessas entidades aí de cultura, deve ter tido público, não sei se foi a Sociedade de Cultura Artística ou casa de cultura hebraica aqui em São Paulo.

[Gilberto Mendes canta um trecho de *Amores de Poeta*].

GM: Como é linda cantada por ele. Uma vez eu comprei, só tinha uma edição dos *Amores de Poeta*, e meu filho pegou na frente. Eu tenho em LP, mas eu queria ter em CD. Mas, ele vai copiar para mim. Eu peguei um e valeu a pena pegar aquele. Mesmo porque tem duas canções que só por aquelas duas eu compraria o CD inteirinho, aquele *Widmung*, do Schumann, que ele fez pra mulher dele. Só por essas valem o disco. Agora a penúltima música do disco é uma das canções mais bonitas que eu já ouvi na minha vida, eu não conhecia essa música. Essa lembra um pouco *Die Nacht* do Richard Strauss, que eu também considero como uma das canções

mais bonitas do mundo. É do mesmo clima, eu até acho que o Strauss deve ter se influenciado naquela.

MC: É mesmo, tem um clima *schumanniano* nela. Em seu livro, o senhor divide o estilo de suas composições em três fases, que são:

GM: Toda pessoa que vive muito e graças a Deus eu estou vivendo, tem três fases (risos).

MC: Então, em que fase o senhor encaixaria suas canções nessa divisão?

GM: As canções estão nos extremos, engraçado. E teve um meio vanguardista que eu não fiz nenhuma.

MC: É, teve um período de certa abstinência, não é mesmo?

GM: Eu passei quase vinte anos sem compor para piano. Durante a Vanguarda fiz obras vocais para coral, como *Nascemorre*, *Motet em Ré (Beba Coca-Cola)*.

MC: E por quê? O senhor fez isso consciente mesmo, se determinando a não compor canção? Por exemplo: na década de 50 houve algumas canções, já na década de 60, tem *Dizei, Senhora* de 1966 e em 67, *A Mulher e o Dragão*.

GM: Nos anos 60, e durante uns vinte anos eu... fiquei mais ligado à música coral. É, nos anos 60 eu fiz *A Mulher e O Dragão*, eu fiz aquela *Dizei, Senhora*, e as outras já são dos anos 50. Depois, eu parei um tempo de compor para piano, também. Daí, uma vez, o Caio Pagano me pediu uma peça para ele estrear num festival, lá em Miami, e eu fiz *O Vento Noroeste*, foi então, minha retomada ao piano, e não parei mais.

Eu adoro Schubert, Schumann, Brahms, Fauré, eu admiro tudo isso, tenho em CD. As canções brasileiras são bonitas. Esses compositores mais antigos, esses brasileiros mais antigos. Tipo Nepomuceno e outros da mesma época têm canções lindas. Foram bem anteriores ao início de meu trabalho, por exemplo, o Barroso...

MC: Barroso Neto?

GM: Barroso Neto, esse daí, tem canções bonitas, são de um brasileirismo... Um pouco mais clássico, eu diria. São canções brasileiras no ritmo, mas elas não desenfreadaram muito, por esse motivo naqueles tempos, algumas posteriormente ficaram mais rítmicas, mais popularescas. Essas anteriores parecem ser um pouco mais clássicas. Frutuoso Viana tem canções muito bonitas. Tem vários tipos de brasileirismos, não é?

MC: Ah sim, é de enorme riqueza o nosso cancionero.

GM: Eu mesmo estou fazendo um brasileirismo, às vezes, porque nem sempre fui também ligado à música nacionalista, você vê pelas canções, tem algumas que são. Mas, eu tinha uma natureza mais cosmopolita, eclética, porque eu gostava da música popular, mas eu preferia a música americana, em vez da brasileira, e no plano internacional erudito: Bartók, Stravinsky, Debussy; de brasileiro, Villa-Lobos, muito cosmopolita. Minha música está agradando agora, não é? Uma miscelânea, esse ecletismo dela é que virou pós-modernismo.

MC: Sobre as canções, o senhor estava falando da beleza das canções brasileiras e que existe certa brasilidade em sua música. E quanto às fases?

GM: Ah, então eu fiquei nos extremos, a primeira fase é essa mais eclética, tal... Sobre a questão da música brasileira em minha vida. Desse período antigo, eu tenho uma peça chamada *Sonatina*, para piano, que foi até editada na Bélgica, estão tocando lá, tocam nos Estados Unidos, tocam em todo lugar agora.

MC: Que ótimo!

GM: Nessa peça me deu vontade de fazer uma paródia com o Mozart. Como compositor, eu sou praticamente um autodidata, então, eu estudava com os compositores que estava estudando no momento. Então, o Mozart foi meu professor também. Eu estudava para treinar composição, eu quis fazer uma sonata e peguei o Mozart como modelo, mas aí fiz uma paródia. Peguei o esquema,

ela segue o esquema, a estrutura. Principalmente a primeira parte, não as outras, mas a primeira parte ela segue à risca o Mozart. Todas as modulações, o mesmo desenho melódico. Só que com outra melodia, uma melodia minha, brasileira, em outro ritmo, um ritmo brasileiro também. Ficou um negócio curioso e meio raro. Ficou uma brincadeira curiosa. Tem características de música brasileira, mas eu fazia aquilo, não para seguir alguma escola.

MC: Professor Gilberto Mendes, fale-nos sobre suas canções...

GM: *Episódio*, é minha primeira canção, tem certa influência de Villa-Lobos, mas, depois em outras, eu já não estava ligando mais para isso. Aquelas canções do *ciclo Raul de Leoni*, não tem nada de brasileiro, nenhuma delas. Ali tem um clima mais francês, mais impressionista. Porém, em meados dos anos 50, por razões políticas, o *Partido Comunista* e aquelas discussões teóricas de que a música deveria ser do próprio país, por esse motivo, eu resolvi levar essa questão a sério. Então, eu realmente procurei a Eunice Katunda, em São Paulo, que na época era uma aluna antiga do Mário de Andrade. Foi ela que criou a Discoteca Pública, e mais uma série de coisas. Ela foi uma brilhante discípula do Mário de Andrade, continuadora dele. Eu procurei-a e ela foi muito gentil comigo, dando-me vários livros, com textos e coleções de música folclórica. E, por minha vez, eu mesmo dei para ela cerca de trinta canções nordestinas que eu coletei de um colega meu, eu trabalhava na *Caixa Econômica Federal* nessa época, e tinha um colega que era contínuo, um mulato. Ele tinha sido camponês no sertão de Pernambuco. Ele sabia um monte de músicas! Eu escrevi todas elas com os textos e dei para ela, mas infelizmente eu não fiquei com a cópia. Ainda não tinha *xerox* naquela época. Eu tenho perguntado até para a Flávia Toni se ela pode descobrir isso para mim, pois ela está com o acervo da Eunice Katunda, e que eu gostaria de obter cópias dessas, são melodias lindas! Que fala do sertão e até do camponês. Ele era extremamente musical, tanto que depois ele formou um coral aqui em Santos, ele cantou durante 10 anos nesse coral. Um matuta que tocava um pouco de rabeca, ele

era muito musical, cantava tudo isso. Engraçado, eu trabalhei com dois contínuos de repartição assim, tinha um outro também. Esse era negro grande que tinha sido coveiro em Itu. Ele cantava uma música que ele dizia, se chamava: *Saudades de Itu*, que eu sei inteirinha. Linda! Uma valsa, aquelas valsas do interior, *Saudades de Itu*. Nessa época, eu ia muito a Itu, porque eu tinha um negócio lá, com o meu ex-sogro. Lá, eu procurei e perguntei para muita gente sobre essa valsa. Eu sei cantá-la inteirinha! Posso cantarolar, olha o começo dela: (cantarolando) – eu gostava da síncopa que ela tinha, da segunda parte assim: (cantarolando) – assim: (cantarolando) era uma valsinha sincopada.

MC: Que bonita! Ninguém conhece essa valsa, nem autor, nem nada...

GM: Existe *Saudades de Itu*, tem *Saudade do Matão*, tem *Saudades de Lindóia*, tem várias saudades, mas, nunca vi ninguém que me falasse dessa valsa. Esse meu ex-colega de trabalho cantava-a inteirinha. Um mistério, não é? Deve ter caído no esquecimento. Uma valsa que realmente talvez não tivesse sido comercializada, ninguém divulgou muito.

MC: Que pena!

GM: Tem esse mistério curioso dessa valsa aí. E também tem um outro colega, que era contínuo, e servia cafezinho pra gente, pois trabalhávamos na *Caixa Federal*... Mas então, continuando sobre as canções, em algumas das minhas primeiras canções, em uma ou outra, tem certo clima brasileiro, mas não que eu tivesse a intenção. Porém, a partir desse meado dos anos 50, eu me impus a assumir uma coisa brasileira, aí eu fiquei nacionalista, não por razões estéticas, mas, por razões políticas. Porque discutiu-se muito na época o *Manifesto Jdanov*, que foi um manifesto discutido mundialmente. No Brasil também, e aqui com uma enorme força, porque os *Jdanovistas* influenciados por uma espécie de *Ministro da Cultura da União Soviética*. Você observe que diferença de políticos, não? (risos) – Naquela época o ministro da cultura lançava

manifesto que era discutido mundialmente, agora os ministros de cultura, os secretários de cultura hoje... Muito bem, foi discutido mundialmente, criticavam a arte moderna, por ser uma arte burguesa, desvinculada do povo e tal. Apesar de restringir as manifestações artísticas, nesse manifesto havia um pouco de razão. A arte moderna é meio personalista, vaidosa, distante do povo. Realmente tem tudo isso. A gente discutiu muito essa questão, daí então, eu passei a fazer música brasileira. Mas durou pouco isso, uns dois ou três anos. Então, comecei a me ligar a São Paulo, me liguei no Oliver Toni. O Toni que havia passado por esse problema também, inclusive ele foi aluno do Guarnieri e do Koellreuter, dos dois polos. Ele, portanto, esteve entre as duas linhas exatamente, teve muita experiência, ele regia a *Orquestra de Câmara*, tocava fagote na *Orquestra Sinfônica Municipal*, compunha. O Toni foi a única pessoa com quem eu estudei, realmente. Nós íamos para o *Teatro Municipal*, em uma sala e ficávamos lá, até meia-noite, primeiro ele me orientava, e depois ficávamos conversando. Eu pegava o ônibus aqui depois do expediente de trabalho, rumo a São Paulo. Então foi muito bom, propriamente, aprendi também, mas na verdade eu sou autodidata, aprendi quase tudo sozinho. O Toni foi uma espécie de mentor, ele me levou a sanar essas questões. Porque, na verdade, eu não acreditava em fazer música brasileira (nacionalista), eu fazia a música que eu bem entendia. Eu queria novidade, queria a vanguarda, a gente já estava comprando partituras de Stockhausen, que começavam a chegar ao Brasil, novos discos. Mas, havia um problema de consciência que graças ao Toni, eu me livrei disso tudo. A gente discutiu, talvez eu o tenha ajudado também, mesmo porque ele também vivia essa problemática. Éramos todos comunistas, não é? (risos) – Aquele comunismo idealista. Então, aí eu me voltei para a vanguarda realmente. Mas, a partir daí, eu peguei o Schoenberg, e realmente estudei música dodecafônica, fiz várias músicas. Eu tenho uma *Cantata* dodecafônica. Tinha muita música para grupos instrumentais, se colocava uma flauta, uma clarineta, um fagote, três cordas, um xilofone, fazendo uma combinação própria. Não se

usava muito a orquestra, propriamente, e sim grupos instrumentais. Como por exemplo: o *Pierrot Lunaire* é para um grupo instrumental. Eu fiz muita música dodecafônica com grupos instrumentais. E então eu fiz essa *Cantata*, e logo em seguida, eu me liguei ao grupo da *Poesia Concreta*. A gente foi a *Darmstadt*, eu, o Willy Corrêa e o Rogério Duprat, e vimos aquilo de perto. Conhecemos esses compositores que estavam ficando famosos na época, e quando voltamos para o Brasil com a ideia de fazer outra coisa. Porque a gente foi à *Darmstadt*, para desenvolver o dodecafonismo, mas já percebíamos lá mesmo, influências de um John Cage, que havia passado por ali, um ou dois anos antes, balançando aquele coreto. Aquelas diretrizes extremamente rígidas foram um pouco abaladas pelo Cage. Como o papa deles era o Stockhausen, que por sua vez nega isso, mas com certeza, ele também foi influenciado por Cage, pois ele mudou a linha, a partir da presença de John Cage. A gente chegou lá para se desenvolver naquela linha mais alemã, e já vi o clima transformado. O Rogério Duprat, a partir daí, nunca mais compôs, e inclusive passou para a música popular. Eu que gosto de novidades, achei muito legal, tudo bem, ainda que fui lá para desenvolver uma questão, e essa questão já havia se desenvolvido para outra, melhor ainda! Então passei a ter duas opções. Nós viemos para o Brasil dispostos a fazer uma música também com aquele espírito de vanguarda, mas não imitando eles. Primeira coisa foi não fazer mais música dodecafônica. Então, eu fiz *Nascemorre*, o Willy fez *Um Movimento Vivo*. Os que mais compuseram, a partir dali, fomos eu e o Willy Corrêa. Fizemos muita coisa em cima da *Poesia Concreta*. O Willy fez num sentido mais estrutural, mais ligado àquela linha do Stockhausen. Eu já parti para uma coisa mais americana, tendendo mais para o Cage, embora não tenha sofrido propriamente influência dele, mas eu digo: mais no sentido da liberdade, eu quero fazer um negócio novo, mas não obrigatoriamente o que outro faz, ele já faz a dele. Então eu fiz o *Nascemorre*, que eu acho que é uma música muito original, não tem nenhuma parecida na Europa. Fiz o *Beba Coca-Cola*, fiz o *Ashtmatur*, o *Blixirium*. A gente fez

muita coisa, éramos, realmente, instigados por aquele clima de Música Nova! Quando surgiu essa *Neue Musik*, foi a gente que trouxe isso tudo para o Brasil, mas o mundo inteiro fez. A gente fala Música Nova aqui, os americanos *New Music*, os franceses *Nouvelle Musique*, e no mundo todo ficou esse sinônimo para diferenciar a música contemporânea das outras que eram contemporâneas também. A *Música Nova* fica num outro aspecto da música contemporânea. Formou-se uma verdadeira escola. Nos anos 50, 60 e 70, essa música dominou o mundo. O mundo inteiro fez música dentro do serialismo integral, e nós aqui no Brasil, aí a gente fez outra, mas antes de ir lá, a gente já tinha as partituras, entende? Já as partituras do Stockhausen. Quando a gente lançou o *Manifesto*, tudo isso aí. Depois a gente quis fazer outra. Mas que não deixava de ser uma consequência de tudo que já estava acontecendo. Nesse princípio de música estrutural. Mas nessa época, o mundo vivia Estados Unidos uns três ou quatro representantes dessa linha, na Finlândia, na Suécia, na Europa toda, no Japão tinha uns e outros, o mundo inteiro fazia música assim! Foi uma hegemonia da música alemã. Os alemães têm esse negócio da música, né?

MC: Muita influência.

GM: Muitos livros, até certo ponto eles têm cacife pra isso.

MC: Seriam eles os que mais influenciaram a música erudita no ocidente na atualidade?

GM: É o povo que mais cultua a música, que mais respeita a música clássica, é o alemão. Não é que não se tenha no mundo quem faça música, o mundo todo faz música, mas eles têm um respeito especial pela música. Os escritores falam muito de música.

MC: Os poetas, os filósofos... eles têm ciência e orgulho da produção artística e literária deles.

GM: Tem sempre uma relação forte com a música.

MC: Tem. E os países ocidentais, de certa maneira, se inspiraram, estudaram essas músicas, através de conservatórios, cursos de música, ouviram seus intérpretes, as composições, enfim.

GM: Mas as minhas canções ficaram nesses extremos, aquele momento mais eclético meu que, coincide com pós-modernismo de hoje, por isso que hoje em dia estão gostando.

MC: É atual.

GM: E as mais atuais. Eu não sei bem quando é que comecei a voltar a fazer canção.

MC: Foi em 1984, daí depois o senhor foi retomando em 1993, 94, 95, 99.

GM: Nem sei por que eu fiz aquilo. Porque me deu vontade de fazer. Alguma coisa às vezes puxa. Um pedido, uma encomenda, mas sempre ligado a esses poetas aí.

MC: Os concretos?

GM: Eles começaram nos anos 50, com o *Manifesto*, 56, 57, por aí. Saiu até na revista *Cruzeiro* da época. Eu lembro-me quando saiu. Li aquilo, nem conhecia os poetas concretos, pessoalmente, mas eu li na revista *Cruzeiro* uma matéria grande sobre *poesia concreta* em São Paulo, quando se falava então pela primeira vez deles: o Augusto de Campos, o Haroldo, o Décio Pignatari, sobretudo desses três.

MC: Depois você teve um contato pessoal?

GM: Depois tive contato pessoal via Rogério Duprat. É que eu morava em Santos, não estava ligado a São Paulo. Quando eu comecei a me ligar mais a São Paulo, via o Toni, aí eu fiquei conhecendo Rogério que conhecia o Décio. Então via Rogério, tive a primeira conversa e através do Décio fiquei conhecendo os outros. Fez o circuito. E quando a gente enveredou para essa música aí, a gente começou a usar muitos textos deles, quando a gente fez o nosso *Manifesto*, saiu na revista *Invenção*, a poesia

concreta, então, estava feita toda a ligação. E estou mantendo a vida toda. De vez em quando a gente entra numas divergências assim, mas eu provoco (risos). Eu sempre fui muito ligado ao Willy Corrêa, eu sou padrinho de casamento dele e também padrinho de um filho dele, do Daniel, que aliás se chama Daniel por causa do meu avô Daniel. E a gente sofria a influência da poesia concreta no plano literário. Era de um tempo muito político, as *Diretas Já*, aquelas coisas lá começando. Aí eu me voltei muito para uma música mais política, mais de oposição assim, e essa turma era mais elitista. O Haroldo nem tanto. O Haroldo chegou a fazer poemas. Pelo menos ele fez um pouco antes de morrer, o *Anjo Esquerdo da História* em defesa dos sem-terra. Eu musiquei isso aí para coral. E naquela época a gente tomou posição, muito no jornal, eu fiz uma música chamada... como é que é... *Mamãe eu Quero Votar*, a *Folha* publicou a música, quase tudo! Reaproximei-me muito do Haroldo, voltamos às boas. Nunca houve um rompimento, mas eu digo assim, um pouco de suspeita. Mas eu gostava muito do Haroldo, principalmente do Haroldo. Eu senti muito a morte dele. Particpei até de uma homenagem que foi feita a ele no *TUCA* há um ano atrás, no ano passado, fizeram um negócio grande lá, ficou lotado, vários artistas de todas as áreas prestaram uma homenagem a ele. E foi o Lívio Tratenberg que mais ou menos coordenou esse ato. O Lívio disse que eu tinha que participar, e realmente eu tinha. Eu fiz uma montagem, eu não tinha o que mostrar, mas eu fiz uma montagem, um madrigal *Nascemorre*, um resumo, um compacto.

O Caetano Veloso se apresentou, tocou uma canção, o texto era do Haroldo, o Arnaldo Antunes, todo mundo! Eu pensei que o que eu ia fazer? Até uma coisa entre outras que ninguém ia perceber muito. Porque o *Nascemorre* inclusive, é uma peça que fiz muitas vezes e nunca mexeu com o público, é muito esquisita, ninguém sacava aquilo, batiam palmas por respeito (risos). Mas eu levei. Foi um sucesso extremíssimo! (imitando a ovação do público) – o *TUCA* lotado e gente sentada pelo chão, um sucesso! Que mistério! Por que uma coisa desagrada e por que ela agrada noutra dia? Um

sucesso tipo música popular! E modéstia à parte, eu fui mais aplaudido que o Caetano Veloso (risos).

E no dia seguinte a *TV Cultura* (a qual promoveu o evento), fez uma tomada disso e noticiou no programa *Metrópolis*. Mas é uma obra que na verdade tinha composto há 40 anos atrás. Ali, nessa ocasião agradou, por quê? Agradou aos repórteres, tudo, o noticiário no dia seguinte o maior tempo lá das cinco coisas que tiveram foi a minha. E ainda voltando a uma pequena entrevista que eu dei, o papo com o Caetano foi curtinho. O meu foi o *Nascemorre* que é a peça assim, complicada, mais difícil. Não tem melodia, não tem harmonia. Já ouviu a letra?

MC: Já.

GM: Não tem nada que possa interessar ao público. Mas naquela circunstância, é curioso, a esquisitice dela naquele contexto agradou. Acho que era um contexto muito misto de idades, tipos de gente e tal. Se você faz isso num concerto para músico mesmo, eles detestam. Detestam porque para eles não é música. Agora num contexto que não tem toda essa problemática, gostam. Foi isso o que aconteceu, eu acho.

MC: No seu livro você relata sobre *O Ensaio sobre a Música Brasileira* do Mário de Andrade, de fato houve alguma influência desse texto nessa fase que você leu?

GM: Na fase nacionalista ali? É houve também por causa da... aliás, a força que teve o manifesto daquele soviético *Jdanov* no Brasil, foi uma coisa... no Brasil teve mais força acho. Foi o país que mais discutiu, e acho que levou mais a sério o *Jdanov* porque coincidia muito com o que o Mário de Andrade falava nesse ensaio, só que na verdade falou aquilo quinze anos antes. Música brasileira, raízes... um negócio meio antimodernismo. Ele era um homem cheio de contradições. Ele foi um dos papas do *Modernismo* e depois criticou o *Modernismo*. Se estivesse vivo até hoje ele estaria sempre mudando. Ele era um cara bom. Então deu muita força e aí depois disso foi polarizado pela escola do Guarnieri. Foi um

elemento de força para ele. Mesmo porque o Camargo Guarnieri, o irmão dele, o Rossini Camargo Guarnieri, o poeta, que eu conheci muito, ele vinha muito para Santos falar com a gente. Eu acho que ele que deu esses subsídios para o Guarnieri fazer aquela carta (*Carta Aberta de 1950*). Porque a carta do Camargo Guarnieri tem uma linguagem *Jdanovista* e o Camargo era apolítico. Tinha um irmão politizado, que deve ter passado aqueles argumentos que o Camargo usou na carta, posterior a tudo isso. Mas era uma consequência. Então o *Nacionalismo* ficou muito forte de novo no Brasil em meados dos anos 50, tanto que aqueles primeiros dodecafonistas, como o Claudio Santoro e outros renegaram isso aí e passaram a fazer música brasileira.

Rossini Camargo Guarnieri era um cara interessantíssimo. Um poeta assim, que fala com o auditório. Hoje em dia isso não acontece mais, hoje em dia não tem ninguém que vai a auditórios, a coisa nenhuma, fica vendo televisão. Mas antigamente tinha literatos que eles falavam... enchiam o auditório. E ficavam eletrizados. Os poemas do Rossini eram muito políticos. Ele era mais intelectualizado que o Camargo Guarnieri. Tinha uns poemas bonitos, fortes, muito ligados aos problemas políticos da época. Ele escreveu um romance também, acho que quem falou bem dele uma vez, preciso até perguntar, foi o Décio Pignatari, uma vez lembrou dele com simpatia. Quanto às minhas canções, hoje eu as entendo, a grosso modo, como canção, como sempre foi feita na linha que vem de Schubert, Schumann... (o *lied*).

MC: Sobre *Episódio* especificamente.

GM: *Episódio*, essa é de Carlos Drummond de Andrade, não é?

MC: Sim.

GM: Bom, essa aí eu fiz porque, vamos dizer, é um grande poeta brasileiro. É a primeira canção minha, é a primeira vez que eu fiz uma canção.

MC: Essa tem característica de música brasileira.

GM: Tem no tipo de melodia que sobe e desce, uma harmonia... Eu diria que ela tem um clima de Villa-Lobos, não é que se pareça com nenhuma delas especificamente, mas é o brasileirismo do Villa-Lobos, não é? Porque eu gosto muito do brasileirismo dele. Não é brasileirismo assim neoclássico, é um brasileirismo mesmo, de novidade, de música contemporânea da época dele pelo menos. Tem gente que acha que o Camargo Guarnieri compunha muito melhor que o Villa-Lobos, porque o Villa não sabia desenvolver. Como o Villa-Lobos não sabia desenvolver? O Villa-Lobos fazia outra música que não pedia desenvolvimento. Assim o Schumann também não seria bom.

O Schumann compunha por quadrinhos, não é? Observando, continuando e a gente sente uma unidade imensa em cenas totalmente diferentes teoricamente, mas você sente. É difícil isso, mas então eu peguei o poeta que a gente lia, não é? Até um poema que está naquele livro dele. Um livro *A Rosa do Povo* que reuniu poemas que foram... Ele era participante nesta época, ele chegou a ser comunista, depois ele rompeu. Então, nesse livro tinha esse poema, e eu quis fazer uma canção. Peguei esse poema meio esquisito, não é? Meio surrealista, e fiz isso aí. Nos moldes de Villa-Lobos. Qual é a próxima canção?

MC: *Sugestões ao Crepúsculo.*

GM: Esta é de um poeta santista, o Vicente de Carvalho, um grande poeta santista, o maior poeta da região. E eu tinha o livro dele. Aliás, ele só tem um livro de poemas. É esse único livro, tem uma edição até antiga da época até, sem lauda assim... um papel duro, encadernado, tem até uma dedicatória, meu sogro que me deu. Então, é um poema que fala do mar, não é? *A voz do mar*, aquela coisa do crepúsculo é o *habitat*, é o meu *habitat*. E, também, porque ela pertence a um período assim, que eu comecei um pouco tarde. Primeiro, comecei estudar muito tarde no *Conservatório de Santos*, eu tinha quase 19 anos, mas ao mesmo tempo que eu fui estudar música, eu entrei num processo de vadiagem muito grande, eu ia ser advogado. Eu ia

estudar direito em São Paulo. Fiz os dois primeiros anos de faculdade no *Largo São Francisco*. Fiz o que na época chamava de colégio universitário, o pré-jurídico, a divisão antigamente era assim, tinha pré-médico, pré-jurídico e pré-engenharia. Que era na própria faculdade, dois anos pré, na porta da faculdade, eu fiz o pré-jurídico inteirinho lá. Depois eu entraria no curso jurídico mesmo. Aí eu desisti, eu já ia fazer sociologia, tinham criado a *Faculdade de Filosofia Ciências e Letras*, fiz lá e fui reprovado, aí Miroel [Silveira] que era o meu cunhado, disse assim: Por que você está perdendo tempo, você não percebeu que é músico?

Devo a ele, Miroel Silveira. Primeiramente ele era meu cunhado, depois até deixou de ser meu cunhado, mas ele ficou ligado a nós porque as famílias eram amigas. Miroel Silveira, um cara que ficou famoso no teatro, foi professor da USP. Foi professor lá, na época na USP, mas começou até como contista, escritor, porque o pai dele era o Valdomiro Silveira, que era um advogado, desembargador, mas também romancista, considerado até o criador do estilo regionalista brasileiro, aquele estilo caipira. E ele começou como contista e tal, ele estudava música também, cantava, tinha uma voz boa, estudava no conservatório aqui em Santos, cantava aquelas canções de Fauré, Debussy, coisas lindas.

Pois é, ele foi o amigo de infância da minha irmã, engraçado. Ela mora onde aconteceu tudo isso, na Avenida Conselheiro Leme, ali no 680, ele nasceu ali em frente. A minha família morava ali, o meu pai era médico e a família Silveira morava do outro lado. Na infância eles brincavam juntos... os meus irmãos mais velhos. Eu sou o último da família, os meus irmãos são bem mais velhos do que eu. Tanto que já morreram todos. Todos. O mais próximo de mim já era oito anos mais velho, os outros chegavam a vinte anos mais velho. A diferença entre os outros era de dois, três anos no máximo. Dois deles foram professores na ECA, com mais de cinquenta e poucos anos foram estudar, criaram o departamento de teatro lá. Minha irmã fez um curso brilhante e já saiu formada e ficou dando aula aí, era assistente do Iacov Hillel. Ela foi professora

lá, fez mestrado, doutorado e depois de 50 anos. Só se aposentou aos 70 anos, ela era concursada, depois continuou dando aula na pós e depois infelizmente ela morreu. Mas o outro irmão meu, era da área de ciências e filosofia. Esse fez a vida inteira, ele nasceu quase pra isso, depois criaram a *Faculdade de Filosofia Ciências e Letras - USP*. A USP não tinha esse curso, só tinha direito, medicina, engenharia, as clássicas; foram os Mesquita que fundaram. Não sei se eles fundaram aquela universidade de São Paulo. Os Mesquita são muito ligados às universidades, os donos do Estadão, aquela família. Se eles não criaram a própria USP, não sei se tem origem com eles, pelo menos esta *Faculdade de Filosofia Ciências e Letras* ficou famosa, porque foi nos anos 30 e eles começaram a pegar refugiados da Europa. Teve gente brilhantíssima. E outros judeus refugiados, o nazismo já estava perseguindo aquela turma, vieram dar aulas aqui pessoas eminentes da física, química. E o meu irmão entrou nessa faculdade e pegou essa geração como professor e ele fez aquele curso completo, mestrado, doutorado, livre docência, professor titular, cursos no exterior, era um professor emérito. Só bem depois eu entrei na USP, e a minha irmã entrou no final da vida também, mas o meu irmão fez o curso completo. Bem, eu estava falando do Miroel Silveira e a influência dele em mim, e que ele e a minha irmã eram amigos de infância, crianças de 10 anos assim, foram criados juntos, amizade, depois da amizade virou namoro mais tarde. Mas o casamento não deu certo, apesar de tudo. Devo a ele ser músico, ele dizia: você sofre de asma, passa mal lá em São Paulo. Ele era uma pessoa sensível e percebeu: “Você é músico, você não percebeu que você é músico? Vem morar com a gente”. Então, eu vim morar com eles aqui, na *Ponta da Praia*, com ele e minha irmã. “Vem morar aqui, entra para o *Clube Saldanha* pra nadar, remar... entra para o conservatório” porque ele estudava lá, ele era um advogado que estudava canto. Depois ele abandonou tudo isso pra mexer com teatro, dança, tal. Largou a advocacia, largou minha irmã, largou tudo e foi fazer a vida dele. Curioso que no final da vida eles se reencontraram lá, ele era chefe da minha irmã. E a gente se encontrava lá, eu me lembro uma vez que foi na

hora do almoço a gente se encontrava, eu pegava a minha irmã e o meu irmão. Curioso, no final da vida coincidiu da vida uni-los de novo ali em outro nível. Mas ele era um cara muito legal. Tocava piano, sentava no piano e ele cantava as canções de Fauré, dessa geração do Fauré, Chausson, canções francesas. Lindas. Ele era amante do Marcel Proust. Ele era um viajante requintado.

MC: De alto intelecto e cultura.

GM: Gente finíssima. Maravilhoso, mas então, eu devo a ele por ser músico, aliás, eu sou grato a isso, meu livro fala na dedicatória. O que mais?

MC: Agora tem *Sonho Póstumo*, do Vicente de Carvalho.

GM: Também o mesmo clima. Eu tinha esse livro à mão, que era um livro dedicado ao meu sogro na época, porque eu tive duas mulheres, Eliane é a minha segunda esposa. E o meu sogro da época era de uma família muito concentrada, eram daqueles Moura Ribeiro, tem até uma avenida com o nome dele. E esse Moura Ribeiro era amigo dele, o pai do meu sogro era amigo do Vicente de Carvalho, e esse livro tem dedicatória do Vicente de Carvalho para o Moura Ribeiro. Ele emprestou-me esse livro, é uma edição rara, antiga, eu folheava e gostava. O cara era um grande poeta, então eu musicuei umas três poesias dele. O clima você vê que é o clima meio impressionista, embora nessa época *Sugestões ao Crepúsculo* não tenha alguma coisa brasileira, mas nessa outra tem. Tem um pouco de brasilidade. Mas, tinha uma época que eu ainda não estava muito preocupado em ser nacionalista, mas você vê primeiro... às vezes eu fazia algo. O Raul de Leoni era um dos poetas preferidos do Miroel, que poeta maravilhoso ele é. Ele é um poeta muito desprezado pela literatura brasileira, fala-se muito pouco dele.

MC: Viveu muito pouco tempo, não é?

GM: Tenho a impressão que sim.

MC: Viveu de 1895 a 1926 – 31 anos.

GM: Eu e o Guerra Peixe talvez sejamos os únicos que tenhamos musicado seus poemas. O Guerra Peixe e o Raul de Leoni nasceram em Petrópolis – RJ.

MC: Leila Perrone está reeditando os poemas de Raul de Leoni.

GM: Ela escreveu um artigo sobre ele, não sei se foi num centenário aí. Comentou até esse fato que é um cara que ninguém fala nele.

MC: Que tem um único livro editado dele que é o *Luz Mediterrânea*?

GM: Eu acho que só tem esse livro editado, mas pode ser que tenha alguma coisa esparsa por aí.

MC: Alguma poesia...

GM: Editado mesmo, acho que só. Em alguma revista que não esteja circulando mais. *Luz Mediterrânea* é o único, é um livro lindo.

MC: Só o título já é muito bonito.

GM: E os poemas são muito bons. Ele viveu numa época, já entrando um tipo de *Modernismo* que era da própria Semana de 1922, ele era equivalente a um parnasiano, assim ele estaria fora de moda por esse lado, mas se você esquecer isso, ele era um grande poeta.

MC: É verdade, os poemas daquele ciclo de suas canções são lindos, unidos à música então...

GM: Eram poemas que eu achava gostosos de fazer a minha música. Acho que a minha música tinha tipo de harmonia que dava bem com isso, porque a minha harmonia tendia para aquele clima francês. E ele tem um clima francês, meio “jardim sob a chuva”.

MC: *A Hora Cinzenta*.

GM: *A Hora Cinzenta*. Esse clima me encantava, aí eu me enveredei esse meu primeiro casamento, quando eu me casei pela

primeira vez, eu fui morar na rua que eu morei com a minha irmã e o Miroel. Quando eu era solteiro, eu morava lá na *Ponta da Praia*. Teve um tempo que aquilo era um paraíso, Santos tinha um mar limpíssimo, e quando eu morava na *Ponta da Praia* e a rua não tinha calçada, eram casas de madeira, não tinha esses jardins, então eram “Mares do Sul”, e eu tinha duas canoas. Devo ao Miroel, pelo menos duas coisas... A música e a minha saúde. Ele me fez ter os hábitos de saúde, de esporte, natação, nunca fumar, nunca beber. Beber de vez em quando, só vinho. Então, eu vivia no mar nadando, eu tinha duas canoas em casa, só faltava um vagabundo na rua pra ajudar pôr aquilo no mar. Aquilo que falei, comecei estudar música, mas não estudava música.

MC: Foi estudar a Vida na verdade.

GM: Não estudava muito música. Entrei num negócio paradisíaco, praias, mar...

MC: Também, com um cenário desses.

GM: E também eu tinha 19 anos, 20 anos, ia aos bailes namorar com as meninas. E não faltava a uma festinha, clube, *dolce vita*, fantástica. A minha mãe ficava em cima de mim, o meu pai morreu quando eu tinha cinco anos, então eu fui educado pela minha mãe: “tem que arrumar emprego”. Ela não podia me sustentar, ela era viúva, não tinha dinheiro. Ela queria que eu entrasse para o *Banco do Brasil* ou *Caixa Econômica Federal*, queria que eu tivesse um emprego estável, com aposentadoria integral e carreira. Acabei entrando na *Caixa Econômica Federal*, e que foi muito bom, que foi um ótimo emprego monetário, como ela disse, que tem carreira lá dentro, peguei um dos cargos mais altos. Por isso que eu nunca saí de lá, eu ganhava muito bem lá e quando começaram a surgir as universidades, os departamentos, era sempre metade do que eu ganhava. Então, não dava. Eu já tinha família. Mas é que eu fiz uns concursos internos. Naquele tempo funcionalismo público era mais organizado.

Então, arrumei um posto muito bom na carreira de tesouraria, um dos cargos mais elevados e mais respeitados e tal. Então eu me

prendi lá, mas não me prendi, porque eu era compositor. Eu trabalhava pouco, naquele tempo eu trabalhava à tarde das 12h00 às 17h00. Às 17h00 fechava o serviço e eu ia embora. Morava em Santos que era tudo perto, tive muita chance em largar aquilo, me convidaram, o Koellreuter quis me levar para Brasília, pensei muito, acabei não indo. Fiz bem, fiz bem, porque lá eu ia ficar solto, sozinho, sem um protetor. Chegava lá era um mês em Brasília, pra ficar um mês na Universidade lá, eu ia largar a *Caixa Federal*, mas aí eu senti um clima pavoroso. Em plena ditadura, diziam que o reitor era um torturador. Era um almirante.

Época cheia de problemas, eu não vou entrar aqui, amanhã eu entro aqui, tem um reboiço, eu estou despedido, como foram despedidos depois, aquela leva que entrou, que eu estaria pertencendo, quase todos foram despedidos. Então, depois que criaram o departamento de música em São Paulo na USP, fui pra lá e desisti, pois eu enfrentava aquele velho problema. Eu tinha de deixar a *Caixa Federal*, onde eu ganhava muito bem, estava perto da aposentadoria por um emprego incerto. Na verdade, eu não precisava, mas era aquele orgulho de, em vez de trabalhar em uma repartição pública, eu estaria em ambiente musical. Mas eu trabalhava pouco, tinha a manhã livre, tive muita licença prêmio, sabe como é. Agora a caixa virou banco, mas antigamente era considerada funcionalismo, era estatal. Então ganhava-se bem, tinha tempo para compor... compunha de manhã tranquilamente. Fui ficando, fiz bem, ainda é meu real sustento, porque na USP eu ganhava uma mixaria, o meu real sustento é a aposentadoria da Caixa, não da USP, apesar de eu ter trabalhado muito pouco tempo na USP. Fui professor de graduação durante 15 anos.

MC: Aula de composição e que mais?

GM: Só composição. Dava aula do dodecafonismo e música atonal, especificamente. Dourei-me, até, para dar aula na pós-graduação, mas eu nunca dei. Tive um monte de aluno que se tornou compositor.

MC: O Flô Menezes, não é?

GM: Que me são gratos e trabalham para mim.

MC: O Lívio Tratenberg também foi seu aluno, ou não?

GM: O Lívio nunca estudou em lugar nenhum, ele é como eu, é autodidata. Autodidata. Eu fiz Harmonia. Fiz Conservatório e fiz com um grande professor o Savino, ele era um cara muito bom, muito metódico, aquela harmonia, ele fazia com muita garra, aí era nesse estilo.

MC: Savino de Benedictis.

GM: Sim, ele era uma pessoa célebre, ele foi professor do Mário de Andrade.

MC: Ele tem tratado de orquestração.

GM: Tem Harmonia também. Ensinava de uma maneira bem quadrada, mas eficiente, ela dava uma melodia, você levava ela para casa e na semana seguinte você devia levar harmonizada e ele corrigia. Que nem lição de casa. “Está errado. Tem uma quinta paralela”. As famosas quintas paralelas, mas era bom, ele ensinava.

MC: Disciplinava, não é mesmo?

GM: Ele ensinava todos, acorde por acorde, eu vejo hoje em dia a maneira como ensinam harmonia é meio esquisito. Se o cara é bom, ele acaba entendendo, mas não é clara. Ele fazia com muita lógica, uma lógica muito clássica que a gente assimilava com muita clareza o que ele fazia, lição de casa, depois pegava, corrigia. Mas, ele era legal. Depois eu fui estudar particularmente com ele, aí já seria mais composição, não deu certo.

MC: Não aceitava os seus bemóis.

GM: Aí já corrigia os bemóis.

MC: Agora a canção *Peixes de Prata*.

GM: Já na fase nacionalista-comunista. É um poema de Antonieta Dias de Moraes, que hoje em dia ela está nos seus oitenta e tantos anos. Uma escritora que acho que mora em São Paulo, até se dedica a livros infantis didáticos. Ela era de Santos, têm muitos poetas em Santos também, gente que eu conhecia, eu sempre fui dado a pegar essa gente aí. Ela é filha de um médico muito importante dr. Dias de Moraes. Tem vida curiosa. Ela é da classe alta santista, casou com um homem muito rico do comércio de café daqui de Santos, um desses empresários de café muito rico. Aliás, ela já começou desagradando o marido. Ela só fazia poesia, ele achou ruim. Aí a mulher vira comunista, se separaram, nesse tempo que ela ficou “comuna”, ela escrevia àquelas revistas comunistas que tinha, a revista *Fundamentos*. Foi da revista *Fundamentos* que eu tirei esse poema dela e fiz uma música e levei para ela em São Paulo. Ela por sua vez me levou à Eunice Katunda que morava até perto dela. Para a Eunice, tamborilei no piano, cantarolei e ela gostou muito, e a Eunice Katunda tinha um programa de rádio. Ela tinha um programa de rádio, acho que era a *Rádio Nacional* até, que ela usava o elenco da rádio porque era um programa erudito e ela fez um arranjo com a orquestra. Uma orquestra meio precária, mas era boa. Ela fez um arranjo para a orquestra e pegou um cantor da rádio que era o Roberto Luna que estreou esta peça.

MC: A versão orquestral foi ela quem fez?

GM: Lá na hora ela organizou.

MC: E não ficou nenhum registro?

GM: Não. Mas, eu mesmo fiz agora para um filme recente. O *Dono do Mar*, tem um arranjo orquestral.

MC: Então, de quem é esse filme?

GM: Essa é a única versão orquestral que eu já fiz para uma canção, é essa. O filme é do Odorico Mendes, meu filho. Eu fiz toda a trilha sonora do filme, e eu usei uma canção que fala do mar,

Peixes de Prata. O Dono do Mar, aquelas coisas e coloquei essa canção e orquestrai. Ficou bonita, viu?

MC: É um longa-metragem?

GM: Sim. Eu fazia tudo para as gavetas, ninguém tocava, ninguém cantava, a Eunice Katunda foi a primeira que tocou em público numa rádio por duas vezes, em dois dias.

MC: A Katunda foi a primeira a colocar uma obra sua em público?

GM: A primeira obra minha tocada publicamente foi *Peixes de Prata*.

MC: Essa canção é de 1955, o senhor lembra quando que ela foi tocada pela Eunice Katunda?

GM: Por aí mesmo, quase em seguida em 1955 mesmo, na época que eu a fiz, fui para São Paulo procurar a poetiza para autorizar, mas ela já me conhecia (Antonieta de Moraes), já havia me conhecido em Santos. Mostrei para ela, aí então: “Vamos à casa da Eunice, ela mora aqui perto, ela é minha amiga”. Porque a Eunice era muito “comuna” (comunista), éramos tudo “comuna” na época. Gente boa no passado era comunista.

MC: Mesmo dentro de toda a sua obra de piano, também que tinha nessa época da primeira fase, esta foi a primeira obra a ser tocada em público? De todas?

GM: Sim, de todas, de todos os tipos. Os coleguinhos do conservatório chegaram a tocar uma ou outra peça que fiz. Mas não em público. Tinha tido um pouquinho de experiência desse tipo. Mas nunca tinha ouvido as minhas músicas na verdade. Eu nem tamborilava no piano, eu não sou pianista, eu tamborilava mal, também não sou cantor. Estava neste ambiente de comunismo. A Eunice Katunda gostou, fez o arranjo, tocou na rádio, eu ouvi pelo rádio até. A minha mãe ouviu em São Paulo, ela telefonou depois. A primeira música minha tocada. Imagine. Coisa curiosa, imagine,

eu soube disso há pouco tempo inclusive, o Regis Duprat tocava na orquestra, ele disse que ele tocou essa música.

MC: O Regis Duprat?

GM: Ele disse que tocou isso. Ele tocava na orquestra da Eunice Katunda na rádio. Cachês, empregos, ele disse que lembra disso. Aí ele falou na minha tese. Quando eu fiz doutorado, ele fez parte da minha qualificação, e nesse momento, o Regis contou isso.

Até um jornal da época era o *Notícias de Hoje*, noticiou, Roberto Luna vai cantar a música do jovem compositor. Que já não era tão jovem assim, porque eu comecei tarde, não é? Com 31 anos acho. Comecei tarde, primeiro porque eu fui muito vadio, e eu queria arrumar emprego, porque a minha mãe queria. Aí atrapalhou um pouco, diminui o tempo, aí eu fiquei desesperado. Depois eu organizei muito a minha vida. Às vezes é bom não ter tempo, quando você tem muito tempo você não usa, não é?

MC: É verdade.

GM: Quando eu peguei o emprego, eu vi que tinha que ficar, era pouco tempo, cinco horas e meia. Ficar cinco horas e meia, dentro disso aqui, fiquei meio desesperado. Algo que não me interessava, trabalho bancário, esse foi o meu primeiro emprego, o primeiro emprego meu foi em banco, depois que eu fiz concurso para *Caixa Federal*, aí melhorou, só plano de carreira, tudo isso, a tal aposentadoria integral que a minha mãe queria tanto...

MC: Bem, agora *A Tecelã*.

GM: É outro poema dela, não é? Foi da mesma revista que eu peguei este poema aí, fiz, mas o resto não foi tocado, ficou anos e anos sem ser cantado até... ter sido cantado, de dez anos para cá que tem sido cantado esse meu repertório. Inclusive, o próprio *ciclo Raul de Leoni*, foi você mesma quem fez a primeira audição mundial.

MC: Sim, foi em junho de 1992.

GM: Exatamente. Foi você... estavam engavetadas, 40 anos depois... essas peças de 1952... *A Tecelã* é da mesma época, não é?

MC: 1956.

GM: Você verifica até que essas músicas têm um forte cunho brasileiro, mas é um cunho brasileiro que não é estereotipado.

MC: Esta tem caráter nacionalista, não é?

GM: Tem, tem, mas não no clima dele, o clima é schumanniano. Mas, se você cantar ela mais rápida, ela vira um xaxado, não é? (cantarolando). Mas, eu fiz com clima schumanniano, assim, e no fundo, e também brasileiro (referindo-se ao caráter de sua canção).

MC: *Canção Simples*, Tereza de Almeida.

GM: Essa também é dos tempos do comunismo. A Teresa de Almeida é uma santista que agora mora em São Paulo. Ela é mulher do Jairo Arco e Flecha, um cara que escreve sobre teatro, diretor de teatro também, ele dirigiu uma peça *Homens de Papel*, do Plínio Marcos, à qual eu fiz a música em São Paulo. Sei que ela morava em Santos e a gente tinha aquelas relações. Vinha muito aqui um grande jornalista do Rio, o Pedro Mota Lima, vinha muito a Santos dar aula de marxismo para a gente, vinha até incógnito, porque naquela época era muito perigoso, na década de 50. Depois então, veio a ditadura braba, não é? Mas de qualquer maneira não sei se ele estava com algum problema, as poesias vinham com algum pseudônimo. Mas a gente descobria que era dele. Pedro Mota Lima que estava com qualquer problema político, tinha o codinome que era Ari. A Tereza de Almeida fez uma poesia em homenagem a ele, esse "Pedro meu amigo" é ele. Eu fiz a música, também para homenageá-lo, uma lembrança da passagem dele por Santos. Tem um ritmo... aí eu estava em franca fase nacionalista consciente. Eu fazia o espírito brasileiro antes desse período, porque eu quis fazer, mas, não por razões de querer fazer música nacionalista, e sim por causa daquelas discussões, ou seja, por motivos políticos, por achar

que se devia fazer uma música brasileira. Acho que foi bom ter passado por uma fase assim.

Adquiri outros elementos de linguagem, do clima de música, embora não me fosse estranho, afinal, eu também já fazia antes. Só que mais acentuado, nesse momento aí; embora eu comecei a achar que, no fundo, eu não queria isso. Tudo bem, eu fazia música, eu queria saber das músicas novas, tal... as partituras da Europa começavam aparecer em São Paulo, comecei a me interessar por outra coisa. A seguinte é...

MC: *Lagoa*, 1957.

GM: *Lagoa* é do mesmo período. Então eu já estava nacionalista mesmo, texto do Carlos Drummond de Andrade de novo, não é?

MC: Isso.

GM: Frequentemente eu pegava um poema dele. É um poeta que todo mundo gosta, um dos melhores poetas brasileiros. E também eu tinha uma certa simpatia porque ele era comunista.

MC: *Desencanto*

GM: *Desencanto* é de uma poetisa santista que ficou mais conhecida só em Santos, mas aquela amiga de família também... como é o nome dela?

MC: Maria José Aranha de Rezende.

GM: E eu... mais por amizade, amiga da família. Poetiza bem feminina, assim, meio clássica. Porque ela era da família do Vicente de Carvalho. Equivalente a sobrinha-neta, então tem aquela tradição, aquela veia poética. Ela é uma poetisa, é mais clássica. Era boa poetiza. Fiz duas músicas com os textos dela, fiz essa e fiz uma peça coral também.

MC: Aí temos *Dizei Senhora*.

GM: Esse período eu devo ter parado um pouco de compor canções, não é? Já estava relacionado com a vanguarda, isso, já tinha feito *Nasce morre*, tudo isso. O Cid Marcus fez a letra. Então, ele fez carreira popular, em outro âmbito.

MC: *Poeminha Poemeto*.

GM: Foi um pulo no tempo, porque fiz isso, deixa eu ver. Fiz porque, não sei. Eu dediquei essa música ao Eládio Perez Gonzalez, interessante, ele era muito amigo meu, amizade de família, até porque a mulher dele estudou canto no passado, ela era assistente do meu irmão lá na faculdade. Já se conheciam também, por esse motivo. E eu fiz essa música e dediquei a ele, é uma música que é praticamente um cantor só, o piano faz uns dois acordes. E tem certa coisa teatral, a rosa num copo... sobre o piano. É uma coisa que o pessoal gosta. Eu atribuo a ela um brasileiroismo, algo assim meio Orlando Silva, ninguém acha que tem... eu acho que tem, o meu brasileiroismo é meio escondido. O que você acha? (cantarolando).

MC: É velado. Na partitura, o senhor pede para cantá-la como valsa.

GM: Tocam acorde no piano... então, dá uma estranheza. Nossa, estranheza e mais dificuldade.

MC: Porque tem que estudar, entendê-la, ela não é óbvia.

GM: Estudar um bocado. Ainda mais que não tem o suporte do instrumento, não é? Tem certo brasileiroismo.

MC: Ela tem umas pitadas. Agora é a canção *Trovador*.

GM: Então, me pediram porque teve aí o aniversário de Mário de Andrade, o centenário em 1993 em São Paulo. Um departamento lá, não sei se foi da USP, me pediram uma peça com um dos corais da USP, uma comemoração para o Mário de Andrade, e eu fiz uma peça coral que foi tocada em solenidade, aí coincidiu que a Martha Herr encomendou-me também... por isso a dedicação. Ela pediu-

me uma peça para canto e piano e eu fiz essa. Foi para essa finalidade.

MC: E o original é pra canto e piano mesmo?

GM: Sim, para canto e piano. A outra é coral, mas essa é para canto e piano. Fiz duas homenagens ao Mário de Andrade, uma pedida pela USP e outra pedida pela Martha Herr.

MC: Então foi aí que o senhor começou a reescrever canções.

GM: É, começaram a me pedir coisas e tal então começa a voltar um gostinho pelo canto e piano. Também devo muito ao Rubens Ricciardi que preparou um recital junto com a Andrea Kaiser, então fizeram as minhas obras, repertório daí para trás. Fizeram algumas vezes em Santos, Ribeirão Preto. Também fizeram uma mini excursão na Europa. E eu fui também. O Rubens estudou lá por minha causa, eu que o encaminhei para fazer aquele curso lá em Berlim – Alemanha. Então, ele bolou um festival numa cidade do interior da Alemanha Oriental. Mas a gente foi lá, pós-muro, não tinha nada de comunismo, mas era do tempo do comunismo, aqueles contatos por lá. Fez um festivalzinho brasileiro numa dessas cidades, até o *Quarteto Municipal de São Paulo* foi e tocou lá. A nossa parte era a seguinte: ele fazia um recital que a primeira parte eram canções brasileiras variadas, Villa-Lobos. A segunda parte eram as minhas canções. Eu fazia uma pequena palestra de dez minutos sobre as canções, ele traduzia para os alemães. Fizemos isso em três cidades alemãs, todas do interior. Cidades pequenas até, em centros culturais dessas cidades. Eram cidadezinhas, realmente, cidades pequenininhas na Alemanha, menos a primeira que não me lembro o nome, que até ele levou o *Quarteto de São Paulo*, que aí ele fez um pequeno festival de música brasileira.

MC: Agora a canção *Amplitude*, do Alberto Alexandre Martins.

GM: Esse é um poeta que está pegando até nome lá em São Paulo, mas ele é de Santos, ele é filho de uma amiga nossa. É um

material antigo, você sabe que às vezes eu pego e faço recentemente uma música atual em cima de um material que tinha guardado há 40 anos.

MC: É, o senhor comentou isso. Agora é *A Festa*, poema de Narciso Andrade, mas ela já não é a sua última canção. Tem pelo mais uma até o momento, não é?

GM: Tem mais uma outra que eu vou pegar lá embaixo porque não está aqui. Narciso de Andrade é um poeta aqui de Santos que eu conheço de longa data e que eu nunca tinha feito nada assim com poema dele. Então eu resolvi que era preciso eu fazer uma canção com o poema dele. Foi a mulher dele que deu esse poema, pois ele nunca teve nada editado...

MC: Que pena!

GM: Como fizeram com outro poeta daqui de Santos também que tinha esse negócio de não querer editar, depois de morrer editaram, aí não está mais vivo. Mas, é porque eles não deixam, criam obstáculos, não dão os poemas, aquelas coisas. Então, quem me deu alguns poemas dele foi a mulher dele. E eu pensei esse, muito bom que tem outros que são igualmente bons, mas achei esse muito...

MC: Muito interessante, não é?

GM: Gostoso, não é?

MC: Uma graça.

GM: É realmente uma festa, o cara que chega lá e a festa já acabou. E aí eu senti um negócio meio assim, brejeiro, meio samba canção. E eu me inspirei, não sei se já te falei, no Noel Rosa, um certo clima de um leve samba do Noel Rosa, como é que chamava mesmo?

MC: *João Ninguém*.

GM: É isso, *João Ninguém*! Tem um certo clima de *João Ninguém*, certo clima de samba canção, agora, curiosamente esse desenho pianístico aqui é schumanniano. Com o mesmo da

(cantando), a primeira canção do ciclo *Amores de Um Poeta*. Essa mesma textura, o desenho aqui, olha (mostrando a partitura). O Schumann não fez o tum-tum, desta aqui. Mas era uma textura, portanto, clássica, clássica não, romântica e altamente erudita, mas é popularesca por outro lado. É, ficou boa?

MC: Ficou ótima, ela é diferente de suas canções.

GM: Eu nunca ouvi, eu não sei se é bonita. É o meu lado popularesco, porque eu me sinto no mínimo três compositores diferentes num só. Um daqueles mais experimental da Vanguarda, essas coisas todas. Um mais, eu diria clássico-romântico até, porque eu tenho essa formação muito forte, que faz aquelas minhas músicas antigas... no começo de tudo isso. E tem o meio popularesco, que é esse que faz isso aí, eu tenho uma pecinha coral também que é uma marchinha carnavalesca. Tem até duas, aquela *Mamãe eu Quero Votar*, é uma marchinha carnavalesca. Eu fiz recentemente também uma chamada *Salada de Fruta*.

[Pausa – Gilberto Mendes foi pegar a partitura de *Ex-Ode*].

GM: Vamos lá então, a última canção que eu compus que é essa *Ex-Ode* do poeta paraense, está o nome dele aí?

MC: Paes Loureiro.

GM: Paes Loureiro, me foi encomendada por causa da dupla de Renato Mismetti e Maxiliano de Brito, um barítono e um pianista brasileiros que vivem na Alemanha. Eles faziam projetos, esse que eu participei foi o segundo ou terceiro, eles fazem projeto, arranjam dinheiro lá e fazem um concerto muito bem-produzido, em programas que são feitos em teatros, sempre históricos. Eles já tinham feito um primeiro, convidando uma série de compositores e me pediram pra fazer então essa canção. Eu podia até ter usado instrumentos também, porque eles contratam músicos também, mas eu preferi fazer canto e piano, ele me deu o texto, eu achei que ficava melhor só canto e piano. Só que ele disse que queria uma música um pouco maior, uma peça de uns 08 minutos mais ou

menos, em cima desse texto aí, porque eles estrearam no ano passado e convidaram a gente, pagaram as despesas de viagem, hotel muito bom, em duas cidades. Fizeram a estreia em Potsdam – Alemanha, e depois, uma semana depois em Bayreuth, terra do Wagner e eles levaram a gente para todos esses lugares. Não naquele teatro, aquele teatro só é usado para o Wagner, não é? Eu até visitei, o resto do ano é para visita só, visitas públicas. Um teatro impressionante.

Mas eu fiz num teatro antigo da cidade, é considerado um dos teatros mais antigos da Europa, extremamente barroco, meio rebuscado. Eles só tocam em salas assim. Depois de lá, eles pagaram pra nós a viagem, os hotéis, tudo legal, tudo parceria, agora eles iam continuar o projeto em Viena, depois iam para Paris, Londres, mas parece que o de Londres falhou, eu soube depois, mas estava programado Londres e terminou no Brasil, porque é uma lenda amazônica, é um projeto amazônico porque o poeta é amazonense. Terminou em Belém do Pará, fizeram o concerto lá e em Manaus também. Essa é a história dessa encomenda.

MC: Mestre, muito obrigada pela valiosa entrevista.

REFERÊNCIAS

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Gilberto Mendes, presente!

Rita de Cássia Domingues dos Santos

*Nos olhos da libélula
Refletem-se
Montanhas distantes
Issa*

Lá se vão dezessete anos. Esta entrevista, realizada durante meu mestrado na Escola de Comunicações e Artes da USP, tem como tema principal a obra *Abertura Issa*. Este foi, decisivamente, um momento muito importante da minha vida, da minha trajetória acadêmica e artística. No entanto, ao tentar recompor os acontecimentos do dia percebo que há lacunas, e o que fica de mais claro e evidente são os sentimentos.

Antes de qualquer outro, de gratidão à Maria Cecília de Oliveira por ter-me consigo naquela oportunidade ímpar e apresentar-me a esta pessoa tão maravilhosa, artista incrível, sobre o qual passei muitos e muitos anos a estudar e a me debruçar sobre seus feitos e obras. Gratidão infinita que também se estende indubitavelmente ao próprio Gilberto, e à Eliane Mendes, que nos receberam com uma gentileza e carinho que raramente se vê, mas dos quais eles eram extremamente pródigos.

Toda a lembrança daquele momento se envolve numa atmosfera de magia. O apartamento lindo, o bom-humor sofisticado, a cultura imbatível, o conhecimento de mundo, de história, de vida, literatura, cinema e música. Até as eventuais “brincas” eram gentis e bem-humoradas. Gilberto Mendes, gigante cuja estatura a cada dia se avulta mais e mais.... Quanto mais nos apercebemos do quanto fez e de quem foi, assim se avulta também a saudade que nos deixou ao partir.

Sua memória fica, no entanto. E esse é o nosso mister. O de recordar e celebrar, com nossos estudos, com nossas lembranças, com nossa música, tudo o que com ele aprendemos. Sua contribuição para meus estudos foi inestimável. Graças a seus apontamentos um mundo de pesquisa se descortinou diante de mim, desde arte contemporânea até minimalismo musical.

Dessas discussões, entrevistas e diálogos, se originaram minha dissertação, minha tese sobre seis obras (pós) minimalistas de Gilberto Mendes, viagens de conferências e estudos para Finlândia, Estados Unidos da América e Reino Unido, sendo produzido um livro, “Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul” (CRV, 2019), além de vários textos. Porém, o *presente* mais especial que recebi dele foi a influência de seus procedimentos composicionais em minhas criações.

O compositor santista nos traz assunto que não se esgota. Para muito além dele mesmo. Um verdadeiro *presente* para o mundo. Gilberto Mendes, *presente!*

*Cerejeiras do anoitecer
Hoje também
Já é outrora
Issa*

Entrevista realizada por Rita de Cássia Domingues dos Santos, janeiro de 2005. Publicada originalmente em: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. *A abertura da ópera Issa, de Gilberto Mendes: Edição de partitura e contextualização*. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Estava também presente a cantora, musicóloga e Profa. Dra. Maria Cecília de Oliveira, então aluna da pós-graduação da USP, que na época escrevia sua dissertação sobre as canções de Gilberto Mendes.

Rita Santos: Muito obrigada por conceder-me esta entrevista. Qual foi a motivação, por quê o nome *Issa*... que não tinha o texto lá na USP, o libreto do Décio Pignatari, então eu queria saber um pouquinho sobre esta história.

Gilberto Mendes: A motivação foi essa mesma, o texto do Décio Pignatari, *Issa*. Na verdade, o Décio me devia um libreto, antigo, que ele me prometia. Ele ia fazer um libreto sobre o *Memórias Póstumas de Brás Cubas* do Machado de Assis, que na verdade ele estava fazendo para um outro compositor, que era amigo mais antigo dele, o Damiano Cozzella. Mas ele mesmo me disse uma vez: 'o Cozzella nunca vai fazer esta ópera'. Então eu disse: 'dá para mim, que eu faço'. Ele ficou de me dar este texto, e foi ele que não terminou também. Ou melhor, parece que ele tentou fazer, e ele me disse que não deu certo, não gostou... e me deu esse texto, que na verdade não é um libreto, é uma história do poeta Issa. Issa é um poeta japonês, um poeta japonês meio popular.

RS: De que época?

GM: A época eu não sei, teríamos que ver isso depois... acho que ele... É um poeta mais antigo, não é de agora... poeta da tradição, pode ser século XIX, talvez, não é um contemporâneo, pelo que eu me lembre. Então é um poeta. Aliás, o texto dele é o que, em linguagem de cinema, a gente chama de argumento. É uma história, não é como também é para o cinema o *screen play* que é coisa feita para cinema já, como é o libreto para a gente. O libreto para gente é um negócio como é o do cinema, específico, é como uma peça teatral. O texto é tudo que é falado, não interessa a ação... a ação pode vir mais para o lado do encenador, aquela coisa toda, tem que saber a continuidade, mas o que o músico trabalha é o texto, então ela funciona como uma peça teatral. Assim, são diálogos... Eu não vou musicar ali, escrever 'o poeta entrou, abriu

a janela, deu um espirro', ou 'levantou um tapete', eu não vou musicar isso, isso está escrito ali, isso o cidadão é que vai fazer na cena. Isso é uma instrução. Falei assim: 'Eu preciso só de um texto'. Preciso disso também, só para eu saber o clima, mas o que eu vou fazer música é em cima de texto... e isso não tem ali... Tem muito pouco! Então está me dando dificuldades para fazer a música por causa disso..., porque na verdade eu já vi que eu vou ter que fazer um libreto, e eu estou com preguiça de fazer isso...

RS: Mas o personagem central da história seria esse poeta japonês?

GM: É. Issa, chamava Issa. O nome da Adélia Issa. (risos) – Só que é um nome japonês, e ela não é japonesa.

RS: E a proposta deste meu trabalho de mestrado é editar esta obra. Mas qual aspecto, nessa abertura, que o senhor acha mais significativo para analisar?

GM: Primeiro, eu fiz essa abertura também um pouco para animar o Décio, e me animar também, para ver se eu deslanchava, e também para o Décio ver que eu comecei. É um começo. Mesmo que eu não faça a ópera, existe uma abertura de uma ópera não composta ainda. Você vai notar que ela tem um caráter japonês. Tôrôrôrômmm... (Gilberto cantando a melodia correspondente ao trecho de caráter japonês), uma escala japonesa, tôrôrôrômm... rôrôrôrômm... rôrôrôrômm, ela tem umas estruturas básicas... eu fiz dentro de um clima de minimalismo, de repetição. Eu vou repetindo isso e... num dado momento é isso que vai... é sempre isso tôrôrôrômm... rôrôrôrômm...

RS: Quatro notas...

GM: Mas é porque eu vou trabalhando com as diversas orquestrações, tudo isso, até que no fim só desemboca no târârârâmm... rârârâmm... (Gilberto faz uma diferenciação na entonação, cantando ao fim notas mais agudas e longas), puxa uma melodia dessa, târârârâmm... rârârâmm... o som é bonito.

RS: É naquela parte que muda o andamento? Vai ficando mais lento...

GM: Vai chegando no fim. E também engata numa segunda melodia que finaliza (Gilberto canta esta segunda a melodia em questão). Uma melodia bem japonesa... e bem ocidental também, uma mistura das duas coisas. A música vai terminar a orquestra fazendo... uma coisa meio havaiana (Gilberto canta a última parte da música executada pela orquestra). A peça é curta e ela só tem três elementos: aquele tema que repete (canta um trecho do tema) e aquela melodia (canta também um trecho da melodia a que se refere), que é até o oboé que faz, se eu não me engano. Depois engata nessa (canta o trecho) que é feita por quatro trompas em uníssono. Ela saiu legal. Ela é bonita!

RS: Ela é linda! Então, mas...

GM: E o clima do minimalismo não apareceu nas minhas canções nenhuma vez, engraçado..., mas na linha músico-instrumental ela é uma coisa que é da música mais do momento que eu agreguei à minha... ao meu modo de fazer. Que bate muito com músicas antigas minhas. Tinha um pouco de repetição, só que a gente não chamava de minimalismo, nem existia essa ideia ainda..., mas é a curtição da repetição que o Barroco tem, Bach tem muita repetição. Bach... (canta um trecho de Bach). Quer dizer, não é bem a mesma coisa, mas fica ali por perto. É a curtição da repetição.

RS: Certo!... E, por favor, quando foi a primeira apresentação dessa abertura, da *Issa*?

GM: Ah! Isso tudo tem que ver. De memória eu não sei... Tem que ver quem fez... Quem teria feito? Deve ter sido muito feita até, engraçado!

RS: É! O Neto, o professor Diósnio Machado Neto, falou que já tocou essa abertura...

GM: Então a Orquestra de Santos já fez, a Orquestra de Ribeirão Preto já fez, uma orquestra em Curitiba já fez, a Orquestra Sinfônica do Municipal já fez, a OSESP já fez com o Neschling, a do Municipal já fez com o Petri, que é o aqui de Santos mesmo, e a orquestra de Santos com o Petri mais de uma vez, e a orquestra de Ribeirão Preto eu não sei quem fez...

RS: Como pretende continuar a ópera?

GM: Eu tenho a ideia de como vai ser a ópera, assim, como música... como texto eu não sei, porque eu vou ter que, sei lá se eu vou conseguir fazer, tirar uma história em um libreto. Eu vou fazer uma música dentro de um princípio que eu tenho adotado em duas músicas recentes. Eu fiz uma música chamada *Slow Dance of Love*, *slow*, fala como escreve, *slow dance*... “Dança lenta do amor” que é uma peça que é uma só melodia, só tem a melodia, a melodia vai em frente sempre. Só que a melodia é acompanhada por outros instrumentos que fazem a mesma melodia em outra altura, uma sétima abaixo, depois de repente entra um outro aqui, uma terça acima, então estão fazendo a mesma melodia. É sempre a mesma melodia, mas só que é uma melodia de intervalo... de repente é uma linha assim, de repente já são três andando assim, mas... não é contraponto! Está notando, não? Entra outra melodia, mas é a mesma melodia noutra altura, então fica como que um acorde andando. Um intervalo andando, uma sétima, ou uma segunda, andando juntinho assim... Ou quatro notas num acorde estão fazendo a mesma melodia, então fica um acorde andando. Então é um tipo de música em que não entra harmonia e que não entra contraponto, mas que ela soa profundamente harmônica por causa disso e parece que é contraponto por causa das outras vozes que entram, mas ela não entra em contraponto, ela entra em paralela, faz a mesma coisa... uma idéia que eu tive de fazer isso. E que eu fiz recentemente isso com grande orquestra: *O Rastro Harmônico*, que foi estreado este ano, no ano passado aliás, pela Sinfonia Cultura, ora extinta (risos tristes). Então no *Rastro Harmônico* eu lidei com orquestra, então entra a massa orquestral grande.

Fazendo a mesma coisa, não tem outra melodia, não tem contraponto, mas ela soa sonora “para burro”, porque ainda é orquestra. Às vezes são dez instrumentos andando, cheio..., mas não tem harmonia nem contraponto..., mas tem harmonia, porque você ouve sete notas ao mesmo tempo, é uma bruta harmonia! Mas não é o acorde! Então eu quero fazê-la assim também (Gilberto está falando da ópera), porém mais justificada por outro motivo também, embora a abertura não vá ser assim, vai fugir a isso. A abertura não foi assim, mas a continuidade dela vai ser assim, ou pelo menos vai ser basicamente assim, não digo vai ser rigorosamente sempre assim, mas basicamente assim, noventa por cento, de vez em quando sei lá, um pouco como a abertura, ou de outro jeito. É o tal negócio: eu vou inventando técnicas para cada música. Então, a minha idéia também de fazer só uma melodia, é que, não sei se você sabe que as músicas orientais, e das outras culturas, são só melodia. Não tem harmonia nem contraponto, na música da Índia, na música do Japão, da China, da Indonésia, da Tailândia, da África, não tem harmonia nem contraponto, quando entram vários instrumentos juntos eles estão fazendo a mesma melodia, e não estão fazendo isto que eu faço, é a mesma melodia, mas em alturas diferentes, vira acorde. Eles não, fazem a mesma melodia quando entram outros instrumentos. Então, é o caráter oriental japonês que eu vou dar também por este lado, ela só fica, esse meu jeito, último, que eu andei fazendo música, vai coincidir com esse caráter da música oriental que a japonesa tem, a chinesa tem, todas elas têm, de ser só melodia, só que eu faço só melodia, mas enriquecida, desse jeito. Essa é a idéia que eu tenho, naturalmente dentro do estilo de ópera, tem... vou ter que fixar uma melodia para um personagem, uma melodia para outro, fazer jogos, tudo isso... Só da abertura já tem duas melodias boas para depois desenvolver. Aquela... (Gilberto canta o trecho a que se refere), tem aquela outra... (Gilberto canta outro trecho), vão dar boas árias depois. O tema musical eu já tenho na minha cabeça, agora o diabo é o libreto!

RS: Professor, desculpa, a gente estava trocando a fita, eu não consegui pegar os regentes... Quem foram os regentes que o senhor lembra que já fizeram essa abertura?

GM: Luiz Gustavo Petri, com a Orquestra Sinfônica de Santos, acho que ele fez até a estréia, tem que perguntar...A de Ribeirão Preto também fez, agora pergunta para o Rubens quem foi o regente. Não sei se foi o Minczuk... acho que não foi...

RS: O Cláudio Cruz também fez essa abertura?

GM: Não, não fez, acho que não... Ribeirão Preto pergunta para o Rubens... O Petri fez com a de Santos, fez com a Sinfônica do Teatro Municipal, lá no Municipal, ele fez também, fez... acho que no ano passado até, se não me engano, com a Orquestra de Curitiba, não sei qual orquestra de lá, não sei que nome tem. Já fez no Rio, não sei também com qual delas, tem várias orquestras lá no Rio. A OSESP fez, com o Neschling, no tempo em que funcionava no Teatro São Pedro. Que mais? Acho que só...

RS: Então provavelmente quem mais regeu até agora esta obra foi o Luiz Gustavo Petri?

GM: Foi. Eu acho que ele fez a estréia também.

RS: E assim... qual o impacto que o senhor percebeu que essa abertura, *Issa*, causou no público?

GM: Modéstia à parte, já que se trata de uma música minha, todo mundo gosta muito... (risos)

RS: Então!... ela é muito bonita mesmo!

GM: Todo mundo gosta demais dela. É ruim começar uma música bem, tem que manter o nível depois... Tem que ser uma ópera toda bonita, senão... Tem que começar meio fraquinho, meio chata, depois vai melhorando!

RS: Então... naquele livro "*Uma odisséia musical*", o senhor elenca algumas obras orquestrais, mas depois já fez outras, então o senhor poderia, por favor, falar sobre as obras orquestrais?

GM: Peças orquestrais minhas?

RS: Isso!

GM: Eu tenho bastante... eu tenho até uma que eu fiz e nunca fui buscar. Perdeu-se...

RS: É aquela do concurso?

GM: Do concurso... essa foi a primeira que eu fiz. Eu sopro isso para os musicólogos, mas eu não aguentei ir atrás dela... de repente está numa gaveta.

Maria Cecília de Oliveira: Até seu pseudônimo era "Roger", não é isso?

GM: Rogi... inversão de "Igor"... 1954, concurso do IV Centenário de São Paulo, é só fuçar... deve ter sido a Secretaria... vê quem promove a Bienal... é Estado ou é o Município? Se for o Estado vê através da Secretaria do Estado, se for Município através da Secretaria do Município, vê, procurar ver o IV Centenário, foi a II Bienal, foi a do IV Centenário de São Paulo, porque ele foi 1954, num concurso internacional que eles fizeram, a banca tinha gente importante... o Hindemith fez parte da banca... Quem ganhou o concurso foi o Camargo Guarnieri. Deu até polêmica, achavam que pegou mal, era um concurso internacional e vão dar logo para um brasileiro..., mas se acharam ele melhor... foi uma banca internacional também... sei lá por que que ele ganhou.

RS: Esta foi a primeira?

GM: Foi a primeira, mandei três vias para lá, copiadas à mão!... trabalheira. Uma música de meia hora, era o tempo estipulado, três movimentos eu fiz.... e não fui buscar... não sei que que deu em mim, que eu não fui...duas obras minhas eu não fui buscar: esta obra sinfônica e também um trio que eu fiz para violino, violoncelo e piano. Parou? Fez um barulho!

RS: Não.

GM: E também não fui buscar essa outra... essa nem sei que concurso foi, essa outra.... mas essa eu sei bem! Concurso do IV Centenário, foi um concurso muito importante!... De repente está numa gaveta lá. Já pensou? E de repente é uma boa, sabe por quê? Por que, vamos dizer, não sei se é a segunda que eu fiz, mas pelo menos eu fiz na mesma época, o *Ponteio para Orquestra*, que fiz na mesma época e só agora... também pus num concurso, não ganhou..., mas pelo menos eu fiquei com a obra, eu acho que eu fiquei com uma cópia, talvez, era música mais curta, eu tinha uma cópia... Que naquela época não tinha xerox. Uma cópia dessa tinha que copiar tudo na mão de novo... não tinha o que você fizesse... tinha um papel chamado vegetal, lembram disso, não? Já ouviram falar nisso?

RS: Hã, hã... (afirmativamente)

GM: Papel vegetal? Mas que antigamente você tinha que comprar papel vegetal (quem era desenhista) para fazer plantas de casa, mas você tinha que escrever as pautas, dá uma trabalhadeira! Posteriormente passaram a imprimir. Você comprava papel vegetal impresso, já quebrava um bom galho. E você tirava cópia, mas era uma cópia meio cara! Não, era boa, para hora assim era boa, mas com o tempo apagava. Mas o tempo, muito tempo, sete anos... E não é como o xerox, xerox garante uma cópia boa. Mas, *Ponteio*... acho que foi a segunda... Está o livro aí, não? Meu livro não está aí?

RS: Se o senhor puder falar as mais recentes, porque no livro eu vejo direitinho...

GM: As mais recentes... *Ponteio*, *Ponteio*, entrei num concurso e não ganhei, lá no começo da carreira... Uns oito anos depois é que eu comecei a entrar na música realmente, e já tinha música assim. E a música é boa, porque estão... todo mundo está tocando este *Ponteio*, e gostam também. A Orquestra de Ribeirão, a de Santos... vivem me pedindo, é um estilo brasileiro, o pessoal gosta, também. (Gilberto cantarola um trecho do *Ponteio*) (risos). É da minha fase nacionalista, ela. Essa peça, o *Ponteio*. Que eu tinha tudo isso guardado, e aos poucos os músicos amigos querem ver. E fazem...

Essa eu nem sei quem fez primeiro, se foi o Petri ou foi Ribeirão Preto. Um deles fez em primeiro lugar... E começou a correr a música. É o que eu digo, eu pretendia pegar essa peça e fazer uma revisão dela, mas ela foi tocada sem revisão e eu verifiquei que não tinha nada para corrigir. Estava corretíssima! Eu penso: “Então aquela que eu mandei também para o outro concurso deve estar correta, legal, deve ser bem ‘tocável’”. Bom, as coisas como essa que eu estou falando você pode botar... fica interessante numa tese, essas coisas...

RS: Sim!

GM: Depois eu acho que eu fiz uma peça para cordas e duas trompas, *Ricercare*. Eu estou misturando, porque quando a gente faz catálogo, a gente... músicas para cordas a gente separa de músicas para orquestra, mas acho que é tudo uma coisa só, no fundo.

RS: É, uma pequena orquestra... orquestra de cordas...

GM: Eu fiz uma para trompa... para duas trompas e cordas para a orquestra do Toni, Orquestra de Câmara de São Paulo, que ele estreou lá no Teatro Municipal de São Paulo, uma peça serial... não era um serial dodecafônico, mas já era serial. Depois eu fiz três peças para orquestra, acho que é três estudos, para orquestra de cordas só... dodecafônicas. Essa o Toni fez, acho que a Orquestra de Santos fez, não tenho muita certeza, e uma orquestra do curso de Curitiba fez com um regente americano até... Melhor ver o livro, não? Para seguir...

RS: Não, essas eu vejo no livro... Agora essas mais recentes, essa “Rastro Harmônico”, acho que não tem...

GM: Não, não está no livro, não... No livro deve chegar até o *Concerto para Piano e Orquestra; Partitura: Um Quadro de Gastão Z. Frazão*, e não deve ter uma que eu chamo de *Viva Villa II*. *Viva Villa II*, na verdade não é uma peça nova, é uma peça para cordas que eu fiz em transcrição de uma peça que era para piano e uma outra que era para coro. A transcrição da de piano que é *Viva Villa*, que é uma

peça para piano, e a peça para coral que eu fiz, *Lenda do Caboclo, a outra*. Como ambas são dedicadas ao Villa-Lobos, em homenagem ao Villa-Lobos, elas têm este tipo de unidade. São duas peças distintas que eu orquestrai para cordas somente. Ficou muito legal. Foi feita já uma vez, aqui em Santos, por um regente, até americano, que andou por aqui, o Jack Fortner. Quer dizer, inclusive ele vai fazer agora, nos Estados Unidos ou no México, num desses lugares, que ele anda por lá. Tem o *Rastro Harmônico* que é para “orquestrão”. Agregado a ela ainda uma “big banda”. Tem além da orquestra sinfônica, tem quatro trombones, quatro trompetes e quatro saxofones. Às vezes ela soa como “big banda” assim, misturada com as cordas, orquestra total! Não ouviram o Festival, não ouviram?

RS: Esse eu ainda não ouvi, esse eu preciso ouvir.

GM: Não chegou a ouvir? Meu *Rastro Harmônico*?

MC: *Rastro Harmônico*, não.

GM: Ah! Não vão ver a minha música e fazem tese sobre mim!?

RS: Não, mas, calma professor...

GM: Que nem essa gente que faz tese de literatura sobre Machado de Assis e lê um resumo do livro dele.

RS: Tem que conhecer a obra!!! Então, como o senhor traçaria um paralelo entre a abertura da ópera *Issa*, e as aberturas de ópera do passado e atuais, o senhor vê alguma ligação?

GM: Do passado?

RS: É. As aberturas de ópera que tinham no passado...

GM: *Egmont*? Essas coisas?

RS: Isso. E a abertura *Issa*. O senhor vê alguma...

GM: Até parece com as do Beethoven, também ele só fazia a abertura, ele não fazia a ópera... (risos).

RS: Mas o senhor vê alguma...

GM: *Egmont* eu não sei se é ópera, é ópera? Inteira? Acho que não. Mas parecia uma abertura.

MC: É abertura.

GM: Abertura também ficou um nome meio de uma forma musical. Não é obrigatoriamente da ópera.

RS: Pode ser uma peça isolada também.

GM: É. A ligação que eu vejo é essa mesmo, embora eu não consultei nenhum modelo, assim, nenhum, não vi a ópera do Beethoven, nem nenhuma de Mozart, mas a gente ouve tudo isso. Está no ouvido da gente. Tem no ouvido o espírito de uma abertura, dessas aberturas de ópera e dessas aberturas que não são nem de ópera, mas tem o caráter... É fácil fazer! Depois, esses nomes no fundo não querem dizer grande coisa, isso chama-se abertura porque pretendo que seja ligado a uma ópera, mas se não fosse... não fosse uma abertura dessa ópera, seria uma peça para orquestra que eu poderia dar um outro nome. Nunca, te falo, eu não gosto de dar nome de forma para minhas músicas: sinfonia, sonata... essas coisas, não dou. Eu pus nome literário. O *Rastro Harmônico* poderia ser uma sinfonia. Eu chamo de *Rastro Harmônico* para orquestra sinfônica. Tem outra peça que também poderia ser a sinfonia nº 4, até outra, a *Partitura: Um Quadro de Gastão Z. Frazão* podia ser uma sinfonia nº 3, mas eu dei esse nome... Antigamente eu dava, bem no passado, eu dei alguns nomes de formas. De muito tempo para cá eu dou um nome literário, algum nome assim... Tem que ver embaixo para quê que é... *Rimsky*, eu poderia chamar de "quinteto para piano e cordas em si bemol maior" nº 3, opus 2, nº 3... eu acho horrível esse nome, antiquado. Então eu pus *Rimsky...*, mas é uma peça. É um quinteto. Piano e quatro cordas, mas eu não chamo de quinteto... Um nome desusado. Quinteto, trio, quarteto...

RS: Meio árida esta nomenclatura...

GM: Não... lembra o tempo antigo. Não lembra a música de hoje. Que isso ajuda até publicitariamente... Eu tenho um site americano enorme a meu respeito por causa do *Ulisses em Copacabana*, por causa do *Ulisses em Copacabana*! É um site sobre... literatura! Sobre o Joyce, não é sobre mim, e tem três páginas a meu respeito, por causa dessa música. Um retrato do disco, que é aquele quadro que está ali... uma informação a meu respeito, ainda indicam outro site que é do belga que edita minha música para quem quiser mais informações, e depois tem uma relação das músicas que foram feitas usando o texto do Joyce, e tem uma minha no meio, que eu nem usei o texto, é só o nome. *Ulisses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. Está lá a minha, no meio, os maiores compositores do mundo que fizeram, todos os caras bons... que vão mexer com Joyce. E ainda ele pôs embaixo, “sem dúvida alguma é o melhor de todos os títulos”. Olha!!! O cara que fez o site!... E se essa música chamasse... se chamasse “octeto em mi bemol maior opus 4, nº 5”? Hã? O nome ajuda. Mas eu não faço por causa disso, é que eu gosto da relação... eu gosto muito de literatura, cinema, gosto que os títulos tenham essa relação. *Rimsky* é um quinteto, mas eu pus *Rimsky*, eu usei em homenagem ao Rimsky, que era uma peça que ia ser feita, foi aliás, lá na terra dele, em São Petersburgo, tudo isso... Peguei uns temas dele, de referência, assim, mexi com aquilo...

RS: E qual a sua concepção de modernismo e de pós-modernismo, quais os compositores que, no seu ponto de vista, são mais representativos?

GM: Modernismo é o momento largo do século XX, que foi todo moderno. Começar pela Arte Moderna. Um nome assim bem dos anos vinte, anos trinta, os livros que abordavam a música, a arte eles sempre falavam a “arte moderna”, “*La Música Moderna*”. Um livro importante do musicólogo espanhol Adolfo Salazar... A época dos museus de arte moderna, o MOMA lá de Nova York, o Museu de Arte Moderna de Paris, Museu de Arte Moderna de São Paulo, tem também lá... Em São Paulo tem o de Arte Moderna e o

de Arte Contemporânea, o de Arte Contemporânea é o da USP, e o Arte Moderna é mais ligado às Bienais. Então todo o modernismo é uma coisa imensa. É a marca, é a grande marca do século XX. A partir dos primeiros... primeiras décadas, principalmente a partir da segunda década, lá para... A primeira década está mais ligada ao século XIX ainda, ainda é uma continuação do Impressionismo, aquelas coisas. Mas é com Picasso que começa realmente um modernismo. Estava em todas as áreas, música, arquitetura, arquitetura moderna, tudo isso... o pós-moderno na verdade começou na arquitetura, é uma expressão que começa a ser usada na arquitetura para designar uma reação ao modernismo, realmente. Que o modernismo foi muito geométrico. Muito aqueles prédios só de vidro. Só de concreto, aquelas coisas assim, um estilo bem marcante... Nova York. A Nova York moderna, que lá tem o modernismo do começo do século, aquela Art Déco. Não era assim ainda. Mas a partir daqueles prédios muito de vidro, assim... Van der Rohe, aquele arquiteto que foi viver lá. Começou uma reação a isso, era uma arquitetura despojada, sem enfeite nenhum. Era a matéria que era bonita, era o vidro, era o cimento, aquelas coisas, aquelas grandes pranchas assim, não tinha decoração nenhuma. De repente o Philip Johnson, um americano, que começou... ele reintroduziu o enfeite na arquitetura. Começou a fazer uns prédios exóticos. Fugindo disso completamente!... tem um prédio em Nova York que parece um guarda-roupa, aliás o apelido dele em inglês, traduzindo, é guarda-roupa mesmo, parece um guarda-roupa, lá em cima tem o desenho de um final daqueles guarda-roupas barroco, assim. Porque ficou na moda esse final... Hoje em dia... Daqui você pode ver um prédio ali adiante que tem isso, tem vários, não se está aqui ou para o lado de lá, tem... agora tem guarda-roupas mixurucas sendo feitos no mundo todo agora imitando esse prédio dele. Mas então começa um pós-modernismo, uma reação ao que existia... esses prédios que parecem aquele joguinho que tem triângulo, quadrado... não viram prédios ainda assim, pós-modernos? Mas começou na arquitetura, viu? Começaram a achar que as outras artes estavam mais ou menos

fazendo a mesma coisa, e estavam realmente. Como eu, como eu expliquei. E outros... começou o nome se estender a isso. E com relação à música houve um simpósio, em Atenas, não, não foi nem em Atenas, foi na Grécia, foi em Patras, na Grécia... ao qual eu fui convidado até... participei desse simpósio. Um simpósio sobre o pós-modernismo, hein!? Fomos todos para lá discutir, ninguém sabia o que era isso, todo mundo leu apressadamente livros sobre isso, e fomos lá discutir o negócio... E lá a gente verificou quem estava e quem não estava fazendo isso. A gente verificou que quase todo mundo estava mais ou menos fazendo uma arte assim. E só que eu verifiquei que esse chamado pós-modernismo se equivale muito ao... ao... como é que chama?... ao ecletismo dos anos vinte, dos anos dez... aconteceu um fenômeno parecido nos anos dez, anos vinte, o ecletismo, que era uma mistura, era uma salada disso tudo. Essas minhas obras primeiras, que eu fiz eram ecléticas, também... também eram pós-modernas, *avant la lettre* como se diz em francês, Villa-Lobos foi um pós-moderno antes do pós-modernismo. Aquela *Sonatina* minha é tocada na Europa como uma obra pós-moderna.

RS - Aquela com influência de Mozart, a *Sonatina Mozartiana*?

GM: É. Ela coincide com tudo com o pós-modernismo e não tem nada a ver com o pós-modernismo, eu fiz cinquenta anos atrás! Ninguém falava nisso! Então coincide, o que havia era um ecletismo, nas Américas, na Europa não. A Europa era avessa a ecletismos e misturas... São puristas. Não gostam das raças, nem dos índios... não gosta de se misturar com nada o europeu. Já as Américas misturam imigrantes, selvagens, negros... então é uma misturada... Então o ecletismo foi forte nos Estados Unidos e no Brasil. Um grande eclético foi o Villa-Lobos. Tanto que o Villa-Lobos está na moda, mundialmente, não? Está super gravado e na moda. Porque bate com o gosto do pós-modernismo. O pós-modernismo é uma reação ao moderno porque o moderno foi muito abstrato, muito linhas, planos, matéria bruta, cimento, vidro,

só... pá, pá, pá... geometria... E agora voltou o contorno, o rebolado, assim, o desenho assim...

RS: Certo. E o minimalismo? O que o senhor poderia me falar sobre o minimalismo?

GM: Minimalismo é a ideia da repetição, só... Se baseia muito na repetição... Minimalismo já é arte moderna, não é pós-moderna. É um dos dados da arte moderna mais para cá, mais de antes dela começar a acabar. O minimalismo aconteceu em todas as artes... olhe que lidam com coisas mínimas: se é uma pintura, o cara usa pouquíssimos elementos, e faz um trabalho ali. Na música, idem, esses mínimos elementos... e não desenvolve também, repete... o minimalismo não é obrigatoriamente de repetição. Mas em termos de música acabou ficando. Toda hora o minimalista musical tem esse lance da repetição, porque também não quer apresentar coisas novas, fica com pouca coisa, mínimo. Agora, a ideia da repetição é muito antiga.

RS: Certo...

GM: A repetição já tem na música moderna, Stravinsky, todo mundo... é o velho ostinato. Agora, quando essa fase repetitiva, minimalista, que ainda está dentro do modernismo... que o modernismo nas suas últimas etapas começou a ter muitos outros "ismos". Tachismo, minimalismo, *art pauvre*, arte pobre, que era minimalista também porque usa poucas coisas. Vários aspectos, mas ainda do modernismo. Antes de passar para o pós-modernismo, que limpa tudo isso e começa a fazer uma salada, ao gosto de cada um... Mas a repetição sempre aconteceu e quando ela entrou na fase da arte de vanguarda, inicialmente ela acontecia assim mais para curtir um som longo... La Monte Young uma vez foi numa caverna nos Estados Unidos com uma flauta e ficou lá fazendo o mesmo som e ouvindo as reverberações daquele som naquela caverna, assim... eram tipos de minimalismos. De curtidão de coisas assim, e... e... também... como que é aquele outro?... *art pauvre*, não... ah! também começaram a usar isso para fins

agressivos, fins de chatear a audiência... fazer coisas que se repetem muito... porque quando surgiram as performances de *happening*, muitas acontecem para irritar as pessoas, o prazer de irritar, espantar a pessoa. Fazer algo assim que fica digamos numa mesma coisa, meia hora... o cara se enche. Sai, vai embora do teatro. Uma peça que eu me lembro que era assim: começava na nota grave do piano – dommm – esperava vinte segundos, depois passava para outra – dommm – até lá em cima, dava uma meia hora fazendo isso. O cara sai do teatro, não? Ou então joga alguma coisa nele... escândalo, aquelas coisas... São coisas minimalistas, mas ligadas ao aborrecer, chatear...

RS: Com essa intenção?

GM: Chatear. São formas de chamar a atenção, no fundo. No fundo... no dia seguinte o nome do cara aparece no jornal. Não porque a música é bonita ou feia, mas ele fica conhecido. Ele fica conhecido, e talvez mais tarde ele vá fazer uma sonatina romântica. Começou meio assim. Mas depois... depois ela polarizou numa coisa bonita, que é o minimalismo do Phillip Glass e outros. Mas a idéia da repetição é antiga, e passou por várias fases.

RS: E o senhor vê compositores brasileiros que utilizam desse minimalismo?

GM: Não tem muito não, engraçado, no Brasil não vejo muito... Olha, só o único que está me lembrando é de um no momento, o Rodolfo Coelho de Souza. Ele tem algumas coisas minimalistas, sim... esses lances de repetição..., mas não é usual, não... não caiu muito no gosto brasileiro, caiu no meu. Eu diria que eu talvez seja o maior representante disso... o Jorge Antunes que eu saiba não faz isso, apesar que o Brasil é grande, tem... ah! tem um no Sul que faz um pouco, é um cara novo até... Como é o nome dele... é um nome estrangeiro, ele é jovem, é bem jovem... ele faz minimalismo muito bom até, depois eu vejo o nome dele, ele faz essas repetições assim muito bem-feitas.

RS: E o pós-modernismo, o senhor vê os compositores brasileiros trabalhando com esta questão do pós-modernismo?

GM: Ah! Sim... o pós-modernismo agora está muito espreado porque deu chance para o cara que na verdade não gostava da coisa moderna, da dissonância, daquela coisa dura, voltar, sem parecer antiquado, a fazer música tonal de novo, tudo isso. Agora está dando origem a uma avalanche de música ruim também. Que todos começam a fazer aqueles Debussy baratos, todo mundo imitando Erik Satie, Debussy, Brahms baratos, assim, surgem várias correntes: nova consonância, neo-tonalismo, nova simplicidade... são tudo reações ao modernismo antigo e... mas que já são músicas ruins que fazem... porque imita o Satie. Mas o Satie é uma coisa muito boa. O Debussy era extraordinário.... então...

RS: A imitação fica sem consistência...

GM: É. Mas como a vanguarda, também... complexa, difícil, também... que continuam fazendo, também anda ruim, o páreo é duro, então o que há de música ruim, modernamente não está escrito. O cara que é bom faz música boa de qualquer jeito, se ele cismar de ser minimalista ele vai fazer música boa, se ele quiser voltar ao modernismo antigo, ele vai fazer música boa. Eu estou fazendo agora a continuação do meu livro. E eu estou exatamente no momento falando disso, estou escrevendo sobre isso... até eu lembro o exemplo do Shostakovitch. Ele quando tinha uns vinte anos, vinte e dois anos, ele compôs uma ópera baseada numa novela do Gogol. É uma obra extraordinária, aquela ópera dele, moderníssima, coisa assim de um avanço para época... extraordinário, super vanguarda. Depois, uma vanguarda gostosa, porque ele misturava também elementos do folk, ali, balalaica, coisas assim, mas uma obra louca, louca como era o conto do Gogol, lá... O partido proibiu, meteu o pau nele, disse que aquilo era música burguesa, decadente... Ele passou a fazer música neo-romântica, dramática... Fez igualmente bem. Sucesso também... O cara era bom compositor. O que vai fazer? O cara que é bom faz

bom... coisa boa de qualquer jeito. A não ser aqueles que tem um apego a um tipo de estética, muito grande, também tem caras assim. E então ele dá um tiro na cabeça, Maiakovski fez isso.... Mas se o cara sabe fazer bem as coisas, não tem esses problemas. Tanto faz... faz uma coisa super de vanguarda como faz uma coisa tradicional. Está tudo bem também. Não pode haver milhares de compositores bons, é impossível, está todo mundo compondo! Milhares, toneladas de Mozart, Beethoven, não é possível isso! Naquela época dele, lá, Período Clássico, só se destacaram mesmo quem? Mozart, Gluck, Haydn... os outros ninguém fala.....

RS: E na abertura da ópera *Issa*, o senhor vê elementos pós-modernistas nela?

GM: Tem esse lado do minimalismo.... O minimalismo, ele transita um pouco da arte moderna, também, aquele negócio que eu falei... da repetição... também participou da arte moderna de um jeito, e também continua participando desse pós-modernismo de outro jeito. Essa minha obra é mais pós-moderna, por esse lado...

RS: Certo. Tem elementos pós-modernistas que o senhor utiliza na abertura da ópera *Issa*?

GM: Tem... o próprio minimalismo... essa ideia... que não é tão antiga assim, afinal o Puccini também fez a *Madame Butterfly*.... de fazer música com som brasileiro, fazer uma música com melodia oriental, meio japonesa.

RS: Certo, muito bom... Quais foram os eventos históricos, globais, locais ou pessoais que o senhor testemunhou recentemente e que o influenciaram nessa sua produção da abertura *Issa*, teve algum evento, assim, que marcou mais?

GM: Que me influenciaram para fazer a ópera?

RS: É.

GM: Eu acho que não. Acho que foi uma ideia mesmo... antiga minha... todo compositor sonha em compor uma ópera... quer

dizer, alguns não sonham não, Brahms nunca sonhou. Esse meu amigo americano, Jack Fortner, não tem o menor interesse em compor uma ópera... Eu no passado não tinha também, viu? Mais antigamente, não tinha..., mas de uns tempos para cá eu tenho. Porque bem antigamente, quando eu era rapazola, eu já compunha tudo isso... eu não gostava de ópera... não gostava de ópera italiana... achava chato Verdi... Puccini ainda tinha umas melodias bonitas. Mas hoje em dia eu não acho... progredi..., mas o que me atraiu mesmo na ópera, o que eu gosto, é a ópera Clássica. É o Mozart, as “*Bodas de Fígaro*”. Aquelas grandes óperas dele. Isso gostei desde o começo, porque antigamente não eram muito tocadas. Mas à medida que comecei a ouvir, essas me marcaram muito... E o Wagner. O Wagner é extraordinário. Depois, por extensão, também as italianas eu comecei a entender melhor. O Puccini, hoje em dia eu gosto muito, até! O Puccini é um grande melodista. Orquestrador, harmonizador, é um Ravel italiano. O Verdi, até hoje eu diria que ele não bate comigo. Assim... não é... eu diria que ele não faz propriamente o meu gênero, mas eu reconheço... chego a gostar até... e reconheço que ele é bom... reconheço que ele é muito bom... somente que não bate muito com meu melodismo... compreende? Aquela coisa...

RS: Em relação às aberturas de ópera, tem alguma que chame mais a atenção, que o senhor aprecie mais...

GM: Em geral são as do Mozart, que eu gosto mais... (Gilberto cantarola um trecho de uma abertura de Mozart). Também o Tristão! Aquela abertura do Tristão é infernal. *Tristão e Isolda*.

RS: Voltando aos compositores contemporâneos... Quais compositores contemporâneos que o senhor se identifica mais?

GM: Compositores contemporâneos?

RS: É.

GM: Contemporâneo bem contemporâneo...

RS: Bem contemporâneos...

GM: ...ou tempo do Stravinsky, essa época...?

RS: Pode ser dessas duas épocas...

GM: Já que é para ser do tempo do Stravinsky... é aquilo que todo mundo sabe... bom, não é nenhuma novidade... é Stravinsky, é Ravel, é Prokofiev, é Bartók, Schoenberg, Webern, e Berg é a melhor parte... Toda essa gente foi muito boa, até eu diria que a melhor música do século XX foi a da primeira metade do século... Eu a considero melhor do que a geração Pierre Boulez, Stockhausen, Luciano Berio... eles são melhores... não tenha a menor dúvida. Hoje em dia não tem a mais leve dúvida disso. Esses outros são interessantes, mas não trouxeram a contribuição que eles trouxeram. Não, porque se basearam muito na idéia de série, eles não superaram o Schoenberg nem o Webern, não foram além deles, na invenção... E agora... em continuidade, esses mesmos, apesar de eu achar que não foram tão bons quanto eles, mas foram muito bons. O Boulez, o Stockhausen, o Luciano Berio... Agora... gerações mais modernas... eu gosto muito dos minimalistas americanos até Phillip Glass, eu gosto do John Adams... A OSESP tem tocado músicas do John Adams recentemente... Aquele outro que é também meio minimalista inglês... Michael Nyman... É tudo gente que faz música para cinema também... o John Adams acho que não..., mas o Phillip Glass faz muito música para cinema. O Nyman também... o Nyman fazia todas as músicas daquele Peter Greenaway, aquele grande diretor inglês... fazia todas as músicas dos filmes dele... Fez uma música que ficou popularíssima... do filme *O Piano*... lembra?

RS: Humm, humm (concordando)

GM: Aquela música é do Nyman, mas o Nyman é compositor de vanguarda, e faz aquilo... ela é pós-moderna. Aquela música... completamente acessível. Todo mundo gostou, música fácil..., mas ele faz músicas intrincadas, também... músicas para cordas, ele faz muito música de cinema... freqüentemente filme inglês tem músicas dele... sempre muito boa. E quando é com o Peter

Greenaway, que era um cineasta de vanguarda, a música era de vanguarda, decididamente de vanguarda. Eu gosto desses compositores... Do alemão... um alemão que aliás eu nunca ouvi disco dele, sabe? só no cinema..., mas ele é extraordinário, Peer Raben ... Gosto muito do Schnittke, muito, bate comigo mesmo, embora não se possa dizer que ele é um compositor contemporâneo, porque ele já morreu até..., mas ele ficou... Ele se juntou mais à geração de cá. Foi uns velhos da União Soviética que foram descobertos depois que caiu o comunismo... Antes eles não eram tocados, porque essa música seria considerada burguesa lá, aquela coisa..., mas faziam. E tocava escondido, assim. Pegaram popularidade... Tem aquele Górecki, na Polônia, Górecki... tem aquele finlandês Arvo Pärt... Mas é tudo gente velha sabia? Tudo gente com mais de setenta anos, oitenta, oitenta e cinco... esses três pelo menos... ninguém morreu... (menos o Schnittke), mas se incorporaram a esse pós-modernismo, porque eles faziam meio escondido uma música pós-moderna. Que agora está sendo mostrada.

RS: Qual é, na sua opinião, o papel social, assim, do artista, e o papel do compositor erudito na sociedade brasileira atual?

GM: ah! Sei lá! Qual é o papel social do compositor erudito, menina?

RS: É, do compositor erudito...

GM: Eu diria que ele não tem papel nenhum, o erudito, porque ele é praticamente ignorado...

RS: Ah! Entendo...

GM: A música erudita... está por baixo... E a música popular está muito importante... nessa época da globalização, da mídia forte, é televisão, Internet... Música popular... que sempre teve seu lugar na história da música, ela passou a um primeiro plano... A música que manda é a popular, não é mais a erudita! Até em nível intelectual: você pergunta para um intelectual brasileiro sobre os

pintores que ele gosta, ele vai falar os pintores famosos, certos... literatura, ele vai falar do Joyce, Guimarães Rosa, não? Quando chegar na música ele vai falar Caetano Veloso, Gilberto Gil...

RS: Somente artistas populares...

GM: Ele põe no nível dos eruditos, Chico Buarque, essas coisas... eles ignoram que a gente existe, não ouvem o que a gente faz... Inclusive, se ele passar num jornal, sobre uma matéria de uma página a seu respeito, eles viram a página, porque não interessa... Não fixam nem o nome da gente! Não há um interesse pela mídia contemporânea... Agora, por que isso... tem que ser estudado... é uma boa tese essa, não é? Acho que em parte a gente é culpado, hein? A gente fez... não digo eu, que a minha música até que não é assim, mas grosso modo passou-se a fazer uma música muito difícil para o público. Aquela vanguarda do tempo do Boulez... O grande público não entende aquilo e vira as costas... Teve aquela fase até de agredir público, de fazer músicas irritantes, aquela música que o pianista chega e fica lá quatro minutos e trinta e três segundos parado... do John Cage... Coisas muito assim... performances muito agressivas... o público se afasta. E a música popular entra no lugar, ocupa o espaço... Competição... Luta de categorias, coisa de sindicato... luta sindical... Uma questão que não é mais só estética, é sindical ...

RS: Qual será, na sua opinião, o futuro da orquestra sinfônica? É uma formação instrumental tão antiga... Então como ficam hoje as novas maneiras de compor em relação à orquestra sinfônica?

GM: Nunca pensei nisso, estou pensando agora pela primeira vez... Deixa-me ver... Ela é algo que a gente sempre pensa que pode acabar, não interessa mais, mas que a gente está sempre compondo para ela... então tenho a impressão de que ela vai sobreviver ainda muito tempo. Vai ver que ela vai se misturar. Como ela se misturou... hoje a orquestra sinfônica às vezes é misturada com música eletrônica, banda... eu mesmo fiz uma música sinfônica com uma banda dentro dela. Uma big band... para misturar coisas. Fazer

um outro tipo de linguagem... É mais a pergunta: agora fazer sinfonias, sonatas... é que eu acho uma coisa que não tem mais muito sentido. É porque hoje em dia... antigamente o mundo era outro, havia muito mais tempo, a vida era calma, o ritmo de vida. Hoje em dia... compor uma sinfonia de cinquenta minutos... a pessoa não tem paciência de ouvir. Ouvir. Pega um concerto inteiro às vezes... antigamente tinha-se paciência para essas coisas. Para fazer e para ouvir... hoje em dia... não há tempo mais.

RS: Atualmente o ritmo de vida das pessoas é outro...

GM: É um período de músicas curtas, do tamanho das canções. Músicas mais curtas...

RS: E o senhor acredita ser válido hoje em dia fazer música programática sinfônica?

GM: É!... Pega os assuntos do momento e faz.

RS: Por favor, o senhor poderia citar as suas trilhas sonoras de filmes favoritas, inclusive de filmes atuais? Estou perguntando isto porque o senhor tem uma ligação muito forte com o cinema.

GM: Trilhas sonoras que eu gosto?

RS: É, de filmes, inclusive dos atuais...

GM: Ah! Atuais?

RS: É.

GM: O... antigo não?

RS: Antigo também! (risos)

GM: Bom, são muitos. Acabo de ler um livro deste tamanho que ainda tem o segundo volume, que eu vou ter que comprar... eu ganhei de presente o primeiro, mas não o segundo, mas acho que ainda não tinham saído os dois, por isso que me deram de presente só o primeiro. Tudo só sobre música de cinema, hein? E o segundo, que deve ter esse tamanho, sobre música de cinema, continuação. Tem uma montanha!... de compositores... uma montanha! Parece

mentira. E é tudo gente muito boa, fiquei até admirado, porque eu conhecia eles de nome. Gostava, mas não sabia a vida deles. O cara que pesquisou, João Máximo, é um jornalista do Rio, que gosta do assunto. Acho que ele fuçou na Internet. Pegou todos estes dados lá..., mas a maioria é gente que... para falar só dos mais antigos até... a gente pensa que somente fazia música lá no cinema, mas não, fizeram carreira! Já ganharam primeiro lugar num concurso de piano ou de violino, ou de violoncelo, na Europa... Tiveram obras tocadas por orquestras sinfônicas... e depois... um dia, um manda fazer uma música de um filme e ele vai ganhar muito bem ali... larga o outro! Ganha bem... paga bem. Abandona aquela carreira e fica na outra... na qual ele não fica com aquele nome de músico clássico assim... mas ganha também o "tutu". E pega o nome, mas é um nome de área. Compositor daquela área..., mas são... alguns são magníficos. Eu diria, da música americana, eles têm lá o Alfred Newman... esse fez trilhas sonoras memoráveis, dos filmes antigos, como o *Morro dos Ventos Uivantes*, *Corcunda de Notre Dame*, *Como era verde o meu vale*, filmes extraordinários... e ele era também diretor da *Twenty Century Fox*... ele fez temas que ficaram emblemáticos. Um tema que ele fazia clima de Nova York. Então todo filme de Nova York tinha uma variação desse tema dele assim... era bem... uma música bem nova-iorquina... ele fez uma música que ficou um ícone dos mares do sul *The Moon of Manakoora* que a Dorothy Lamour canta no filme "*O Tufão*", filme do John Ford. Também virou um hino dos mares, das ilhas do Pacífico, da Oceania. E ele fez também uma música que é ícone, a vinheta da *Twenty Century Fox* (Gilberto cantarola a música em questão) é dele também... era um homem extremamente versátil. Um americano... E tinha o Hugo Friedhofer... que fez a... talvez a trilha mais bonita de cinema que eu já vi, *Os Melhores Anos de Nossa Vida*, um grande filme do final dos anos quarenta. Tinha o famoso Max Steiner que fez a trilha do *E o Vento Levou*. São muitos. Tem o cinema europeu. Cinema europeu mais moderno, tem o Nino Rota. Tem o Morricone, Ennio Morricone, esses são modernos. Aquele que eu já falei, Peer Raben, fez todas as músicas dos filmes do Fassbinder, um grande cara...

Nino Rota, magistral. O Ennio Morricone... Ennio Morricone era compositor de vanguarda, sabia?... das vanguardas italianas. Começou a fazer música de cinema, ficou milionário. Não fez mais músicas de vanguarda...

RS: Então, professor Gilberto, eu estava com uma idéia de nessa dissertação falar sobre a abertura da ópera *Issa*, e estar assim também abordando o pós-modernismo, o minimalismo... O senhor acha que isso seria uma abordagem interessante, já que a abertura da ópera *Issa* tem esses elementos minimalistas...?

GM: Interessante é... precisa ver se está de acordo com a proposta sua, de mexer com aquilo... só se aquilo for um microcosmo de tudo isso que você quer.

RS: Creio que sim... Bem, gostaria de agradecer, professor, de o senhor estar recebendo a gente aqui, muito obrigada!

**“A Invenção é a Descoberta na Experimentação”:
a escrita pianística de Gilberto Mendes como porta de entrada
para seu pensamento e processo criativo**

Beatriz Alessio

Conheci Gilberto Mendes pessoalmente aos 16 anos, em dezembro de 1996, na minha formatura do Conservatório Henrique Oswald, em Santos, nossa cidade natal. Gilberto foi o patrono da turma e assistiu pacientemente à longa cerimônia, que incluiu entrega de prêmios, diplomas e também um recital com todos os formandos, em que toquei *Papillons*, de Robert Schumann. Após o concerto, tivemos uma conversa em que ele me disse: “Gostei de seu Schumann. Você deveria ser pianista”. Até o momento eu conhecia Gilberto apenas através dos jornais de nossa cidade, e depois dessa conversa ele se tornou, para mim, um conselheiro, um mentor e, com o passar dos anos, um amigo querido.

Na época, eu já estava inscrita no vestibular de diversas escolas e acabei sendo aprovada na USP, onde estudei, também por influência de Gilberto, com seu amigo José Eduardo Martins. Durante os anos da graduação, fui à casa de Gilberto diversas vezes para tocar peças suas – a princípio muito nervosa, depois com mais confiança. Aos poucos, passei a tocar para Gilberto toda e qualquer peça que estivesse estudando, lendo ou analisando. Ouvia suas referências, comentários, suas maravilhosas histórias e impressões

sobre a música e suas ideias sobre as diferentes maneiras de tocar música. Ouvíamos música juntos e ele chamava minha atenção para as nuances do pianismo de Schabel, Kempff, Sofronitsky ou Guiomar Novaes, comentando sempre que era necessário que eu não me dedicasse somente à música contemporânea. “Seu som vai ficar muito feio”, dizia ele, com total seriedade. “Mude de professor! Estude mais! Toque mais Chopin! Ouça mais música!” Segui todos os seus conselhos à risca o melhor que pude.

Após meu retorno de uma especialização de três anos na Argentina, ingressei no mestrado com o intuito de pesquisar a obra dodecafônica de Gilberto, projeto que depois se transformou em um trabalho que abordou os *7 Estudos* para piano de Gilberto Mendes, utilizando a análise voltada para questões interpretativas. Eu já havia tocado algumas dessas peças desafiadoras e estava animada em poder oferecer uma visão mais completa como intérprete. As diversas e curiosíssimas discussões que tivemos ficaram registradas em algumas das entrevistas que realizamos durante esse período.

Além da análise e discussão das peças do ponto de vista do intérprete, tive a oportunidade de me aprofundar e registrar as técnicas composicionais utilizadas por Mendes na elaboração desses estudos, discutir suas referências pianísticas, estéticas, históricas, musicais e extra-musicais. Estava fascinada com a oportunidade de relacioná-los com obras anteriores buscando, assim, um maior entendimento da linguagem de um dos maiores compositores brasileiros.

O método utilizado foi de conversação livre, completamente desestruturada: eu chegava a sua casa com as partituras dos estudos e de outras obras suas, mostrava minhas análises ou tocava as peças e ligava o gravador para capturar as impressões e comentários do compositor, suas associações livres.

Nessas duas entrevistas, fica evidente o desespero da pesquisadora novata frente ao desafio autoimposto de decifrar e

esquadrinhar todas as decisões criativas do compositor. Na época, envolvida com a análise da música serial dodecafônica de Gilberto, eu esperava encontrar a mesma lógica implacável no uso de materiais em sua obra mais recente. Fica claro, em nossa conversa, que esse não era o caminho, e que eu precisaria de uma abordagem muito mais flexível, um entendimento muito mais sofisticado da feitura musical. Também ficou evidente que a linguagem pianística de Gilberto tinha seus caprichos e características próprias, muito ligadas à tradição dos grandes compositores pianistas e seus intérpretes da primeira metade do século XX, que ele tanto se esforçara em me fazer apreciar.

Espero que o leitor perdoe a extrema informalidade do texto transcrito. Lendo novamente esta estranha entrevista, fui transportada a um momento maravilhoso de conversa profunda com um grande artista, cuja generosidade em compartilhar seus pensamentos e ideias compensa a inexperiência da entrevistadora. Espero que, ao lê-la, todos possam sentir-se também sentados no acolhedor estúdio de Gilberto, a suave brisa santista soprando pela janela num dia fresco de abril e ter um vislumbre do que foram os curiosos processos criativos desse enorme compositor.

Entrevistas realizadas por Beatriz Alessio em abril de 2007 e janeiro de 2008. Publicadas originalmente em: AGUIAR, Beatriz Alessio. 2008. *Os sete estudos para piano de Gilberto Mendes*. 146 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Entrevista I: abril de 2007⁴

[cumprimentos iniciais]

Beatriz Alessio: Eu tinha anotado aqui algumas coisas que o senhor tinha me explicado sobre a sua técnica. Só que o senhor mesmo já tinha me avisado que este estudo (*Estudo Magno*, de 1998) era completamente diferente, que tem muitos elementos livres, e que às vezes o senhor serializa esses elementos livres e às vezes não...

GM: Eu nem sei se eu deixei uma série. Talvez tenha em um papel meu... Mas você entendeu como a música se apresenta, como se fosse uma música clássico-romântica normal. Porque tem aquele material, eu vi momentos legais de tudo isso aí e fui montando uma série. E o desenvolvimento que eu faço é todo da série que fiz em cima desses desenvolvimentos clássico-românticos da série. Lembra?

BA: É, então, eu lembro isso, mas...

GM: De algumas (obras) até eu deixei algumas coisas (anotações da série). Mas dessa aí (o *Estudo Magno*) eu não tenho.

BA: E, então, das outras duas, que possuem uma série mesmo, que eu estava olhando, por exemplo, tem...

GM: Eu não saberia analisar a minha música agora.

⁴ Esta entrevista foi realizada na casa de Gilberto Mendes, em Santos, no dia 30/04/2007, às dezessete horas. Entre parênteses, anotamos intervenções que explicitam o contexto a que o trecho se refere, bem como detalhes da comunicação verbal, cujo entendimento ficaria implícito na fala direta, mas que nem sempre são claros em um texto escrito. A forma coloquial foi mantida na revisão, na medida do possível, seguindo a norma geralmente aceita para entrevistas de história oral. Os números que aparecem ao longo do documento são referentes à localização do trecho transcrito no arquivo original de áudio em que a entrevista está conservada, em poder da autora

BA: Não estou querendo que o senhor analise, só estou querendo saber se o meu raciocínio está mais ou menos certo, se foi mais ou menos isso que o senhor fez.

GM: É, agora é você que sabe, eu não sei. Mas não é muito importante isso. É importante o princípio geral da coisa, não é? Não precisa nem ser músico, (mesmo um ouvinte não-especialista) vai descobrir (a série).

BA: É, isso é mais fácil de saber, mas tem coisas que eu não sei ainda de onde o senhor tirou.

GM: Até parece que o cara que destrincha a série é um grande músico, e não é. É um bom decifrador de quebra-cabeça. Não é um grande músico porque descobriu a série.

BA: Mas isso aqui não é só quebra-cabeça. Tem coisas que o senhor fez assim, é... De ouvido. Vai, intuitivamente.

GM: A música é de ouvido, claro que é. Inicialmente ela é de ouvido. Eu fiz como uma aula magna... Chama-se *Estudo Magno* porque era uma aula dele, que ele deu lá na USP... (José Eduardo Martins encomendou o *Estudo Magno* por ocasião de sua Aula Magna como professor titular da USP). E ele me pediu pra eu fazer um estudo. Eu falei “tá bom, um estudo magno”. Fiz a música com certa “magnitude”. (...) Foi essa a ideia, não é? Foi essa a ideia.

BA: Você falou que podia ter chamado de “tocata”, por exemplo.

GM: É, eu acho que ela pegou mais o espírito de tocata. Você não acha?

BA: É, também por causa do ritmo, que é sempre constante. Todo em semicolcheias e tal.

GM: Os discursos são mais curtos. É mais definido em torno de poucos motivos, às vezes, um só até em todo o estudo. (Motivos) que se desdobram, que se abrem e tal. É mais a ideia de tocata. Mas ficou com o nome “estudo”. Tudo bem. Porque estudo é aquilo que

a gente chama de estudo, não é? Prelúdio é aquilo que a gente chama de prelúdio. Alguém disse, não sei se foi Mário de Andrade, ou algum compositor aí. Acho que foi Mário de Andrade que disse. Que o “estudo de Chopin” é aquilo que a gente chama de “estudo de Chopin”. Porque não é um estudo, não é? (risos). Às vezes um estudo de Chopin é um estudo. Às vezes um estudo de Chopin é um prelúdio.

5:55

BA: É, mas tem estudos com finalidade didática dele. Aliás, a maioria.

GM: Não, tem! A maioria sem dúvida nenhuma é técnica. Tem um caráter de estudo. Mas tem alguns que não são estudos. São bem prelúdios.

BA: Inclusive aqueles lentos. São pra dificuldade de equilíbrio entre as duas mãos etc.

GM: Por exemplo, aquele prelúdio dele (cantarola o *Prelúdio n. 24*) é um estudo. Não é prelúdio nem aqui nem na China, é um estudo. Mas é lindo. Não é uma técnica, isso?

BA: É, pode ser, não é? Depende da intenção, não é?

GM: Aquele prelúdio é um estudo.

BA: Bom, daí eu fui olhando o que tinha e...

GM: Você pode fazer os seus comentários. Eu também acho que é uma tocata. Não faço questão de dar nomes (muito precisos) a certas coisas, não é? Eu dei porque o José Eduardo queria, não é?

BA: Eu até falei isso pra ele, e ele falou...

(Interrompe para abrir a porta e acomodar o local da entrevista, faz comentários sobre a sua sogra, sobre o tempo e sobre a captação do aparelho de gravação).

BA: E aí eu fui dando uma olhada no jeito que o senhor foi escrevendo e...

7:54

(Comentários sobre a tecnologia do gravador mp3)

8:50

BA: Então, eu fui olhar o estudo pra ver o que é que tinha daquela técnica que o senhor tinha me explicado. Eu fui atrás dos números primos etc. Mas essa não tem.⁵

GM: Não, nessa não tem. É que cada música eu usei... Em geral cada música minha é um problema que pode ter ou não ter técnica anterior, de tempos atrás... Quando eu bolei isso (a técnica) eu fiz umas sete músicas em torno disso. Depois eu fui largando a coisa, não é?

BA: O senhor falou que foi misturando também com outras coisas. Ou então tem momentos que o senhor usa e tem momentos que não...

GM: Para uma determinada música eu “bolo” um jeito de fazer, uma técnica. E técnica no fundo é um estilo da gente (...).

BA: Porque aí aparecem essas escalas paralelas (mostra os lugares) e é sempre com essa sétima menor.

GM: Ela pode estar paralela assim no desenho, mas não são os mesmos intervalos. Aquele paralelismo mantém o mesmo intervalo, não é? Se é uma terça maior é uma terça maior sempre. Eu acredito que não seja. Pelo que eu me lembro, pelo espírito dela não era o caso de usar aquilo. Assim que eu vou compondo, se é o caso eu entro com aquilo. Se não é o caso eu até nem entro com

⁵ A entrevistadora se refere à técnica de contraponto de intervalos, ou, como explica Mendes, melodia de intervalos, que se emprega da seguinte maneira: Escolhendo-se as notas de duas séries A e B, observa-se, da segunda, a sequência de intervalos. Supondo que esta seja, por exemplo, 2ªM, 5ªJ, 3ªm, 2ªm, 4ªJ e assim por diante, tomamos uma série numérica de preferência formada por números primos (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31...) e, combinando-as, temos como resultado que a primeira nota da série A (a duas vezes) será em intervalo de 2ªM, as duas seguintes em intervalo de 5ªJ, as três seguintes em 3ªm, em seguida, mais 5 notas em intervalo de 2ªm, 7 notas mais em intervalos de 4ªJ.

aquilo. O que ela tem das outras não é aquele alinhamento que ela fica com o que...? De algumas coisas aí eu devo ter feito a sequência serial. Aí eu coloquei, eu trabalhei. Aquele... Bem difícil.

BA: É isso aqui, não é? (trecho central do *Estudo Magno*, compassos 98 a 110)

GM: Aí, pode crer que as notas são todas de pedaços daqui, que eu fiz uma série. Mas pode ser até que tenha e eu ache depois. Mas descobrir ela aqui vai ser muito difícil. Não, na série é até fácil dizer o intervalo, é sequência de melodias, né? Mas saber onde é que está isso aqui... vai ser difícil, viu? Acho que é por isso que o Bartók, o Bartók tinha também um macete técnico, sabia? Ele nunca contou pra ninguém. Todo mundo achava que ele compunha de inspiração e tal. Mas ele tinha uma técnica dele. Ele era muito baseado naquilo que ele chama de... Aquele negócio de ouro... Como é, chave de ouro...

BA: Proporção áurea.

GM: Proporção áurea. Ele tinha pra tudo o que ele fazia. Tem usos que ele fazia pra orquestração, uma maravilha, aquilo. Ele tinha um macete. Mas ele dizia que composição não se ensina. Nunca ensinou composição, logo, ele nunca passou pra ninguém antes. Tem até um musicólogo americano que até por coincidência eu conheci... ele dá aulas na universidade do Texas e eu dei aula lá também. Esse cara decifrou isso. A técnica do Bartók. Então, Bartók nunca quis mostrar aquilo, vai ver que ele também tava (...)

BA: É, as vezes ele fazia, as vezes ele não fazia.

GM: Ele sempre achou meio inútil ensinar. Eu até que, em aula, eu ensino essas coisas, mas ninguém se interessou, sabe disso? Não tive nenhum aluno que tenha se interessado por isso. Em compor assim (...). Mas eu nunca fui de guardar segredo das coisas não. Tem professores que sabem um negócio e não dão... Eh! Eu tinha o livro do Mancini (de orquestração) que raras pessoas tinham. Eu deixava xerocar o livro, eu dava para os alunos e os

alunos xerocavam. Eu nunca fui de dizer, “ah, eu faço aquilo e ninguém vai fazer também”...

BA: Ah, mas isso não é ser professor, não é?

GM: É, mas eu conheço alguns... Que até, uma vez eu contei (...). Teoria disso. A minha teoria eu conto pra todo mundo.

BA: Tá, daí pra descobrir como é que o senhor fez aí a gente tem que se virar. Ah, mas foi bom o senhor ter falado que não usou paralelismo (melodia de intervalos) nenhuma vez.

GM: Não, nessa aí não. Essa aí eu acho que ela é muito inspirada mesmo. E pra espichar ela. Daí até nasceu nas músicas seguintes, a partir desta, talvez, em que eu comecei a fazer música que tem um certo começo meio normal de música clássico-romântico-moderna, assim. E meio popular até, sob certos aspectos... e que, num segundo momento, eu engrosso o caldo. Pra não ficar aquele caramelado até o fim, eu engrosso o caldo fazendo isso. Estabelecendo uma série daqueles elementos, e trabalhando aquilo. Aí sim, naquele momento, também essa série, eu vou, se der tempo, se a coisa for... até não dá tempo de fazer muitas coisas assim. Mas eu não levava a série (ao pé da letra).

Quatro notas da série, aí as cinco seguintes uma sétima acima... isso vai ser muito difícil analisar. É o que eu estou te dizendo. Eu mesmo não saberia, eu não me lembro. Teria a mesma dificuldade que você, digamos, pra analisar isso. Porque eu vou ter que procurar também.

Eu nunca tive tempo. O legal teria sido eu fazer isso (compor o estudo) e ir anotando do lado como eu fiz, eu deixava um plano. Mas dá trabalho fazer isso. (Estar compondo e anotando...). Pra não perder também o “pique”, que é mais importante, eu nunca fiz aquilo. A não ser, somente, quando eu faço essa série, alguma ou outra tem. Mas algumas aí nem têm. Algumas até nem têm. Aquela minha música, aqueles passos na areia, do Webern (*Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul*) e..., é praticamente a série

do *Ulisses em Copacabana*. Que aquilo ali é o material serial da minha peça, *Ulisses em Copacabana* (...). Só que eu a pus em outra ordem, fui consertando os pedacinhos que se ajeitam melhor... São todos os elementos usados nela.

BA: Ah, eu vou prestar atenção, quando for tocar.

GM: O clima harmônico é... Você já tocou ela?

BA: Não, eu li.

GM: É uma peça melódica, só tem uma melodia. Eu seguro ora sete notas, ora dezesseis notas, ora três notas, se segurar... é por isso que ela deixa o rastro harmônico. Embora seja melódica, ela é muito harmônica. Deixa um “senhor rastro”, não é? E nesses rastros harmônicos você vai ver ali bem o *Ulisses em Copacabana*. É a mesma harmonia. Só que o *Ulisses*... Eu muitas vezes uso três níveis de música. Esta aqui tá parecida com aquilo, ou com aquilo outro... Mas nas três músicas eu embaralho.

BA: Mas tem algumas coisas disso aqui. O que eu fui achando é que o senhor escolheu algumas coisas pra trabalhar sempre. Primeiro o ritmo, que é igual o tempo todo (por isso que) parece uma tocata. Às vezes o senhor fraseia assim de quatro em quatro mesmo... E às vezes vai até a primeira nota do grupo seguinte, não é? Aí eu fui tentar dar uma olhada nas frases, mas também não é bem isso porque...

GM: Qual é a vantagem que você terá disso, a dificuldade do próprio intérprete, que é a dificuldade que o próprio José Eduardo teve. Vocês não estudaram composição devidamente. Vocês não compõem, então, vocês têm mais dificuldades. É natural, não é? Não vejo que tenha muita importância isso. Não pode achar essas coisas. Vocês não são compositores.

BA: É, pois é, mas aí agora eu vou ter que me virar um pouco, né?

GM: Tem que se virar um pouco. Apesar do que aqueles intérpretes antigos todos compunham, não é?

BA: É, compunham, mas eles também não eram Beethoven (risos).

GM: Não. Nenhum deles. Tanto que na época mesmo, aqueles, Artur Schnabel, todos eles compunham. Hoje em dia, parece que, como se faz muito CD, não é? Tem gente se especializando em tocar a música de grandes intérpretes, que compuseram muitas sonatas, muitos quartetos, mas que ninguém toca.

BA: É uma formação tipicamente russa. Horowitz tem uma porção de sonatas.

GM: É, mas eles sabiam. Era bom pra eles. Ele (o intérprete que compõe) vai ser um grande intérprete, vai ser um intérprete melhor que os outros. Por que ele entende melhor o mecanismo de uma música, não é? Ele vai saber melhor interpretar, é bom pra isso. Eu acho que é uma música menos importante, porque (o intérprete) não ficou propriamente um compositor, mas vai ajudar a penetrar muito mais na música que ele vai interpretar. Mas vai dar muita dificuldade assim pra você. E, no caso dessas minhas músicas, a dificuldade que você vai ter é igual à minha. Também. Porque eu teria que ver. Eu não deixei um plano. Vai ver que o Bartók também não deixava porque ele não queria dar aulas. Talvez ele pensasse: “Como é que eu vou dar aulas se eu nem me lembro do que eu fiz aí?”.

BA: É, ele não “lembrava”, ele não precisava dizer pra ninguém. Bem, eu achei que a partir da página 4 (compassos 53 a 68) fica mais fácil saber o que o senhor fez. Porque são todas as coisas que se repetem o senhor já fez aqui.

GM: Porque até certo ponto é uma música de melodias inventadas, não é? Não tem série. Agora, é aqui quando ela começa a complicar.

BA: Sim. Mas a partir daqui... (compasso 68)

GM: Começam as esquisitices, não é?

BA: Não são tão esquisitas assim. São todas formas que o senhor já usou aqui. Arpejos que o senhor já fez, ou então o arpejo que tem uma transposição, ou não...

GM: Mas vai haver um momento em que as coisas vão ficar realmente complicadas, porque a invenção, e isso é uma definição minha: a invenção é a descoberta na experimentação. O ser humano não inventa. Não acontece assim. Você está experimentando. A invenção é a descoberta na experimentação. Eu posso usar o exemplo do famoso, agora eu teria que usar o piano. Há um nível de composição em que você compõe, como se chama banalmente, “inspirado”. O que você faz inspirado é baseado em tudo o que você ouviu e gravou. É uma combinação e recombinação de tudo isso. Que é o teu gosto musical. É tudo aquilo. Você não está inventado nada de novo. Agora, a invenção mesmo, nova... é aquilo, você tá mexendo. Então eu até imagino que o Stravinsky estava um dia mexendo aqui (toca uma tríade em Do maior e outra em Fá sustenido maior). “Hum, que legal!”. É assim. Vai mexendo: “Ô, isso aqui é muito bom!”. E anota. Ele mesmo disse, só que isso agora já é velho. Ele diz: “Eu descubro uma coisa e anoto. E depois, numa composição, eu vou usar aquilo ali”. O que é descobrir? É assim. Isso não veio jamais na cabeça dele (toca o acorde que é o motivo de *Petrushka*). É dó maior, com fá sustenido maior. Que o Villa-Lobos faz também no *Polichinelo*. Então, essas coisas a gente descobre. Isso não vem na cabeça do ser humano. Descobre por raciocínio, por inteligência. Você um dia até pensa: “Por que sempre uma tonalidade? Eu posso misturar uma tonalidade”. Isso você pode pensar. Aí você experimenta. Começa a experimentar coisas, aí, e pensa: “Ô, que beleza isso aqui!” E faz um catálogo. E vai compor em cima disso. A ideia de série, quando aparece nas minhas músicas, tudo igual. Parece intelectual, não musical, a ideia. Total, não é? Fazer só em cima daquela série... aí você vai descobrindo coisas. Ao usar aquele mecanismo.

Então a importância dessas técnicas assim é que te leva para o campo da invenção do novo. Enquanto você está só na inspiração

como eu estava ali (mostrando a parte inicial do *Estudo Magno*), eu estou remoendo tudo o que eu ouvi ali. Está Debussy, Stravinsky, Schostakovich, Schumann, tudo o que eu gosto. Até música do Havaí você tem. Tá tudo misturado aqui. O que vem na cabeça, que eu acho bonito... Num dado momento eu faço uma série dessas coisas e aí começo a trabalhar com a minha mecânica, aquela mecânica que é cerebral, que eu inventei. Aquela mecânica vai me dar resultados que não viriam à minha cabeça jamais! Compreende? Mas você está sempre compondo. Vem uma como vêm dez (ideias musicais) ao mesmo tempo. Você vai escolher, o processo de escolha (é o caminho que você é). (O *Estudo Magno*) por um largo pedaço é puramente romântico, inspirado, dentro do que já foi feito. Mas, num dado momento, pra quebrar aquilo, eu parto para o processo da invenção. A descoberta na experimentação. Aí eu vou combinando, vou vendo o que é legal ali fazer. É isso aí.

BA: E é isso aí.

GM: Não foi assim tão nitidamente dividido assim, mas evidentemente vêm coisas que o compositor pensou, inclusive enfrentando a época, fazendo coisas que não existem. Nunca ninguém no passado havia explorado isso, a não ser esbarrando no teclado. É como muita gente também no laboratório fica... ah! A Ciência também é a mesma coisa. O cara passa anos no laboratório. Combina isso, com aquilo, aproveita e tal, passa anos, até que um dia passa ali por ele uma coisa ali, e ele: "Uh! Isso aqui vai curar o AIDS". Mas ele combinou (por) anos coisas ali. "Então, isso aqui vai desintegrar o átomo". No mundo não vem na cabeça a descoberta da coisa. Na experimentação você descobre. Isso é invenção. Tanto na arte como na ciência. É tudo por experimentação. *Capito?*

BA: Poxa vida. Mas eu achei que ficava tão mais fácil de entender o estudo do meio pro final!

GM: É, mas eu não me apeguei muito àquilo não. A não ser ali na parte B... (cantarola compasso 84...), Tá aqui! Daqui começa. Essas

coisas aqui, aqui (mostra na partitura) aqui já começa, de uma maneira embora um tanto romântica, já tem combinações que são provenientes daquela observação lá. Tenho aquele material, eu combino aquilo, pode dar isso aqui, combino aquilo e pode dar nisso... Só que dá muitas coisas, eu escolhi assim. Na verdade tem tanta liberdade aí como tem ao inventar qualquer coisa, assim por “inspiração”. Você trabalhando de uma maneira assim inventiva, quer dizer, do ponto de vista da descoberta, da experimentação, você tem total liberdade! Embora preso a esse esquema. Um esquema que você mesmo fez pra você, você se prendeu nele porque quis.

É... Então, começa um plano, começam a vir coisas na sua cabeça, na minha cabeça, que não viriam por inspiração. Entende? A grande jogada da música dodecafônica não é o dodecafonismo. Não são aquelas doze notas, o retrógrado, a inversão...

BA: Porque isso Bach usava também.

GM: Ele usava, os antigos usavam. Machaut (1300-1377), tem uma música que tem um nome: Meu fim é meu começo. Então, isso não é novidade. Não é essa a novidade (do dodecafonismo), a novidade é o jogo combinatório. Que foi o que eu te expliquei aquele dia. Aquele jogo combinado... aquela é que é a grande jogada. Aquele e (...) (o jogo) com o material tonal também. Você “desatonaliza” a coisa, não é? Usando esse sistema. Sobretudo compõem com mais ainda usando transposição. Então enfim, a música serial tá aqui, transpõe tudo isso pra outro tom, é assim mesmo. Daqui a pouco tá aqui, ali... Compreende?

BA: É, e isso... às vezes não faz (com o material) completo, não é?

GM: Então, vai, vai, vai (mostrando o desenvolvimento do estudo, para em um ponto). Aqui! (compasso 84)

BA: Aqui que é o único lugar em que aparece uma coisa que se pode chamar de uma melodia solta. Que não tem...

GM: É, tem um momento que eu faço uma citação da minha cabeça, de ouvido, mais ou menos de uma frase do Scriabin, que é

em homenagem a ele. Vai aparecer aí num dado momento. Mas essas combinações aqui... é tudo como eu falei ali, isso não veio à minha cabeça desse jeito. Compreende? Isso veio (mostrando o início do estudo), tudo isso veio na minha cabeça. Mas a partir daqui, isso aqui começa a vir das combinações de que eu já falei lá.

BA: São os elementos anteriores.

GM: Agora, nessas combinações aí, eu jogo um pouco com a minha inspiração. Compreende? Eu pego parte do que eu achei legal daquelas combinações, que eu selecionei, escolhi, mas trabalho aquilo mesmo. Ah, já tá feita a combinação, então eu remonto. Aquilo. Aí numa maneira mais lírica. Compreende? Quer dizer: analisar isso é quase que impossível. Depois. Só se eu deixasse...

BA: Mais ou menos um guia.

GM: Um guia! Eu mesmo não saberia. Eu vou lá me lembrar o que é que eu pensei nesse momento aqui?

BA: Não, a frase do Scriabin o senhor não sabe onde está?

GM: Têm caras que tem memórias excepcionais. Memória fotográfica. Olhou, aquilo fica na cabeça dele. Um segundo ele olha depois, ele lembra daquilo. Eu não sou assim. Eu não saberia fazer isso. Mas aí é questão de ser músico, é outro dom do cara. O dom de memória, o dom desses caras que decifram códigos, aí é outra coisa. Tem gente que é assim, né? Espiões... É um ramo da inteligência humana, não é? Ser decifrador de códigos, tudo guarda na memória, desses espiões que guardam uma fórmula inteira na cabeça e depois de quatro, cinco meses encontram um fulano e vão entregar aquilo e guardaram tudo de memória. E ele nem sabe o que quer dizer aquilo, mas gravou na memória. Então, não é nenhum cientista, é um cara que tem boa memória. Você tá entendendo?

É que eu acho que fui entrando nisso com cada vez mais liberdade. As primeiras são mais rígidas. As primeiras quando eu faço isso eu faço muito dentro daquilo que eu me propus. Como quem faz música serial, que fica rigorosamente dentro daquilo.

Então, eu estava rigorosamente dentro do esquema de compor. Mas, aos poucos, eu fui me soltando dentro daquilo. O que acaba me fechando mais são aquelas possibilidades combinatórias, aquelas estranhezas daquelas combinações.

BA: Que não saíam da sua cabeça.

GM: Que não saíam da sua cabeça naturalmente, compreende? Só que eu as trabalho também.

BA: Depois que ela fica pronta o senhor sujeita a...

GM: Não só pra escolher as melhores, como também da combinação delas ali e de enxertar, como aqui no meio, esse momento aqui, enxertar o que me vem pela cabeça. Isso vai se forjando, fazer uma análise disso aí seria muito difícil. Vai fazendo, se constituindo, no decorrer do processo, um estilo melódico. Depois de tanto você ter feito de ouvido, você vai fazendo de ouvir. Hoje em dia, eu já te falei, não é? De gente que faz música de vanguarda, música dessa linguagem sem série nenhuma, já vai fazendo direto. Porque já sabe ouvir assim. No começo isso tudo foi achado por cálculo. Essas medidas todas aí, serializadas, acabou tudo isso. Não se faz mais isso.

Ainda tem alguns escritos matemáticos fechados, o Xenakis, aquelas coisas todas supercalculadas. Mas aquilo lá é bobagem, porque no fundo você não percebe a “origem matemática daquilo”. Você vai ver aquilo como som, não é? E aquilo entra tudo no ouvido. Aquela moça, a Tatiana (Catanzaro), me explicou uma música dela e eu falei, “pô, você tá fazendo isso de ouvido. No meu tempo não era de ouvido a música que eu fazia”.

Na parte de combinações bizarras, estranhas... É que é difícil de ver a cabeça da gente assim. Até que tá vindo hoje em dia isso que eu estou te dizendo. Já me vi, as minhas últimas, eu não estou precisando muito mais dessa (técnica) aqui, compreende? Porque já está muito dentro de mim essa linguagem. Mas ela vai

aparecendo assim. (Mostra a partitura). Isso aqui, essas complicações aqui.

BA: Uma coisa que eu achei foi assim: o tipo de arpejo que vai indo e depois o senhor desce no mesmo movimento que o senhor fez antes. Ela vem até aqui, depois ela vai...

GM: Sim, mas essas notas aqui, todas, elas são provenientes daquilo ali.

BA: Do começo.

GM: Esta aqui. Lá. Depois que acaba esse (...) aqui, mas depois eu devo mudar de nível e já fiz aqui, compreende?

Isso dá uma mobilidade extraordinária ao melodismo. E eu posso fazer isso com música tonal, que fica mais significativo do que aquele atonal serial, te puxando, porque aquilo é muito igual. Tudo atonal, é só atonal e acabou. Nesse aí, nessa técnica dele, não. Tem fragmentos de (estilo) romântico, barroco, renascentista, oriental, compreende? Fica muito cheio de... Um remoer de significados de muitas partes que o serialismo não tem. O serialismo dodecafônico. Então, é porque a própria série é construída pra ser atonal. Ela “fixa” um estilo, aqui não fixa um estilo. Nesse jogo aqui ela guarda em lampejos significados banais de música popular, de música altamente erudita, de Bach, Bill Evans, Bach, compreende? É, o meu projeto é esse. Você pode analisar de ponta a ponta que você não vai conseguir. Pode achar em alguns pedaços como exemplo no geral.

BA: Eu não sei se o senhor pensou nisso que eu vou falar agora, mas uma coisa que eu notei é que o senhor escolhe, por exemplo, alguns arpejos. Alguns intervalos entre o baixo e a última nota: sétima menor, nona e sexta menor. Entre a primeira nota e a última. O senhor faz isso o tempo inteiro. E aí, às vezes, o senhor muda. Vai mudando as notas que estão no meio do arpejo, também assim meio arbitrariamente, e usando muitas segundas. Não sei se

é por causa de *apoggiatura* que guia mais ou menos o ouvido, se isso foi feito de propósito.

GM: Não entendi a pergunta.

BA: Se tem alguma coisa a ver com isso (com a técnica), o jeito de escrever.

GM: Eu tenho uma musicalidade moderna. Muito propensa à dissonância. Eu busco muito a dissonância. Mesma as consonâncias que eu faço têm um caráter dissonante. Isso já desde a minha fase primeira de compositor. Que também correspondeu à primeira metade do século passado, em que a dissonância era Stravinsky, Bartók, um outro tipo de dissonância. Na segunda metade entrou uma dissonância que era mais diatônica no fundo. Aí, depois, houve uma predominância da dissonância alemã. A música germânica, que é mais de meios-tons. Cromática, não é?

O Debussy é extremamente dissonante, mas é uma dissonância de tom inteiro, quase. A dissonância germânica é de meio tom. Ou um quarto de tom. Dá aquele clima retorcido e tal, se identifica com o expressionismo, a outra (trecho incompreensível, se referindo ao que ele chama de “dissonância alemã”, diferente da francesa. Esta última Mendes exemplifica com a obra de Debussy) já é outro papo. A minha primeira formação é mais assim, diatônica, não é? Mais Debussy, Stravinsky. Porque eu tenho uma certa idade, não é? Eu vivi praticamente as duas grandes metades do século passado e já estou engatinhando no século seguinte. Isso aqui é meramente inspirado.

BA: Mas posso achar uma lógica na sua inspiração?

GM: Pode, aí você pode achar. Eu preferi isso, eu preferi aquilo...

BA: Por isso é que eu acho que eu decorei tão, isto é, eu tive facilidade para memorizar. Porque tem muita coisa comum. Em todas as partes. O jeito que o senhor arma os arpejos, o jeito que eles vão se repetindo... Intervalos preferidos...

GM: Ela na verdade é bem clássica. Ela é bem neoclássica, eu diria. Eu não gostaria que ela fosse isso, mas ela até que é um pouco. O neoclassicismo foi um momento da modernidade, da música do século vinte. Tanto que Stravinsky, numa outra fase seguinte, era tachado de neoclássico. Ravel é neoclássico, e outros são neoclássicos. Mas eu acho que é injusta a taxaçoão de Stravinsky, porque Stravinsky fazia paródias. Se você faz a paródia não é neoclássico.

Você faz aquilo em termos de paródia, então, é um dado da vanguarda da segunda metade do século. Ele até, vamos dizer, renunciou um dado da vanguarda de trinta anos depois, quando a geração do Boulez e do Stockhausen teve a ideia da paródia, de você brincar com estilos anteriores, não é? Stravinsky faz. Pra mim, neoclássico mesmo é o Hindemith. O Ravel é neoclássico. Neoclassicismo é meio pejorativo pra alguns. Eu não acho. É um momento muito bonito da música do século vinte. Só o Ravel, quer dizer, o Ravel é um compositor excepcional! E ele é uma espécie de neoclássico.

Eu teria um pouco desse aspecto. Eu gosto de música francesa, do Ravel, do Debussy... Debussy não é neoclássico. Difere aí do Ravel. Mas até, no fundo, eu tenho uma leve preferência, como forma, pelo Ravel. A Debussy. Não, não é preferência, eu gosto dos dois! Também adoro Debussy. São dois mundos, não é? Mas vai em frente. O que mais?

BA: Eu queria saber isso, quer dizer: então é “sem querer”? Tudo o que eu for achando aqui de coisas, elementos unificadores...

GM: Aí... Eu tenho muita música dentro da minha cabeça. Eu sempre gostei de música e tenho um gosto muito aberto. O que, felizmente, não me levou a uma música desconexa. Eu acho que a minha música até tem... Todo mundo até diz que se ouviu três acordes meus já (reconhece). O José Eduardo é que diz que eu tenho uma marca na minha música que todo mundo reconhece. Logo, essa misturada na minha cabeça não me fez mal. Mas ela existe. Porque eu sou aberto, eu gosto de tudo quanto é música. Eu entrei

pras vanguardas radicais, mas não fui um radical dentro delas. Meus companheiros se proibiam de ouvir Prokofiev, se proibiam de ouvir Shostakovich... Só a linha Schoenberg, Webern, Stockhausen. Eu não. Vou deixar de ouvir uma coisa muito boa porque alguém diz que ele é neoclássico? O que eu tenho a ver com isso? A música dele é uma beleza.

BA: E se não ouvir agora (naquele momento) vai ouvir quando, não é?

GM: Mas então eu assimilei uma montanha de coisas. Fora a música popular, de que eu gosto muito! Jazz! A música americana não me marca muito, mas é uma música extremamente sofisticada. É a única música popular que atingiu o nível da erudição, ela atingiu mesmo, em certos momentos! Sem falar que toda ela reflete muito toda a problemática envolvendo esquemas, a começar pelo (compasso) quatro por quatro, do *fox trot*, que é um dos compassos básicos do *lied* alemão. De um monte de canções de Schubert e Schumann. Então, é isso aí. Então, minha cabeça é muito assim, quando eu quero fazer uma música é fácil pra mim: “Tem que ser desse jeito”. Aí eu faço desse jeito. “Tem que ser daquele jeito”, aí eu faço daquele jeito. Então, as pessoas podem dizer: “Esse é o estilo dele”. Não é o meu estilo. É o estilo em que eu estive neste momento. Há o meu estilo aqui. Agora, o meu estilo aqui é outro papo. Talvez seja o clima harmônico, a maneira de desenvolver isso.

BA: É, mas tem muita coisa disso aqui nesse estudo (*Estudo Magno*)

GM: Também tem, mas não uso isso como uma marca minha.

BA: Depois que o senhor faz essas transposições e modulações sobre essa...

GM: Você percebe que ela aumenta a velocidade não pelo aumento do valor (do metrônomo).

BA: É, é pelas figuras. Igual no final, ele vai diminuindo também pelas figuras.

GM: É o que torna esse pedaço meio difícil demais, talvez, não é?

BA: Não, não é tão difícil. Este pedaço eu acho mais difícil do que aquele. Esse aqui é pior (risos).

GM: Aqui, por exemplo, você sabe que deu muita combinação daquelas coisas? Às vezes, dava um tipo de combinação que eu gostei muito, mas a combinação tá só naquilo ali, digamos. Aí eu pego aquilo e fico fazendo isso.... Entende? Aí eu repito. Tá vendo? Pode ser que essas quatro notinhas estivessem naquelas coisinhas ali que eu vou fazendo e extraio dali o negócio. E, depois, a ideia de fazer isso (mostra de novo um trecho da partitura). Aqui tem paralelismo, se não em engano. Não tem?

BA: Então! Isso aqui é isso aqui. O intervalo entre eles é o mesmo (a entrevistadora relaciona trechos diferentes na partitura).

GM: Certo. Tudo é uma mistura. Aqui é uma mistura, vamos dizer, não só de que eu fui buscar quatro notas, talvez, não é? Daquela série... E depois eu fiz o “jogozinho” motivico que é tirado daqui, o que vai dar unidade à peça. Por isso é que fica difícil, depois, de analisar. Porque não sei nem se nessas quatro notas da série eu peguei outras quatro notas diferentes, depois outras quatro notas. É a mesma que eu andei. Então, essas quatro notas vão andar e talvez essa coisinha aqui (aponta um outro motivo na partitura) tenha vindo da série, talvez. Só que depois eu fixo isso e fixo isso também. Vem mais daqui do meio da série. Eu vou misturando na minha cabeça, compreende? Mas ficaria muito difícil. Imagina eu estar compondo, pôr um caderninho do lado... Vou explicar tudo isso... É impossível.

BA: É, eu desisti, depois de muito fuçar...

GM: É impossível de eu fazer, porque aí, ao fazer isso, eu perco o ímpeto. Porque, quando você está fazendo isso, se por um lado é cerebral, mas por outro lado, você tá muito inspirado. Tá mergulhado nisso aí. Tá achando cerebralmente, mas tá toda essa zoeira na tua cabeça. É muito assim. Não pode cortar isso pra

depois explicar como foi que eu fiz, pra depois retomar de novo. Aí, depois, quando você chega até explicar tudo isso, nem sabe e não fez. Entende?

Na música serial rígida é possível porque é um macete muito “só aquilo” também, não é? Aqui (no *Estudo Magno*) não é só aquilo. Aqui eu sintetizo várias técnicas. Inclusive uma neoclássica com uma serial, com aquele macete que já é meu, misturo tudo isso.

BA: Mas acho que pra eu montar, pra eu escrever a série que o senhor...

GM: Vai ser impossível botar em análise a música de ponta a ponta. Porque não é uma música de que se diga isso aqui ele pegou de certo trecho... Mesmo que você achasse a série, você não vai dizer que é isso exatamente porque, de repente, ali eu achei que não ficava bem, achei que ficava melhor o Si...

BA: É, isso tá cheio no estudo. Porque aí a gente fala assim: “Legal, então tem esses e esses elementos!”. Então, na hora de contar os intervalos a gente está crente de que vai dar uma sétima maior e não é, é uma outra coisa.

GM: Pois é, mas é que eu achei, achei mais bonita... (risos). Às vezes, é até um esbarro, você sabe, não é? Às vezes... Stravinsky diz isso, sabia? Tem até um... não sei se é essa palavra, “esbarro”. É o que você acha sem querer. Por isso que eu acho que aquela coisa... Ele pode ter achado sem querer aquilo. Então, às vezes, eu vou mexendo ali... Aquele leitmotiv da *Petruska*. E quantas pessoas passaram por isso, errando até. No passado, isso estava proibido! (trecho incompreensível). Nem mesmo no Romantismo se chegava a esse ponto. Chegava-se às sétimas, nonas, intervalos tradicionais. Não se chegava a uma dureza assim, que é bitonalidade. Fá sustenido maior com Dó maior. Não se chegava nisso.

Houve um compositor que quase chegou aí, que era o Bach. Tem certas tramas dele que são de uma complexidade fora do comum. Elas não chegam a ser, mas têm a força da politonalidade,

em Bach. Aquelas harmonias bem cheias mesmo, não é? Mesmo o Cravo Bem Temperado, tem certas coisas assim, certas frases têm uma densidade, uma complexidade de politonalidade. Não chega a ser pela lógica (do contraponto), mas ele está procurando aquilo. Ele faz dissonâncias totalmente livres. À maneira de Chopin. Foi um compositor fora de série (trecho incompreensível).

É impressionante o que ele fazia. E tem um sopro meio pop de repente. Que coisa curiosa! Meio pop não daquela época, de hoje. Eu gosto de dizer que Bach esteve “de volta para o futuro”. Mas o pior é que ele era considerado, na época, retrógrado. A sua música não agradava à época. Sabia? O estilo mesmo da época dele era Vivaldi, Corelli. Ele se voltou para o passado, para o que ele se voltou não se usava mais naquela época, no barroco, ficar fazendo retrógrado etc. Essas estruturações complicadas que ele fazia não se usavam mais. E ele se voltou pra isso e desenvolveu isso exatamente e, com isso, ele construiu o contraponto moderno. Ele criou a teoria do contraponto. As *Variações Goldberg*: elas se sucedem na mesma ordem em que um livro de contraponto é desenvolvido.

BA: *A Arte da Fuga* também, não é?

GM: *A Arte da Fuga* mais as *Variações Goldberg* é todo o contraponto. E um contraponto livre. Tem até quinta paralela ali.

É isso. Quer dizer, a música é um ato livre. Por isso que eu estou dizendo. Esse negócio de evitar quinta paralela e quarta é porque a música da Idade Média era em cima disso. É uma receita assim, de estética. Como é um som da idade média, de repente? Evita a quinta e a quarta paralelas. Aí exatamente fica uma conotação medieval. A música renascentista não tinha mais isso. [já é outra marca]. Mas não é que esteja errado. Tanto é que Debussy usou e abusou delas. Você pega essa música do Bill Evans, daquele outro pianista... (cantarola). É tudo quinta.

BA: Quartas paralelas, aquelas melodias com acordes...

GM: E não soa como quintas... Não soam medievais. É outro papo, já é outra linguagem. Vamos lá, o que mais?

BA: Eu ia perguntar o seguinte...

GM: *(Aponta para um trecho da partitura do Estudo Magno)*

Mas aqui, olha como faz, aqui já vai engrossando. Isso aqui não foi inspirado.

BA: O senhor vai aumentando aqueles mesmo arpejos que o senhor já vinha trabalhando.

GM: Aquilo tudo sai daquele material. Com aquela liberdade. Às vezes, eu mudo uma nota porque aquela não tinha ficado muito (...). Achei que o Si bemol ia ficar melhor aí, coloco o Si bemol. Eu ouço o que aconteceu e se tá legal eu deixo. Se não tá legal eu mudo. Faz parte.

BA: Outra pergunta que eu ia fazer. Por exemplo, as enarmonias?

GM: Minha música, a não ser essa primeira parte que tem um caráter tonal, o resto é completamente atonal e nem entenda como nonas e sétimas que não tem nada a ver.

BA: E o que se ouve, não importa se é Sol bemol ou Fá sustenido, é o intervalo.

GM: Não é música tonal, é o intervalo. Aí eu uso dentro daquela prática da música atonal que é usar, como é? Que inclusive eles usam... Não foi o caso aqui. Aqui eu uso bequadro. Ou não? Agora a música tonal dodecafônica eles não usam. É, a alteração só vale para a nota que está alterada. É, mas acontece que os pianistas erram, quando não estão habituados. Então, fica complicado. Mas o jeito é: você dribla isso botando outra nota. Se eu for fazer Si bemol e depois vou querer Si natural. É, põe lá sustenido e depois si natural. É, põe outra. Tem que fazer jogos assim pra evitar isso.

BA: Isso é bom saber, porque tem um monte de coisas do tipo aí, notas enarmonizadas que dificultariam a análise do ponto de vista dos intervalos considerados na sua escrita.

GM: Então, vamos dizer, a questão do acidente não vai obedecer à lógica do tonalismo nenhuma. O acidente pelo acidente, pra mexer com aquela nota e acabou.

BA: Isso é importante. Porque fica mais fácil de saber de onde o senhor foi tirando essas coisas. Por exemplo, aqui que aparece isso. Depois vai mudando, aparece Si natural e depois Mi bemol, aparece natural, mas é o desenho do mesmo acorde que o senhor já tava fazendo. Só vai mudando uma ou outra coisa.

GM: É um pedaço em que eu cito Scriabin.

BA: O senhor sabe onde está citado Scriabin, o senhor poderia me dizer? Porque senão eu vou ter que ouvir toda a obra de Scriabin. (Risos. Os dois cantam um trecho do compasso 84). Isso é Scriabin?

GM: É, tem um clima de Scriabin.

BA: E o senhor lembra que obra é? Não é o que o José Eduardo sempre toca?

GM: Que obra será, meu Deus? Não, eu tenho a impressão que eu não cito Scriabin. Eu fiz meio no estilo dele. Tem um clima harmônico dele. Onde eu cito mesmo ele é no fim. Aquele trecho (cantam o trecho). Ali tem a escala enigmática dele.

BA: Ah, isso é a escala enigmática. Bom saber também. (Os dois vão ao piano e tocam a escala).

GM: Não me lembro mais da escala. Eu sei que a escala enigmática dele é uma sequência por quartas. Mais ou menos isso. Esse clima aqui. Tá [representado], não está? (Alessio toca ao piano o trecho em que aparece a citação do “clima harmônico” de Scriabin). Essa escala aí, por quartas, é comprimida naquela corrida no final. Comprimida dali.

BA: Ah, então isso aqui é Scriabin também. Ah, que bom saber!

GM: Mas ao mesmo tempo é um pouco citação de mim mesmo. Uma das primeiras peças que eu compus na vida, aquela... Eu tenho uma que tem (cantarola). Mas aí, curiosamente, tem influência de Scriabin que eu nem conhecia.

BA: O senhor foi conhecer mais Scriabin quando?

GM: Depois. Ah, não! Tem influência sim, mas não na melodia. Tem porque eu já conhecia de um livro. Eu tinha um livro que, me dando poucos exemplos, e eu conto isso no meu livro, me abriu um mundo na cabeça. Era um livro de um musicólogo espanhol famoso. O Adolfo Salazar. Ele traz o acorde místico, traz o acorde por quartas do Schoenberg... Mas ele só traz isso na ilustração. Quer dizer, ele não explica nada. E esses acordes mexeram muito comigo. Eu fiz uma música muito em cima dessa ideia das quartas. Não só em quartas, mas desdobrando as quartas em segundas.

BA: Ah, agora a gente tá começando a conversar! Que agora dá pra entender melhor de onde saem as segundas.

GM: Saem o que?

BA: De onde vão saindo as segundas. Que o senhor vai comprimindo as...

GM: Não, mas não sai por causa disso. Se sai, não é consciente. Não conscientemente.

BA: Mas é bom saber, não é?

GM: É que eu fiz uma melodia na época, não foi influência do Scriabin porque a música do Scriabin eu não conhecia. Conhecia só esse acorde, agora, esse acorde me marcou muito. Que se chamava "acorde místico", um acorde que eu achava muito bonito. Que é esse que tá aí. É bonito, não é? É por quartas. Você sabe que de quartas em quartas você faz a escala inteira, não é?

BA: Sim, ciclo de quartas.

GM: Quartas perfeitas. Fazendo as doze, você tem as doze notas (toca ao piano a sequência de quartas justas extraindo as doze notas da escala cromática). E por quintas também dá. É, a inversão. Esse (ciclo) dá o chamado acorde rotacional do Schoenberg. Também tem o acorde por quartas, mas não justas. Tem muita música em cima disso. Mas por pouco que eu sabia. Olha que pouco que eu sabia de música! Mas uma coisa me detonava todo esse resto: esses dois acordes que eu vi num livro, que meramente ilustrava, não analisava porra (sic) nenhuma – e também não era livro disso também, era de história da música contemporânea –, dava uns exemplos. Dava, por exemplo, uma sequência que o Darius Milhaud fez... De uma certa ordenação que ele fez de todo mundo. Da politonalidade do Stravinsky. Cagou (sic) a história, desculpe a palavra. Então ele fazia (toca uma série de acordes baseados em alterações do acorde perfeito) e em cima de uma tríade perfeita... Mas dá umas coisas lindas. Tudo isso são dissonâncias belíssimas, isso me atraía poderosamente. Aí eu começava a fazer música em cima disso. Livrementemente. Eu não tinha técnica. Não fazia com técnica, fazia com vários acordes que eu usava em minhas músicas.

Stravinsky nunca bolou uma teoria, sabia? E ele tinha complexo disso. Ele tinha tanto que, no fim da vida, ele falou que não ia deixar uma teoria técnica como Schoenberg tinha deixado. Aí, ele aderiu ao dodecafonismo, mas do Webern, não do Schoenberg. Foi pegar um (sistema) que já existia. Pegou rudimentarmente. A música dodecafônica do Stravinsky é rudimentar. Ele faz uma série, faz uma inversão, um retrógrado e acabou. Maravilha. E é música dele. Stravinsky consegue fazer música em cima desse macete bem simples. Porque o dodecafonismo é outro papo. Tem outras complicações, não é só isso aí. Ele fazia praticamente em cima disso aí. O resto é imaginação dele. Tem uns macetes de orientação do discurso da música, mas o resto é invenção. Ele não inventava tudo. Quer dizer, quando ele chegou nisso aqui (toca um acorde de superposição)...

chegou porque descobriu. Não foi porque ficou experimentando e combinando. Isso foi o Darius Milhaud, depois do Stravinsky, que procura estruturar os acordes da politonalidade. Não precisa fazer essas bobagens. Vai direto nesse acorde quando você quer (repete o acorde de Stravinsky), ou então deixa ele acontecer como eu faço aí, pelo desdobrar (tanta transposição, uma hora...) daquelas combinações, dá tudo isso aí. Vai aparecendo. De repente, aparece até um momento tonal aqui, que um compositor que é muito puritano e quer manter o estilo cortaria. Eu já não corto. O meu estilo é outro. Eu gosto de jogar com significados opostos. Que contrastam. Se é um dodecafonismo puro que vai incomodar um dado momento tonal, a mim já agrada, porque já dá um contraste. São coisas muito pessoais, tudo isso aí. A música é uma invenção da gente. Não tem ordem, não tem lógica. Lógica “divina”. Não é um fenômeno assim, certo e errado.

BA: Então, pra falar de harmonia, tem alguma coisa a ver com a série, os baixos que o senhor escolhe?

GM: Não tem “harmonização”. Tudo decora. A não ser num momento como esse, que você sente uma harmonia neoclássica.

BA: Por exemplo, o caminhar dos baixos, os pedais...

GM: Eu obedeco porque estou em um clima assim. Mas eu não vou por num momento desses, porque, eu quero que tenha esse caráter, eu não vou botar essas coisas (toca acordes dissonantes) nesse pedaço aqui. Aí eu vou evitar isso. Esse trecho é um estilo mais *raveliano*, ali mais Stravinsky...

BA: Tá, mas a escolha dos baixos também não tem nada a ver com a série?

GM: Até agora não. Essa entrada toda é inspirada, é da cabeça. Depois eu estabeleço o material, uma série, uma sequência de notas. Só que mais tarde eu vou trabalhar com aquele processo combinatório que eu já disse. Eu fiz isso depois de músicas mais curtas. Eu fiz um Tango (*Los Tres Padres*), que me pediram. O Tango

é anterior a este. Também é nesse processo. Num primeiro momento há a exposição dos três temas. Depois, desses três temas eu fiz uma série e o resto é complicadíssimo! Fiz um Blues (*Warum Blues*) para esse holandês aí, o Marcel Worms.

(...) Mesma coisa. Modéstia à parte, é um blues americano, puro. Legítimo. Pode ser tocado como música americana. É perfeito. Tem muita música dentro do meu ouvido. Depois eu fiz uma série, e nisso a coisa complica. Fica uma espécie de fórmula que eu tenho para certas músicas mais curtas. Tem uma peça que eu escrevi mais longa para flauta e piano, foi estreada em um festival, os dois juntos (referindo-se aos intérpretes) pela primeira vez. O que eu chamei de *Urubuqueçaba*, que eles gravaram, tenho isso em CD. O Blues vai ser editado na Holanda. É de um cara que propôs (a peça) no disco dele. Já foram editados os blues holandeses. O compositor tem um outro CD que é de músicas que ele encomendou para a gente. (Comentários sobre a edição das obras pelo editor na Holanda).

70:12

GM: Mas então, eu uso muito esse esquema. Quando eu acho que vale a pena em uma música curta... Uma canção que eu fiz também pra Alemanha, pra canto e piano. Eles queriam que tivesse uma certa duração, uma música curta. Eu fiz uma entrada depois esse material eu trabalhei assim. Então fica legal, porque num primeiro momento ela fica mais neoclássica, mais palatável, depois ela engrossa. Mas engrossa com o material dela mesma.

BA: O final fica super tonal.

GM: No final eu retorno. E quis terminar tonalissimamente. Fiz da mesma maneira de um foxtrote que eu fiz antigamente. Ele começa bem tonal... Eu quase que citei essa peça. Tem bem o estilo dele. De música americana (cantarola o foxtrote).

BA: Ainda tem bastante repetição, esse “miolinho”.

GM: Esse eu quis fazer bem tonal. Uma música que fique super atonal termina assim. Sem o menor preconceito. Não ficaria bom se ela ficasse inteiramente de um jeito ou de outro. Ficasse um cara rígido. Mas é até possível. Mas eu misturei. Voltei a tudo isso (o material tonal). Fui limpando, fui tornando leve, claro, tonal, “pá”... Bem diatônico.

BA: É que aqui vai fazendo a mesma cadência por um tempo, Lá bemol, Ré, Fá e Dó.

GM: É, grosso modo também obedece ao estilo formal de qualquer composição. Aquele negócio, usa o tema, o desenvolvimento do tema... O princípio da unidade. O princípio básico da unidade é a repetição. Unidade vem de “um”. E o “um” é o que é repetido.

BA: Sim senhor. Na verdade, algumas coisas são mais complicadas do que eu pensava e outras estão menos complicadas do que eu estava imaginando.

GM: O melhor é mais você explicar o que nela foi feito. Esse momento é assim, esse momento é assado, do que tentar descobrir daquilo, de onde é que eu tirei essas notas. É difícil.

BA: Foi isso o que eu simplesmente não consegui.

GM: Eu não consigo. Eu fiz isso, mas não iria conseguir.

BA: Porque o problema é assim, da metade para o final, de até aquele momento serial, para o final, quando ela começa a “engrossar”, é mais fácil descobrir. Porque o material já foi apresentado. O problema é saber por que o senhor escolheu aquele pedaço e não outro, porque é esse pedal e não outro.

GM: Às vezes o negócio é assim: dá essas quatro notas (Fá, Sol, Si, Dó). Eu pego essas (Fá, Sol, Si, Dó Mi bemol, Lá bemol, Ré bemol). Então eu pego isso (toca o acorde formado pelas notas), depois eu repito isso aqui, tá vendo? A série é essa. Eu posso pegar isso como um acorde. Depois eu vou fazer esse mesmo acorde a

partir daqui, esse a partir daqui e esse a partir dali. Isso é o que acontece ali (no *Estudo Magno*). Como é que você vai descobrir isso? Que uma coisa vem da outra? Muito difícil (exemplifica vários procedimentos de combinação)

(A entrevistadora toca com o compositor vários acordes apontando relações entre os trechos da obra e a série escolhida)

GM: Como é que você vai descobrir isso?

BA: Com o senhor me contando.

GM: Sim... (risos). Mas fica muito difícil. Pode até ser que um cara muito paciente e com muito boa memória, e com muito tempo, que goste disso... Porque a gente que quer fazer música, quer fazer música, não quer ficar perdendo tempo com isso também, né? Eu perco porque eu estou compondo, depois eu não estou perdendo tempo, eu estou compondo. Eu digo: “Eu tive essa ideia, ô, legal, vou andar desse jeito”. Agora, isso (toca o acorde resultante dos procedimentos técnicos) viria à minha cabeça? Nunca! Esse tipo de coisa não vem à cabeça da gente. Por isso é que a invenção é a descoberta na experimentação. Você vai experimentando essas coisas, descobrindo, com esses macetes, mexendo. E com sorte. Só que eu misturo com a invenção livre também. Quando o negócio não tá legal, eu mudo. Eu mudo. Aí complica mais, descobrir qual é a série. Porque eu quero compor, eu não quero ficar escravo da série, da mecânica. A mecânica tem que me servir, no momento em que ela não me serve, deu um resultado ruim, eu mudo. Aí eu recorro à inspiração, entende? No fim, a inspiração acaba sendo isso pra mim. Você acaba compondo de cabeça. Já existe um melodismo de cabeça assim, entre muitas pessoas que tocam isso.

BA: E a partir disso o senhor falou, pode-se fazer também, por exemplo, esse acorde da metade 1 da série e da metade 2, e ir invertendo e transpondo.

GM: Agora, dizer se essa é a tônica, essa é a dominante, isso é sétima disso, nona daquilo, não é. Acabou isso. Não tem nada disso.

BA: Pode-se até falar dos intervalos.

GM: Você pode dizer que isso aqui é um acorde de nona de “não-sei-o-quê-lá”. Olhar do ângulo da música tonal, mas não é. É outro papo a música. É a sua própria nota naquelas alturas, só isso. Não é, nona nem sétima, nem coisa nenhuma. Porque entende de nona e sétima já obedece a linguagem da música tonal, não muda certas coisas, as dissonâncias têm que andar de um certo jeito, até a música do Debussy, por exemplo... Ela é um atonal com tons inteiros. Se você elimina a subdominante e a dominante você elimina a tonalidade. A escala de tons inteiros dá um mínimo de precisão, ela equaliza. Equivale a isso (toca uma escala cromática). Que também não tem (polo tonal).

BA: Que é a maneira germânica.

GM: Germânica. Então a música de Debussy é atonal também, de um certo modo. Só que é de um espírito geral atonal, mas também é tonal. Então é como eu faço. Tem esse espírito geral das minhas coisas, mas tem pedaços tonais também. É isso aí.

BA: Outra coisa que eu queria perguntar para o senhor é: em algum momento o José Eduardo veio aqui e tocou o estudo, o senhor fez alguma modificação baseada em alguma coisa que ele falou, ou para o instrumento ou...

GM: Nessa aí ou de um modo geral?

BA: De um modo geral, o senhor costuma fazer isso?

GM: Não, ele nunca me pediu pra fazer isso em nada. Nunca sugeriu.

BA: Ele se vira com o que quer que seja que o senhor escreva.

GM: É, ele pede: “faça um estudo em torno de tantas vozes...” Eu faço e dou pra ele. Ele nunca deu um palpite. “Muda isso, muda aquilo”. Nunca.

BA: Ele costuma perguntar como o senhor quer? Ou ele faz uma interpretação completamente livre?

GM: Não, na hora da interpretação, é dele.

BA: Mas ele consulta alguma coisa?

GM: Não, ele não me consulta muito não (...).

BA: Eu perguntei por causa da técnica, porque ele tem essas características. Ele (Martins) evita as passagens de polegar, toca muito com a mão aberta. E esse estudo é um estudo de mão aberta o tempo todo. Ele tem poucas passagens com escalas que tenha muita passagem de polegar. Ele é um estudo inteiro de mão aberta. Mais acordes, de mais posições fixas. Por isso que eu perguntei.

GM: Não, ele não fez nenhum comentário. Ele sempre aceitou bem. No sentido de que ele sempre gosta da minha música. Nunca me pediu pra mudar alguma coisa. (...) Tem certas músicas que ele não faria. Tem aquelas músicas em que eu pus certas coisas tipo ritmo de bateria, tipo bossa-nova, acho que ele não faria.

BA: O Pente tá cheio disso, não é? Eu ainda não analisei o *Pente de Istambul*.

GM: Não precisa. O Pente tem uma série também e ela vai diferente. O Pente é uma das minhas melhores músicas, eu acho.

BA: Eu gosto muito.

GM: Ela tem um pedaço lá que eu acho muito bom. Eu faço uma inversão rítmica, coisa que pouca gente faz. Eu fiz um ritmo ao contrário lá. Ficou interessantíssimo. Eu inverti o ritmo. Na verdade, não é uma coisa inventada por mim. Isso é da música serial mesmo. Mas ali, por ser ritmo popular, ficou muito interessante.

BA: Ela é mais fácil de seguir, mesmo de ouvido, é mais fácil de seguir os elementos seriais. Também porque são mais instrumentos. Acho que quando é um instrumento só confunde mais.

GM: Tem muita percussãozinha, mas basicamente é vibrafone e marimba. Tem muito é chocalhinho.

BA: É, mas mesmo assim. O timbre fica muito diferente.

(comentários sobre o estágio da pesquisa)

GM: Então eu não pude te ajudar muito. Aquela série, eu nem a deixei (guardada). Então como é que eu fiz, se eu nem deixei ela? Eu acho que eu fui olhando lá no começo da partitura.

BA: O senhor me ajudou em muita coisa porque eu já tenho o... Se não o corpo, só o crime.

GM: (Risos) É, mas talvez eu fosse olhando no começo, trabalhar aqui, esse trecho é assim, e tal. Mas não deve ser assim não porque tem as transposições também, né? Eu devo ter feito em algum lugar (um esboço). Eu vou procurar melhor isso. No bloco de papéis lá. É que eu dei para uma moça que fez uma tese sobre os meus papéis, papeletes. Não sei se ela me devolveu tudo, de repente, pode ter perdido alguns. Mas foi uma tese curiosa. De doutoramento na PUC.

BA: O senhor lembra o nome dela?

GM: Agora eu esqueci, caramba! Agora parece que ela se mudou para Manaus. Agora eu até vou encontrar com ela, provavelmente. Tá um trabalho interessante. É sobre uma nova matéria que surgiu aí, genética. Já ouviu falar nisso?

BA: Que é, vão analisando os rascunhos, que é pra ver como a pessoa “pensa”.

GM: É. Surgiu na literatura. Na Alemanha, me parece. Pesquisando papéis, contas, notação, do poeta Reine, me parece. (Essa pesquisadora queria fazer) um estudo do ambiente, as coisas

que cercavam aquela composição (...). E tinha coisas bem curiosas, sabe em quê? Em documentos de banco. Podia ter ficado comigo aquelas coisas.

BA: Ah, o senhor não pediu de volta?

GM: Não, ela me deu xérox. Mas ela ficou com os originais.

BA: Pô, isso não é legal, não é? O senhor devia ter ficado com os originais e ela ter ficado com os xerox.

GM: Mas na verdade eu não ligo muito pra isso. Mas era interessante porque no tempo em que eu trabalhava na Caixa Econômica Federal, sobretudo no tempo em que o meu trabalho era folgado - depois foi piorando até ficar complicado, aí já não dava pra isso mais e logo eu me aposentei -, eu anotava ideias de música, temas, pensamentos, enfim, estruturas, macetes desse tipo. Eu pegava um documento bancário, uma proposta de depósito, um pedido de empréstimo, pegava o que tava na mão, cortava e, no verso - que era o que tava em branco, porque era imprimido só de um lado, em geral -, eu anotava os meus pensamentos, as minhas técnicas. Música inclusive. Eu punha as cinco linhas e punha a ideia. Eu tinha uma montanha disso. Ela pegou tudo isso. E analisou. Quer dizer, não analisou propriamente, porque ali não tinha o que analisar. Ela queria mostrar...

BA: O desenvolvimento do pensamento.

GM: É, do pensamento, das coisas que eu escrevia, ideias, que eu anotava uma ideia, pra fazer isso etc. a ideia assim de combinar isso com aquilo. Tudo o que me vinha na cabeça eu ia anotando. Eu tenho a tese dela aí. Tá meio difícil de pegar, mas você quer, eu vejo! Mas eu tenho como lhe dar ela (sic) pelo meu currículo. Eu tenho um currículo grande. De oitenta páginas. Tem tudo minuciosamente. Evidentemente, se você quiser pesquisar eu vou lá e pego o nome da tese. O local, na PUC, né? Foi doutoramento, PUC de São Paulo.

(Saem os dois em busca da tese em questão. Comentários sobre teses que tratam de Gilberto Mendes e Willy Corrêa Oliveira como precursores da música eletrônica no Brasil).

GM: Tem muitas teses a meu respeito. Tem aquela que virou livro, do Márcio Bezerra. Foi o doutoramento que ele fez no Arizona. Eu fui lá. Me convidaram. Foi chique, viu? Os Estados Unidos têm essa vantagem em relação à Europa. Eles têm aqueles defeitos famosos, mas eles respeitam muito o trabalho da gente. Eu já fui duas vezes lá em grande estilo, me respeitaram muito. Pra essa tese aí, me convidaram, e eu fiz duas master-classes lá que foram muito boas. Uma pra toda a Universidade. Um concerto só com obras minhas, fora a tese, que foi um concerto. Fora os coquetéis, dinheiro...

(Combinam empréstimo da tese de doutorado referida, atendem telefone, comentam sobre trabalhos de pesquisadores que escreveram trabalhos sobre Gilberto Mendes ou a ele relacionados, planejamentos futuros sobre pós-graduação etc.)

GM: Isso (a série utilizada para a composição do *Estudo Magno*) pode estar atrás de um impresso bancário.

O que é viver muito, não? Tudo isto... Tem coisas a meu respeito.

(Comentários sobre edições de obras da juventude dele e de compositores como Beethoven e Shostakovich)

111:00

GM: Eu fico surpreso dessas primeiras peças que eu fiz (serem editadas e despertarem interesse). Comentei até com o Rodolfo (o compositor Rodolfo Coelho de Souza, amigo de Mendes), delas saírem em disco. Na verdade, eu também acho, acho que são boas. Mas eu sou suspeito, fui eu que fiz. E quando eu acho que são boas não é nem no sentido de “oh, que música boa”, que tenha sido uma coisa boa. Eu gosto muito de música. É com muito sentimento, o que eu faço. Pode não ser grande coisa do ponto de vista técnico,

mas eu acho que eu passo muito o meu amor à música. Eu gosto muito de música. É legal. E essa coisa de eu gostar de muitas coisas ao mesmo tempo. A limitação em um cara é uma coisa muito ruim. Mesmo em um cara bem-dotado (...). É bom essa amplidão intelectual da gente, que reflete no que a gente faz.

125:20

GM: Não foi muito útil, né? Acho que eu não posso ajudar...

BA: Não! Foi útil sim porque vai me aliviar do peso de ter que achar certas coisas aqui que o senhor não vai achar.

GM: Não vai achar nem naquelas que eu fiz (de modo mais) rigoroso, porque dá trabalho achar. Por causa dessas liberdades minhas que vão surgindo, e tal... Porque o que me interessa é compor uma coisa bonita, não é estar escravo de uma mecânica que eu inventei. Só porque eu inventei essa mecânica? E muito menos à de outros compositores. Não sou obrigado a seguir nada disso. Eu acho que ela deve me servir, não eu servir a ela. Imagine uma música que esteja impecavelmente dentro da sequência da série, mas e se a sequência da série não der em nada legal? Muda. Pra ser coerente? Não! (Se a sequência fornecida pela técnica não for interessante para ele...) Eu mudo, chega!

Sobretudo nesses casos em que eu mexo com sequências mais tonais. Quando é a coisa é mais dodecafônica a própria série já é tão atonal que na verdade todas as combinações saem bem, a rigor ficam boas. Pelo menos harmonicamente saem bem. Tem que ter esses tipos de coerência ao compor ali. (...) Então não se preocupe tanto com essas questões aí. É mais a ideia geral. E a ideia geral foi entendida, não foi?

BA: Ficou bem claro, o que eu queria saber é o que o senhor também não sabe. De onde o senhor tirou certas coisas. Mas só do senhor me falar que também é guiado pelo ouvido, que também são coisas intuitivas e tal, eu achei que os materiais que o senhor

usou na primeira página, na primeira parte, eram mais... Eram escolhidos.

128:05

GM: Quando você pega a complexidade desse pedaço aqui (aponta um trecho da partitura do *Estudo Magno*), dificilmente poderia ter saído um negócio claro como esse. Mas se você imagina isso de três em três, mudando de nível e tal, dá aquela complicação.

Dá o caráter da música, aquelas coisas ali dão uma unidade à peça. Se bem que a unidade é dada... Só pelo ritmo dela garante a unidade. É ponto a ponto, não é? Um ritmo marcante. Um ritmo quadrado até. Uma moça fez um trabalho aí sobre o *Blirium*, que é a minha peça para piano número 1. Mas entre outras, o trabalho dela mesmo é sobre música para piano, mais ligada à ideia de série, dodecafonismo e tal. Ela veio me pedir autorização porque ela disse que vai lançar num disco. Não sei o nome dela de memória. Acho que é lá da Unicamp, talvez. Pena que você não fez a análise da música serial. Aquela é mais fácil. Aquelas são mais rigorosas. Eu não tomei liberdade nelas.

BA: Em ambas tem piano, não é?

GM: Sim, tem uma que tem celesta e outra que tem piano.

BA: Isso, *Rotationis* é pra piano e a *Música pra Doze Instrumentos* tem celesta.

GM: Tem piano lá? A *Cantata (Fala inicial do Romanceiro da Inconfidência)* tem piano, a *Rotationis* tem celesta. Não tem piano nessa? Não tem piano. Pensei que tivesse. A *Cantata* eu sei que nunca foi tocada. Mas a *Rotationis* foi. O Toni fez duas vezes e bem. Pena que naquele tempo a gente não gravava essas coisas. Não tinha gravação. Mas, modéstia à parte, a peça ficou boa. Eu fiz por causa do Stockhausen, eu imitei direitinho a ele. Eu gostei daquele estilo e assimilei rápido. O Koellreutter mesmo ficou espantado, ele pensou que eu tinha estudado na Europa. Eu não estudei, eu comprei a partitura dele e o disco. Aprendi.

(Conversas entre os dois sobre as paisagens da Argentina, nas proximidades da Cordilheira dos Andes, do Aconcágua etc. Fim da entrevista)

Entrevista II: janeiro de 2008⁶

BA: Sobre os pontos de partida da composição de *Um Estudo?* Eisler e Webern caminham nos Mares do Sul...

GM: Me ocorreu a ideia, sempre a pedido do José Eduardo Martins, que queria um estudo. Eu vi aqui aquela montanha de (esboços) e aí me ocorreu a ideia da nota igual. Eu quis que fossem frases que se continuassem uma na outra, mas que continuassem reaparecendo, que não fosse assim, “esse pedaço é da música... depois outro trecho, esse pedaço é dessa outra música.” (...). Não, que massacrasse (todos os trechos em uma sequência contínua) (E que se desenvolvesse) igual na indicação metronômica (de maneira direta sem nenhum maneirismo expressivo.)

BA: Nenhum *rallentando* nem nada.

GM: Nada. A ideia dela é a de uma montanha de acontecimentos que não têm nada um com o outro. A unidade dela é o que isso dá. O que condensa, o que aperta, agora o que dá a forma é sempre igual. Implacável. (...) fica tudo carimbado. Na verdade, são uma montanha de pequenas frases muito ricas. Algumas das frases eu até tirei de músicas populares. Pode ser que

⁶ Segunda entrevista feita na casa de Gilberto Mendes em 15/01/2008. O modelo e a as fontes das falas seguem os da entrevista anterior. Como se trata de uma entrevista complementar, foram transcritas as partes que trataram mais diretamente de problemas ainda pendentes nas análises das obras do trabalho. No entanto, algumas referências históricas e biográficas, bem como opiniões de Gilberto Mendes são colocadas com objetivo de enriquecer fontes de pesquisa. Os números são referentes à localização do trecho transcrito na minutagem do arquivo, gravado em formato mp3. A entrevista na íntegra permanece em poder da entrevistadora, Beatriz Alessio.

algumas nem sejam minhas. Ou pelo menos no estilo. Às vezes não é nem da melodia principal, é um dado do arranjo.

BA: Mais uma daquelas coisas impossíveis de achar.

GM: Nem eu vou achar. Porque eu não deixo anotado.

BA: Mas os materiais do *Ulysses*, é capaz que eu ache.

GM: Não, são em geral frases que eu tirava dos arranjos que acompanhavam a Dorothy Lamour. A orquestra que acompanhava os cantores era frequentemente formada por músicos europeus que iam trabalhar nos Estados Unidos. Então eram americanos, mas tinham uma ligação muito forte com a música europeia. Lembravam muito Kurt Weill, essas coisas. Me fascinava muito aquilo e depois eu fui ver que me fascinava porque era bom demais. Não era porque era “música popular”, era muito bem-feito. Eu peguei um amontoado de frases daquilo, sabe? Eu não trabalhei serialmente nessa aí, mas no *Ulysses*, eu trabalhei serialmente. Não é uma série dodecafônica, mas a técnica... Não sei se você estudou a técnica dodecafônica.

BA: Estudei.

GM: Eu trabalhei serialmente (com *Ulysses em Copacabana*), agora nessa outra não, eu vi aquele material e pensei, vou por isso em seguida. Quer dizer, vi aqui a ordem daqui, dali... Só compus uma série ali pra (evocar) o Webern, e com relação ao outro no final, um fragmento de uma frase de uma canção linda dele. O Eisler é um cançonetista de primeira. Ele e o Kurt Weill.

(Comentários sobre a soprano Juliana Damião, um possível programa Eisler, Weill e Mendes, visita de um dos filhos de Mendes, que anuncia a preparação de um documentário sobre Guarnieri).

9:00

BA: Mas dá pra identificar esses pedacinhos ou já... É uma coisa muito livre?

GM: Ah... Pode tentar, não é? Mas não é importante.

BA: Não, mas é uma coisa que é bom saber, de onde surgem as coisas.

GM: Acho que no meu próprio livro eu falo que eu usei exatamente o material do *Ulysses*, que eu pus numa ordem tal, só que eu tive que destruir a individualidade da música (...). Poderia ter ressaltado determinada qualidade da melodia, um intervalo, mas não. Tudo massacrado e equalizado. Uma melodia entra na outra de ponta a ponta. E no fim de tudo mesmo eu ponho fechando a peça três acordes, mas aí são acordes mesmo. Porque a peça não tem acordes. E a harmonia dela, é uma peça que é só melodia, mas ela é muito harmônica. Sete notas, quinze notas, treze notas. Então no fim eu pus três acordes que são do *Blue Hawaii*.

(...) Aí eu ponho três acordes que são uma passagem do *Blue Hawaii*, uma passagem do piano, não da melodia. (Cantarola). Uma frase bem havaiana, mas a música havaiana que não existe. A música havaiana é étnica. Não tem nada a ver com (o que geralmente se associa a música havaiana). A música havaiana aceita... Alemães levaram o cromatismo da música romântica pra lá. É uma coisa interessante. E é uma coisa curiosa, porque no caso do Havaí, eu fiquei surpreso, eu tava num restaurante no centro cultural da Polinésia, (Comentários sobre o museu, etc.), ouvi no rádio, uma música alemã, das mais típicas de Berlim, com instrumentos havaianos. Aí eu vi comprovar a minha tese. A importância da música alemã cromática, aquela coisa do cromatismo, do expressionismo, uma coisa que vem de Wagner! Tem um pedaço entre o terceiro e o quarto ato do *Crepúsculo dos Deuses* que lembra muito aquilo (um trecho de música havaiana). Do cinema. De Hollywood, mas aquilo depois virou um emblema.

BA: Virou um “arquetipo”.

GM: O sucesso que fizeram muitos filmes assim, com a Dorothy Lamour (...). Aí eu fiz (no final de *Um Estudo?*) essa passagem, que não é nem da melodia, é do acompanhamento. É uma transição daquele arranjo, que eu tenho a gravação.

(Comentários sobre a estreia do Estudo Eisler e Webern, por parte de José Eduardo Martins, que divulgou a obra inicialmente e sobre o interesse nela na Alemanha, Holanda, entre recitalistas e editoras)

(...)

Eu nunca fui vanguarda. Foi vanguarda aquele grupo, da minha geração, fui vanguarda quando utilizei certos elementos dela em, por exemplo, *Santos Football Music*, o *Nascemorre...* Agora não, agora vou escrever outras coisas.

(...) Eu pratiquei aquilo, me foi muito útil, me deu a minha técnica, meu instrumental de trabalho, fiz aquilo. É que eu tenho muita música, (fora aquelas cantatas que eu queria fazer), aquelas à la Boulez, Stockhausen, eram bem (parecidas com o estilo da vanguarda do século XX)... Dava pra confundir. Me lembro que o Koellreuter viu, ficou admirado. Não tinha ali estudo nenhum, tanta coisa que eu ouvia dos caras, eu assimilava. Fazia exatamente igual. Eu, o Willy, ele entrou depois. Ele era do contra, ele sempre foi do contra. Ele tinha horror à vanguarda. Ele quase me quebrou o disco do Stockhausen que eu trouxe da Europa. Pegou e largou na mesa. Ainda bem que não quebrou, né? Aquilo pra ele era Satanás. Eu sei porque ele era bem protestante. Era um obcecado. Mas um dia, da noite pro dia, ele tinha mudado. Quis se aproximar do Toni, da gente. E mudou. Aí foi ao contrário. O que era folclórico ele jogou fora. Era tanta (música que ele tinha), jogou fora. O pecado agora era o folclore.

BA: Mas sabe que a última peça que eu escutei do Willy, me lembro um pouco o que aconteceu com a sua. Era uma música bem “moderna”. Mas também com muita referência de obra anterior, muita citação

GM: Só que ele por outros motivos. Porque ele se colocou contra isso (a vanguarda). Ele até queria limpar.

BA: Aí coisa que é tonal, misturada com coisa que não é tonal...

GM: Sim, é exatamente o que eu faço. Só que por outros motivos e dentro de uma “incoerência” dele. Ele queria se “limpar” da vanguarda. Eu não limpo porque não tenho nada contra, não sou contra Neumann. Só não quero fazer mais aquilo. Fiz um tempo, gostei, curti (...). O que as pessoas não entendem que está ali uma invenção também. A invenção não é só fazer música serial. Invenção é uma coisa nova. Estar sempre seguindo a cartilha... Ah, não. Eu mexo com outras coisas, mexo com a linguagem nesse sentido.

(Gilberto autoriza a pesquisadora Beatriz Alessio a citar o livro no prelo. Conversas sobre o nome do livro.)

35:15

GM: Mas paralelamente eu dou a mesmíssima importância a uma canção de cabaré dos anos 30, em Berlim. Ele não dá. Porque é gente de grupo, entende? É que nem evangélico. A vanguarda é uma coisa de grupo. Eu fui da vanguarda. Eu participei da vanguarda, mas eu nunca me integrei direito com eles. Eu particularmente nunca entrei muito na conversa deles. Me interessava o fazer! Mexer com estrutura nova etc. Mas jamais dizer: “Esse é o caminho! Minha música vai ser entendida daqui a trinta anos!”. Que trinta anos. Já se passaram trinta anos e ninguém entendeu nenhum de nós. Não que isso desmereça a coisa. Mas não venha com esses papos furados.

Naquele tempo os meus companheiros não ouviram Prokofiev. Shostakovich era tachado de música de quinta categoria. Que loucura. Era um radicalismo... A vanguarda era uma coisa muito de grupo. E muito conservadora no fundo, porque ela vai conservar isso e depois o que aparecer de novo, vai lá meter o pau como meteram neles. Vai lá meter o mesmo pau. O que já está fazendo. Aquela linha alemã esteve muito forte quando teve o poder. Ela não tem mais aquele poder. Mas ainda quando pode eles metem o pau. Não aceitam outras linhas de uma maneira muito agressiva. Muito mal-educada até, eu diria. Veja como o Boulez diz

dos caras que ele não gosta... E você vai ouvir a música dele (...). Mas ele é de uma dureza nos comentários dele sobre outras linhas (...). Na verdade, eu interpreto isso como uma insensibilidade musical deles. É um fechamento, um enforcamento. É uma coisa de crente (...).

Agora, o meu referencial musical, a modéstia que vá pra puta que pariu, se eu posso perceber o novo, o que ninguém percebe, eu posso perceber o próprio Boulez, ou o próprio Stockhausen, e então quando eu gosto de uma mera canção de cabaré dos anos 20, aí eu sou “cartesiano”. Como é que Descartes falava mesmo?

BA: Penso, logo existo.

GM: Não. “Gosto, logo é bom!” (risos). Se eu gosto de uma coisa, aquilo é bom. E o meu referencial de gosto é muito grande. Entendo profundamente o Boulez, o Stockhausen, toda essa camarilha aí fez uma música muito igual. Mas eu não partilho bem. Quando eu ouço Mozart eu sei o que é um Mozart. Não é o Mozart aí que todo mundo tá ouvindo. Então se eu gosto de uma canção de cabaré, uma música havaiana...

BA: É porque tem alguma coisa ali...

GM: Gosto, logo é bom. Para a vanguarda pura, nada é bom. São muito bitolados, muito limitados.

BA: Pós-modernismo. O que é que o senhor acha dessa denominação?

GM: Eu participei acho que do único simpósio de pós-modernismo na (Grécia). Eu fui lá, vários compositores (...). É um negócio mais liderado por nichos, aqueles compositores da esquerda. Eu acho que o pós-modernismo é uma questão mais da arquitetura. É um termo que surgiu no âmbito da arquitetura. Uma arquitetura diferente daquela chamada de “moderna”. A Bauhaus, aquele treco todo ali. Aquela coisa reta etc., pouco decorativa. Aí veio uma nova arquitetura, com ornamentos, coisas do passado, que passou a se chamar pós-modernismo. Mas da arquitetura

passou a ser jogado para outras artes na medida em que as outras artes também estavam fazendo o deles. Eu comecei a fazer isso na minha, mas nem se discutia isso na época. Nessa história da própria arquitetura, nem se sabia disso. Foi uma coisa que foi acontecendo naturalmente porque eu sou um cara muito amplo. Eu gostei na *Neue Musik*, mas eu gostava das outras também. À medida que surgia uma chance de eu misturar, eu misturava. Eu já fiz composições até nacionalistas. Na verdade, foi por razões políticas, não é a minha índole aquilo. Mas eu fiz. Não achei ruim, gostei, fiz umas músicas razoáveis que até tocam por aí. Então, eu sou aberto a tudo o que está aí. Eu admito que isso coincida com o que acabou virando uma certa escola. O pós-modernismo. Tudo bem, mas não fiz com essa intenção, com o nome, nem com o conceito nem cogitei isso. Quando eu fui pra esse simpósio eu já tinha feito tudo. Eu comecei a fazer isso há mais de 25 anos. Eu passei vinte anos sem uma peça pra piano. Só fazendo experiências vocais etc. Aí o Caio Pagano me pediu uma peça pra fazer em Miami, no festival de lá e eu fiz o *Vento Noroeste*. Foi a primeira em que eu misturei a técnica *stockhauseniana* com elementos tonais. Líricos, melódicos, o velho Havaí, que eu gosto, somos do mundo da praia. Um clima assim, que eu gosto (...).

Aí, depois da composição do *Vento Noroeste*, eu entrei numa que eu achei interessante. Mistura. Aí eu comecei a sentir, a recuperar toda uma série de coisas que eu tinha abandonado com a *Neue Musik*. O lirismo, a semântica, o significado, a construção, as referências talvez... Eu sempre fui muito mais americano do que europeu. Meu gosto é muito ligado à música popular americana. Paciência, é uma música muito boa. Os dominadores do mundo, mas fazem uma música que foi referência. A música brasileira também foi uma referência a partir da bossa nova. Que foi feita com referência à música americana.

Então eu sempre fui muito aberto e não podia ficar naqueles limites ali. Gostava de fazer aquilo, mas um dia eu ia me afastar daquilo. E um dia eu o fiz. Mas fazendo com aqueles elementos. Eu

pego elementos “significativos”, por assim dizer, de uma música significativa, não mera matéria sonora, mas eu sempre ponho em uma ordem para haver uma espécie de série. Eu trabalho com a mecânica da música serial. Então a música pega esse clima, esse aspecto. É uma coisa que fica até original, não vi nenhum compositor fazer uma técnica pra isso.

BA: Uma técnica pra serializar coisas tonais e não tonais...

GM: Até na medida em que eu vou fazer, eu digo isso às vezes explicando a minha música, uma, duas, três, que dirá a terceira ou a quarta, cada música apresenta um problema novo. Então eu vou acrescentando novos macetes assim. Maneiras de fazer, a cada música (...). Eu até digo isso, eu entendo o atonal como uma projeção do próprio tonal, é um lance final do fenômeno acústico, em que eu tenho primeiro a oitava, a quinta, a terça, a sexta, a quinta de novo, depois vem o Si bemol, um lance com os tons inteiros... Então se eu estou lá em cima eu estou no mundo do microtom, do meio-tom. Quando a música se define mais tonalmente, eu uso a harmonia tonal. Às vezes eu uso tonal de um lado misturado com o atonal do outro. Eu acho que hoje em dia a gente pode entender isso, ou pelo menos eu posso entender isso assim. Naturalmente o cara que inventou isso, como o Schoenberg, quando ele inventa um macete atonal, uma técnica etc., é claro que neste momento ele vai se sentir podado. O tonal. Afirmar aquilo, definir bem aquilo. Não é nem por razões de querer ser o bom, porque estética mesmo, e técnica, não deve misturar (...). Nele mesmo, nesse conceito, nessa maneira de fazer. Hoje em dia eu não vejo motivo mais pra isso. Como também não vejo motivo de você se proibir de, de repente, usar a técnica atonal. Ou dodecafônica. E por que não misturar? Não existem “leis” na música. As leis a gente é quem faz. Então o meu princípio é esse.

Saudades do Parque Balneário Hotel eu fiz dentro do mesmo princípio, o *Longhorn Trio*. Acho que foi uma das minhas melhores

músicas. Depois eu fiquei um pouco meio (...). No mundo das artes, confinar princípios é sinal de certa insensibilidade, eu acho.

60:05

GM: Eu sempre fiz música a pedido dos amigos. Aquelas do tempo do concretismo, aquilo eu fiz porque quis. Naquele tempo ninguém gostava da gente porque a gente estava contra todo mundo. Metendo o pau em todo mundo. E depois, nem sabíamos fazer aquilo, era tudo experiência, aí eram coisas que eu realmente quis fazer. Mas a partir do *Vento Noroeste*, que já foi uma encomenda, aí começou uma sequência de pedidos. Ou solistas, amigos, ou grupos instrumentais. Quase tudo. O *Pente de Istambul* foi o Duo Diálogos que pediu. *Ulysses em Copacabana*, foi um festival de música. Essa sinfônica que eu fiz, foi encomenda da OSESP (...). O *Rastro Harmônico* foi porque eu quis. Aí foi que eu fiquei com essa inventividade. Esse tipo de inventividade que esses maníacos da *Neue Musik* não percebem (...).

O bom da *Neue Musik*, pra mim, foi que ela aguçou a minha inventividade. Agora não significa que eu vou voltar a minha inventividade só por aquele caminho dela. Eu vou usar essa inventividade também em outros campos. Eu não sou alemão, eu não sou obrigado a perpetuar aquela linha deles. Tá certo que um alemão tem que contribuir com aquilo. Eu tenho outras coisas, países múltiplos, múltiplas culturas, atonalismos múltiplos, muito mais cosmopolita, sou eclético por natureza. Até o pós-modernismo é um novo ecletismo. Apesar da tese que eu defendi lá na Grécia, que o pós-modernismo é um novo ecletismo que já tinha acontecido nos anos 20. Aquilo que a gente podia misturar. Aliás, até teve um momento que se chamou de Eclético. Um momento nas artes brasileiras, nos anos 10, 20. Em que a gente podia misturar as linhas. Então eu via no pós-modernismo... O Villa-Lobos era um homem eclético por excelência. E ele é muito apreciado hoje em dia. Tanto ou mais do que foi naquela época.

BA: É, o Villa-Lobos tem sido reabilitado junto com o Getúlio Vargas.

GM: É que ele foi um pós-moderno *avant la lettre*. E a música dele agrada muito hoje em dia. Fui na *Powers Records*, procurar música, tinha muita coisa de Villa-Lobos. Só de violão tinha duas gravações integrais. De Stockhausen tinha só três discos! Villa-Lobos só perde pro Stravinsky. Ele estava em pé de igualdade com outros famosos da vida aí. Cresceu a popularidade dele. Ele era um cara genial (...).

Aquela turma da qual eu participei, mas eu não pactuava com isso. Em absoluto. Coisa de grupo, a mesma coisa que evangélico. A vanguarda é igualzinha aos evangélicos. Acredita naquilo e o resto é pecado.

BA: Nos instrumentos não acontece isso. Escola alemã, russa, francesa etc., mas você vai reprovar alguém por causa dessa diferença de escola?

GM: É, não é assim. Ouça tudo, ouça música havaiana ou afegã, ou da Indonésia, curta tudo isso aí. A vanguarda é classificadora também. Dita o que você pode ouvir e o que você não pode ouvir. Um compositor é “maior” outro compositor é “menor”... É de doer! Note bem que eu não estou combatendo a música do Stockhausen e do Boulez. A música deles é excelente. E eu fui muito influenciado por eles (...). O lado estrutural de músicas como o *Pente*, é totalmente baseado na *Neue Musik*. (...).

Eu comecei a me desabrochar mesmo pra música quando eu comecei a estudar harmonia. Três anos depois (dos estudos do conservatório, cerca de 18 anos). Eu tinha feito muita brincadeirinha. Uma dessas brincadeirinhas eu coloquei no meu *Saudades do Balneário Parque Hotel*. Que foi uma melodia que ficou a vida inteira na minha cabeça. Eu fiz assim, no meu primeiro ano de estudos. Eu nunca achei que ia ser compositor, eu achava que pra ser compositor tinha que saber muita coisa. (...) Eu tinha um preconceito em harmonia, de que devia haver uma lógica nos

acordes. Que não podia ser de qualquer jeito, que você tinha que entender aquela lógica (...). Quando eu fui estudar harmonia, eu fiquei até mais preso.

BA: Essa harmonia funcional como se estuda aqui só se estuda no Brasil.

GM: E é uma baboseira muito grande.

BA: Porque você só consegue estudar um período da História. Em todos os outros lugares você estuda harmonia tradicional.

GM: É a que vem da harmonia de Bach, que está no livro de harmonia do Hindemith. Mas aí eu fiquei mais ainda amedrontado (...). “Você tem que evitar a quinta, a oitava etc.”. Mas, apesar de amarrado, isso não me impediu de eu começar a fazer coisas tortas de brincadeira (...). Eu custei a perceber que não existe certo ou errado na arte. A gente é que faz isso, é tudo lei do homem (...). Aí eu percebi, e foi fluindo. Eu era uma natureza cosmopolita, gostava muito de Stravinsky, me influenciou muito o Bartók. Aquela música modal daquele *Microcosmos*... Agora eu aprendi ali foi a ser compositor. Ali é um exercício de liberdade total. Mas a liberdade total altamente estruturada (...).

Recordar é viver de novo

Cibele Palopoli

Esta entrevista com Gilberto Mendes foi realizada em 2010. À época, eu era uma jovem estudante de 21 anos interessada em sua obra para flauta transversal e ele, um consagrado compositor de 88 anos extremamente ativo musical e intelectualmente.

Tendo morado em Santos dois anos antes de ingressar no Curso de Música da Universidade de São Paulo, tomei conhecimento a respeito do mestre nos tempos graduação e, tão logo pretendi realizar uma pesquisa de Iniciação Científica, seu nome e sua obra foram prontamente indicados pela querida orientadora Adriana Lopes da Cunha Moreira.

Foi a Heloísa Valente quem me passou o contato telefônico de Gilberto, em meados de 2008, com a recomendação de não ligar entre as 2 e as 5 horas da tarde. O meu primeiro encontro com ele se deu em setembro daquele ano, quando o compositor me cedeu uma cópia de *Urubuqueçaba*, que foi interpretada por mim em parceria com a pianista e amiga Ísis Biazoli de Oliveira no 4º Encontro de Música e Mídia.

Retornei ao seu apartamento, no bairro do Boqueirão em Santos, na tarde de 17 de novembro de 2010, mais precisamente às

16h, munida de câmeras e gravadores e bem assessorada pela minha mãe, Joana Theophilo Palopoli, e pela minha irmã, Lilian Conchetta Palopoli, que, por vezes, também participaram da conversa. Gilberto nos recebeu com toda simpatia que lhe era característica. Eliane igualmente nos acolheu calorosamente, oferecendo água, sorvete e alguns “comestíveis”. Estava também presente a adorável labradora Mel.

Embora eu tivesse levado um roteiro de perguntas, a conversa se desenvolveu de maneira bastante espontânea e agradável. Após ter conquistado certa credibilidade com o compositor, Gilberto mostrou-se feliz por recordar o passado, tendo sido bastante generoso e acessível, disponibilizando e comentando sobre variadas partituras além daquelas centrais à entrevista (*Retrato I* e *Retrato II*).

Algumas semanas depois, em 30 de novembro, voltei a visitá-lo, desta vez acompanhada pela pianista Alice Belém, pelo flautista Carlos Eduardo Souza e pela minha mãe. Fomos novamente muito bem recepcionados e Gilberto permitiu-nos interpretar *Urubuqueçaba* e *Retrato II*, tecendo alguns comentários sobre a execução das obras.

Em 7 de dezembro de 2010 Gilberto Mendes presenteou-me com o seu comparecimento e com a recomendação de nota máxima na banca de defesa do meu Trabalho de Conclusão de Curso e Recital de Formatura, no Auditório Olivier Toni do Departamento de Música da ECA/USP.

Fui muito feliz por ter mantido contato com o compositor nos anos subsequentes. Além dos valorosos aprendizados que cada encontro me proporcionava, Gilberto ensinou-me que um autêntico mestre não é apenas sábio, mas também simples e generoso.

Esta entrevista tornou-se parte da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “*Retrato I* e *Retrato II* de Gilberto Mendes: análise e interpretação musical”, desenvolvida no Departamento

de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo entre os anos de 2009 e 2010 com fomento da Fundação do Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 2009/14702-1). Ela também foi publicada enquanto Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Música com habilitação em Flauta Transversal (ECA/USP, 2010).

Entrevista realizada por Cibele Palopoli em novembro de 2010. Publicada originalmente em: PALOPOLI, Cibele. *Retrato I e Retrato II de Gilberto Mendes: análise e interpretação musical*. 2010. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Cibele Palopoli: Gilberto, eu estou estudando as obras *Retrato I* e *Retrato II*. As duas peças fazem parte da série de retratos musicais dedicados à sua esposa Eliane. Como surgiu o nome “Retrato”? Seria uma metáfora para retratar a Eliane musicalmente? Tem alguma relação com a *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali ou... ?

Gilberto Mendes: Não, não tem nada não. Retrato é um nome comum... Então, como eu fiz pensando nela, naquela época que eu a namorava. 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...

CP: Por que as duas peças estão na mesma série de retratos? Eu achava que a relação entre as peças era o fato de que a flauta está sempre presente na instrumentação...

GM: É, nestas duas. Se eu fizer uma terceira, seria com duas clarinetas. Trabalhei com os dois instrumentos [flauta e clarinete]. Dois iguais, um de cada. Nem fiz com a ideia de continuar. Fiz a primeira, até num momento da minha música que eu vinha saindo de um serialismo musical muito forte... Fiz até um CD novo... [referência ao CD “A música de Gilberto Mendes: vários compositores num só compositor. Do Modernismo ao Pós-Modernismo”]. Este aí tem obras muito antigas minhas. Uma nunca foi tocada. O [Olivier] Toni que deu aula lá na USP, no departamento, tinha uma orquestra de câmara nos anos 50. E por causa dele que nós surgimos. Eu, o Willy [Corrêa de Oliveira], o Rogério Duprat... Então a gente se ligava, tinha música em comum, que era a música serial dodecafônica muito rígida. Música alemã, conhece?

CP: Sim, sim... Eu até gostaria de aproveitar o gancho... Se o senhor pudesse explicar: como o senhor trabalhou com a ideia serial? Não foi igual aquela coisa rígida alemã, o senhor adaptou...

GM: Foi, foi aquela coisa rígida. Só não foi o que eles chamavam naquela época de serialismo integral. Integral é aquele que serializava também os outros parâmetros. Porque no

serialismo normal são só as alturas... Distribui em doze linhas... No serialismo integral você também usa os valores da nota... Semibreve, mínima... Você também organiza...

CP: As dinâmicas...?

GM: Você também toca de acordo com os critérios. As dinâmicas, aquilo que você quiser... Vai em frente... Se chamou até de serialismo integral... Isso eu não cheguei a fazer, porque eu achei rígido demais, não é? Me prender demasiado nas coisas, não cheguei a fazer, mas foi um dodecafonismo normal que o Schoenberg bolou, que mexia só com as alturas, não é? E o princípio geral de variar muito as coisas... Mas pessoalmente não cheguei a organizar os outros parâmetros. Eu fiquei nisto, mas eu peguei da música alemã um ritmo e foi interessante que fui me atraindo pela música alemã do Stockhausen, principalmente aquela peça chamada *Kontra-Punkte*, você conhece?

CP: Sim...

GM: Esta peça me fascinou muito... A primeira vez que eu fui para a Europa... Não fui nem por razões musicais. Eu era ligado ao Partido Comunista Brasileiro, fui a um festival da juventude em Viena, festival comunista...

CP: Nos anos 60?

GM: Em 59. Fui lá, fui à Moscou, depois Viena, Itália... Conheci todas as cidades. Eu era bem comunista... Agora em Paris, não... Lá em Berlim, numa loja de música bem em frente... eu tenho um livro em que eu conto isso... Você tem o meu livro?

CP: Tenho...

GM: Este segundo, eu conto essa passagem. Na *Pension Constanze*, na [rua] *Uhlandstrasse*, eu pedi pra balconista: me vê aí partituras de um compositor da nova geração que seja muito expressivo, um legítimo representante da *Neue Musik*. E então eu comprei... Ela me deu a partitura do *Kontra-Punkte* e também das

quatro primeiras peças para piano dele. Em termos de discos, ela me deu uma música eletrônica... Depois eu passei em Paris e lá eu comprei um outro disco que tinha o *Kontra-Punkte* e fiquei fascinado por esta música. Não pelo dodecafonismo dela, porque aquilo já não era novidade, o Schoenberg já havia feito. Mas o ritmo dela, aquela assimetria rítmica. Mas só que Stockhausen (considero ele o maior compositor da segunda metade do século passado), ele tinha uma plasticidade de ritmo muito bonita que se desenvolvia de uma maneira, pra mim, muito gostosa. Eu assimilei, acho que eu assimilei muito bem, mas era uma coisa bem árida para a época. Pro Brasil, ninguém pensava. Os músicos não só não gostavam, como não sabiam tocar (risos). Mas o Toni com o grupinho dele, que era mais especializado, fez. Fez a minha música, fez a do Rogério, fez a do Willy... Fez. Aquela época era da música nova... Esta peça ele fez uma vez e uma segunda vez em Santos, em que eu tive a oportunidade de fazer um evento de música aqui, que até foi a origem do Festival de Música Nova. Mas eu sempre procurava... não me incomodava, fazia muita música alemã aqui no Brasil. Aí eu pegava um berimbau, que não era da linguagem. E no ritmo dele mesmo, não da música alemã, para dar um contraste. Aquela assimetria rítmica, aquela música nova, a *Neue Musik*, com o ritmo bem periódico. Foi aí que eu me inspirei... Esta música foi feita duas vezes. A seguinte nesta linha... está no disco aí... *Rotationis*... Aliás até, este título foi dado pelo Willy...

CP: Ah é?

GM: É... Porque na música eu mexo com rotações. Eu peço para um regente que reja o grupo e o outro [regente] faz defasado. Continua só um grupo que ele rege e o outro vai tocando, num andamento diferente... (...) E o Willy achou interessante e gravou... Eu achei interessante e, como rotações diferentes, eu achei legal e botei isso na obra. Esta peça foi feita parcialmente só... Anos atrás pro Festival de Campos de Jordão, em que o Eleazar [de Carvalho] me pediu uma música. Ele foi ver até o *Santos Football Music*, mas ele disse: “não, essa peça não é para Campos do Jordão... vou

estrear-la em Varsóvia”. Quase caí para trás. Aí eu dei outra [peça]... dei essa [*Rotationis*], não é... Mas fizeram umas cópias muito erradas. A copista errou muita coisa, então não deu pra fazê-la inteira. Uns pedacinhos, só pra não ficar sem tocar nada meu lá... E essa outra [*Cavalo Azul*] nunca foi tocada. O *Cavalo Azul*, que nem se chamava *Cavalo Azul*, chamava-se *Fala Inicial do Romancero da Inconfidência*, da Cecília Meireles.

CP: Ah, é a do poema... Mudou de poeta, não foi isso?

GM: Mudei, porque a própria Cecília... eu tenho uma carta dela, eu tenho uma carta da grande poetisa... Ela autorizou tocar. Não gravar, porque a gente não estava pensando em gravar. Só tocar. Mas aí a orquestra praticamente se dissolveu, e a música ficou parada... É uma música complicada, tem voz solista, tem coro masculino, tem instrumental, e essa linguagem rigorosamente dodecafônica... Então, quando ela é instrumental, tudo bem... Mas cantar a música dodecafônica é muito difícil, dificuldade para as vozes... 50 anos atrás eu compus isso. E foi estreada agora, não é?

CP: Sei...

GM: Mas agora surgiu um problema, na famigerada família da Cecília Meireles. As filhas dela, que criam os maiores embaraços para autorizar. E não são francos, poderiam dizer logo: “paga tanto”. Pagava, se não fosse nenhum absurdo... Mas nem isso falam, põem advogado no meio... Eu tenho um amigo que é poeta, muito rápido, e de muito tempo. E eu falei: “muda o texto”. A medida era fácil, porque é um verso de sete sílabas. Eu disse: “não se preocupe com rima, mantenha só as sete sílabas e a quantidade de versos”. E ele fez, e virou *Cavalo Azul*.

CP: Dentro ainda do serialismo...

GM: Então, para cair no *Retrato I...* Ela é simbólica de uma mudança, ela e não só ela, ela é um pouco... Agora eu não sei se eu a compus antes de *Vento Noroeste*. O *Vento Noroeste*, em termos de piano, e esta, são as primeiras músicas em que eu saí desta

linguagem neste aspecto. Ela não é mais dodecafônica. Eu queria recuperar o sistema tonal. Modéstia à parte, eu me considero um grande tonalista (risos). O sistema tonal é muito forte. Eu também trabalho bem o serial, que eu já fiz bastante. Mas é muito forte em mim a tradição clássico-romântica. Aliás, de toda a história da música... Eu cantei doze anos num coral nosso aqui de Santos, músicas da Renascença, da Idade Média... Então, eu não queria ficar restrito à música serial. A música alemã, como técnica é legal. É como estudar contraponto, você estuda contraponto do Bach, mas não vai fazer contraponto igual ao Bach. Então eu deixo o serialismo, e inventei um serialismo meu, particular. Um serialismo não dodecafônico.

[Entra no apartamento a esposa de Gilberto Mendes, Eliane, e a cadela deles, Mel]

GM: Bonita a menina (risos) [aponta para a cadela Mel]. E ela é muito legal comigo (...). Sempre que vêm me filmar aqui, eu quero que ela entre para ser filmada... Onde é que eu estava?

CP: Então, aí o senhor...

GM: Eu queria sair, e eu comecei então mais ou menos a recuperar o sistema tonal, a fazer uma música meio mista.

CP: O senhor fez diversas citações de músicas do cinema norte-americano... Nós tentamos identificar algumas... [em *Retrato I*]

GM: Vocês não vão identificar porque não é da época de vocês...

CP: Ah! Eu achei o *Falling in Love Again* [cantarola]... O senhor não usou um trequinho?

GM: Essa música é em alemão! Você está cantando o mesmo título em inglês de *Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt*, que a Marlene Dietrich canta no filme *O Anjo Azul*, de música de Friedrich Hollaender... Tem letra em inglês agora, é?

CP: Tem!

GM: Eu nem sabia que tinha uma letra em inglês. Eu nunca vi ninguém cantar em inglês... Mas esta eu não me lembro de ter citado... Ah, nesta [Retrato I] sim...

CP: Sim, na melodia da flauta...

GM: Aliás, eu juntei duas letras aí...

CP: A outra é do filme *Moonlight and Shadows, A Princesa das Selvas*...

GM: *Moonlight and Shadows*... É do mesmo compositor, que é era Friedrich Hollaender, na Alemanha e que migrou para os Estados Unidos e fez músicas para o cinema, aquelas músicas que evocam os mares do sul... Ontem mesmo eu ouvi aquele filme *O Grande Motim*, com Clark Gable... Quando eu tinha 12, 13 anos, via aquelas praias dos mares do sul e curiosamente um compositor alemão é que vai inventar uma música de mares do sul em Hollywood, não é? É que na verdade não é uma música havaiana. A música havaiana é uma música étnica, uma música de povos selvagens, antropófagos até... Em muitas daquelas ilhotas, eles eram antropófagos, não é... Aquele cromatismo todo é da música alemã. Nestes dois livros que eu escrevi, eu analiso bem isto. Alemã, esta imigração de estruturas musicais alemãs. E em Hollywood eles vão inventar uma música havaiana que não existe, que no fundo, no fundo é música americana, não é havaiana, tem uma certa influência, assim... As próprias guitarras são as guitarras do rock. A guitarra havaiana é uma espécie de guitarra que o pessoal faz no rock de hoje em dia... Não é uma música havaiana... O Hollaender fez o *Anjo Azul* e fez *Princesa das Selvas* em 1936, por aí... que vi quando criança, e eu gostava destas fitas, destas músicas, e então este lance "Lá-Dó", este intervalo...

CP: É uma terça menor...

GM: Este intervalo que tem nas duas, é o começo das duas [cantarola *Falling in Love Again* e *Moonlight and Shadows*]. Eu usei nas duas, porque gostava das duas...

CP: E o senhor ainda cita Schumann...

GM: E por um outro lado... Ela é uma peça inconclusa [refere-se à *Retrato I*], ela vai andando pra frente, mas ela não termina e vai dando o espírito dela, a forma dela de não-conclusão...

CP: Certo...

[Eliane interrompe, oferecendo sorvete...]

GM: Nós já nos encontramos em outras vezes, não?

CP: Já! Eu estive aqui outra vez...

GM: Aqui em casa?

CP: Sim, o senhor me deu a partitura do *Urubuqueçaba*...

GM: Aquela música eu fui criticado, disseram que foi um retrocesso muito grande meu...

CP: (risos) Ah, mas eu acho muito boa...

GM: Eu estava na Bélgica... Não, na Holanda. Um amigo meu morava lá na Bélgica e foi lá especialmente ouvir minha música... Encontrei ele na saída e ele me perguntou: "agora você está fazendo baião?".

CP: (risos)

GM: Me liquidou assim... É que eu me sinto vários compositores ao mesmo tempo... Eu não me reprimo. Quando me vem uma ideia melódica, um pouco da letra, eu faço... Eu não sei se isto é um defeito, uma qualidade... Tem gente que acha que é falta de caráter musical... (risos)

CP: É porque... O senhor já não está mais preso a uma estética, a uma corrente, já está...

GM: Eu faço a minha linguagem. Fico entre elas com as suas diferenças, por razões estilísticas, mas sempre é uma música minha. O Lorenzo Mammì escreve aqui [aponta para o CD "A música de Gilberto Mendes: vários compositores num só

compositor. Do Modernismo ao Pós-Modernismo”] que sou muito eclético, que [as músicas] são variadas, mas percebe-se claramente que as músicas são minhas. Até naquela segunda *Rotationes*, eu botei um saxofone e puxava um pouco para o jazz, o jazz americano. A música norte-americana me influenciou, mais para o jazz, a canção americana. (...) ⁷ Mas os grandes temas do jazz são de compositores brancos aqueles italianos, judeus, da Broadway, Hollywood, alemães... e transformavam aquilo em jazz.

CP: Deixa eu fazer uma pergunta mais específica pro senhor: No *Retrato I*, como o senhor falou, encontramos melodias que vão se interrompendo...

GM: É, ela vai em frente, mas não se conclui.

CP: E vai mudando de andamento da colcheia de 120 para 88 e vejo que sempre tem uns compassos em branco...

GM: Aqui ainda é um reflexo da *Neue Musik* alemã... A característica melódica eu adquiri sozinho, pela forte presença da música tonal... Cai fora aquela rítmica... A música vai indo e não avança... Quer dizer, avança, mas avança interrompida, e não chega a terminar, mas isto aqui é de propósito, que muda a forma... Uma parte como esta aqui é uma parte bachiana, não é? [referência aos compassos 99-102 de *Retrato I*]. É muita harmonia... Mas o Bach também fazia umas harmonias que beiravam a politonalidade...

CP: É, apesar de ser Bach! Gilberto, eu queria perguntar: o senhor sempre oscila os andamentos de 120 pra 88...

GM: É, é uma coisa que eu herdei também da *Neue Musik*... É jogar com o andamento...

⁷ Colocamos como reticências entre parênteses os trechos da gravação onde há dificuldade para se discernir as palavras no áudio, ou ainda, com a finalidade de ocultar da transcrição fragmentos pronunciados, que não possuem relação direta com o contexto.

CP: O senhor chegou a pensar numa modulação métrica, ou não?

GM: Não, é uma questão de velocidade... Assim como a música alemã deste período procurou explorar muitas coisas não exploradas, como serializar os valores métricos e dinâmicos, também mexi com o andamento. A peça não fica com um valor metronômico igual... A própria *Kontra-Punkte*, nota que ela é assim, volta e meia eles mudam o andamento... [Gilberto cantarola para exemplificar...]. Mas não que este rápido está dentro deste lento, está num outro andamento.

CP: O senhor utiliza bastante compassos com pausas em ambas as vozes...?

GM: Como é?

CP: Por exemplo, tem uma figuração aqui, um compasso de pausa, e uma mudança de andamento. Então, antes da mudança de andamento, uma pausa. Estas pausas devem ser metronomicamente calculadas?

GM: Estou vendo isto agora, porque eu não me lembro, pra falar a verdade... (risos). Eu acho que é para sentir a divisão, capturar um novo andamento... Talvez, eu diria até, cortar, ser mais brusco, não é? Aqui eu quis dar até uma pausinha, pra você sentir melhor a mudança...

CP: Mas o senhor acredita que elas [as pausas] são mais um gesto da mudança de clima ou devem ser calculadas com a duração exata?

GM: Isso que eu falei já... Um breque assim pra você sentir que mudou ou vai mudar de andamento. Então eu acho que é isso, mas eu não tenho muita certeza, se você perguntar pra mim o que eu queria na época da música (risos). E ela é uma melodia que vai aos pedaços... Aí eu dou uma brecada, faço outras coisas, retomo... Você vê que ela não termina, ela não chega ao fim... E no fim eu fiz uma...

CP: O senhor citou Schumann...

GM: Citei... Naquela época eu gostava muito de citações, mesmo até hoje... Ontem mesmo eu ouvi uma música tão bonita num filme... do Vangelis, você conhece o Vangelis? Há pouco tempo eu vi *Carruagens de Fogo*, mas daí é uma música mais enjoadinha [Gilberto cantarola um pedaço]. Quer dizer, está bem adequada ao filme, não é? Soldados, carruagem grega... Mas esta não. Ele fez Paris com uma força... que coisa! Me impressionou! Eu fico assim, como compositor, muito impressionado... Eu gosto de música popular tanto quanto eu gosto de música erudita. São coisas igualmente fortes, não é? Música popular não tem aquela complexidade, mas ao mesmo tempo ela tem a mesma força, então é muito legal... Que mais? Vai perguntando aí...

CP: Ah... Bom, o senhor...

GM: Ah, deixa-me ver este final...

CP: O final do Schumann? Tem um teatrinho musical...

GM: Ah sim, quando ele faz [Gilberto Mendes cantarola...]

CP: Isso!

GM: Isto porque engatei num começo de uma música de Schumann, por inspiração... [Gilberto Mendes cantarola o início da *Fantasiestücke* de Schumann]. Uma música de Schumann começa assim... Não sei se começa com esta terça, mas tem isto... Acho que é da *Fantasiestücke*...

CP: *Fantasiestücke*, opus 12...

GM: Eu fico envolvido com as músicas que eu gosto. No caso, eu citei duas populares. No final, eu juntei tudo, numa escapada *schumanniana*...

CP: E tem ainda uma melodia da sua autoria!

GM: É a melodia [Gilberto Mendes cantarola a melodia da flauta, presente nos compassos 13-17 de *Retrato I*].

CP: Ah tá!

GM: Ela, como originalmente nasceu, mas o lance melódico ficou na minha cabeça [cantarola a melodia da flauta, presente nos compassos 13-17 + 31-35 de *Retrato I*]. É da minha cabeça, mas meio popularesca, tem esta e tem as citações. O eixo é esta aí, mas eu não deixo. Ela vai se definir deste jeito, está indo num pedacinho...

CP: Entendi. E é inclusive a mesma melodia do começo de *Retrato II*, não é?

GM: Exatamente! O *Retrato II* tem desta peça só aquilo. O resto já é uma novidade na minha música.

CP: Eu queria entender... como o senhor construiu o *Retrato II*? Foi usando um pouco da técnica serial?

GM: Não, ela já é exatamente uma saída... Nesta aqui eu já estou saindo [aponta para a partitura de *Retrato I*]. Aquela ali, também eu já estou em outra coisa, mas ali eu boleei um serialismo meu. Comecei a inventar a partir dela. O importante é que foi a partir dela que eu comecei a fazer um serialismo meu. Eu peguei da série não foi o fator original, retrógrado, inversão... Bach tem isso, ele trabalhou com isso, não é uma novidade. O que é interessante é que a música serial investe... Aquela coisa básica da música tonal em que todas as notas melódicas dizem respeito aos acordes, e, partindo da harmonia que define a tonalidade no Barroco, na Renascença, quando daí nascem as quatro vozes, soprano, contralto, tenor e baixo, no Renascimento... Você vê que a música da Idade Média não era assim, não tinha harmonia. (...) Aí, o sistema harmônico depois, quando se definia o tonalismo, uma nota melódica é sempre ou nota integrante do acorde, ou nota de passagem dos acordes ou nota de appoggiatura para resolver [cantarola exemplificando], e esta é a lógica da música tonal. O legal também, o que me atraiu no serialismo, é a inversão disso. Daí as notas ficarem assim, num eixo vertical, passariam assim, a um horizontal. Aí, ao contrário: as notas nascem na melodia... Você já estudou?

CP: Sim, sim...

GM: A harmonia vai nascer... Vamos dizer que a melodia nasce da harmonia no sistema tonal. No atonal assim, é ao contrário...

CP: A harmonia nasce da melodia...

GM: A harmonia nasce da melodia. Se você tem um Dó, um Ré, um Mi, depois um Si bemol, melodicamente você faz o acorde dele mesmo, dessas notas. Então as relações são totalmente atonais, acaba a tônica, sensível, dominante... Acaba tudo isso, porque neste lance da música atonal, é um lance que também é atonal, você segura as doze notas de uma maneira atonal e não tonal. O que eu fiz foi fazer ao contrário: fiz séries tonais.

CP: E assim o senhor serializou só as alturas?

GM: Eu fiz lances, para trabalhar a música em cima de um lance, não atonal dodecafônico e nem obrigatoriamente com doze notas. Pode ter dezessete notas, treze... E a disposição dela não é atonal também. Eu procurei variar muito, assim de quatro, cinco em cinco notas, às vezes tem dezessete notas e de repente um lance de um jeito, outro de outro, são estruturas melódicas. E essa melodia vai dar a harmonia.

CP: O senhor foi escolhendo uma série de números que já não vem mais ao caso?

GM: Eu bolei então um mecanismo disto aí, no que a música fica parcialmente atonal e parcialmente tonal. No próprio trato com essa série: eu não preciso ficar com a preocupação de fazer: "não, aqui vai ser tonal em três compassos, em um compasso e meio vou ser atonal" ... Só de mexer naquilo, ela vai ficando assim: ora tonal, ora atonal... Isto se você faz a série não-atonal, uma série de semântica, de frases que eu gosto... Eu até misturo frases meio popularescas, meio líricas... E nesta série eu parti só dessas três notas iniciais, para bater com isto... Eu tenho a impressão que nesta eu fiz...

CP: O senhor quer olhar a partitura?

GM: Está aqui?

CP: Está!

GM: É, eu não tenho certeza, agora precisaria ver se têm lances na série que sejam já um misto de tonal/atonal. Isto eu não tenho certeza... Mas a novidade maior dela não é nem isto, é o seguinte: quando eu fui compor esta peça, peça pra duas flautas cai logo um contraponto a duas partes, um em cima, outro em baixo... Mas isto é fácil de fazer, faz em meia hora e acabou... Mas aqui o que é que eu vou fazer? Eu não quero cair nesta história, daí eu pensei: vou fazer uma melodia de intervalos...

CP: Ah, ao contrário do Webern, não é?

GM: Uma melodia de intervalos. Ao invés de ser uma melodia de timbres, é de intervalos. Então ela fica andando... Agora, isto aqui eu não me recordo... Já dá muito trabalho compor... agora guardar tudo o que me levou a compor aquilo, eu não guardo...

CP: O senhor costuma guardar os manuscritos?

GM: Manuscrito é quase que isto aqui [aponta para a partitura de *Retrato II*], da própria música... 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, que também era assim. Todo mundo pensava que a música dele era meramente inspirada. Que nem o Stravinsky era... sua música não tem técnica nenhuma, tava tudo na cabeça dele e pronto. Mas o Bartók não, ele tinha um macete, tinha um princípio que era o mesmo baseado naquela sessão de ouro...

CP: Sessão áurea?

GM: É, sessão áurea, era meio baseado nisso... Aliás, o cara que descobriu a mecânica dele esteve na USP há pouco tempo...

CP: Ah é!? Quem que é?

GM: Um professor americano... Eu acho que no ano passado... Quem trouxe ele deve ter sido o Rodolfo [Coelho de Souza]...

CP: Antokoletz?

GM: É! Você estudou com ele?

CP: Sim, eu assisti à palestra dele.

GM: Ele não falou isto?

CP: Falou!

GM: E é verdade... Eu quando estive nos Estados Unidos, eu dei aula na universidade dele, lá no Texas. Eu dei um semestre, fui convidado pelo Gerard Béhague. Então eu já conhecia ele lá e já soube disto lá... Tanto que ele veio aqui, sentou lá [apontou uma cadeira da sala] e conversamos sobre... O Rodolfo trouxe ele aqui... Mas porque é que eu estou falando disto?

CP: Porque o senhor ia falar da grande sacada do *Retrato II*, acho que das notas pontilhadas?

GM: Ah, era que eu pareço com o Bartók... É que o Bartók parece que não deixou pistas, não é... Agora o Bartók também tinha uma teoria de que um compositor não se ensina. Eu não sei se também ele quis criar um misteriozinho da vida dele ou meramente não fez questão de deixar uma pista. Eu sei que ele não deixou nada, então alguém deve ter descoberto isto... Este cidadão aí parece que descobriu. Eu não sei se está certo o que ele pesquisou também, enfim... E tinha! A obra do Bartók tinha um macete... Mas aqui [em *Retrato II*], quem olhava dava a impressão de não ter nada, mas o macete básico dela, além de ser serial à minha maneira, um serial tonal/atonal, eu fiz ela correr não como um contraponto, que a gente é mais levado a fazer quando trabalha com dois instrumentos... Então eu fiz ela andar em intervalos. Você vai verificando que até aqui é o mesmo intervalo, aqui muda o intervalo... A cada lance deste... 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?

CP: É! (risos)

GM: Então vai andando assim e vai sempre... Eu pego um intervalo, uma sexta, digamos... aí eu estabeleço um princípio, que como eu te disse, eu não guardo, eu não saberia te dizer qual é. Nesse ponto eu fiquei que nem o Bartók. Eu não sei de quanto em quanto tempo eu mudo o intervalo. Talvez eu tenha feito uma série de estudos, talvez eu não tenha feito, ou intuição, inspiração, mas enfim... Você já tinha percebido que era assim? Esta música é uma melodia de intervalos, porque está sempre mudando um intervalo. A coisa básica dela, fora o ritmo também, totalmente desigual, não tem barra, não é? E aí tem um momento também em que eu faço um granulado da coisa, que não ficou muito métrico, e aqui quis fazer um granulado, pra fazer contraste com este pedaço que é bem medido...

CP: E como que o senhor aplicou as dinâmicas?

GM: A dinâmica é a olho, eu não serializo. Eu vou meramente variando. Como o princípio básico, geral, no momento serial foi a diversidade e não a uniformidade, mesmo que não é organizado assim estruturalmente, como princípio geral, eu faço a diversidade. A diferença...

CP: Por exemplo, aqui o senhor imaginou esses *ppp* para o grupo inteiro ou a partir de alguma nota? Tem alguma regra? Ou é a edição também? [referência à melodia da segunda flauta na segunda pauta de *Retrato II*]

GM: Não, eu acho que é pro grupo inteiro... aqui não está bem colocado. Não é porque são “ppp” que é um “p” para cada, né?

CP: Ah não, mas por exemplo, seria para esse sol? A partir dele? [ainda de acordo com a melodia da segunda flauta na segunda pauta de *Retrato II*]

GM: Não, isso não deve ser não. (...) Ele não deveria estar aqui. Ah, isso eu não sei te responder.

CP: Eu queria saber se o senhor não serializava a dinâmica...

GM: Como eu compus há 30 anos atrás, eu não sei. Eu tenho a impressão... Porque eu nunca mexi na dinâmica serialmente. Nunca mexi.

CP: Entendi.

GM: Como princípio básico, se é uma música assim, diversificação. Contrastes. Se for uma música tonal, não. Aí o princípio gostoso do tonal, que é a frase inteira, a forma...

CP: E os ataques também, o senhor nunca serializou?

GM: Não. Eu só serializava as notas. O resto é só o princípio da diversidade.

CP: As durações também, diversidade?

GM: Também. Agora o que eu bolei... isso aqui é uma coisa totalmente nova. Eu não me lembro no repertório do século XX de alguém ter usado uma melodia de intervalos. Na música seguinte a essa, que se chamou... tem aquela capa com a torre de Belém, lá de Portugal... Foi editada pelo Sigrid Leventhal....

CP: Para qual instrumento?

GM: São dez instrumentos.

CP: É do ano seguinte mais ou menos?

GM: Não, a seguinte. Não do ano seguinte, mas ela é seguinte. Pode ser até cerca de seis meses depois... Eu não distancio muito as músicas. Ficar dois anos sem compor, eu acho que ainda não fiquei.

CP: Que o senhor desenvolveu essa técnica posteriormente?

GM: Mas daí eu desenvolvi por grupos.

CP: Seria *Qualquer música...* ?

GM: *Qualquer música...! Qualquer música...*, que eu fiz sobre um verso do Fernando Pessoa. É com aquela capa... Uma edição que já teve, agora essa editora acabou, não tem mais essa edição... Lembra do Sigrid Leventhal, Conservatório do Brooklin? Ele fez uma editora. Ele editou muitas coisas minhas... No começo está lá. Fernando Pessoa faz um poema em que daqui a pouco ele enuncia os instrumentos... Eu pus isso na parte, mas na hora dos instrumentos eu pus os instrumentos lá que eu olhei... Acho que foram dez instrumentos... Quer que eu vá buscar a música pra você ver?

CP: Ah, eu gostaria, se estiver fácil...

[Gilberto Mendes desce para buscar as partes]

GM: Ela é musicista também? [Aponta para a Lilian]

CP: Ela é! Saxofonista.

GM: Saxofone! Olha, que beleza... [Gilberto e Lilian conversam...]. Eu fiz uma música para saxofone e piano, uma música bonita!

CP: *Saudades do Parque Balneário?* Ela conhece...

[Gilberto e Lilian conversam...]

GM: Olha *Qualquer música...* [manipula a partitura]. Essa é uma edição que o Sigrid fazia, mas quebrou a firma dele, a Editora Novas Metas...

CP: Novas Metas? É a mesma editora do *Retrato I...*

GM: É, também. Ele editou muita coisa (...). Esta aqui é o mesmo princípio que eu fiz aí, [referindo-se à *Retrato II*] polifonicamente, porque aí 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. Aqui eu tive a ideia de fazer em grupos... Eu acho que é isso... Clarineta, trompa. Acho que eu deixei a flauta sozinha, eu tenho a impressão... A clarineta e a trompa andam deste jeito, está vendo,

só que agora é uma polifonia de grupos. Tem acho que quatro grupos, este está sozinho; este aqui, tem ele em três trompas, e o piano. E o piano você já pode fazer, está vendo?

CP: Sim...

GM: Pode fazer conglomerados assim, acordes ou *clusterzinhos*...

CP: Clusters...

GM: E a harpa está andando com o violão; e aqui as três cordas. Então tem este lance, com contraponto a uma, duas... três, quatro... E este lance que entra sozinho, porque cada um deste lance vai dar a mesma coisa, só que com um tipo de intervalo... A minha ideia é boa, não é!?

CP: É! Soa bem!

GM: É altamente dissonante e agradável...

CP: É uma dissonância gostosa...

GM: Mas já gravaram. Já chegou a ouvir isto [*Qualquer música...*], ou não?

CP: Essa não.

GM: Eu tenho um disco antigo que gravei na Bélgica que tem isso... E tem uma das melhores músicas daquela época e super bem gravadas!

CP: E como eu faço para adquirir? (risos)

GM: Não tem mais. Primeiro foi feito. É bom ter coisas no exterior, mas é ruim por este lado, se depois eu mesmo quiser ter, tem de escrever para lá... É complicado, não é?

CP: É.

GM: Eu tenho uma editora belga que editou a minha música de piano, mas sempre que preciso ter, tem que comprar inclusive... Porque eles dão um lance inicial, quando você lança, mas depois

dali para frente você compra. Com um preço bem baixinho, mas tem que pagar.

GM: Olha um lance que tem toda [a melodia de intervalos. Volta a falar sobre *Qualquer música...*]. E é sempre o mesmo princípio. Até eu faço muito uma numeração. Eu me lembro que eu faço muito uma numeração, tipo um, três, cinco, sete e coisas assim...

CP: Os números primos?

GM: É. Eram números assim e que eu divido isso. Eu foi bolando aos poucos uma serialização minha, e não a dos serialistas *schoenberguínianos* e mesmo *stockhausenianos*... E isso é um negócio meu. Eu vou mudando, ora cinco notas aqui... Aqui deve ter uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze notas aqui... E eu estabeleci uma numeração assim...

CP: E esta numeração é sempre linear?

GM: Eu vou seguindo... É! Vou seguindo. Agora eu não sei. Como eu não deixo anotado, agora eu não sei. Não sei se depois eu sigo, se eu faço cinco, sete, três; se eu sigo assim na sequência ou se eu vou escolhendo. Mas se eu for escolhendo, tenho a certeza de que eu esgoto.

CP: Sei...

GM: Vou para esta; vou retornar neste; posso pôr noutra ordem... Se são cinco coisas diferentes, eu ponho as cinco sempre. Entendeu?

CP: Entendi.

GM: Pode ser repetido... Agora essa peça é interessante, sob todos os aspectos. Eu deixei numerado, tem número certo...

[Folheia a partitura de *Qualquer música...*]

GM: Você está querendo isto por razões... da análise ou porque você toca? Como é que é?

CP: São as duas razões. No meu trabalho escrito eu analiso, mas eu também toco as músicas...

GM: Se quiser levar este por curiosidade... [refere-se à partitura de *Qualquer música...*]

CP: Nossa, obrigada!

GM: Você já sabe que o princípio dela é bem parecido. Ele vem do *Retrato II* e você vê que o *Retrato II*, do *Retrato I* só tem aquela frase inicial [cantarola]. Depois vira esta coisa que depois deu origem a esta [aponta para a partitura de *Qualquer música...*]. Agora, este mecanismo que eu imaginei de lances intervalares, como você viu aqui, é um contraponto de blocos...

CP: Sim...

GM: Agora, cada bloco entra daquele jeito... [gesticula representando graficamente o mecanismo], mas dentro do princípio da primeira música, daquele tipo de diversidade. Agora eu volto a dizer que como eu não guardo (até que eu guardo, mas vai se perdendo, vai se espalhando) os apontamentos, que eu mesmo não sei analisar a minha música.

CP: Tanto tempo depois... (risos)

GM: Eu sei contar isto dela. Mas agora eu mesmo teria que analisar... mas é só o princípio geral.

CP: Entendi...

GM: Tanto que sai esta música como poderia sair de outra. Aliás, o título *Qualquer música...* quer dizer no fundo isso: é isso ou poderia ser qualquer outra coisa! Dentro do mesmo princípio, poderia ser perfeitamente outra coisa, e tem aqui o começo do verso do Fernando Pessoa: “Qualquer música... Ah, qualquer. Logo que me tire da alma Esta incerteza que quer Qualquer impossível calma. Qualquer música – guitarra, viola, violino, ... (só que lá ele falou os instrumentos e eu dei a instrumentação aqui, risos). Um canto que se desgarra... Um sonho em que nada vejo...” É bonito, não é?

CP: É sim!

GM: (...) Agora, este princípio se tornou durante um bom período das minhas músicas um princípio básico... Eu nem sei se eu comecei nela. O *Vento Noroeste* é anterior a esta?

CP: O *Vento Noroeste*... Eu acho que é posterior...

GM: Então está certo... Eu naquela fase que fiz...

CP: *Vento Noroeste* é de 82.

GM: 82... E essa aqui?

CP: Essa aqui é de 79...

GM: Ah, então é posterior... Ah, você vê que o *Vento Noroeste* se beneficia desta técnica, mas esta técnica se amplia. Eu estou sempre modificando o jeito de fazer música. (...) Nestas duas eu já voltei, em um certo modo, à música instrumental, porque antes disto teve aquele período dodecafônico, que são estas aí que estão nesse disco aí... [referência ao CD "A música de Gilberto Mendes: vários compositores num só compositor. Do Modernismo ao Pós-Modernismo"]. Estas e as outras, o disco não é só disso... Aí passei a... Como é que é...? Veio o dodecafônico... Como é mesmo?

CP: Os poetas concretistas?

GM: Ah sim! Aí eu fiz um breque. Passei alguns anos sem fazer música instrumental. Passei só a fazer, eu e companheiros meus, o Rogério, e mais o Willy Corrêa de Oliveira... Então eu passei um período muito grande só fazendo música vocal. Experiências. Fiz muita música coral, fundei o coral em Santos, *Madrigal Ars Viva*, e cantei neste coral. O Willy também cantou uns 3 anos. Depois ele mudou para São Paulo. O coral foi fundado por nós.

CP: O *Ars Viva*, não é?

GM: *Madrigal Ars Viva*. Foi fundado por mim, o Willy, umas professoras aqui de Santos, que tinham um colégio de música, e o Klaus Dieter-Wolff, que foi o regente e chegou a ser professor lá na

USP. E neste período eu só fiz música coral, tanto que fiquei especialista no assunto (risos). Fiz peças que ficaram muito populares, o *Beba Coca-Cola*...

CP: *Beba Coca-Cola!*

GM: Uma peça que já foi cantada nos cinco continentes (risos)... E foi na Austrália, na Ásia e em vários lugares... na África. Na África até quem tocou lá foi o Coralusp do Benito [Juarez]. Ele tocou em várias cidades africanas. Na Europa, um monte de corais europeus. Nos Estados Unidos... Muitos latino-americanos, muitos corais de fora. E o público de música coral... são coralistas, não é? Depois eles trocam as partituras, são todas xerox que no final da apresentação eles trocam, então a música corre mesmo. É impressionante! Às vezes vou num lugar aí... Uma vez estava dando uma entrevista lá em Portugal para um jornalista lá e ele me falou: eu já cantei o *Beba Coca-Cola*. E eu: "onde?". "Num coral da universidade...". Uma vez lá em Nova York estava tocando uma peça minha e uma moça falou: "o senhor compôs também *Beba Coca-Cola*". Ela falava em espanhol latino... Eu disse: "por que?". E ela: "ah, é que eu já cantei esta música". E quem deu a partitura? "Foi um cubano..." (risos).

CP: Nossa!

GM: Nem sei como chegou em Cuba... Corre muito, não é?

CP: Sim...

GM: Aí eu passei a escrever experiências também de música coral, não na forma tradicional. Experimental mesmo. O *Nascemorre*, *Asthatour*... Coisas assim que não tem nada a ver com a música. Foi um período realmente mais vanguardístico meu e do Willy também nesta época, fazendo uma música que não era o serialismo, era outra coisa... A gente não imitava mais o europeu. Os europeus nunca fizeram este tipo de música, de pesquisa, porque eles tinham bons instrumentistas para tocar as músicas deles, então eles ficavam na música instrumental, e nós tínhamos uma poesia muito boa aqui, a

poesia concreta. Então ficamos nisto... Aí, neste momento eu estou me voltando de novo para a música instrumental. Então, o Caio Pagano, que também já deu aula lá, estava indo para os Estados Unidos, onde até ele se fixou, e me pediu uma peça pra piano para tocar num festival de Miami e eu fiz o *Vento Noroeste* para ele. Então o *Vento Noroeste* é a minha volta de verdade para a música instrumental. Aí larguei o coral. Larguei não, estou sempre compondo alguma coisinha coral, mas não ficou só daquela maneira experimental. E aí voltou forte o meu lastro tonal, que eu tenho forte em mim, porque eu gosto muito da música de Schumann, Bach, Mozart... São os maiores compositores da história...

CP: É verdade!

GM: Então voltou muito isto... Agora, nessa obra *Vento Noroeste* eu uso esta técnica, mas ela já se beneficia destas experiências, só que lá no *Vento Noroeste* eu ampliei, porque eu estou sempre mexendo. Eu ampliei no seguinte sentido, de começar fazer a música andar desse jeito e de repente eu me inspiro no que aconteceu e trato livremente. Os compassos seguintes são livres. Aí fico inspirado, que nem na música tonal, mas inspirado no que eu fiz. Estas combinações abstratas dão coisas que não vêm na imaginação da gente. Então eu desenvolvo conforme a música tradicional... Não, não é conforme a “música tradicional”, porque dá uma ideia falha... é conforme a música como ela sempre foi: sempre foi muito matemática e muito inspirada ao mesmo tempo... Então o *Vento Noroeste* ficou uma peça importante em mim por este lado, também aquela de saxofone e piano, que ela [Lilian] tem a partitura...

CP: *Saudades do Parque Balneário?*

GM: Também. Eu também fiz logo em seguida ao *Vento Noroeste*. Representa bem este momento em que eu retorno (...). Tem aquele princípio da série, a série de outro jeito, e eu procurei fazer técnicas bem semânticas, bem significativas, e muitas citações também de coisas que eu gosto. Então a música começou a ficar marcada por isto aí durante algum tempo, e isto vai andando e

chegando na música de hoje que eu faço, que é mais ou menos um prolongamento disso aí...

CP: Que dizem que é Pós-Moderna...

GM: É. E aí quando surge esse chamado Pós-Modernismo, começou em discussão e eu até participei na Europa de um, talvez o primeiro congresso que houve de música Pós-Moderna, na Grécia. Eram músicos até de esquerda que mexiam com isto, que leva a uma volta para os significados... Os esquerdistas todos fizeram um significado, uma coisa pra não ficar só na coisa da estrutura. O Pós-Modernismo se volta a recuperar o belo, aquela coisa que também esta música começou a cortar muito, não é? Então é uma certa volta, e o que eu tinha feito já era isso quando eu fui lá... Muita gente diz que eu sigo uma linha pós-modernista. Eu não sigo linha alguma, a minha música que é assim. Ela coincide. Eu reconheço que o chamado Pós-Modernismo está por aí. Faz-se coisas não com essa técnica minha, mas coisas que recuperam a beleza, a comunicação... Uma coisa que a *Neue Musik* alemã perdeu muito. Este tipo de música fechada, estrutural levou a uma perda de público tremenda, que persiste até hoje. As pessoas não vão ver festivais de música contemporânea pensando ainda que vão encontrar aquilo... Mas ficou um estigma. Agora acham que vão encontrar aquilo e não vão ver, compreende...?

CP: Sei...

GM: Mas depois, as duas últimas músicas que eu fiz... No ano passado eu fiz lá pro Festival de Música de Campos do Jordão... O Silvio Ferraz me encomendou uma peça, porque eu fui o compositor homenageado. Fiz esta aqui, *Sinfonia de navios andantes*...

CP: Que lembra um pouco o *Urubuqueçaba* [cantarola...]

GM: Ah, aí eu gosto, como gostei muito na música brasileira, que na verdade não era a minha preferida, porque eu sempre gostei da música norte-americana. Mas quando entrou a bossa nova, que

se parece com a música americana, eu gostei muito desta bossa nova, e eu uso. De vez em quando eu uso isso, os ritmos meio da bossa nova, não é?

CP: Que soa muito bem...

GM: E cabe bem. Nesta aqui também entra muito bem, você já ouviu esta? [referindo-se à *Sinfonia de navios andantes*]

CP: Já ouvi sim...

GM: Também ela entra bem, não é?

CP: Entra... Acho que é no xilofone...? Em algum teclado?

GM: No piano também. Tem xilofone... Não, aqui não tem xilofone. Tem vibrafone!

CP: Marimba!? Vibrafone!

GM: Tem marimba e piano mesmo jogando mais com a marimba, não é? E entra gostoso, não é? Gostosinho, e é a música que os americanos mais gostam...

CP: Ah é?

GM: O Joel Sachs que esteve aí... Ele dirige o Continuum [Ensemble Continuum], que tocou aqui no nosso festival. É o conjunto mais badalado de Nova York, sabia? De música contemporânea... Vem pro Brasil e trinta pessoas vão ver. A gente fica chateado, não é? Eu assisti a um concerto dele lotado lá em Nova York...

CP: Infelizmente aqui não é valorizado...

GM: No Festival [Música Nova] eu padeço muito com esse problema. Às vezes aparece muito nome. Agora se fossem trazidos pelo Cultura Artística, o Mozarteum, aí tem público. Engraçado... O Boulez veio pelo Cultura Artística e ficou lotado, porque todos os concertos de lá ficam lotados, os associados vão. Se eu tivesse trazido, iam trinta pessoas ver o Boulez. A gente não tem o prestígio da música tradicional, não é? Porque o Cultura Artística,

o Mozarteum mostra a música tradicional, todo mundo quer ouvir Beethoven, Mozart... Eventualmente trouxe o Boulez, como trouxe anos atrás o John Cage também. Aí lota, mas é o público que vai normalmente lá.

CP: Agora o Alvin Lucier...

GM: Qual?

CP: O Alvin Lucier, que vocês trouxeram... Também tinha pouca gente, não é?

GM: Eu o conheci lá em Milwaukee, trinta anos atrás, fazendo experiências de ondas cerebrais... Ele tem mediunidade... Ele tem mais de oitenta anos, não é? (...) Mas então, o que eu ia falando com esta peça aqui? Esqueci... Pergunta aí...

CP: Bom, posso voltar às perguntas mais técnicas agora?

GM: Pergunta o que você quiser...

GM: Deixa eu só... Terminando aqui... Aí eu passei pro *Vento Noroeste*; a peça pra saxofone, e entrei nesta linha, de um tipo de música. Mas de vez em quando eu faço uma peça para piano que é pianística, normal... Me dá vontade, eu faço... Eu sou mesmo múltiplo, eu me sinto vários compositores... Eu tive uma fase nacionalista também, nos anos 50...

CP: *Sonatina Mozartiana*?

GM: É, tudo isso aí. Essa até que nem atingiu a fase nacionalista, mas tem coisa brasileira lá, não é? Mas aí, por conta do Partido Comunista, que era muito chegado meu, veio uma ordem para eu compor no estilo brasileiro, que não era a minha índole. Eu sempre fui mais cosmopolita, mas daí eu obedeci à ordem e fiz muita música brasileira, sobretudo, canções. Eu tenho um livro só de canções... [“Música contemporânea brasileira: Gilberto Mendes”]. Tem quase todas as minhas canções aí. Só não tem as três últimas... Muitas delas são do meu período brasileiro,

mas elas não lembram o Camargo Guarnieri, porque eu nunca estudei com ele. Dá para lembrar mais o Villa-Lobos até...

CP: E o Santoro?

GM: Quem?

CP: Claudio Santoro... Não lembra?

GM: O Santoro lembra um pouco... O Santoro já tinha feito um brasileiro um pouco diferente. Eu conheci as músicas do Santoro primeiro no cinema. O cinema da Vera Cruz, nos anos 50. Eles usavam os compositores, como faz nos Estados Unidos... Hoje em dia não é mais assim, eles pegam os populares, as músicas de Caetano Veloso e de outros... Naquele tempo eles pegavam o compositor... O Camargo Guarnieri fez a trilha de um filme passado em Ouro Preto; o Santoro fez uns dois ou três filmes... Eu gostava muito do tipo de orquestração que ele fazia. Era brasileiro, mas soava diferente... Mas eu sei por que: porque ele já havia passado por uma outra escola: Hindemith. Foi também dodecafonista. Ele pegou outro tipo de timbre, não é? Coisa tão bonita de melodia... Ele era um grande compositor, pouco tocado... Engraçado... Como é forte a escola Guarnieri até hoje, não é?

CP: É...

GM: Impressionante! Na hora dos prêmios eles ainda levam todos os prêmios, e o resto fica na mão...(risos)

CP: Gilberto, na bula do *Retrato II* o senhor pede para que a música seja tocada "sem expressão, mecanicamente"...

GM: O *Retrato II*?

CP: É. Por quê?

GM: É porque eu quis...

CP: (risos)

GM: Uma experiência de não expressividade, de tocar o que pede: é forte, é forte! (...)

CP: E outra coisa: eu vejo que a música é um fluxo contínuo, nunca tem pausa...

GM: Não tem pausa...

CP: Aí o senhor requisita que os dois flautistas respirem concomitantemente e o menor número de vezes possível...

GM: Eu peço!?

CP: Pede! Aí eu queria pedir uma licença, se a gente não pode intercalar as respirações...

GM: Pode tudo sim, por mim a interpretação pode tudo... Esqueça este compositor...

CP: (risos). É que tem que aproveitar o compositor, já que eu estou conversando com ele...

GM: É que a gente pede. Às vezes quando a gente compõe, a gente pede coisas meio impossíveis. Mas se de repente alguém faz, não é? (risos) Agora, quando não se consegue aquilo, acaba fazendo outra coisa. A interpretação varia muito de uma pessoa para outra...

CP: É...

GM: O que no fundo é o legal da interpretação, não é? O nome está aí: interpretação. É pessoal. É o que você achou da coisa, o que você fez da coisa...

[Gilberto surge com uma partitura]

GM: Eu fiz uma música mais recente. Estou compondo bastante até. Esta eu acabei há pouco tempo: *Os Meninos da Vila*, do Santos Futebol, também para música instrumental. Só que eu faço, os próprios músicos, metade deles cantar...

CP: (risos)

GM: [cantarola] Está virando um ritmo bossa nova. A bossa nova me marcou muito, porque é uma música mais parecida com a dos americanos. Ela saiu praticamente... Se você pegar uma batida

como essa [reproduz batendo na cadeira], que é de uma música brasileira. Olha essa, que é de uma música americana. [cantarola]

CP: É bossa nova!

GM: Essa é americana! Fred Astaire cantava essa música [Gilberto cantarola *Love of my life*]. Bossa nova. Cinquenta anos da bossa nova, cinquenta anos... Por isso que eu gostei da bossa nova. Mas o interessante é que a bossa nova também influenciou a música americana. Tem coisas nos americanos que tem um certo pique da bossa nova. No fundo é a música deles mesmo. Eu, como trabalhei lá duas vezes, percebia que eles achavam. O músico lá que não sabe bem, mas toca essas coisas... Eles achavam que a bossa nova era americana, eles já incorporam a bossa nova como uma música americana. E me impressionou, ultimamente, nestas últimas viagens que eu fiz à Europa, sobretudo na Rússia... Um lugar tão longe, não é? Em Moscou e São Petersburgo, grupos musicais pequenos tocando em restaurantes. De quatro a cinco músicas tocadas, uma era do Jobim. A turma gosta, não é? Mas é só o Jobim, não é a bossa nova, não tem Caetano, não tem os outros. É o Jobim... Mas ele está integrado num elenco americano, que é o Richard Rodgers, aqueles compositores americanos dos anos 30, 40... É o que ele ouviu em criança, e que eu ouvi também, que ele tinha mais ou menos a minha idade (...) Ele ouviu isto em criança, então ele é muito americanizado, ele estava incorporado à este elenco. Acho que eles devem pensar até que ele é americano. E fazem muito bem. Eu ouvi lá em Moscou um trio tocando, tocou aquela *Inútil Paisagem* do Jobim com uma perfeição... Parecia o Zamba Trio tocando... Até perguntei para o músico russo: “são brasileiros, estudando aqui, fazendo bico neste restaurante?” “Não, são todos russos.” Acho que eles nem sabiam que estavam fazendo música brasileira... É perfeito! O russo é muito musical... Raça musical aquela russa, perfeita nos ritmos...

CP: Gilberto, eu estou acabando... Só agora umas perguntas técnicas...

GM: Vou ver se eu sei, porque eu estudei pouco música, não é? Sou músico de ouvido. Não estou brincando não, estudei pouco música. Mas Schubert também estudou pouco, e fez aquela maravilha... (...) Imagina se eu tivesse estudado... Eu sou autodidata, eu nunca estudei com ninguém na verdade... Com o Toni! Com o Toni um pouco, e o Santoro. O Santoro eu nem posso dizer que estudei, porque tive só três ou quatro entrevistas com ele, porque ele foi para a Europa depois e não voltou mais. Ele era perseguido político naquela época. Com o Toni eu tive mais tempo. (...) Foi bom num lado prático, porque eu vivia muito isolado aqui em Santos... Eu era bancário. Eu sou um ex-bancário que compôs nas horas vagas, eu falo no livro isso... [referência à “Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco”].

CP: Sim.

GM: Então... Sabe que tem uma tese de doutoramento sobre isso, feita na PUC. Da minha dupla vida... (...) Pesquisou a minha vida de bancário. (risos) Eu tinha de trabalhar com alguma coisa, a minha mãe eu era pobre...

CP: É a da Rosemara Zago?

GM: É. Você a conheceu?

CP: Não. Eu li alguns trechos do trabalho dela...

GM: Ela tinha uma tese, ela pesquisou... (...) Ela fez de acordo com uma nova matéria que tem aí, genética musical, uma coisa assim... Tem um nome assim parecido com este. Foi criado na Europa, pesquisando a poesia do Heine e começaram a ver também a outra vida que eles poderiam ter. Então ela achou interessante pesquisar o meu lado bancário e perguntou se eu tinha lembranças disso. Eu tinha toneladas.

CP: (risos)

GM: Papezinhos, proposta de depósitos, de retirada de dinheiro, proposta de casa própria... Atrás não tinha nada e então

nas horas vagas eu anotava, fazia pautas, anotava coisas, escritos, então eu ia guardando aquelas coisas. Ela ficou com tudo, me deu um xerox daquilo... Mas porque que eu estou falando disto?

CP: Puxa, agora eu também me perdi... Uma questão de interpretação: aqui o senhor pede uns trêmulos. [clarinete, nos compassos 11-17 / flauta nos compassos 70-73, em *Retrato I*]. A gente faz separado ou liga, como se fosse um grande trêmulo, tudo junto?

GM: Eu acho que é ligar... É, porque é a mesma coisa, [gesticula e cantarola]. (...) Talvez eu tenha escrito mal. Eu falei que eu estudei pouco música.

CP: Ah, imagina. (risos)

GM: Talvez eu devesse escrever de um outro jeito...

CP: O senhor pede para o flautista pronunciar a letra "T"... [comp. 51, *Retrato I*].

GM: É um efeito. Eu devo ter visto isto em alguma partitura de algum flautista, achei bonito e pus. Fazer este som falando "T". É coisa de flautista, eu mesmo não saberia dizer, porque eu não sou flautista. Mas se eu fiz isso, é que eu vi em alguma peça para flauta que eu gostei. Isso vem muito da música de vanguarda...

CP: O senhor teve contato com quais peças de flauta? O senhor se lembra?

GM: Eu ouvi tocar na Europa, lá em Darmstadt, o Severino Gazzelloni. Vi os dois concertos dele... Ele era o maior nesta linha, não é?

CP: Era...

GM: Eu devo ter ouvido muita coisa dele fazendo assim. Isso eu tirei de alguma coisa. (risos) Deve ser possível fazer isto, não? (risos)

CP: E a letra "K", a mesma coisa?

GM: É que sai o som com um fonema junto. São as reminiscências da vanguarda. Esta música [*Retrato I*] já está saindo disto, mas guarda um pouquinho daquelas experimentações. Naquelas músicas muito experimentais dos anos 50, 60, pedia-se muitas coisas: tocar aquela parte do violino, depois do cavalete aqui... [gesticula demonstrando]. Pegava instrumento de sopro, só tocava no bocal... tinham muitos efeitos deste tipo, com cordas então, milhões de coisas. Explorava muito...

CP: Os sons percussivos...

GM: Não é? E se explorou muito isso. Eu até que explorei pouco, porque eu volto a dizer que estudei pouco música. Então eu não explorei muito isso, explorei realmente mais o lado melódico, musical e não de buscar experiências instrumentais, porque na verdade eu só sei tocar, e um pouquinho só, porque estudei pouco também piano. Porque comecei a estudar com vinte anos, dezenove. Aos quase vinte que pus a mão no piano pela primeira vez. Então acabei não desenvolvendo muito o piano, porque eu tive que trabalhar também. E aí larguei o piano, e o que me interessou mais foi a composição. (...) Aliás, ultimamente eu até voltei a estudar piano...

CP: Ah é?

GM: Não estudaaaar. Eu tinha um repertóriozinho de peças fáceis, que era grande, umas vinte músicas. Fáceis todas. Prelúdios fáceis de Chopin, o *Wohin* do Schumann... Esqueci tudo o que eu fiz. Então estou tentando recuperar, mas esqueci mesmo, impressionante... Eu estou estudando de novo, mas eu não tenho tempo, não é? Faço muita coisa, dei aula bastante depois... Hoje em dia escrevo muito para jornal também. Eu escrevo uma crônica no Estadão uma vez por mês. O próximo sábado é a minha vez...

CP: É, eu venho acompanhando...

GM: E agora, escrevi uma para a revista do SESC, por causa do Festival. Eles gravaram o festival inteiro... Eles têm uma

revistinha explicando lá o que é a música nova, o movimento...
Estão sempre pedindo...

CP: Um jornalista, um estudante... (...) E a última questão...

GM: Não, pode ter mais, está gostoso. Recordar é viver de novo. Estou recordando o passado...

CP: Gilberto, aqui o senhor pontilhou as notas ao acaso?

GM: É.

CP: Como foi?

GM: É um granulado. Eu fiz isso contra isso [aponta para a partitura de *Retrato II*]. É por que sempre foi muito métrico... Aqui eu dei uma soltura... (...)

CP: Seria um trecho de indeterminação?

GM: É. Estas notas. É tocado mais livremente... (...)

CP: Mais ou menos, mesmo porque tem onze contra dez, não é?

GM: Mais ou menos no mesmo tempo. É isso simplesmente. Porque o resto é muito métrico, não é?

CP: Sei...

GM: Tem essa diversidade, mas é métrico. E tem que fazê-la direito, não é?

CP: É! É difícil...

GM: É difícil, não é? Quem fazia muito essa peça era aquela flautista francesa, a Odette Ernest Dias. Ela fez muitas vezes esta peça.

[Cibele e Gilberto conversam sobre flautistas...]

GM: E aquela americana, está viva ainda? A Grace?

CP: Grace?

GM: Nem lembra o nome... Então ela já morreu! (risos)

CP: É... (risos) Eu desconheço.

GM: Grace Busch. O Busch era o marido dela, fagotista. Tocava na Orquestra do Municipal... Ela participou muito dos nossos festivais de música nova logo no começo, nos primeiros anos...

CP: Gilberto, posso aproveitar a oportunidade e pedir um autógrafo?

GM: Pode... [Gilberto autografa o material levado].

CP: Bom, eu queria agradecer muito! Foi um prazer o senhor me receber na sua casa...

GM: Quem deu aula gosta de continuar dando aula... (risos)

Gilberto Mendes, o homem que respirava música

Fernando de Oliveira Magre

Silvia Maria Pires Cabrera Berg

Quanta vida cabe em 100 anos? Quanta música cabe em 100 anos? Gilberto Mendes chegou lúcido aos 93, compondo, perambulando pelas ruas de Santos, revendo amigos das antigas e fazendo novos amigos para a eternidade. Foi compositor, mas, como se não bastasse, foi muito mais do que isso: foi um agitador da vida cultural brasileira, um questionador por meio da ironia inteligente, da crítica sem demagogias, um *gentleman* da música brasileira.

Em fevereiro de 2015, fomos recebidos em sua casa para uma entrevista. Na porta, cantarolando, nos aguardava junto com Mel, sua filha canina. O que era para ser uma breve entrevista se transformou em uma conversa de horas a fio, iniciada antes do almoço e finalizada já perto da meia-noite tomando um chopp e comendo uma bela *parrilla* argentina em um de seus restaurantes favoritos. Não nos preocupamos em cobrar respostas a todas às perguntas do questionário. Ali estávamos diante da própria História viva. Gilberto Mendes nos contou passagens deliciosas de sua vida, desde seus tempos de garoto em uma Santos mitológica dos anos 1930, passando pelas suas diversas viagens à Europa, uma delas em 1959 com a delegação brasileira para o Encontro da

Juventude Comunista, outra já em 1968, em que vivenciou a ocupação soviética de Praga e teve que fugir às pressas, levando como lembrança o cartucho de uma munição – que fez questão de nos mostrar. Gilberto Mendes era um contador de histórias, um cronista na música e nas palavras.

A oportunidade de entrevistá-lo foi decisiva para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado, pois pudemos ir a fundo em questões que envolviam música e teatro, tudo sempre muito ligado a Santos, sua Ítaca nos Mares do Sul. Pudemos conhecer mais sobre sua fase inicial, quando compunha trilhas sonoras para o teatro amador santista capitaneado por figuras como Plínio Marcos e Carlos Murтинho, e entender a importância dessas experiências para o nascimento de sua música-teatro. Seu entendimento sobre a música como uma arte da cena, feita não somente para ser ouvida, mas também para ser vista, nos revelou elementos fundamentais para entender sua linguagem musical.

Muitos assuntos entremeavam a conversa. Gilberto Mendes queria falar de música, mas também de viagens, contar anedotas e histórias fantásticas. Vez ou outra retornávamos ao assunto da entrevista. Inesquecível o momento em que ele nos propôs compormos juntos, ali, naquele momento, uma música-teatro. O assunto: uma sessão espírita em que traríamos os espíritos de Brahms, Schumann e outros compositores e faríamos perguntas a eles, das mais sublimes às mais indiscretas. Naquele momento foi ficando claro como nasciam suas ideias. Em sua mente, tudo poderia virar música.

Infelizmente, só conseguimos registrar uma parte da conversa, aquela mais voltada à música-teatro, que era nosso objeto de pesquisa, pois não tínhamos equipamento para registrar as mais de 15 horas ininterruptas de conversa. Na verdade, não esperávamos que conversaríamos por esse tempo sem tempo, longe dos limites contáveis de minutos e horas; que atravessaríamos essa barreira tênue que delimita o real, e que atravessaríamos com ele, o

imaginário e o simbólico, a música e a sua música. O resto ficará registrado somente em nossas memórias, como um momento único e inesquecível, para quem sabe, um dia, transpor o limite de páginas e palavras, e se transformar, como tudo em sua vida, em algo novo e inesperado. Esse é o seu legado, vivo e tangível, intangível em suas constantes mutações, inesperado como tudo o que é vivo e respira.

Entrevista realizada por Fernando de Oliveira Magre e Silvia Maria Pires Cabrera Berg em fevereiro de 2015. Publicada originalmente em: MAGRE, Fernando de Oliveira. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Fernando Magre: O que é teatro-musical?

Gilberto Mendes: Eu também não sei. É uma coisa que surgiu, que foi surgindo assim. Dizem que longinquamente seria o Erik Satie. Eu sei isso mais contado por referências, mas não sei onde você vai provar isso. É que ele mexeu com muitas coisas, com textos também, ele era meio pirado, né? Colecionava guarda-chuvas! Uma vez ele foi visto debaixo de um temporal protegendo o guarda-chuva (risos). Parece que o teatro-musical vem daí, né? Daquilo do teatro que a gente faz, né? Razão porque a gente é ator também, é intérprete. A gente pisa muito no palco, a gente tem desembaraço, né? Mexe pra cá, vira pra lá, sobretudo o cantor. Está atuando, né? E a coisa dele [do teatro-musical] parece que surgiu da observação do que há de teatro também na interpretação musical... O pianista que entra, pega o piano, senta, não tá muito bom, levanta, acerta melhor; põe a partitura, ela cai no chão, ele pega... é um teatro isso aí. Eu me lembro a Orquestra do Municipal, o oboísta Mazano; nas horas vagas em que ele não estava tocando, ele fazia cada careta! (faz algumas gesticulações imitando o oboísta). Era impressionante! Que teatro magnífico, não é? Os outros também faziam suas caretinhas, mas era normal. A dele era uma coisa dele, não sei o que dava nele. Às vezes ele fazia assim: (faz mais algumas imitações). Não sei por que ele fazia aquilo, mas era um belo teatro. E o Satie, parece que ele dizia mesmo que partiu pro teatro muito de observar músicos em orquestras quando não estavam tocando. Falam isso do Satie, mas eu sei o que é falado, eu nunca li a respeito disso. Foi mais de ter contato com músicos que fazem essas coisas. Ele foi muito ligado ao teatro. Eu me lembro que de um espetáculo, o espetáculo Satie em São Paulo, há muitos anos atrás. Quem fez foi aquele teatrólogo cuja irmã fez a primeira telenovela brasileira (referência respectivamente a Carlos Murтинho e Rosa Maria Murтинho). Eu não vi, quem viu foi o Décio Pignatari que gostou e elogiou muito pra mim.

Uns dois anos depois, esse mesmo diretor pediu pra mim e pro Almeida Prado fazermos a Paixão e o Apocalipse. Ele deu a paixão

pro Almeida Prado, porque ele era religioso, e o Apocalipse pra mim, que não era religioso. Eu não sou religioso assim, mas eu sou meio místico. Não acredito em Deus, mas queria que ele existisse. Aliás, eu até rezo pra algo que eu não sei se existe. Já fui até muito ateu quando era moleque, moço... meu pai era médico, os médicos antes todos eram ateus, né? Fiz a primeira comunhão, essas coisas, mas por fazer. Fui batizado... o primeiro casamento foi na igreja... o segundo já não foi (risos). Onde é que eu estava? Tá valendo já o que eu estou falando?

FM: Claro. Está valendo tudo.

GM: Mas não está gravando.

FM: Está gravando alí e lá (aponta respectivamente para o gravador de áudio e câmera de vídeo)

GM: Olha, é precavido o rapaz. (retomando). O Almeida Prado fez praticamente uma espécie de cantata, um oratório. Fez o coro cantar um texto bíblico. Eu peguei o Apocalipse, mas eu fiz um teatro mesmo. Em vez de deixar o “cara” fazer o teatro, eu fiz com ele. Eu selecionei os textos da bíblia, do apocalipse, e o apocalipse moderno, da cidade de São Paulo. Selecionei acontecimentos da cidade, e por sorte, tiveram uns acontecimentos interessantes, estavam nascendo os cabeludos... dos homens usarem cabelos compridos. Eu mesmo usei uma “cabeleira” até aqui (aponta para os ombros). Então eu misturei o texto bíblico com o texto de acontecimentos jornalísticos marcantes da época. Mas eu fiz um texto, eu não fiz propriamente uma música. O Almeida Prado fez uma música, um oratório cantado pelo coro, só isso, sem teatro nenhum. O diretor fez umas coisinhas na frente assim pra enfeitar, mas não tinha [teatro]. Agora, eu com o diretor fizemos o texto; e esse texto não foi só falado teatralmente, como cantado também, eu fiz os atores cantarem também. Mas aí entrou também uma espécie de música concreta, o cantor cantava meio falando, sabe? Aquela coisa mais falada assim. Mas eu fiz um texto com ele. Pena que eu não tenho nada disso... não sei como eu fui perder

tudo isso. Eu tenho talvez o texto só, a minha parte do texto, mas o meu texto juntou com o dele. Ele gostou do meu [texto] e usou o meu também. O meu estava até mais adequado, eu carreguei muito em cima do noticiário de jornal mesmo, e ele fez mais outra coisa com o texto bíblico mesmo. Foi muito legal esse negócio que a gente fez, pena que durou pouco, porque era teatro, né? Foi no teatro Aliança Francesa em São Paulo.

Silvia Berg: Não foi filmado, gravado, partitura...?

GM: Não... naquele tempo a gente não gravava muito, né? Não foi gravado nem em som, e muito menos em vídeo. E a própria partitura eu não tenho... tenho um pedaço do próprio texto que eu fiz. Devo ter, né? Tenho que achar. Talvez nesse baú (indica o baú sobre o qual estamos sentados). Nesse baú vocês estão sentados em cima de mil papéis. Eu estou pra fazer uma revisão, talvez eu ache coisas que eu julgo perdidas, talvez estejam aí.

FM: O Apocalipse eu achei um trecho da partitura lá na ECA-USP. Eu tenho um trequinho dele.

GM: Pequeno?

FM: É, não é inteiro não, só um pedaço. E tem *A Mulher e o Dragão* que é dessa peça também.

GM: *A Mulher e o Dragão* sobrou como canção. Talvez tivesse uns corais. Tinha um que era assim (cantarola). Meio nordestino. O coro cantava. Esse tem como música coral, essa eu tenho na relação das minhas músicas corais. Os atores, porque não teve cantor, teve só uma cantora profissional, o resto eram os atores que cantavam, e por isso eram músicas muito difíceis para eles. Cantavam e falavam, faziam o texto, era a minha coisa misturada com o diretor. Eu já falei o nome do diretor? Esqueci, eu não me lembro... daqui a pouco salta o nome dele. Acho que vai saltar primeiro o da irmã, que foi uma atriz famosa, fez uma das primeiras novelas brasileiras. A mulher que veio de longe...

SB: Por acaso é o Walter Avancini?

GM: Avancini? Não...

FM: É Vida Alves? A atriz?

GM: Não... Eu dancei com a Vida Alves em Varsóvia, sabe? Aquela música (cantarola). Estava na moda essa música, foi em 1959. Faz tempo, né? Nós fomos ao Festival Mundial da Juventude em Viena. Eu desfilei no estádio de Viena com a delegação brasileira que era miserável, miserável... eram uns vinte gatos pingados, fazendo, obviamente, qualquer "micagem" de carnaval, né? Porque as outras delegações, comunistas mesmo, sobretudo a da China, foi um negócio esplendoroso. Foi a coisa mais bonita que eu vi na minha vida, hein? O Festival da Juventude Comunista em Viena. Porque os países comunistas foram ricamente representados. E eram bastantes naquela época: China, Bulgária, Romênia, Tchecoslováquia, Polônia... E fora os países não comunistas, como o próprio Brasil, que mandaram uma delegaçõzinha mais "mixuruca", né? Os outros foram apoiados pelo estado comunista, riquíssimo.

Em Viena... e os anos do teatro em Viena! Aquele famoso *Konzerthaus*, com aquele mais famoso ainda, que o Mozart estreou várias óperas... aquela sala famosa... que eu não me perdo de não ter ido lá, porque concentrou mais no *Konzerthaus*, que é uma famosíssima sala também de música de câmara, né? Era o que eu queria ver, o folclore russo, tudo aquilo, concentrou mais lá. E no outro concentrou realmente mais a música erudita, até Mozart tocaram lá... E eu não fui ver... é uma sala famosíssima! Eu me arrependo que eu estive quinze dias em Viena, podendo ver qualquer coisa de graça lá, mas é que eu preferi a outra sala. O que até foi bom, porque muitos anos depois o meu *Beba Coca-Cola* foi cantado nessa sala, sabia? No *Konzerthaus* em Viena! Num concerto que começou às seis da tarde e acabou às duas da manhã. Que chamou "o som..." (não se lembra o nome), o som qualquer coisa da longa noite. Um amigo meu (fala o nome, ininteligível), que foi um dos organizadores, botou minha *Beba Coca-Cola* lá.

SB: E foi com um coral de lá?

GM: Foi um coral de lá, claro. Um coral até que depois ele gravou outras vezes, e num disco que eu montei no Brasil até anos depois... O Rubens [Ricciardi], sempre o Rubens né, que estudava lá, me arrumou a gravação e os direitos... era um coral pequeno, da universidade onde ele estudava até, se não me engano. O Rubens estudou na Alemanha Oriental.

SB: Na Universidade de Humboldt [*Humboldt-Universität zu Berlin*]

GM: Humboldt! Essa universidade aí. Eu tenho isso num disco variado que eu tenho, e uma cantora negra que vivia ali em Viena e que também era amiga dele, ela cantou cinco canções. Num LP... aqueles LPs novos... não, CD! É o meu primeiro CD. Que tem algumas participações estrangeiras. Tem esse coral, tem essa [cantora] negra e o próprio Rubens ao piano, e tem o meu *Santos Football Music*, gravado em Colônia, na Rádio de Colônia. A Orquestra da Rádio de Colônia. Foi meu primeiro CD, foi até meu filho que nesse tempo tinha um estúdio, ele estava rico, ele ajudou a montar o disco que foi feito pelo estúdio Eldorado, que nem existe mais. Estou pensando em regravar o disco, nem tem mais o estúdio, né? Está livre, né? Pra regravar... Eu até pensei que conseguir os direitos de uma orquestra europeia devia ser caríssimo, e era barato! O que a rádio de Colônia pediu era um preço perfeitamente acessível. Exigiam só que o WDR deles tivesse um destaque na capa do CD. Ora bolas, era o que eu ia fazer mesmo, né? (risos). Uma orquestra estrangeira tocando a minha música. Mas onde é que eu estava? O Apocalipse, né?

FM: O senhor fez *O Apocalipse* antes do *Cidade*?

GM: Não sei... não me lembro. Agora eu estou em dúvida, tenho que ver lá nas partituras. Mais ou menos na mesma época. Cidade... Cidade é teatro-musical também, né?

FM: É...

GM: Mas a outra foi mais teatro-musical, teve uma direção teatral mesmo. E os cantores viravam atores e vice-versa. Os atores fizeram também um coral, cantaram também. Foi um negócio muito legal, que só fizemos por quinze dias. Concerto, em geral, é um dia só, né? Mas teatro é repetido... poderia até ter repetido mais vezes. Foi elogiado, A Gazeta, o jornal que tinha na época, o comentarista gostou muito, quem viu gostou. Mas morreu ali. Nem posso refazer. Sobrou só A Mulher e o Dragão, e essa música meio nordestina (cantarola). Essa tem uma música coral, os corais cantam ela. Minhas músicas nordestinas... eu tenho um forte laço brasileiro, sabia? Gostava muito de Villa-Lobos. Também o Partido, eu era do Partidão [Partido Comunista Brasileiro], o partido exigia que a gente fosse nacionalista... E depois? O que que eu estou falando?

FM: O teatro-musical...

GM: O teatro-musical... esse aí [*O Apocalipse*] foi um teatro mesmo musical, porque eu fui ao teatro, tive atores. Os atores cantavam, os cantores representavam... era uma "misturada". Vagamente... eu sei disso falado, hein? Pesquise por conta própria. Que o francês lá [Satie] seria mais ou menos o pai dessa ideia, dessa especulação, porque ele era muito "doidão", né? Ele tem livros, que eu nunca vi, mas me disse o Décio [Pignatari] que ele tem livros teóricos, e tudo. Procure descobrir o que ele escreveu, porque deve ter ali muitas coisas dessas dicas. De qualquer maneira, que eu saiba, pra mim, o que chegou até agora é que ele seria o pai dessa ideia do teatro-musical. Eu fiz algumas coisas, eu tenho um DVD que um filho meu fez, conhecem? Você tem ele? (pergunta para a Silvia). Se você não tem, eu te dou um.

SB: Estou lembrando qual é...

FM: A Odisseia [Musical de Gilberto Mendes], né?

GM: Um filho meu fez um DVD sobre mim. Está passando nesses curtas [Canal Curtas] umas cinco vezes. O curta ou o outro... o Arte 1, conhecem?

SB: Conheço...

GM: Que tem só coisa boa, né?

SB: Muito bom... bons programas.

GM: Bom, né? Tem o do Rogério [Duprat] também que já passou umas vinte vezes. O meu provavelmente vai chegar a vinte vezes (risos). Gradualmente. Quando lançaram, naquela semana acho que passaram umas quatro vezes. Agora estão começando a lançar espaçadamente. Embora já tenho sido passado muitas vezes também – razão porque ficou conhecido – no Sesc. Os Sesc há uns 7 anos atrás, ou 6, por aí, passaram muitas vezes. Você tem? Eu te dei? (pergunta à Silvia).

SB: Eu acho que eu não tenho...

GM: Então eu vou te dar. Você (dirige-se a mim), se se portar bem, talvez eu dê também (risos).

FM: Mas eu tenho!

GM: Você tem? Você tem esse documentário? Ué, como é que você conseguiu?

FM: Eu comprei pela internet.

GM: Internet, é? É bonito porque ele teve um processo pra fazer esse filme. De pegar grana... e ele conseguiu grana. Ele foi três ou quatro vezes à Europa comigo. Foi luxuoso, né? Me filmou em São Petersburgo, em Berlim, em Colônia, em Amsterdã e em outras cidades holandesas. Vários lugares que tocavam música minha, ele me filmou. Ficou bonito o documentário, muito rico. Fora a parte brasileira, com os brasileiros aqui. E ele romantizou a coisa, ficou muito bonito. Só mostrar São Petersburgo, não é brincadeira, né? Ele abusou. Já foi a São Petersburgo? (pergunta à Silvia).

SB: Não.

GM: É uma cidade bonita... muito bonita. Mártir da guerra, teve dois anos de cerco alemão. Os habitantes comem carne

humana. Tinha uns mercadinhos lá que vendiam uns bolinhos de carne, e todo mundo sabia que metade era de carne humana, mas compravam e comiam. Não é mentira isso não. As pessoas morriam de fome, às vezes estavam numa cadeira assim e... (faz um movimento como que caindo na cadeira) (risos). Se um cavalo morria na rua, ou levava um tiro, qualquer coisa, o quarteirão todo descia com faca na mão pra pegar um pedaço da carne. Tudo isso é verdade.

SB: Que horror. Eu já li a respeito.

GM: Eu também já li a respeito. Eles comiam carne humana adoidado. Você ia comer também (dirige-se a mim), eu ia comer também.

FM e SB: Carne humana?

GM: Pra sobreviver eu ia comer. Comería até você (risos). As “partinhas” mais gordinhas (risos). Onde que eu estava? Eu já falei do Satie, né?

FM: O Flô Menezes chama de música-teatro no seu DVD...

GM: É, foi o pai dele [Florivaldo Menezes] até que deu o nome. Eu também achava ruim esse nome, porque teatro-musical a gente pensava logo na Broadway, né? Então o pai dele falou “põe música-teatro”. E eu agora adotei esse nome, pra não ficar teatro-musical. Mas foi usado e, aliás, é largamente mais usado teatro-musical. Só eu que estou usando música-teatro. Nesse próprio documentário tem, não integrais, mas uns três ou quatro teatros... uns flashes, mas uns flashes bons. Tem aquela do Kreutzer [*Atualidades: Kreutzer 70*]. Tem uns bons pedaços.

FM: O senhor tem várias peças que têm algumas cenas que o senhor insere. Umhas peças maiores que tem algumas cenas...

GM: Um toque, assim?

FM: É. O senhor considera a cena como um parâmetro? Como, por exemplo, timbre, altura...

GM: Não, aquilo eu encaixo como um teatro mesmo, na maneira do Satie. Um teatro mesmo, não querendo que aquilo seja música. Eu pensei como uma cena mesmo.

SB: A ideia de fazer uma cena com a música sempre existiu?

GM: Não. Só nessas músicas aí.

SB: Mas a concepção cênica, você sempre pensou nisso?

GM: Eu pensei nessas aí. Mas as outras instrumentais não têm nada de cena. Mas qualquer música você pode colocar uma cena em cima dela, né?

SB: Mas elas são visuais? Você pensa elas visualmente?

GM: Não. Quando eu estou fazendo a música, é música mesmo. Quando eu estou trabalhando com isso [música-teatro], eu estou trabalhando, na verdade, teatro, né?

**Um experimentalista comunicativo:
mergulhando na invenção de Gilberto Mendes**

João Batista de Brito Cruz

A proximidade do pesquisador com seu objeto de estudo é uma prática que pode tanto criar como dissolver idiosincrasias e conclusões enviesadas nas investigações. Dentro do estudo de análise musical, estar próximo de agentes da produção sonora-artística é muitas vezes perceber nuances que não estão em uma revisão bibliográfica (ainda que essa seja precisa para aprofundamentos de outra ordem). Experimentar um processo musical faz emergir à percepção, portanto, um caráter sinestésico que não cabe nos livros: do visual dos performers à temperatura do ambiente, do cheiro do teatro à luz sob o palco. Esse compósito de qualidades de sentimentos integra a vivência da música assim como as sonoridades emitidas pelos instrumentos, uma vez que a percepção humana, ainda que focalize a escuta em contato com a música, não a priva de outros sentidos. Poderíamos nos perguntar, como desdobramento natural dessa linha de pensamento: como pensar então em uma música dissociada do ambiente em que ela foi produzida? Do calor, do frio, da maresia. Dos horários da rua, do barulho da praia, dos tipos de pássaros voando...

Tendo isso em escuta ao iniciar meu mestrado, minha orientadora me incentivou muito a visitar “meu objeto” de estudo:

Gilberto Mendes. Eu estava pesquisando, utilizando a semiótica de Charles Peirce como ferramental teórico, músicas do período mais experimental de Mendes, da década de 1960. Essas peças me chamaram a atenção pelo seu alto nível de comunicatividade comungado a herméticas técnicas de composição da *Neue Musik*. Em concertos com as obras *Beba Coca-Cola* (1967) e *Santos Football Music* (1969), por exemplo, a plateia reagia de um jeito diferente à escuta costumaz de música contemporânea. O público ria, interagia, se divertia, com uma sensação de entendimento. Mas como poderia, se as técnicas “da vanguarda” estavam todas ali? Atonalismo, *clusters*, escrita espacial, aleatoriedade, interatividade... Como algo tão complicado poderia se conectar com tanta facilidade a um público leigo?

Fui para Santos com essas perguntas na cabeça. Combinei com Gilberto no telefone e cheguei pontualmente. Subi no apartamento. Ali já notei que toda a imagem que eu tinha de um compositor erudito, estudioso, certinho, era tudo delírio. Gilberto abriu a porta e uma cachorra veio em minha direção. Ele era bem alto – e eu não sabia disso! Ele andava bem, mas devagar, e me levou ao escritório de música, onde nos sentamos e ficamos conversando a tarde toda. Horas e horas e horas. No quarto ao lado, a sogra dele assistia SBT em volume bastante elevado (o que inclusive dificultou bastante a transcrição da entrevista). Achei peculiar um compositor ter um volume tão alto de TV aberta em casa e não se importar, mas não disse nada.

Sentado com ele percebi algo que já estava prenunciado nos livros: para entender algumas dimensões de Gilberto, é importante estar em Santos. A paisagem se conecta de um jeito pouco acadêmico com o jeito de falar, com uma solução mais intuitiva do que programada do mundo. A música está em tudo e não apenas no som. Uma ação pode ser musical, ainda que silenciosa, por ter um “sentimento de música”. E se você perguntar o que seria esse sentimento de música, a resposta era taxativa: “eu não sei explicar...”.

Inclusive, algumas das respostas mais comuns de Mendes para minhas perguntas eram justamente “eu sou assim” ou “eu sou isso”. E não é por menos. Ainda que as músicas, textos e demais produções de Gilberto Mendes clamem por análise e crítica, é necessário por vezes olhar o universo construído pelo compositor da forma que ele o via – com uma relação bastante livre com o saber acadêmico, transitando rapidamente entre assuntos e dando mais valor às lembranças e emoções do que a macetes teóricos e engenhocas composicionais. A música de Mendes é uma síntese orgânica e lúdica – mas nunca debochada – de um arcabouço de memórias-mil de um compositor que viajou muito, mas sempre voltou para casa.

Antes de começar a entrevista, pedi para gravar. Porém, talvez pela idade Mendes tenha se esquecido que estávamos gravando e em muitos momentos me confessou histórias pessoais que, em seu respeito, jamais divulgarei. Assim, a entrevista a seguir está apresentada em trechos conectados por uma guia “em off” do que estávamos conversando.

Duas últimas ressalvas se fazem necessárias: à época da entrevista, a idade de Gilberto e a minha eram grandezas inversamente proporcionais. Eu era muito jovem, tinha 21 anos. Ele, 93. Como mal da idade, eu estava começando a pesquisa, com algumas perguntas despreparadas, mas sinceras. Em algum momento, ele me deu uma bronca por não conhecer o compositor Henrique Oswald, por exemplo: “que falha, que falha”. Também como mal da idade, Mendes se esquecia bastante dos nomes e datas. Mas só de nomes e datas exatas, pois sua memória visual e sonora estava intacta: descrevia paisagens oníricas, solfejava canções do Hawaii, Brasil e Viena. Sua cabeça estava em todos os cantos.

Assim descobri que os experimentos de Mendes não são circunscritos à sua produção na década de 1960. Mais do que isso, o experimentalismo vanguardista da Música Nova se acumulou com as demais influências e predileções pessoais de Mendes. Pois

em Mendes, não há contradição entre o clássico, o romântico, o moderno e o contemporâneo. Transitando entre séculos de história livremente, Mendes observa o passado não como uma história linear, mas como uma fotografia síncrona.

Dois meses depois dessa entrevista, Gilberto morreu. Nesse sentido, minha pesquisa de mestrado (e essa entrevista) se tornou não apenas uma análise crítica, mas também uma homenagem.

Entrevista realizada por João Batista de Brito Cruz em novembro de 2015, para a pesquisa que resultou na dissertação: CRUZ, João Batista de Brito. *A música experimental de Gilberto Mendes: contexto e análise*. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Entrevista inédita.

Começamos conversando sobre saxofone, o meu instrumento, e Gilberto lembrou de Roberto Sion, seu amigo na mocidade, dos 18, 20 anos. Depois de um silêncio, falei minha idade:

JB: Eu estou com 21 anos agora.

GM: Eu já tive essa idade (risos). Agora eu tenho que idade? Dá uma idade pra mim.

JB: Você?

GM: Você já sabe né...

JB: Sei... Mas você parece bem mais novo, sabia? Um 70! (risos)

GM: Tenho noventa e três...

E ele perguntou o porquê da minha visita:

JB: Estou pesquisando obras suas mais experimentais.

GM: Eu quase não tenho... Não fui muito experimental. Tem uma ou outra assim, tipo *Beba Coca-Cola*. Mas não foi assim... Eu sou mesmo um clássico-romântico (risos). Eu gosto mesmo é de Brahms e de Schubert.

JB: Mas a maneira que você mexe com eles não é nova também? Você não é um experimentalista um pouco diferente?

GM: Mas eu faço de tudo, eu passei por todas as fases! Já fui nacionalista, naquela fase Villa-Lobos/Camargo Guarnieri... Tem uma dessa época que é especialmente boa. Tinha um compositor ao qual eu era amigado na época, o Claudio Santoro. Ele tinha uma música que eu gostava muito e eu fiz uma igual e dediquei a ele! [...]

Eu passo por todas as técnicas, mas quando eu vou pra outra, eu não abandono a anterior! Eu tô com todas as outras!

JB: Vai acumulando...

GM: Um dia desses... Quer dizer... Uns dois anos atrás... Um pianista holandês que já tinha me pedido uma música que eu fiz e ele tocou, gravou, era um *blues*, ele me pediu uma peça pra flauta e

piano. E ele queria que tivesse “um teor brasileiro”. E eu pensei... O que é um teor brasileiro? E eu fiz um baião. E eu fiz um autêntico baião refinado.

JB: Aham...

GM: Eu faço quando me dá vontade... Eu não abandono as coisas anteriores. Eu posso fazer um xaxado... Mas vai sair um xaxado mais erudido, né. Mas é um xaxado. Eu nem sei o que eu quero da música. E nem só da música, eu faço tudo, sou escritor também...

Depois de comentar os livros...

GM: Passei por tudo né... Viajei muito... Mas sempre gostei da ficção. E me tornei músico com 20 anos. Eu não sabia o que era música. Estava na faculdade de direito em São Paulo. Nas Arcadas. Fiz até o segundo ano. Aí um cunhado meu na época disse: “por que você tá estudando direito em São Paulo, se você quer música?” (risos). Ele me pressionou e eu larguei.

Falamos de Debussy e Villa Lobos, do lied alemão... E começamos a comentar a relação dele com o piano. Então perguntei sobre Blirium C9, uma das peças dele que estava analisando no meu mestrado.

JB: E o *Blirium*?

GM: O *Blirium* foi depois de eu começar a estudar piano e compor sozinho... Eu sou muito autodidata, né, por força das circunstâncias de não encontrar professor pra estudar, eu estudei sozinho.

Eu estudei um pouco com o Claudio Santoro só... (lembrando) Ah, e muito com o Toni! O Olivier Toni, que ainda é vivo. O Toni era uma pessoa excepcionalmente legal e boa. Ele dizia que a gente tinha interesse em música e ele ia lá pegar a gente. Ele fez isso comigo, com o Rogério Duprat, com o Willy Correa de Oliveira, com todo mundo. Ele fazia a gente ir lá e orientava a gente. Quiséssemos ou não, ele orientava! E não cobrava nada... Tudo na

amizade. Nunca cobrou nada. Só queria que a gente fosse ativista da Orquestra de Câmara de São Paulo. Que a gente fizesse propaganda. Um grande homem ele.

Eu e o Rogério devemos, basicamente, nossa origem ao Toni, né. Ele tinha muitos conhecimentos de música, ele sim estudou muito música... Tinha a orquestra de câmara na época com a qual a gente podia fazer experimentos. A gente deve tudo isso a ele... E ele tá vivo ainda...

Aí, passando um tempo, até um pouco via Rogério, fui meio conhecer o pessoal da Poesia Concreta. E me apeguei a eles também. E fui imitando os concretos, que foram muito experimentalistas na literatura e poesia. Decidimos fazer o mesmo com a música. Sobretudo na hora de usar os textos: ia os textos deles.

Não que a gente ficasse numa música especificamente vocal, né. Mas na hora de ser vocal a gente pegava os textos deles. Mas a gente fazia também a música instrumental.

Aí que eu tive a ideia do *Blirium*... (*silêncio*)

Por que que eu tive a ideia do *Blirium*, não sei...

Ah! Eu queria uma ideia que fizesse o aleatório. Tava me incomodando. Quis fazer algo pra nunca mais fazer algo sobre isso (*risos*). Então fui fazer essa.

Começando pelo nome. Tinha um remédio tranquilizante que eu usava sobretudo para andar de avião, que eu tinha medo, que chamava *Librium 10*. Achava bonito esse nome: *Librium 10*. Nome forte. Aí eu fiz *Blirium*, que é um... Um...

JB: Anagrama.

GM: Um anagrama mesmo. *Librium* – *Blirium*. Eu fiz *Blirium A9, B9, C9*. Um nome meio de remédio. Tipo *Vitamina B12 (risos)*. E a gente se importava com outros movimentos artísticos e tava na moda a *pop art*, que mexia muito com uns nomes assim de remédios

ou de publicidade. Fazer nomes que lembravam anúncios de uma coisa e isso aí.

O *Blirium* nasceu disso aí... Desse nome. E eu queria fazer uma música que não existia. O *Blirium* não existe a música. É uma receita de fazer a música. Quem faz a música é o intérprete. Eu não fiz essa música. Eu fiz uma máquina, uma mecânica. Você tem a partitura?

JB: Sim.

GM: Tá editado pela *Ricordi*, né. Que nem existe mais. A brasileira acabou. É uma pena. Não sei porque cargas d'água que editaram. Ah! Foi um pianista, Paulo Affonso, que pressionou a Ricordi para editar coisas da gente. E pediram pra mim. Eu tava com o *Blirium* na cabeça. Já que estão dispostos a editar essas coisas bem experimentais, disse: tá aqui o *Blirium*. Essa música é uma das mais experimentais. Essa e uma chamada *nascemorre*.

JB: Sim, analiso essa também. Muito experimental.

GM: As duas são. A primeira que fiz foi *nascemorre*. Um poema do Haroldo [de Campos]. Um poema muito bonito dele. Fiz uma experiência com elas de músicas aleatória muito grande. Apesar que a outra também é aleatória e mais aleatória, porque a música nem é minha. São as minhas duas músicas básicas de música experimental. Se eu falar das outras músicas com experiências aí eu tenho que lembrar. Uma das coisas que eu fiz nela, também uma coisa básica dela, é que a música não fosse minha. Que fosse uma receita. Uma receita de fazer música.

(Conversamos um tanto sobre a relação da música dele com a música europeia)

GM: Estávamos numa época que era muito assim, os compositores tinham muito essas preocupações. Nos EUA tinha o famoso John Cage... E a gente fazia coisas que às vezes se pareciam. E eu quis fazer, por exemplo, muito posteriormente, a música-teatro.

E muita gente pensa que eu fui discípulo daquele alemão, na verdade argentino...

JB: Maurício Kagel.

GM: Maurício Kagel. E eu nem conhecia! Ele ainda não era bem conhecido. E até hoje não sei bem do teatro dele. Só sei de uma peça que ele fez: *Ludwig Van*. Sobre o Beethoven, né. No ano do centenário dele. E eu fiz uma música também. Mas foi um teatro que eu fiz. A *Kreutzer 70*. Baseada na sonata Kreutzer, música e livro do Tolstói... Mas não tem influência nenhuma dele! Na verdade, nem conheço o teatro do Kagel. Só conheço esse filme dele. E eu fiz uma também.

(lembrando) Tem até num filme que meu filho fez. Quase inteira. Eu acho minha melhor obra do gênero. Das que eu fiz. Muito enxuta, muito bem resolvida.

Até a ideia (do *Kreutzer 70*) foi que eu pensei que esse ano todo mundo vai fazer alguma música dedicada ao Beethoven. Escrevendo um tema dele, qualquer coisa assim. Daí eu pensei; não vou fazer. Vou fazer da *Sonata Kreutzer* do Tolstói... (risos). E fiz um teatro. Não tem muito o que explicar.

JB: Fico curioso com esses limites da música com o teatro. Até onde ia a música?

GM: Isso também não era novidade da gente... O [Erik] Satie fez coisas parecidas... Não nesse ponto, mas ele esboçou isso. Eu sei disso embora nem conheça tanto essas músicas. Teve um cara de teatro que fez um espetáculo do Satie em São Paulo. Eu não vi esse espetáculo. O Décio Pignatari viu e gostou muito. O Satie era um cara curioso, falava coisas interessantes. Mas não sei se era ele que tinha bolado essa coisa de "o que há de teatro numa execução musical". O pianista que entra, agradece com o jeitão dele, bonito, tira o óculos, vai, senta, a partitura lá, a partitura cai no chão, daí o outro pega, custa muito pra apertar o banco... Há todo um teatro aí, né. Então eu fui num desenvolvimento disso aí, né. A partir disso aí, né.

Em algum momento, conversávamos sobre a música de concerto composta hoje:

JB: Então a composição hoje está mais “solta”? Sem coisas que unifiquem compositores em grupos?

GM: Tem um compositor argentino que tá na moda nos EUA. Como ele se chama... Daqui a pouco eu me lembro. Um amigo dele comprou dois discos dele. A música dele é uma música do Caribe, só que orquestrada... Né, *(cantarola uma melodia caribenha)*, com orquestra sinfônica. É o que tão fazendo nos EUA. É o que querem que a OSESP faça também. Arranjos das músicas populares. É um erro fazer isso, são linguagens diferentes. Não é por não ser música erudita... É por ser feito por outra pessoa... Uma orquestração tradicional (...).

O panorama está esquisito, né... Mas a gente vai fazendo. Até eu de vez em quando faço uma música. Tive que fazer uma agora que eles tão chamando de “primeira música dodecafônica caïçara” (risos). É um grupo que se intitula músicos caïçaras... A gente é do mar, né. Seríamos todos caïçaras. O dirigente deles é um rapaz muito dotado musicalmente. Toca tudo quanto é instrumento, conserta... E é um ótimo escritor também. Poeta. O que ele é mesmo de verdade é poeta... E tem esse grupo.

E eu sou ligado a eles. Eu canto, danço. Faço tudo que eu quero, né *(risos)*. Cantores americanos... Benny Goodman... A música dessa época. O que eu gosto não é de *jazz*, é de música americana, que é outra coisa. O *jazz* é uma forma de tocar.

Comentávamos sobre filmes estadunidenses e ele comentou sua falta de memória e idade:

GM: Esse diretor [John Schlesinger] tem filmes que brilham pela música. Ele fez aquele famoso filme passado em Nova Iorque, com fundo musical... do... Do... Não estou lembrando o nome. Você lembra?

JB: Qual que era mesmo o nome?

GM: Tô esquecendo o nome de tudo que me deram. Mas não é Alzheimer não. Nessa idade não corro o risco de Alzheimer não. Com noventa e três, se eu não tive, não vou ter. Que bom. Meu negócio agora é ou morrer ou chegar aos quinhentos! (*gargalhada*)

JB: Mas você tá muito bem!

Depois de algumas conversas mais pessoais, voltamos para perguntas mais relacionadas à minha dissertação.

JB: O meu trabalho é mais sobre suas músicas mais experimentais. Me conta mais desse período.

GM: O experimental é uma fase difícil porque já se experimentou muito, né. Tem que buscar uma experiência mais sutil... Uma coisa que nem vão perceber que é uma experiência. Aquelas experiências mais bombásticas todo mundo já fez, né (*risos*). Nem impressionam mais porque já foi feito. Quando ainda não foi feita até que não é uma grande besteira. Quando é uma novidade e tal, ajuda na carreira (*risos*).

JB: Nos anos 1960 teve o manifesto Música Nova. Como foi aquilo?

GM: A gente se ligou, via o Rogério [Duprat], que é ele que conhecia acho que o Décio. E depois o Haroldo, o Augusto [de Campos]. Mas o Rogério foi o maior incentivador disso aí. E eu morando em Santos ficava mais desligado a fazer isso. Me liguei mais musicalmente pelo Toni, com a Orquestra de Câmara indo lá... E aí conheci o Rogério. Acho que eles eram meio parentes. Tinha alguma coisa nas famílias. Eu era muito amigo do Rogério, do Toni, do Régis... O musicólogo.

Se por um lado eu custei muito a aparecer porque eu já comecei tarde na música. Comecei com 19 anos o beabá. E custei muito a aparecer... Com uns 33, 35, aí que eu comecei direto a fazer isso aí. Tinha perdido muito tempo. Mas com eles eu ganhei, recuperei tempo. Recuperei tudo de uma carreira normal. Consegui ir indo devagarzinho até onde eu chegaria. Com eles eu dei um pulo de uma carreira comprida que eu não tive na verdade.

Mas estive sempre compondo e tal, mas mais pra mim mesmo, pra poucos amigos. Mas o negócio era ir pra São Paulo. se abriu o horizonte.... Mas o que eu tava falando mesmo?

JB: Sobre o manifesto.

GM: Ah, e o manifesto é a ligação com os concretos. Como os concretos tinham lançado um manifesto deles que teve muita repercussão, saiu na revista *Cruzeiro*, que era a revista mais lida da época, a gente pensou em fazer também a mesma coisa. Uma coisa parecida, como um lance assim. E também se parecia com coisas propostas que não eram nem de música nem de poesia... Coisas gerais assim. Mas esse manifesto quem fez mesmo foi o Rogério Duprat. Eu queria fazer música nova, mas não sabia fazer essas coisas. Ele que fez. A gente leu, concordou, assinou... E foi muito boa também a repercussão, como foi o da poesia.

JB: Você se considera um compositor teórico?

GM: Não. Porque eu tinha grandes lacunas na minha formação. Como eu não pretendia ser músico, nunca estudei bem um instrumento. Se eu estudasse piano desde pequeno eu tocaria muito bem piano. Só se toca muito bem piano estudando desde os oito anos de idade. Minha neta que está com dez anos está tocando magnificamente bem. E tá compondo até. Uma neta... E tá compondo. Mas ela gosta de *ballet*.

JB: Mas uma coisa não impede a outra.

GM: Acho que ela vai querer mais ballet, né? (risos) Acho que é mais gostoso. Acho que ela gosta mais disso do que tocar piano. Tá no sangue, a música é forte. Meu pai gostava muito de música, mas era médico. Um filho meu quase se tornou músico, te falei, né? Mas agora não quer nem ouvir falar em música! Mas tem uma coisa que acontece com quase todos os músicos, que começa, não tem muito sucesso e abandona. Isso acontece com todo mundo.

Aqui já tínhamos conversado por 2 horas. Pensando em não deixá-lo cansado, sugeri que encerrássemos a entrevista por ali. Ele refutou.

JB: Gilberto, eu não quero tomar mais seu tempo...

GM: Que tempo... Eu não faço nada (risos). O que eu tenho que fazer é uma “música dodecafônica caçara”. Tem um músico que quer reger, o Lívio Tragtemberg, conhece?

JB: Conheço sim.

GM: Você é da música popular também né?

JB: Sou dos dois, eu acho.

GM: Eu também seria dos dois... É o que eu gostaria. Mas eu não estudei instrumento... O piano mesmo não sei tocar praticamente. Tenho lido umas... Mas não sei tocar. Nos prejudica muito. Não sei tocar violão. Aliás, tentei tocar violão e não consegui. Muito difícil... Toca aí alguma coisa!

Toquei algumas composições, temas de jazz, bossa nova e o que ele foi requisitando. Ele voltou a falar depois de tocar um tema do Tom Jobim:

GM: Ele foi nosso maior compositor, né... Assim. Ele não era um compositor “erudito”, né?

JB: O Tom Jobim?

GM: O Jobim. O Claudio Santoro que me comentou isso. O Claudio Santoro que comentou isso. Ele era violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira. No começo da vida dele. Toca bem violino. E ele disse que lá na Orquestra...

Fomos interrompidos por um cafezinho trazido pela Eliane e a conversa não voltou pro Tom Jobim.

JB: Fazia tempo que eu não vinha a Santos. A gente vinha aqui criança, de vez em quando meu pai trazia.

GM: Um paulistano, você?

JB: Sim.

GM: Eu sou santista. Nasci pertinho daqui. Na Conselheiro Nébias... Eu nasci em casa. Meu pai era médico e fez o parto da

minha mãe. Nasci em uma casa que existia até pouco tempo. E eu nunca me lembrava de fotografar. A minha sorte é que uma amiga minha fotografou e me deu de presente. A foto da casa onde eu nasci. Eu guardo.... Sou bem santista. Mas morei em São Paulo duas vezes. Quando meu pai morreu eu tinha cinco anos... Em 1930... 29 e 30! Na Alameda Olga, sabe onde é?

JB: Sei sim!

GM: Outro dia desses vi um anúncio desses, anúncio de jornal de prédios. Fiquei comovido... Olha que engraçado, morei nessa rua com cinco anos. Atrás das Perdizes...

Gilberto então voltou a contar do Blirium. Contou que o nome vinha da brincadeira com o nome do tranquilizante. Lembrando de um acidente aéreo que ocorreu, ele me dizia que tinha medo de viajar para a costa do Marrocos. Ele então contou quantas vezes tinha ido à Europa.

GM: Eu já fui 20 vezes. A primeira vez que eu fui tinha 35 anos, por aí. Fui para o Festival Mundial da Juventude Comunista em Viena. Quando que foi?

Perguntando a Eliane. Ela respondeu, rindo, que ele era casado com outra pessoa na época.

GM: Eu fiz uma viagem magnífica, né. Fui no Festival Mundial da Juventude Comunista em Viena. Uma cidade linda pra caceta. Vi coisas extraordinárias. Dos países comunistas, né. Eles ocuparam a cidade de Viena. Todos os teatros com espetáculos, dos países comunistas. E aí reunia todos. E o Brasil era eu. Nossa delegação era infame, não podia ser pior. E inclusive era clandestina. Sem apoio nenhum... Mas aqueles países ligados ao comunismo: China, Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, tudo isso. Foram riquíssimamente representados naqueles teatros de Viena. No Musikverein de Viena, onde Mozart estreou várias óperas. No Konzerthaus de música de câmara, onde anos depois o meu *Beba Coca-Cola* foi cantado. Nesse mesmo teatro. Mas na época que eu tava lá, eu era um ilustre desconhecido. Mas já era músico, estudava

música. Mas não era tocado, ninguém me conhecia. Mas era do partido, né. Mas fui a Moscou. Que viagem linda que eu fiz. Uma semana em Moscou... No verão... Era gostoso. Voltamos pelo norte e fomos para Berlim. Conheci Berlim antes do muro, imagina? É engraçado que eu conheci Berlim antes do muro, nunca fui lá durante o muro e foi só depois que o muro caiu, há pouco tempo. Durante todo período que teve o muro, coincidiu que eu nunca fui a Berlim! Nunca nem passei por lá, digamos. E vi antes do muro! (*risos*). Pouco depois da guerra. A cidade tava quase no chão ainda... Varsóvia. Conheci Varsóvia no chão. Como a gente vê nos documentários agora. A guerra tinha acabado uns treze anos antes, né. Tava péssimo. Num tava quase nada reconstruído ainda. O europeu sofreu também, né. Mas foi a viagem da minha vida. Com 33 ou 34 anos... No meio de jovens ainda... Eu nem, eu nem era mais pra ir. Acho que nem deveria estar no meio dessa turma (*risos*).

JB: Juventude comunista.

GM: Fiz muita amizade na época com um trio que foi muito famoso. O trio Maraiá.

JB: Não conheço.

GM: É sim, não pode conhecer, já não existe mais há tantos anos (*risos*). Tinha o trio Iraquitan e o Marayá. O Iraquitan conheceu?

JB: Não.

GM: Faziam músicas eles, e introduziam música boa, brasileira, popular... do nordeste com a bossa nova, que tava na época. Um deles ainda é vivo, mora lá em São Paulo. Tá velho também (*risos*). A viagem com eles foi ótima. Era um trio. Fazia violão e vozes os três. Violão, um atabaque e os três cantavam. Era muito gostoso. Era naquele tipo de música da época, como eram *Os Cariocas*, naquela linha de harmonização. Ótimos músicos. O Iraquitan também. E esse Marayá foi o suporte daquele Geraldo Vandré. E depois eles brigaram, né. E eu fiquei muito amigo deles,

depois da viagem eles frequentavam minha casa... E eles cantavam tudo... Todo o repertório de música brasileiro da bossa nova. Eles eram nordestinos, daquele nordeste gostoso. Aquela música tipo do Caetano Veloso assim. Eu gosto muito do Caetano Veloso.

JB: Eu gosto também.

GM: O melodismo dele é muito gostoso. Era o melodismo desses rapazes aí. E teve uma musiquinha que um deles compôs em Viena que ele compôs pra mim. E eu fiz uma viagem de navio com eles até Gênova! E eu lembro deles no mediterrâneo no mar. Na popa do navio. E eles lá, devia ser uma da madrugada... Eles tocando... Parece coisa de sonho, né?

JB: Parece.

GM: O mar tranquilo. O mediterrâneo no ar. E eles tocando essas músicas nordestinas, que são lindas, né. Essa é uma das recordações melhores da minha vida.

Gilberto comentou então sobre suas viagens de navio, que ele gostava bastante, ao contrário do avião, para o qual precisava de calmantes.

GM: Foi uma viagem muito boa. E eu enfrentei uma coisa rara que pouca gente enfrentou na vida. A invasão de Praga pelos russos. Uma das viagens que fiz na Europa foi na Tchecoslováquia. Coincidiu com a Rússia entrando na Tchecoslováquia. Foi terrível aquele negócio. E consegui escapar cinematograficamente. Um coincidência. Descobri o único trem que os russos deixaram sair da cidade. Tava num quarteirão que tinha um posto – não era o consulado – um posto do consulado do Brasil. Da janela do meu quarto, a minha mulher, conversou com um cara:

“Vocês estão com tudo pronto aí?”

“Mais ou menos, por que?”

“Descobri um trem que sai daqui. Desçam imediatamente que eu vou pegar vocês!”

A gente arrumou o que pôde e deixamos muita coisa lá inclusive. As malas foram e ele tava lá, com o Mercedes Benz do consulado. E ele falou “o trem vai sair agora, às 5 horas”, digamos. E ele andou que nem louco pela cidade de carro. Corremos perigo porque se tivesse um tanque...Tava cheio de tanque de guerra dos russos. Podia dar um tiro vendo um carro correndo assim. Coisas que oferecessem perigo: eles atiravam. Chegamos lá e o trem não tinha saído ainda, ia sair uma hora depois. Estavam esperando encher. O único trem que os russos deixaram sair da cidade. Eu ia ficar dez dias naquela bagunça lá. Morrendo de medo sem saber o que fazer da vida. É uma vida de europeu na guerra né (risos). Era um trem comprido... Esse trem pegou quem soube. Eu lembro que eu entrei num compartimento até cheio de americanos. Pensei: que ironia do destino, eu fugindo com os americanos dos russos. E eu gosto deles, sou comunista (risos).

O telefone tocou e Gilberto teve que ficar um tempo fora. Quando ele voltou, a conversa não demorou a engatar novamente.

JB: Você acha que suas músicas mais experimentais são fáceis de serem escutadas?

GM: Não, não são fáceis. Nunca foram.

JB: E como o público reagia?

GM: Em geral o público de música contemporânea, música nova, como a gente chamava, é um público que quer ver isso e ia ver. Mas se for tocada repentinamente em um concerto que a pessoa vá para ouvir Chopin, Brahms e tal, a pessoa não vai gostar.

JB: Então para você existem músicas fáceis e difíceis de se escutar?

GM: Existe isso. Essa música da chamada vanguarda. A vanguarda é uma coisa do século XX, não teve vanguarda do século XIX ou XVIII. Teve músicas daquela época mas não eram vanguarda. Eram outra música. Como todas as épocas têm suas músicas. Mas não eram especificamente preocupadas em ser novas,

em incomodar. Então é algo do século XX em todas as áreas. As artes plásticas, o teatro.

JB: O que seria então uma música difícil de escutar?

GM: É uma música que não está dentro do, vamos dizer, usual que a gente lança mão para fazer aquela música. Que sai fora da trilha, né. Sai fora do sistema harmônico que as pessoas que vão ao concerto estão acostumadas. Sai fora de tudo aquilo. Pode ser que elas às vezes são apresentadas em festivais específicos daquele tipo de música.

E às vezes algumas, pela repetição da coisa, pegam alguma popularidade. Eu tenho algumas músicas, como o *Beba Coca-Cola* que ficou muito popular.

JB: Mesmo sendo tão experimental.

GM: Mesmo sendo complicada. É uma música minha que eu posso dizer que é tocada nos cinco continentes. E é. Já foi tocada nos cinco continentes. Porque música coral corre muito, né. O cara que vai ver um concerto de coral é tudo coralista. E vão conversar com os caras e pegam as partituras que gostam. Em geral xerocam, né. Então corre muito a música, de mão para mão. Então esse *Beba Coca-Cola* foi tocado, você vê, no mundo inteiro. Na Austrália, na Finlândia... Em qualquer lugar. Na África... O Coral da USP fez uma excursão pela África e tocou muito. Acho que os africanos conhecem. Música coral corre muito. Porque é mais fácil né?

JB: Mas também por que ela tem uma coisa lúdica, né? O arroto no meio.

GM: Tem isso aí (risos).

JB: Então essa é uma música muito difícil, em algum sentido ela é muito de vanguarda, mas também ela é muito comunicativa.

GM: Porque eu sou assim. Eu gosto da vanguarda, eu gosto do clássico, eu gosto do popular.

JB: E como é pra você conseguir conciliar a vanguarda com essa comunicabilidade?

GM: Eu não consigo... É natural em mim. Não tento, eu faço naturalmente. Como estava falando, me pediram uma peça que tivesse uma coisa brasileira. Eu pensei “que que é coisa brasileira”? Eu não sei. Deve ser popular. Pra mim, entendi isso. Daí eu fiz um baião. Resultou uma espécie de baião. Pra flauta e piano. E ele gostou muito. Gravou lá na Europa. Tem gravação lá e gravação aqui. Tá editada. Tem um editor belga que todas as minhas músicas de câmara para poucos instrumentos, ele tá editando. Tem até um amigo meu que mora na Bélgica... Já morreu. Pegou o trem para a cidade onde tocaram e foi me cumprimentar e falou “muito bem, você tá fazendo baião”. Porque é um baião. É assim:

Solfeja o tema do baião “Urubuqueçaba”, batendo palmas sincopadas acompanhando.

GM: É bem brasileira, bem folclórica. Mas também é bem minha. Na parte da harmonia da música, eu sou bem clássico. Bem comunicativo. Sou bem vanguarda, mas sou bem clássico. Até que ultimamente eu posso dizer: eu gosto mesmo é de Brahms e Schumann. E Mozart também. Que tem aquela...

Solfeja ária de Mozart.

JB: Tem uma música sua que é *Objeto Musical*, na qual o ator fica fazendo um movimento com o ventilador. Como essa ação seria musical?

GM: No momento em que a coisa é teatral, é teatro mesmo... E esquece a música.

JB: Mas porque é objeto “musical”?

GM: Ah, sim. Pelo conjunto das circunstâncias. Essa aí por exemplo do ventilador. Ela tem origem num filme do Antonioni que lá pela manhã o cara tá com o barbeador e um ventilador em cima. Não sei porque... Ai já não posso explicar. Vi uma música naquilo. E fiz isso. Um cara se barbeando, com o ventilador. Acrescentei que de repente ele fica naquela situação daquele cachorrinho da RCA Victor. Fica invocado e olha o ventilador como

se fosse o cachorrinho. E no fim, ele mijá. Como todo cachorro quando fica invocado com a coisa, ele mijá. Naquele momento eu senti uma música, embora eu não soubesse que música era... Não ouvi um som... Sei lá... Senti uma música que eu não tava ouvindo... Que você não sabe qual é... Senti música naquilo... Pra te explicar isso eu não sei, além disso que tava te falando (risos). Como eu tava às voltas com essas questões da cena. E ainda estou. E eu fiz isso aí.

A música é também uma continuidade de enredo, né. Uma sequência de coisas que leva a estados de almas, que é o que vale aquilo ali. Senti uma música. Uma que serve aquilo. Se você escuta um Schumann por exemplo, é música. Mas se você se deixa embalar em algum sentido, isso pode ser dado pelo teatro.

Tudo isso vai acontecendo. Se isso é válido ou não, o futuro vai dizer...

Organizadora e Organizador



Rita de Cássia Domingues dos Santos

ritadominguesantos@alumni.usp.br

rita.santos@ufmt.br

Compositora, pianista e pesquisadora dedicada à Análise Musical, à Educação Musical e à linha de pesquisa “Poéticas Contemporâneas”, Rita de

Cássia Domingues dos Santos é professora do programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO); e dos cursos de bacharelado e licenciatura em música do departamento de Artes (FCA/UFMT). Mestre em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes (USP), graduada em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), é membro da *Society for Minimalist Music* e líder do grupo de pesquisa *ContemporArte*. Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), realizou em 2017 doutorado sanduíche na *Bangor University* (Wales - UK), sob a supervisão de Pwyll ap Siôn. Fruto desta pesquisa é o seu livro “Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul” (CRV, 2019). Posteriormente realizou estudos sobre ópera contemporânea na Universidade Nova de Lisboa, sob a supervisão de Jelena Novak. Atualmente

realiza estágio pós-doutoral na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP), com o projeto “Galáxias: matizes minimalistas na segunda fase composicional de Rodolfo Coelho de Souza”, com finalização prevista para julho de 2022.



Fernando de Oliveira Magre

fernandomagre@gmail.com

Musicólogo, doutorando em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo nº 2018/04308-3). Mestre em

Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre a obra de música-teatro de Gilberto Mendes, também com bolsa FAPESP. Especialista em Regência Coral e licenciado em Música pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Membro colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM - Universidade Nova de Lisboa), onde desenvolveu pesquisas com auxílio da bolsa BEPE/FAPESP e com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) do governo português. Pesquisador no Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid) e membro do comitê editorial da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. Pesquisa música contemporânea, com ênfase na música-teatro brasileira.

Autoras e Autores



Heloísa de A. Duarte Valente

musimid@gmail.com

Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com estágio junto à Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHES, Paris), e pós-doutoramento junto ao Depto. de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR- ECA-USP). Professora titular do Programa de Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista- UNIP e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Música (ECA-USP) tem, como principais linhas de investigação a semiótica musical e estudos interdisciplinares nos campos da música, comunicação e semiótica da cultura e da mídia. Tem uma dezena de livros publicados, em temas afins. Fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid e editora-chefe da Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. É autora de “Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio” (São Paulo: Annablume, 1997), “As vozes da canção na mídia” (São Paulo: Via Lettera/ FAPESP, 2003), além de ter organizado diversos livros contendo resultados de pesquisa realizados pelo MusiMid e convidados.



Antonio Eduardo Santos

Anted57@gmail.com

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 supervisão da Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa Abdalla, do Programa *Stricto Sensu* da Universidade Católica de Santos.



Maria Clara de Almeida Gonzaga

claranogvaes@hotmail.com

Foi professora do quadro de docentes da Escola de Música da UFRN durante 25 anos, onde permanece como colaboradora voluntária. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1965. Concluiu o curso de bacharelado em piano da UFRJ, onde estudou desde a Iniciação Musical, passando, ainda, pela formação em nível técnico e tendo como professores Yolanda Ferreira, Arnaldo Cohen e Afifi Craveiro. Sua pesquisa de mestrado, pela UNICAMP, intitulada

“Música Cênica para piano: cinco peças brasileiras”, ganha continuidade no doutoramento, pela UNIRIO, com o título “Música cênica para piano no Rio de Janeiro”. Nesse processo, a autora teve a oportunidade de entrevistar compositores como Dawid Korenchandler, Jorge Antunes, Willy Corrêa de Oliveira, Henrique Morozowicz (também chamado Henrique de Curitiba), Tim Rescala, Tato Taborda, Luiz Carlos Csëko, Jocy de Oliveira, Vânia Dantas Leite, Luciano Garcez e Gilberto Mendes; com o objetivo de divulgar a riqueza de suas obras e a importante contribuição que oferecem à música brasileira.



Luiz Celso Rizzo

rizzoluiz3@gmail.com

Compositor, arranjador e regente. Estudou flauta transversal com Jean-Noël Saghaard; harmonia e contraponto com Ernst Mahle e Michel Philippot; viola com Alberto Jaffé; e canto com Adélia Issa. Estudou também regência coral com Klaus-Dieter Wolff, Hugh Ross e Gerald Kegelmann; e regência orquestral com Ronaldo Bologna e Eleazar de Carvalho. Foi professor de regência coral e diretor artístico do Curso Internacional da Pró-Arte de Teresópolis (RJ), bem como regente do coral formado pelos participantes do curso. Foi o regente que acompanhou a cantora Vânia Bastos no lançamento do seu disco *Vânia Bastos, Tom Jobim & Cordas*, com arranjos do Francis Hime. Dirigiu a Banda Sinfônica de Osasco (SP), a Banda Sinfônica da Escola Municipal de Música de São Paulo (SP) e a Orquestra de Cordas do Colégio Micael. Foi professor no projeto Canta São Paulo e dirigiu diversos corais, entre os quais o Coral Faap e o Coral do Instituto Butantan. É bacharel em flauta transversal pela Faculdade de

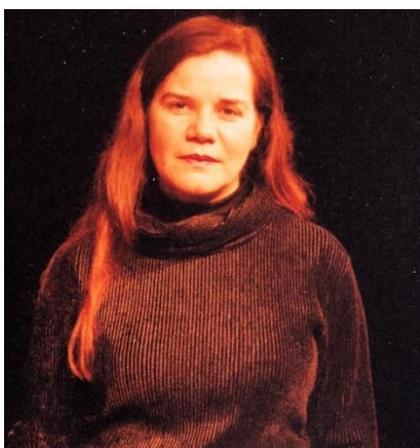
Música Carlos Gomes e mestre em música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp).



Teresinha Prada

teresinha.prada@gmail.com

Bacharel em Violão (UNESP); Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP) na linha Comunicação e Cultura; Doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) na linha História da Cultura; Professora Associada da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT); Orientadora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (UFMT); Integrante do Núcleo de Investigação Caravelas – Lisboa (CESEM/UNL); autora dos livros *Violão: de Villalobos a Leo Brouwer* e *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*.



Maria Cecília de Oliveira

oli.ceciliamaria@gmail.com

Possui Doutorado e Mestrado em Arte/Música pela ECA-USP. Bacharelado em Composição e Regência, e Canto pelo IA-UNESP. Atuou em trabalhos com Música Tradicional, Música e Artes Cênicas, Preparação Vocal e Regência Coral na Faculdade Paulista de Artes de 2002 a

2010, e como professora concursada na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde trabalha desde 1999. Têm atuação em performances consolidadas em Música Brasileira, óperas, câmara e música sinfônico-coral, tanto como regente, cantora e solista, na direção e preparação de renomados grupos vocais, com os quais vem desenvolvendo intensa pesquisa de repertório com ênfase em Técnica Vocal, Regência Coral e Música Histórica. Frequentou cursos de Canto e Regência em importantes festivais internacionais no Brasil e no exterior com: Helmuth Rilling (Alemanha), Tàmaz Salgó (Ópera de Budapeste), Marcello Mastromarino (Teatro Del Opera), Ileana Cotrubas (Europa), Carmel O'Byrne (Roma), Kirk Trevor (USA), etc. Solista premiada, atuou nos Festivais Internacionais de Campos do Jordão e Música Nova. Lecionou nos cursos de graduação e pós-graduação da Faculdade Paulista de Artes e Universidade Cruzeiro do Sul. Foi coordenadora da Escola de Música da Fundação das Artes. Constantemente dirige e prepara na íntegra diversas montagens das óperas. Em 2017 foi condecorada com a comenda Ordem do Mérito Cultural Maestro Carlos Gomes, e em 2019 foi contemplada como chanceler Personalidade Cultural da Ordem do Mérito Maestro e Compositor Carlos Gomes.



Beatriz Alessio

yagarel@hotmail.com

Beatriz Alessio é uma pianista de intensa atividade concertística e pedagógica. Seu pianismo preciso possui um caráter único, apresentando sempre uma versão vibrante e ao

mesmo tempo elegante das obras que interpreta. Desde muito

jovem dedica-se à música contemporânea e brasileira, tendo executado diversos registros de música solo e camerística do século XXI. Estudou profundamente a obra de Gilberto Mendes em vários anos de pesquisa sob a orientação direta do compositor, tornando-se uma das principais especialistas sobre o tema no país. Seu mestrado abarcou a análise dos primeiros Sete Estudos para Piano de Mendes e, no doutorado, dedicou-se às particularidades da escrita pianística do compositor nas obras a partir dos anos 1980. Esse trabalho resultou em numerosos recitais e gravações, entre elas a primeira gravação mundial dos Estudos para piano de Mendes para o selo italiano CUT Records. O compositor dedicou-lhe sua última obra para piano, a instigante “Em Mares Bravios”. Natural de Santos, SP, Beatriz Alessio iniciou-se ao piano com Marilena Rossi. Estudou com José Eduardo Martins e Beatriz Balzi, graduando-se e obtendo título de Mestre em Piano pela USP. Por três anos aperfeiçoou-se na Universidad Nacional de San Juan, Argentina, na classe do pianista e compositor Miguel Angel Scebba. Foi bolsista CAPES e FAPERJ durante o doutorado na UNIRIO, orientada por Lucia Barrenechea e Eduardo Monteiro. É Professora de Piano da Universidade Federal da Bahia (UFBA) desde 2011.



Cibele Palopoli

cibele.palopoli@gmail.com

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 de Iniciação Científica e de Mestrado

da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

(FAPESP). Durante o mestrado, conduziu parte do curso no King's College London, com fomento da Bolsa de Mobilidade Estudantil Internacional do Grupo Santander. Com intensa atividade acadêmica, já apresentou comunicações em diversos congressos nacionais e internacionais (Escócia, Irlanda, Lituânia, Portugal, Espanha e Reino Unido). É professora na Universidade Católica de Santos (UNISANTOS) desde 2016, lecionando as disciplinas Música na Cultura Popular, Teoria e Percepção Musical e Metodologia da Pesquisa. Em 2020 foi coordenadora do Curso de Licenciatura em Música. Enquanto flautista, atua regularmente no repertório erudito e popular, tendo realizado apresentações no Brasil e em diversos países, tais como Argentina, Moçambique, Inglaterra, Alemanha, Portugal, Estados Unidos e Uruguai.



Silvia Maria Pires Cabrera Berg

silviaberg@usp.br

Docente no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo USP, onde foi a primeira chefe do departamento de 2009 a 2013. Educadora, compositora e regente, tem apresentado seus trabalhos, projetos e composições em importantes congressos, conferências internacionais e festivais como o ISCM 2005, em Zagreb, Festival Música Nova Gilberto Mendes, Festival de Música em La Habana, Cuba, 2012, International Festival Cervantino (Guanajuato, México). *International Symposium on Performance Science - ISPS* 2013 em Viena, 2015 em Kyoto e 2017 em Reykjavík. Possui composições encomendadas por Antonio Eduardo Santos, Yuka de Almeida Prado, Lenine dos Santos, e para projetos internacionais como *Solo*

Rumores, da pianista americano-mexicana Ana Cervantes, bem como ao seu projeto *Canto de la Monarca* gravado lançado em Washington e Nova Iorque no final de 2014. A pianista brasileira Valeria Zanini registrou em Copenhague toda a obra para piano de Silvia Berg de 1998 a 2008. Silvia Berg gravou suas obras especialmente encomendadas para o CD *Hildegard Now and Then* em 2019 em Londres para o projeto *DONNE Women in Music*, distribuído pela Amazon e disponível nas principais plataformas de distribuição digital.



João Batista de Brito Cruz

joaobcbc@gmail.com

Pesquisador e músico/compositor. Faz doutorado em Musicologia pela USP (2020), é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2015-2017) e bacharel em Música pela FASM (2012-2014). Em sua pesquisa, investigo a semiótica da música e a programação musical de compositores brasileiros no contexto orquestral. Em seu mestrado investigou as obras do período “experimental” do compositor Gilberto Mendes. Em sua carreira artística participou de diversos projetos como saxofonista (Grand Bazaar, Semiorquestra), tendo gravado em vários discos. Atuando como compositor/performer, já teve obras estreadas em importantes salas de concerto/galerias paulistas, como CCSP, Casa de Francisca, Praça das Artes, entre outros. No momento, desdobra sua pesquisa de doutorado no estudo do desenvolvimento de um cânone artístico na música popular e de concerto brasileira, explorando tendências e condições que favorecem certas músicas em detrimento de outras. É também professor da Fábrica-Escola de Humanidades.



Foto: Marcos Piffer

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (1922-2016). Compositor, professor, produtor cultural santista. Iniciou seus estudos musicais após os 18 anos no Conservatório Musical de Santos, depois de um período em São Paulo onde estudou o curso preparatório de Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP). Foi aluno de piano de Antonieta Rudge e estudou harmonia com Savino de Benedictis. Como compositor, gostava de frisar que era autodidata, pois somente teve algumas aulas com Claudio Santoro e orientações com Olivier Toni. Em 1955 tem sua primeira obra tocada – a canção *Peixes de Prata* com arranjo para orquestra de Eunice Catunda, que a executou na programação da Rádio Nacional. No início dos anos 1960, formou, junto com Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, o Grupo Música Nova e, juntamente com outros músicos, lançaram em 1963 seu Manifesto Música Nova na Revista Invenção dos poetas concretistas. Em 1962 Gilberto Mendes inicia o Festival Música Nova, um dos mais antigos e importantes festivais de música

contemporânea da América Latina, à frente do qual esteve por mais de 40 anos.

Gilberto Mendes tornou-se conhecido como um compositor de vanguarda graças às suas obras paradigmáticas da década de 1960, como *Nasce morre* (sobre poema de Haroldo de Campos), *Cidade* (sobre poema de Augusto de Campos) e *Motet em Ré Menor* ou *Beba Coca-Cola* (sobre poema de Décio Pignatari). Apesar disso, o compositor trabalhou com muitas outras estéticas. Dizia-se, no mínimo, três compositores: um vanguardista, como já citado, outro clássico-romântico, interessado pela tradição da música ocidental, e outro quase popular, atento sobretudo à música de cinema, sua grande paixão. A partir da década de 1970, após aposentar-se do emprego de bancário na Caixa Econômica Federal, começou a dar aulas de composição no curso de música da Universidade de São Paulo, onde viria a aposentar-se aos 70 anos com uma tese memorial que viraria seu livro *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art déco* (Edusp/Giordano, 1994). Nos últimos 30 anos de vida, Gilberto Mendes foi muito celebrado, tendo recebido encomendas ao redor do mundo e tendo a oportunidade de viajar para acompanhar estreias de obras. Teve sua vida registrada no documentário *A Odisseia Musical de Gilberto Mendes* (Berço Esplêndido, 2006), produzido por seu filho Carlos de Moura Mendes, que ainda produziu a websérie *90 Anos, 90 Vezes Gilberto Mendes* em 2012, por ocasião de seus 90 anos. Gilberto Mendes faleceu no dia primeiro de janeiro de 2016, aos 93 anos, deixando um imenso e importante legado para a música e a cultura brasileira.

Gilberto Mendes (1922-2016) foi um dos mais significativos compositores brasileiros, da música de concerto, da segunda metade do século XX. Sua longevidade lhe permitiu experienciar diferentes momentos históricos, artísticos, culturais e comportamentais. Sua música é reflexo de suas vivências, de sua escuta atenta e afetiva do mundo. Celebramos seu centenário de nascimento reunindo entrevistas que foram realizadas por pesquisadores brasileiros que se debruçaram sobre sua obra, no intuito de compreender seu universo sonoro múltiplo e extraordinário. Tais entrevistas estavam, até o momento, dispersas em trabalhos acadêmicos, algumas inacessíveis, motivo pelo qual tomamos a tarefa de reuni-las todas em um único volume. Neste livro somos remetidos à sua casa (foto da capa) e, com certeza, aqueles que o conheceram poderão até ouvir sua voz através das entrevistas apresentadas aqui. Esperamos que os leitores e leitoras – especialmente das novas gerações – possam aproveitar este material para apreciar a música e o pensamento deste que certamente foi um divisor de águas na música brasileira.

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Fernando de Oliveira Magre



ISBN 978-65-5869-840-1



9 786558 698401 >