

Uma aproximação biográfica do universo poético-musical de Gilberto Mendes

Carla Delgado de Souza

Doutoranda do Departamento de Antropologia Social da UNICAMP

Resumo: Embora seja comumente interpretada como um gênero literário, é possível notar a importância que as biografias e as autobiografias têm adquirido no cenário acadêmico mundial, sobretudo se levarmos em consideração que a perspectiva biográfica tem se mostrado presente como eixo norteador de pesquisas históricas, sociológicas e antropológicas, pois permite realizar discussões sobre as noções de indivíduo, pessoa e personagem com certa vantagem sobre as demais abordagens. É com base nessas afirmativas que pretendo aqui fazer algumas reflexões sobre a trajetória de Gilberto Mendes, importante compositor contemporâneo brasileiro. Acredito que, partindo de uma perspectiva biográfica, é possível descobrir quais são as regras sociais inerentes ao universo artístico-musical brasileiro e contemporâneo. Assim pensada, a trajetória de Gilberto Mendes nos parece exemplar, na medida que o compositor santista consegue, como poucos, fazer as pontes e as ligações entre o movimento de vanguarda (atestando com isso seus alcances e seus limites) e outras linguagens musicais, como a música popular norte-americana, a música de cinema e a tradição musical clássica-romântica.

Palavras Chave: Gilberto Mendes, trajetória, campo social, poética musical.

O compositor Gilberto Mendes (1922-) tem sido objeto de estudo sob ângulos variados na Academia. Várias dissertações de mestrado e algumas teses de doutorado têm como eixo central alguma composição (ou ciclo de composições) de sua autoria ou ainda retratam de maneira mais específica uma fase artística de sua trajetória. No entanto, parece ser proposital que nenhum trabalho tenha atentado para a diversidade e a multiplicidade de linguagens estético-musicais utilizadas em toda a obra do compositor santista: de fato, a complexidade dessa tarefa não pode ser enfrentada nem exclusivamente por análises formais das peças do compositor, tampouco por investigações cunhadas apenas numa concepção cronológica da História.

O estudo da trajetória de Gilberto Mendes exige uma aproximação biográfica, que utilize a história de vida¹ e as narrativas de si feitas pelo próprio compositor, mas

que esteja afinada com suas concepções estéticas, sua memória auditiva, suas concepções literárias e políticas. Dessa forma, torna-se possível iluminar contextos e universos sociais específicos, sobretudo quando se entende que toda vida é permeada por relações sociais, que são dela indissociáveis. Logo, segundo Le Goff (1998), ao abordar uma vida particular referenciamos-nos, obrigatoriamente, a todo um complexo de relações sociais a que essa vida pertence.

É com base nessas afirmativas que pretendo aqui fazer algumas reflexões sobre a trajetória de Gilberto Mendes, importante compositor contemporâneo brasileiro. Acredito que, partindo de uma perspectiva biográfica, é possível descobrir quais são as regras sociais inerentes ao universo artístico-musical brasileiro e contemporâneo, em uma empreitada bastante influenciada pela proposta bourdiana de mapeamento dos campos sociais artísticos, por meio do estudo de trajetória.

O conceito de campo social, formulado por Bourdieu (1997), diz respeito a um espaço social determinado, regido por regras que lhes são imanentes e que é habitado por diversos indivíduos ou grupos, os quais comungam de ideais e de práticas sociais comuns. Esses indivíduos (ou grupos) ocupam, obrigatoriamente, posições diferenciadas em meio a esse espaço social específico, estabelecidos de acordo com o papel que cada um deles desempenha e, sobretudo conforme o montante de capital específico do campo que eles detêm.

Participam do campo musical os instrumentistas, os regentes, os compositores, os críticos e teóricos de música, entre outros, cada qual ocupando um lugar diferenciado em meio a esse espaço social estruturado e possuindo privilégios e obrigações sociais específicos. No entanto, um campo social não pode ser interpretado como um universo estático, imune a mudanças. Formado por indivíduos ávidos em formar-se e em estabelecer-se em posições cada vez mais privilegiadas, todo campo social pode ser entendido como um local de disputas acirradas. No caso das artes, a maioria dessas disputas é movida por discussões de cunho estético e por tomadas de decisão em relação aos movimentos de ruptura e de inovação artístico-formal. Podemos afirmar, portanto, que o dinamismo artístico apresenta-se em novos movimentos de vanguarda, que expressam, por meio de inovações, as novas formas de percepção de uma realidade em

constante transformação.

Desta maneira, a dinâmica inerente ao fazer artístico obedece, logicamente, às mesmas regras do dinamismo social: sendo as grandes representantes de qualquer organização social e cultural, as obras de arte devem ser compreendidas como a materialização de formas diferenciadas de vivência coletiva, assim como modos de reflexão particulares sobre a existência social. Sendo definido como um espaço de possíveis, o campo social *funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros* (Bourdieu, 1997: 54). Nesse sentido, mais do que pensar nas referências históricas, que aqui desempenham um papel central para a análise, desejamos mapear as relações e as regras sociais envolvidas nesse universo próprio de sociabilidade.

Segundo Bourdieu (1996), seria possível mapear o funcionamento social de um campo social específico a partir do estudo de trajetórias de agentes sociais que sejam, de certa forma, fundamentais para os demais membros do campo, no que se refere às suas invenções artísticas, bem como ao estabelecimento de sua consagração e legitimação nesse meio. Assim pensada, a trajetória de Gilberto Mendes nos parece exemplar, na medida em que o compositor santista consegue, como poucos, fazer as pontes e as ligações entre o movimento de vanguarda (atestando com isso seus alcances e seus limites) e outras linguagens musicais, como a música popular norte-americana, a música de cinema e a tradição musical clássico-romântica.

Ao mesmo passo que o estudo de sua trajetória pode informar aspectos de profunda relevância para os estudos de Sociologia da música, ela também contribui de forma especial para as abordagens em Antropologia sonora, já que — parafraseando Bastos (1990) — procuramos realizar, com esse estudo de trajetória, um casamento entre as abordagens antropológica e musical, na esperança de produzirmos um texto que dê conta, ao mesmo tempo, das dimensões humana e musical, inseparáveis para a compreensão da poética musical de Gilberto Mendes.

O enfoque antropológico do estudo das práticas musicais se fundamenta em entender a atividade musical em um contexto amplo, dentro do qual são levados em

consideração múltiplos aspectos e significados de ordem sócio-cultural, envolvidos no arte-fazer musical. Nessa perspectiva, a relação existente entre os universos sonoros, visuais e corporais no interior da prática musical é trabalhada de forma privilegiada na abordagem antropológica, pois para a Antropologia sonora a *música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas em primeiro lugar como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer outro tipo de linguagem, seus próprios códigos* (Oliveira Pinto, 2001: 223).

A partir dessa concepção mais abrangente acerca do que é a música e de quais são os seus códigos, a Antropologia sonora trabalha, sobretudo, com a idéia de performance. Assim sendo, todas as atividades humanas são marcadas, vivenciadas e experimentadas através das performances, quando elas estão inseridas em algum quadro comum de referência sócio-cultural. Em outras palavras, como argumenta Feld (1984), o estudo das performances musicais deve identificar as relações existentes entre as expressões musicais e suas respectivas estruturas sociais, nas quais estão baseadas. Nesse sentido, elas são orientadas por scripts, cenários, papéis e platéias, de forma a se constituírem de maneira socialmente estruturada.

Assim, a análise proposta — ao pretender traçar qual é o papel e a repercussão social da música contemporânea (por meio da trajetória de Gilberto Mendes) no interior do campo artístico da música erudita brasileira — entende a obra de arte *como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela também é sintoma* (Bourdieu, 1996: 15/16). Dentro dessa perspectiva, a obra de arte, mesmo em seu aspecto formal, só pode ser compreendida quando for analisada a partir das implicações sociais de sua produção, condizentes com uma determinada lógica de campo. Nesse sentido, compreende-se que a forma artística e o seu respectivo conteúdo constituem uma unidade de significado social, que é compartilhado tanto pelos músicos, quanto pela sua audiência (Seeger, 1987, 2004).

Essa reflexão, portanto, não pretende ignorar a linguagem musical: embora eu não tenha a pretensão de realizar análises estruturais acerca da obra gilbertiana, o meu objetivo será vislumbrar como a música, em diferentes roupagens, pulsa na trajetória de Gilberto Mendes, ou, como o próprio compositor sugeriu, de entendê-lo como um

*homem musical*².

É necessário, contudo, esclarecer que essa tarefa não será concluída nesse texto, que apenas pretende expor como essas questões vêm sendo trabalhadas em minha pesquisa de doutorado em Antropologia Social, ainda em curso. Pretendo, portanto, sistematizar algumas idéias caras à minha análise acerca da trajetória de Gilberto Mendes, trazendo com isso algumas questões para debate.

O Homem Musical: Algumas Aproximações

Gilberto Mendes (1922-) é um dos nomes mais importantes do cenário mundial da música erudita contemporânea. Autor de peças que mudaram o paradigma de escuta musical e apreciação estética, como *Nascemorre*, *Moteto em Ré Menor (Beba Coca-Cola)* e *Santos Football Music*, entre outras, o também organizador do festival Música Nova é, no entanto, bastante desconhecido da maioria da população brasileira. Talvez isso ocorra porque sua música seja *impopular*, como ele mesmo classifica, talvez porque não seja um *objeto da indústria cultural*, como ele anuncia, mas o fato é que Gilberto Mendes teve uma trajetória musical um pouco diversa daquelas trilhadas pelos grandes músicos eruditos.

De acordo com Gilberto Mendes (1994), sua iniciação musical foi bastante informal, embora tenha se dado por meio da música erudita: aos seis anos de idade, logo após a morte do pai, ele se mudou de Santos, com a mãe e os irmãos, para São Paulo, onde tomou um contato maior com a música erudita. Segundo Valente (2006) a aproximação mais concreta que o garoto Gilberto Mendes teve com a música clássica ao vivo foi facilitada porque ele acompanhava sua mãe às visitas que ela fazia, e em uma das casas das amigas de sua mãe, residia a virtuose de piano Maria do Carmo Campos Maia, a quem Gilberto ficava horas a ouvir. No entanto, essa era uma aproximação que se limitava à observação e à escuta, já que sua família não possuía recursos suficientes nem para comprar um piano, nem para pagar o aprendizado do instrumento. Caracterizando-se como portador de uma musicalidade quase nata, Gilberto Mendes se define como um ouvinte atento, um garoto que brincava de *band leader* e que procurava

música e musicalidade em todo o ambiente que lhe fosse possível.

Se sua formação musical inicial foi bastante incomum, foi também tardio o interesse profissional de Gilberto Mendes pela música, já que ele apenas decidiu ser músico quando trocou os estudos de Direito pelo aprendizado de piano no Conservatório Musical de Santos. Essa profissionalização musical tardia fez com que Gilberto Mendes se inserisse no mercado de trabalho como funcionário da Caixa Econômica Federal, aposentando-se desse emprego apenas em 1975, e se definisse como *um bancário que compôs nas horas vagas* (cf. Mendes, 1994: 37).

Exageros à parte, Gilberto Mendes, apesar de não professar claramente, optou por estudar música de modo bastante formal a partir de seus 18 anos, tendo estudado com grandes nomes da música erudita brasileira: logo ao início aprendeu piano com Antonieta Rudge e depois estudou composição com Cláudio Santoro e Oliver Toni.

De acordo com Santos (1997) é possível dividir a poética musical de Gilberto Mendes em três fases: a primeira (de Formação) compreenderia os anos de 1945 a 1959; a segunda (Experimentalismo) duraria de 1960 a 1982 e a terceira (de Trans-Formação) seria a fase criativa atual do compositor, mas que teria se iniciado em 1982. Mais do que pensarmos nessa datação como uma camisa de força para o processo criativo gilbertiano, acreditamos que ela apenas organiza diferentes momentos de fluxo criativo do compositor — que, aliás, já confessou ter várias influências e pulsões composicionais, sendo as principais delas a sua formação clássico-romântica, a música popular norte-americana (com especial ênfase às trilhas sonoras dos filmes hollywoodianos) e a música de vanguarda.

As primeiras composições de Gilberto Mendes podem ser caracterizadas como peças que pertencem ao sistema tonal, devido à sua forte formação clássico-romântica. No entanto, essas músicas dialogam, na medida do possível, com a música popular norte-americana, sobretudo no que se refere ao *jazz* e ao *fox-trote*. Entretanto, sobretudo a partir de 1950, em consequência do Manifesto *Zdanov* e das orientações políticas esquerdistas de Gilberto Mendes, ele estabelece um flerte com a estética nacionalista de Cláudio Santoro, embora se recusasse a utilizar o folclore brasileiro como base para suas composições. Ao que me parece, a aventura nacionalista de Gilberto Mendes era

mais política do que estética, o que fez com que ele começasse a contestar os limites que as orientações político-partidárias deveriam impor ao seu trabalho como compositor.

Já no fim dos anos 1950, começam a chegar no Brasil as primeiras partituras de Boulez e de Stockhausen, assim como algumas gravações dessas músicas. Um novo universo sonoro se abria para Gilberto Mendes, que, já um pouco cansado da querela música nacionalista *versus* música atonal e dodecafônica³, começou a estudar essa nova música européia, juntamente a Oliver Toni, que também desejava conhecer novos paradigmas estéticos. Nessa época, Gilberto Mendes também participou, como bolsista, dos cursos de verão de Darmstadt⁴, inteirando-se da estética musical contemporânea.

Como consequência direta dos cursos de Darmstadt, em 1963 Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira (1938-), Damiano Cozzela (1936-), Rogério Duprat (1932-2006) e Júlio Medaglia (1938-) lançaram um manifesto que marcou época: o Manifesto Música Nova, publicado pela revista *Invenção*, porta-voz da poesia concreta paulista, o que atesta a ligação dessa *intelligentsia* musical com a vanguarda do concretismo poético brasileiro.

De fato, Gilberto Mendes só experimenta um sucesso relativo após o lançamento do manifesto Música Nova, a partir do qual ele e seus pares se recolocam no campo artístico, agora como representantes de vanguarda, que pretendem atualizar e adaptar os conceitos e as propostas musicais de Darmstadt para o contexto brasileiro. Portadores de uma autoridade musical conferida por suas experiências internacionais e por suas relações com os poetas concretistas, Gilberto Mendes e seus pares propõem uma estética musical inovadora tanto no conteúdo, como na forma, utilizando para isso um novo modelo de linguagem musical, no qual é possível notar a importância de outras expressões artísticas — sobretudo o teatro, a poesia, o cinema e as artes plásticas — para o próprio processo composicional dessa nova música erudita⁵.

Para os compositores adeptos do concretismo musical a forma é uma questão central de suas propostas artísticas, o que os faz citar Maiakovski: *sem forma revolucionária não há arte revolucionária*⁶. Essa ênfase em construir uma nova forma musical levou Gilberto Mendes a utilizar, em quase todas as suas composições datadas

nos decênios de 1960 e 1970, o teatro como um recurso composicional de extrema importância. Em suas peças, o músico não é somente o intérprete, mas também ator da peça, que é elevada ao momento máximo de um ritual, que tem como evento principal à própria execução musical.

Tomando como exemplo sua peça *Santos Football Music*, composta para instrumentos de sopro, cordas e percussão, além de três tapes contendo a irradiação de um jogo de futebol. Nela, o interesse do compositor é a reprodução da esfera futebolística, com direito à arbitragem, que é realizada pelo maestro em vários momentos da obra, sobretudo no inicial quando ele chuta a bola para os músicos, que além de tocar a composição, precisam encenar o jogo narrado por meio dos tapes. Interpretada várias vezes na Europa — sendo inclusive estreada em 1973 por Eleazar de Carvalho no XII Festival de Música Contemporânea, ocorrido em Varsóvia — essa peça encontrou algumas dificuldades para ser executada no Brasil, uma vez que os músicos de orquestra se recusavam a encenar o jogo. Nas palavras do próprio compositor:

O jogo de futebol a ser interpretado por alguns músicos da orquestra tem dado alguns problemas. A Orquestra Sinfônica Brasileira se recusou a fazer esse teatro. Os músicos da sua diretoria alegaram que não eram jogadores de futebol, mostraram os estatutos do sindicato, foi preciso chamar o presidente da orquestra, Isaac Karabchevsky, para que se chegasse a um acordo. Tentei explicar que a obra já tinha sido feita na Europa, muitas vezes em São Paulo, e nada de convencê-los. Então eu desisti e falei: “Afim foi a direção da orquestra quem me convidou, estou aqui com passagem e hotel pagos por vocês; se não querem tocar, tudo bem, para mim tanto faz, eu vou embora”. Levantei-me e saí da sala. Para grande surpresa minha, a diretoria da orquestra se transformou rapidamente numa turma do “deixa disso” e correu atrás de mim, me seguraram, explicando que não era bem assim, que eles davam um jeito, a peça seria tocada, não tinha problema... Nunca vi tanta incoerência, tanta discussão para nada; no fim eles acabaram tocando a obra, com teatro e tudo, sob a direção de John Neshling (Mendes, 2004:128/129. Grifos do autor).

Peças como esta, que constituem a fase experimental do trabalho de Gilberto Mendes, exigem um alargamento da percepção estética tanto dos artistas que as interpretarão, como do público dos espetáculos, porque a própria concepção de música como arte contemplativa é questionada. Nessa concepção, música envolve mais que elementos sonoros, mas também os elementos textuais e visuais das apresentações, bem como o conteúdo crítico e humorístico desses eventos. Vários críticos musicais, bem

como historiadores e teóricos de arte, assinalam a comicidade de algumas peças de Gilberto Mendes. O compositor, no entanto, afirma que nunca pretendeu dotar sua obra de um tom humorístico, sendo essa característica mais uma consequência do que uma intenção artística.

Verdadeiras performances, Gilberto Mendes prefere definir essas suas composições como *musicas-teatro*, obras artísticas em que a própria encenação é objeto musical. No entanto, não é apenas na encenação que a música de Gilberto Mendes pretende inovar. Para ele é necessário integrar, em apenas uma experiência, as características mais caras à vanguarda da nova música, sendo elas o som concreto, o som orquestral atonal, a participação do público na execução da obra e o teatro musical.

Ora, tal como definida por Gilberto Mendes, bem como por seus pares, a música contemporânea é performática em essência, de maneira que sua execução deve ser cuidadosamente elaborada em todos os aspectos, que sonoros ou não, são concebidos como atividades musicais por excelência. Nessa lógica, é preciso experimentar a música sob diversos ângulos, obedecendo somente à ética prescrita da invenção e da inovação.

A aposentadoria na Caixa Econômica Federal possibilitou o ingresso de Gilberto Mendes na vida acadêmica brasileira, como professor de composição do curso de Música, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), o que atesta sua inserção no universo da música erudita no Brasil. No entanto, mesmo antes disso, Gilberto Mendes trabalhou um ano como professor na Universidade de Wisconsin-Milwaukee, nos Estados Unidos da América, substituindo o Prof. John Downey, que estava em ano sabático.

O Departamento de Música da Universidade de São Paulo, concebido pelo próprio Oliver Toni, concentrava outros nomes caros à estética de vanguarda, como o de Willy Corrêa de Oliveira, grande amigo e companheiro de vanguarda. No entanto, em 1979, apenas alguns anos após estarem ambos trabalhando na mesma Instituição, Willy declara sua desilusão com a estética de vanguarda porque essa era uma música desconectada com os reais problemas do capitalismo e que não falava àqueles que ele mais queria atingir, os proletários. De fato, a música nova é uma linguagem musical bastante difícil — vale lembrar que o antropólogo Claude Lévi-Strauss, em 1964, já

havia inclusive escrito sobre os dilemas dessa música, que não consegue se comunicar com a audiência e que por isso encontrava grandes problemas em sua tarefa como obra de arte.

Entender a música nova requer treinamento, audição refinada e o conhecimento de uma série de códigos musicais e extra musicais muito pouco partilhados socialmente, situação que a coloca como um poderoso instrumento de distinção social⁷ — segundo Bourdieu (2006) o gosto pelas artes modernas e contemporâneas é por natureza antipopular, uma vez que as classes populares seriam mais conservadoras quanto à forma artística, apresentando, portanto, muito mais resistência às experimentações estéticas.

O rompimento de Willy Corrêa de Oliveira com a estética da música nova não significou nem o fim de sua amizade com Gilberto Mendes, nem o rompimento do compositor santista com a música de vanguarda. Mas, de fato, a ortodoxia às vezes exagerada de alguns membros da vanguarda musical provocou novos dilemas para o processo criativo de Gilberto Mendes. Já em fase de maturidade artística, em 1982, Gilberto Mendes abre-se novamente a novos estilos e técnicas composicionais, realizando o que Santos (1997) denomina de *ecletismo antropofágico* que alimenta a sua produção musical.

Ora, não é casual que a fase de Trans-Formação da poética musical de Gilberto Mendes reúna elementos considerados às vezes díspares e não se contraponha, de saída, a nenhuma forma artística por ele utilizada no passado. Trata-se na verdade de um processo em que diferentes elementos são colocados à disposição da idéia musical do compositor, que passa a trabalhar simultaneamente com os sistemas tonal e atonal, uma vez que Gilberto Mendes passa a interpretar o atonalismo como uma extensão do sistema tonal, e não como sua negação ou antítese.

Tais atitudes composicionais conferiram a liberdade artística que Gilberto Mendes tanto procurava e propiciaram uma nova disposição no campo artístico, mais afeita ao nascente pós-modernismo musical, caracterizado pela multiplicidade estilística e marcado pela ausência de critérios capazes de hierarquizar as produções musicais, como um todo, no interior do campo artístico (Buckmix, 1998).

De acordo com Bauman (1998) a arte desenvolvida na pós-modernidade é incapaz de gerar uma vanguarda que esteja autorizada a representá-la. Isso se dá porque — com a fragmentação do sujeito e com o processo de coexistência de múltiplas identidades culturais na contemporaneidade — é impossível que as expressões artísticas de um único grupo possam, sozinhas, caracterizar como uma sociedade, em um tempo histórico específico, enxergar o mundo e o representa. A novidade do pós-modernismo artístico, nesse sentido, estaria vinculada às múltiplas possibilidades estilísticas, em todas as suas formas expressivas.

A poética gilbertiana apresenta-se, portanto, de forma bastante complexa, na medida em que dialoga com várias expressões artísticas, com tradições musicais variadas, bem como com algumas inovações artísticas no campo musical. A história de vida de Gilberto Mendes confunde-se com sua produção artística, constituindo assim e uma experiência de vida ímpar e fascinante para os estudiosos das artes e da cultura. Logo, o intuito de compreender sua trajetória social, apesar de ambicioso, é fundamental para quem pretende, como eu, desvendar como se organiza, socialmente, o cenário da música erudita contemporânea no Brasil.

¹ De acordo com Berteaux (1980), é possível fazer uma distinção entre as estórias de vida (ou *life stories*) e as histórias de vida (*life histories*): enquanto as primeiras baseiam-se unicamente nos relatos dos sujeitos de nossas pesquisas, as segundas referem-se a esses relatos e a demais documentos, como fotografias, jornais, livros etc, que ajudem a retratar esses mesmos sujeitos. A diferença entre as estórias e as histórias de vida refere-se, portanto, a um trabalho de documentação.

² Logo nas primeiras conversas estabelecidas com o compositor Gilberto Mendes, que já me acolheu em sua casa para a realização de algumas entrevistas, ele me perguntou expressamente de que forma eu poderia estudá-lo sob o viés antropológico. Após eu explicar que pretendia entender sua trajetória e que para isso a História era uma referência fundamental para a análise, ele conseguiu entender o que eu queria e me disse: “Então você quer entender o homem musical” e logo em seguida me deu as dicas para melhor compreendê-lo, dizendo-me que além da música é fundamental que eu aborde sua relação com o mar e com a cidade de Santos, que nunca conseguiu abandonar por mais de um ano.

³ É inegável que as reflexões sobre o nacional — bem como as formas que o Brasil e a própria cultura brasileira estão representados artisticamente em cada movimento estético — são elementos constitutivos desse embate. Carlos Gomes, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, entre outros, definiram-se como nacionalistas, embora cada qual acreditasse que sua música expressava melhor a alma nacional. O nacionalismo só começa a ser contestado como o único viés condutor da música erudita brasileira em 1944, com o lançamento do primeiro manifesto do grupo Música Viva, liderado por Koellreutter. O

movimento música viva, do qual também fizeram parte, em um primeiro momento, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, conquistou a ira da estética musical consagrada no Brasil ao sugerir que a música brasileira deveria ser concebida livre de qualquer programa ideológico, fosse ele de cunho político ou nacional. Declarando-se como o verdadeiro movimento de estética moderna desenvolvido no Brasil, por utilizar a linguagem dodecafônica, bem como a atonalidade, como recursos estilísticos, o Música Viva ataca ferozmente o nacionalismo musical de Villa-Lobos, taxando-o de conservador e populista. Em resposta, Camargo Guarnieri — que, influenciado por Mário de Andrade, notadamente desenvolvia um projeto nacionalista em suas composições — escreveu um documento intitulado *Carta aos Músicos e Críticos do Brasil* (1950), que foi duramente rebatida por Koellreutter, quando publicou *Carta aos Músicos e Críticos do Brasil: Resposta a Camargo Guarnieri*. Segundo Kater (2001), a década de 1950 pode ser denominada de o período das Cartas Abertas, e evidencia um período de amplas e constantes discussões entre a música atonal-dodecafônica, taxada de capitalista e burguesa pela crítica da época, e a música nacionalista, defendida por ser progressista em política e em estética pela mesma crítica.

⁴ A Escola de Darmstadt, como é conhecida internacionalmente, foi criada em 1946, logo após a Segunda Grande Guerra Mundial, com o intuito de valorizar a produção musical desenvolvida pelos músicos modernos do início do século XX, como Schoenberg. Inicialmente vinculada a uma proposta serialista e dodecafônica de produção musical e às propostas de Adorno sobre a música nova, Darmstadt sofreu uma grande renovação de estilos e nomes que a compõe, sobretudo a partir dos anos 1960, quando, acusada de não dar lugar para estilos musicais que se afastavam um pouco da proposta dodecafônica, abrigou os principais nomes da música nova, como Stockhausen, Boulez, Nono, Posseur e Berio, entre outros, que, muito influenciados por Stravinsky e Webern, além de Cage e Messiaen, inovaram tanto em termos formais quanto no conteúdo de suas músicas, constituindo, assim, uma nova vanguarda musical.

⁵ De todas as expressões artísticas ligadas à música nova, o teatro e a poesia são as mais evidentemente utilizadas. Várias de suas canções de câmara possuem letras de poemas concretos, de autores como Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, entre outros. Na verdade, os músicos adeptos da Música Nova crêem no concretismo como uma posição generalizada frente ao idealismo, devido ao fato de ser um processo criativo que parte de dados concretos e que vem a superar a antiga oposição forma/matéria, bastante polemizada por diferentes movimentos estéticos de vanguarda. Cabe ressaltar que o idealismo a que os adeptos do movimento música nova se referiam eram os nacionalistas tardios, como Camargo Guarnieri, que se propunha a realizar o plano musical nacionalista idealizado por Mário de Andrade em seus textos musicais, sobretudo em *O Ensaio sobre a Música Brasileira*, de 1928.

⁶ Conforme o Manifesto Música Nova. IN: MARIZ, Vasco 2000. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

⁷ Usamos aqui a noção de distinção, tal qual foi cunhada por Bourdieu (2006). Para o autor, o gosto artístico refinado, erudito, é um meio de diferenciação social, porque demanda um capital cultural diferente, típico das classes sociais que possuem uma maior escolaridade e convivência com o universo artístico-cultural. De todas as artes, Bourdieu acredita que a música é aquela capaz de conferir “títulos de nobreza cultural”, justamente porque pertence a uma esfera mais espiritualizada e imaterial de produções artísticas.

Referências Bibliográficas

Bastos, Rafael de Menezes. 1990. *A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo.

Bauman, Zygmunt. 1998. *O Mal Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Berteaux, Daniel. 1980. "L'Approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités". IN: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. LXIX.

Bourdieu, Pierre. 1996. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário na França*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1997. *Razões Práticas. Sobre a Teoria da Ação*. Campinas: Papyrus.

_____. 2006. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouc/Edusp.

Buckmix, Boudewijn. 1998. *O Pequeno Pomo ou a História da Música no Pós-Modernismo*. (Tradução de Álvaro Guimarães). São Paulo: Ateliê Editorial.

Feld, Steven. 1984. "Sound Structure as Social Structure". IN: *Ethnomusicology*, vol. 28, n°03. Pp. 383-409.

Kater, Carlos. 2001. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora e Através.

Le Goff, Jacques. 1998. *Uma Vida para a História*. São Paulo: Editora UNESP.

Lévi-Strauss, Claude. [1964]2004. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.

Mariz, Vasco 2000. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Mendes, Gilberto. 1994. *Uma Odisséia Musical: Dos Mares do Sul à Elegância Pop Art Déco*. São Paulo: Edusp.

Oliveira Pinto, Tiago de. 2001. "Som e Música: Questões de Antropologia Sonora". IN: *Revista de Antropologia*, vol. 44 (1). Pp. 222-286.

Santos, Antonio Eduardo. 1997. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Anablume.

Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. New York: Cambridge University Press.

_____. 2004. "Etnografia da Música". IN: *Sinais Diacríticos: música, sons e significados*, vol. 01 (1). São Paulo: USP. Pp. 03-45.

Valente, Heloisa de A. Duarte. 2006. "Do silêncio das sereias aos saraus de Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes". IN: *Música Contemporânea Brasileira: Gilberto Mendes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga.

Dados da Autora:

Carla Delgado de Souza fez mestrado em Antropologia Social pela USP, onde desenvolveu a dissertação *O Brasil em Pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico*, defendida em 2006. Atualmente é doutoranda em Antropologia Social e membro do Grupo de Pesquisa Mídia, Música e Contemporaneidade do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Com o apoio da FAPESP tem se dedicado a estudar a trajetória social do compositor Gilberto Mendes, a fim de deslindar as regras sociais inerentes ao campo da música erudita contemporânea no Brasil.

