



Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James Joyce e Dorothy Lamour

Apontamentos sobre *Música,
cinema do som*, de Gilberto
Mendes

////////// *Heloísa de A. Duarte Valente*¹

1. Semioticista e musicóloga. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com estágio junto à EHESS (Paris), e pós-doutora junto ao CTR (ECA-USP) é professora titular junto ao PPGCOM (UNIP) e colaboradora junto ao PPGMUS (ECA-USP). Fundadora do Centro de Estudos em Música e Mídia – MusiMid. E-mail: musimid@gmail.com.



Resumo A presente resenha apresenta a coletânea de artigos de Gilberto Mendes, publicados em periódicos em jornais paulistas, num período de 50 anos. Aqui se pretende en-fatizar a atualidade dos escritos, sua importância para o estudo da música em suas interfaces.

Palavras-chave Gilberto Mendes, música contemporânea, estética musical, canção.

Abstract This article presents a collection of articles by Gilberto Mendes, published in Sao Paulo state newspapers over a period of 50 years. Here we intend to emphasize the relevance of the writings, its the importance for the study of music in their interfaces.

Keywords Gilberto Mendes, contemporary music, musical aesthetics, song.

Gilberto Mendes (1922) é, indiscutivelmente, um dos mais importantes nomes da música contemporânea brasileira. Compositor prolífico, seu pensamento artístico e musical transitou por várias tendências estéticas: do nacionalismo inicial, até o experimentalismo levado às últimas conseqüências.

2. Uma das fontes para o aprendizado foi, indubitavelmente, a programação das estações de rádio: no passado havia grande variedade em termos de repertório: vienense, húngaro, tangos alemães e russos, foxtrotos, além de vários programas devotados à música de concerto.

Autodidata² até tornar-se aluno particular de Olivier Toni, na capital, concluiu seus estudos no então prestigiado Conservatório Musical de Santos. Após essa etapa, frequentou os cursos de verão de Darmstadt (Alemanha), a *Meca* da vanguarda musical. O *enfant terrible* da música que provocava a ira em muitos dos seus pares dialogava com a *intelligentsia* (Boulez, Stockhausen, Pousseur), conheceu os centros de música eletroacústica (Paris, Colônia, Karlsruhe). Ainda na década de 1960, iniciou um trabalho em conjunto com os poetas concretistas: o marco inicial seria a obra coral *nascemorre* (1963), sobre poema concreto de Haroldo de Campos, obra pioneira, no país, na esfera da música aleatória, concreta, microtonal. A parceria estabelecida com os irmãos Campos e Décio Pignatari se estenderia por vários anos.

Gilberto Mendes é também apaixonado pelas *big bands*, pelo cinema, e pelo cabaré alemão e esses traços aparecem claramente em sua obra (*Ulisses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, 1988; *Omaggio a De Sica*, 1972). Nesse emaranhado de ideias – incompatíveis entre si, para os mais tradicionalistas –, urdem-se em tramas complexas os diversos fios que constituem o tecido composicional que se funda num oceano de aventuras, inspiradas nas narrativas de Joseph Conrad. O ponto de partida (e de chegada) é sempre o mesmo: a cidade de Santos, porto épico onde para além

dos transatlânticos de luxo, a frota mercantil, singram navas piratas e de inimigos de guerra.

Esse mundo fantasioso contrasta firmemente com uma atitude contestatória ante a situação sócio-político-cultural do mundo em que vive. São numerosas as obras que fazem uso do humor cáustico para contestar a sociedade de consumo, os valores burgueses, a postura de políticos de índole suspeita. É o que se pode observar na aparente singeleza de títulos como *Mamãe eu quero votar* (1984), *Vila Socó, meu amor* (1984), *Ópera aberta* (1976), *Son et lumière* (1968).

É patente o engajamento político, que não se perde, contudo, no tom panfletário: o compositor se serve habilmente dos próprios parâmetros oferecidos pela linguagem musical para apresentar suas ideias estéticas. Na partitura de *O último tango em Vila Parisi*, esclarece: “Não sou propriamente um compositor de música politicamente engajada, como o foram Hans Eisler, Cornelius Cardew. Mas sou uma pessoa politicamente engajada. E minha música, sempre que tomo uma posição política, reflete essa atitude”. Ressalte-se que estas e outras obras paródicas são frequentemente muitas mal-compreendidas, logo taxadas como *bem humoradas*, ou satíricas – o que incomoda o compositor:

Não sei contar anedotas. Acho curioso que algumas de minhas músicas resultem muito engraçadas para o público. Nunca foi minha intenção. Sou formalista, em arte. Pelo menos no começo, meu trabalho é rigorosamente formal, calculado, planejado. Depois me deixo soltar, ‘inspirado’ em cima da própria armação estrutural. (...) Acontece que uma relação inusitada entre os dados, ou mesmo absurda entre os dois grupos, libera um terceiro significado, livre para a audiência, que pode entendê-lo como cômico. De minha parte, pretendo liberar a beleza, uma estranha beleza (MENDES, 1994: p. 112-113).

3. O *Festival Música Nova*, o mais antigo na América Latina, nesse gênero, teve como sede oficial a cidade de Santos (SP), palco de estreias nacionais e mundiais. Após manifesto desinteresse da municipalidade em apoiar institucional e logisticamente o evento foi transferido, em 2012, para Ribeirão Preto (SP), vinculado ao Departamento de Música da USP, recebendo o nome de seu idealizador, Gilberto Mendes. Santos e São Paulo permanecem na agenda do evento, com participação diminuta.

Liberdade é a pedra angular de sua obra: a liberdade criativa, jamais submetida à obtenção de cargos oficiais, ou à participação de concursos. Traços como estes garantiram o prestígio de algo que ele idealizou por décadas – o *Festival Música Nova*³. O criador de *nascemorre* é um dos raros compositores da contemporaneidade que, em momento algum de sua carreira, abandonaram o seu

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

trabalho. Aos 91 anos de idade, conta com uma lista de obras encomendadas.

O complexo pensamento musical de Gilberto Mendes pode ser conhecido também através de seus livros, um documentário e vários depoimentos, disponíveis na internet⁴. *Música, cinema do som*, publicado em finais de 2013, surge como fonte subsidiária para quem deseja conhecer melhor não apenas o pensamento do compositor, bem como de estética, arte de vanguarda, cinema e, claro, música. Ou melhor: músicas. Mendes passeia por vários gêneros e tempos. Atravessa territórios muitas vezes intransponíveis, de acordo com dogmas e preceitos estéticos vigentes. O compositor passeia livremente por eles – da mesma forma como compõe sua música: sobrepõe entre aquilo que (outrora) se denominava *alta* e *baixa* cultura; popular e erudito; antigo e novo, com a competência de quem domina, com maestria, o seu *métier*. Esses traços levaram o compositor José Antônio de Almeida Prado a definir o caráter da obra do seu conterrâneo como *macunaímica*: “Não se trata de um *imbroglio* de ideias e tendências, mas uma sobreposição de todas as influências: Dorothy Lamour, Santos, Coca-Cola e tudo mais”⁵.

Essa paisagem sonora *pluritemporal* de algum modo justifica a classificação de pós-moderno, atribuída ao compositor. *Nós vivemos o tempo de todos os tempos num só tempo* – advoga o maestro. A escuta

4. Por ocasião do 90º aniversário, Carlos M. R. Mendes, filho do compositor, registrou uma série de depoimentos, intitulada *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*. Disponível em: <[http://https://www.youtube.com/playlist?list=PL08882815878609A0&feature=plcp](https://www.youtube.com/playlist?list=PL08882815878609A0&feature=plcp)>. Acesso em: 08 abr. 2014.

5. Pronunciamento na sessão solene da Academia Brasileira de Música, realizada no dia 10 de julho de 2001, quando Mendes foi empossado como membro honorário, testemunhado e anotado por esta escriba.

Assista o vídeo



diversificada, desarmada - até da *irresistível, poderosa música barata* - acaba estruturando as formas do pensamento e, por conseguinte, a obra artística. Cada obra resulta de um universo de escuta ampliado, que inclui a trilha sonora da sua juventude: a banda de Eddy Duchin, passando por Raoul Roulien, os musicais de Hollywood, as *big bands* de Tommy Dorsey e Benny Goodman, o cabaré alemão, os tangos germânicos de Hollander e Peer Raben – mas também tudo o que as mídias trouxeram aos seus ouvidos – das *czardas* das orquestras de Marek Weber e Dajos Béla, de Roberto Luna a Roberto Carlos, dos boleros edulcorados ao *rap*. Estes personagens descritos em detalhe nos livros (1994; 2006) já eram bastante comentados nas crônicas jornalísticas, muitas delas bastante antigas, como se pode observar em *Música, cinema do som* (2013).

Uma (provisória) tentativa de classificação

Como se pode observar, a seguir, a relevância da obra se assenta em vários temas sobre os quais se concentra a maioria dos textos. Dentre eles, destaquem-se quatro pilares principais:

- os relatos em primeira pessoa, nos quais se incluem os testemunhos do compositor na condição de protagonista dos movimentos artísticos de vanguarda, ao longo de várias décadas, bem como o convívio com seus personagens principais (que não se restringem à música, ao contrário do que possa parecer, ao leitor menos informado, sobre a obra do compositor);
- o pensamento musical do compositor Gilberto Mendes; como as paisagens sonoras e musicais constituíram elementos essenciais para a edificação da sua estética particular e escritura musical (entenda-se: aqui escritura não é sinônimo de escrita); as relações entre música erudita, popular urbana e de tradição não-europeia e como estas se interrelacionam; a intersemiose que se estabelece com outras artes, especialmente a literatura e o cinema;
- o memorialista: várias das crônicas são testemunho vivo e *clariaudiente* - como afirmaria R. Murray Schafer - de largo período do século XX, avançando ao século XXI. Muito embora a música seja o eixo condutor para tais lembranças, outros elementos acabam participando: associações artísticas e culturais; pessoas e espaços públicos; programas radiofônicos e concertos em teatros, filmes em cartaz nos cinemas e espaços fora do circuito comercial;

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

- o professor: embora se julgue como alguém que conduz suas aulas informalmente, sem plano de curso: improvisando, em larga medida, é patente que tal afirmação não procede. Quem já teve a honra e o prazer de acompanhar suas aulas – aliás, como esta escriba- sabe bem que existe uma direção nas discussões. Ocorre que estas se dão de maneira muito flexível, aceitando largamente o diálogo com os alunos. Em certa medida, poder-se-ia afirmar que as suas aulas adotam uma dinâmica similar ao seu processo composicional, aceitando intervenções *alheias*, elementos que outros mestres mais tradicionalistas rejeitariam, por estar fora dos padrões canônicos. Ao tentar recuperar anotações de aula ministradas pelo mestre, a resposta não poderia ser mais desestimulante: “Não guardo nada. Faço tudo de improviso...” No entanto, várias passagens das crônicas aqui apresentadas são verdadeiras aulas de história e estética da(s) música(s)...

A fim de ilustrar mais detalhadamente tais afirmações, apresentam-se, em sequência, algumas passagens da obra de Mendes, localizando-as pelo ano da publicação, seguido da(s) página(s) – o que permitirá situar, cronologicamente, as ideias do compositor. A quase totalidade delas surgiria de forma expandida nos dois grandes tomos que seriam publicados em 1994 e 2009.

A música da Broadway e o *lied* moderno:

O gosto de Gilberto Mendes pelo cinema revela-se em várias facetas: artistas, temas, elementos de cenário, iluminação, roteiro, personagens são mais que sugestões para novas obras. Limitemonos, porém, ao mais evidente dos elementos: a música. É extensa a quantidade de trilhas sonoras e de canções-tema, particularmente, das décadas de 1930-40, assinados por nomes como Alfred Newman, Bernard Herrmann. A fonte dessa estética teria uma origem em Richard Wagner, “o inventor da música para cinema, antes mesmo do cinema” – frisa Mendes, referindo-se à técnica dos *leitmotiven*, que caracteriza a música incidental. Estilisticamente, o cromatismo wagneriano desembocaria no Expressionismo musical e em outras derivações, como o tango e o foxtrote, na Alemanha. Friedrich Holländer, por sua vez, teria inventado a paisagem musical (exótica?!) da Polinésia hollywoodiana, urdida com elementos das melodias de cabaré de Berlim da década de 1920 que, por sua vez, também descendem do cromatismo wagneriano.

Essas canções guardam resquícios do romantismo europeu, incluindo elementos encontráveis em Brahms, Mahler, Tchaikovsky, Rachmaninoff, com a incorporação da rítmica africana. Essa hibridação teria construído o som inteiramente novo, do Novo Mundo: a canção norte-americana; o *lied moderno*, de sabor americano (e, por seguinte, *mestiço*). Este repertório constituiria os novos *clássicos* da canção do século XX. Entenda-se que ao mencionar o adjetivo *clássico*, Mendes refere-se à música que atingiu o nível de complexidade da música erudita; especialmente entre os anos 1930-40. Para ele, tais canções compostas nesse momento especialíssimo da música norte-americana compõem um cancionero tão relevante quanto os cancioneros medievais dos *troubadours minnesingers* (Mendes, 1999: p. 16). Na sua versão para Hollywood, esse repertório foi eternizado pelas vozes de Fred Astaire, Ginger Rogers, Bing Crosby, Dorothy Lamour, Dick Powell, Rudy Vallee, Alice Faye.

A música popular urbana que caracteriza o século XX engendra outras ramificações. Sempre de natureza híbrida “(...) é impura, suja, efêmera, uma música de salão, das cidades. *Dance music*. O foxtrote norte-americano, o tango argentino, o chorinho e o samba brasileiros, a *habanera*, a rumba e o bolero cubanos. Todas essas formas são identificadas pela mesma batida de percussão africana” (s/d, pp. 19-20). Não obstante, a canção popular guarda diferenças importantes entre a erudita, em caráter paradoxal: “música erudita e popular são duas artes totalmente diferentes uma da outra. Villa-Lobos não tem absolutamente nada a ver com Pixinguinha” (s/d, p. 20).

A ambivalência e flutuação entre os conceitos de erudito e popular transita por outras plagas: Chopin também não deixa de ser erudito porque é admirado por enormes audiências. O tradicional público burguês fica embevecido com seu aparente aspecto superficial, romântico, melífluo, não podendo, assim, perceber o extraordinário inventor construtor de pilares harmônicos sobre os quais foi fundada a música do século XX:

Tem aquela leitura popular, que só procura nele certo caramelado melódico, a harmonia do piano-bar. Mas, de um outro ponto de escuta, vamos verificar que ele é um dos pilares do desenvolvimento da linguagem musical ocidental. (...) Chopin é o pai da harmonia moderna,

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

desenvolvida posteriormente por Debussy. Sem os dois, não existiria a bossa nova nem o jazz de um Bill Evans (2010, p. 198).

Outra aula similar se encontra em outro artigo do mesmo ano de 1967. Desta vez o tema é Noel Rosa. Costuma-se falar da “atualidade dos seus sambas”. Mendes *destrincha* a harmonia subjacente na linha melódica, farta de inflexões cromáticas, aptas a receber um arranjo, incluindo dissonâncias e formação instrumental provenientes do jazz – aliás, gênero em voga na época em que as obras de Noel Rosa foram lançadas. Havia o hábito de aplicar o *dó* maior, *lá* menor e as tríades perfeitas, as modulações próximas... Não demorou muito para que aparecessem aqueles que levantassem a bandeira do *dó* maior como *essencialmente brasileiro*. Mendes esbraveja: “Em geral são aqueles comentaristas que falam com aquela autoridade dos que não conhecem nada de música” (1967, p. 53).

Novamente o *lied* norte-americano aparece em cinco páginas instigantes que pedem reflexão: O cancionero da Broadway

(...) está construído em cima das mesmas estruturas significantes da malha musical romântica, vale dizer, a mobilidade harmônica, o salto intervalar altamente expressivo, principalmente os grandes saltos, o cromatismo, a vida própria do encadeamento dos acordes, como um acontecimento independente, com usa dissonância e carga semântica específicas de uma época. Numa só canção, o eco da alegria vienense, o clima rarefeito bávaro-tirolês, subitamente o envolvimento pela nostalgia russo-judaica; o ponto final, identificador, de estranhos caminhos que vêm do Volga e do Danúbio, dos Alpe às praias do Havaí, passando por Nova Iorque e Los Angeles, ‘road to Singapura’...” (1984, pp. 75-76). (...) Prossegue com a descrição da instrumentação empregada, confecção do arranjo, modos de ataque; organização da forma seccionada (a-a-b-a). Adiante, outro destaque: “Cinema e musicais alemães e norte-americanos corriam paralelos, com influências recíprocas. Se a música de cabaré berlinense não teria sido possível sem o foxtrote americano e o tango argentino, a melodia da Broadway e Hollywood não existiria também sem um *feedback*

alemão, que lhe proporcionou toda a estrutura formal, harmônica e instrumental básica (1984, p. 77).

Foi a participação de compositores germânicos nos estúdios de Hollywood que acabou por engendrar tal novidade. Esse fenômeno que Mendes designa como *processo evolutivo* desemboca nas praias cariocas, nos ouvidos de Johnny Alf, Tom Jobim, Menescal. Há rastros de Frederich Holländer⁶ nos Mares do Sul... (Após ler tudo isto, ainda será possível escutar uma canção da Broadway sem enredar um pouco de Viena e Berlim dos fins do século XIX?).

6. Mendes adverte que o compositor teria passado a assinar seu nome como Fredercik Hollander.

O cinema do som e o som do cinema

Em vários artigos, o compositor tece comentários sobre filmes e o uso da música erudita como trilha sonora ou música incidental, especialmente em Stanley Kubrick e Woody Allen. A memória de temas originais que escutou, nos longa-metragens, servira de material para composições musicais futuras (2011, p. 31-33). A música composta por brasileiros para filmes nacionais ainda é pouco expressiva, em termos quantitativos. Destaca-se a Companhia Vera Cruz, durante a década de 1950 e a importante colaboração de compositores reconhecidos, tais como Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Rogério Duprat e Almeida Prado. Dentre os diretores, Glauber Rocha além de contar com a obra composta por Marlos Nobre, teria utilizado Villa-Lobos de maneira eloquente (2011, pp. 35-37).

Perturbador é o comentário a respeito de *Um homem, uma mulher*, de Lelouch e a trilha sonora, composta de canções Bossa-Nova. Inicia afirmando que a bossa nova é “(...) simplesmente a expressão de uma mocidade que se deixou tocar por uma dessas soluções artísticas universais que de tempos em tempos tornam o homem um só em todos os cantos do mundo” (1967, p. 40). Esse teria sido o percurso da estética barroca, Ars Nova etc. A seguir, descreve como se dão as relações harmônicas, ao estabelecer correspondência com a teoria dos afetos. O intervalo de 9ª é o elemento gerador da canção *Laura*, assim como a valsa nobre e sentimental de Ravel. Retroativamente, o compositor chega à melancolia de Baudelaire, Mallarmé e Verlaine e sua expressão correspondente musical em Fauré, Duparc, Debussy, Chausson (1967, p. 41). Esse traço teria penetrado em Francis Lai, compositor da trilha do filme de Lelouch...

////////////////////////////////////
Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente

Outro elemento do filme se agrega aos “afetos” musicais é o mar: “A mesma presença do mar e sua misteriosa relação com as harmonias dissonantes, decodificadas em ‘cais noturnos, docas mansas’, ‘é doce morrer...’ As mesmas 7^a e 9^a em constelação n’O mar’ de Debussy, o compositor quase marinheiro” (1967, p. 42). Outras obras cinematográficas são objeto de atenção demorada pelo compositor santista: *Padre Padrone* (1978, pp. 167-169); *Paixão e sombras* (1977, pp. 171-173); *Annie Hall* (1978, pp. 174-176). Dentre os aspetos estudados, a presença retórica de Mozart e o *isomorfismo*, processo de fusão da música com outras linguagens (1978, p. 167). Sobre o compositor austríaco, Mendes é categórico:

“Por que sempre Mozart? Porque Mozart sintetizou, como ninguém, todo o sentimento do mundo, o duro ofício de viver, sob a simplicidade, a singeleza de uma música aparentemente superficial. Nem todo musicista intérprete compreende isso, razão por que Mozart é frequentemente mal tocado” (1978, p. 168).

Festivais de música e frequentadores:

É curioso que um jornal de circulação restrita e de poucos leitores tenha veiculado o relato de um acontecimento de tanta repercussão no momento em que ocorreu, mas que história estética da música oficial parece não ter registrado. Se oculto nas sombras, aqui ele se oferece em detalhes, ao leitor curioso. A leitura dos artigos é puro deleite e frenesi. Um deles é o controvertido episódio do *happening* criado durante a II Semana de Música de Vanguarda, organizada pelo maestro Eleazar de Carvalho e Jocy de Oliveira. Duas orquestras tocando de costas uma para outra, enfrentariam uma competição. Esse era o plano da obra *Stratégie*, de Xenakis. De repente, três espectadores começaram a cantar *Juanita Banana*, citação d’O *Rigoletto*, incorporado ao iê-iê-iê. No artigo da semana seguinte, são revelados os nomes e as razões que motivaram o *happening*. Em intervenção num debate dentro da programação do mesmo evento, Augusto de Campos tomou a palavra e questionou o formato do evento que, ao invés de discutir a arte, preocupava-se em manter a ordem estabelecida. Os três interventores foram identificados como Décio Pignatari, Willy C. de Oliveira e Rogério Duprat⁷. Seguiu-se uma discussão em torno da importância da música popular na música

7. Em comunicação pessoal, Gilberto Mendes me informou que deveria ter integrado o grupo mas, infelizmente, o pneu de seu automóvel furou no meio da estrada e ele não conseguiu chegar a tempo.

de vanguarda. A presença de Xenakis, epígono da música estocástica, não impediu um debate acalorado sobre a primazia da sintaxe pelo conteúdo; a dessacralização da música. A palavra *semântica* parece ter exasperado o compositor grego-francês (1966, pp. 65-70).

Outras crônicas descrevem a programação e fazem uma espécie de balanço geral de eventos artísticos, como os festivais *Música Nova* (1984, pp. 89-91; 2011, pp. 225-227), de Patras (1986, pp. 93-96), a *Semana de Música de Vanguarda* (1966, pp. 65-70). Há, igualmente, matérias dedicadas aos compositores que participaram de tais eventos, com palestras e apresentação de suas obras: Krzysztof Penderecki (1982, pp. 55-58); Iannis Xenakis (1966, pp.71-74); Karlheinz Stockhausen (1988, pp. 97-101); Sergio Ortega (1989, pp. 103-107); George Antheil (1973, pp. 119-125); Igor Stravinsky (1977, pp. 145-148); José Antônio R. de Almeida Prado (2010, pp. 193-195).

Arte, hoje

Vários dos artigos que compõem a obra de Mendes se dedicam às questões de ordem estética. Muito embora haja um longo intervalo de tempo entre elas, verifica-se que todas são extremamente coerentes e mantêm seu frescor, no tocante a vários temas polêmicos, tais como *performance* estética - a equivocada interpretação da quinta sinfonia de Beethoven, sob a batuta de Herbert von Karajan (1977, pp. 141-143); o rompimento da discursividade musical, n' *O Carnaval de Schumman* (1976, pp. 153-155); Johann. S. Bach e o esboço de uma harmonia moderna, a ser desenvolvida no romantismo (2012, pp. 217-219); *Beethoven, proprietário de um cérebro* (1979, pp. 47-50), projeto artístico desenvolvido por Willy C. de Oliveira, obra que acarretaria em importantes contribuições para a semiótica musical. Há também afirmações inquietantes, como em *Do velho jazz ao rock and roll I e II* (1976, pp. 157-166): aqui o autor perpassa pela história do jazz, das *big bands*- equivalentes modernos à orquestra barroca, na sua formação e jogo instrumental, entre *ripieno* e *solo* (1976, p. 160).

Verdadeiras aulas, em forma compacta, com a leveza de quem interpela o leitor para uma conversa, o conjunto de textos funciona, de algum modo, como uma modalidade precursora dos atuais cursos não-presenciais, oferecidos por universidades. O conjunto de artigos oferece, muito mais que importantes informações sobre o pensamento estético do compositor, seu contato com os artistas

////////////////////////////////////
**Vivendo sua música, em uma sinfonia de navios andantes, com James
Joyce e Dorothy Lamour | Heloísa de A. Duarte Valente**

e músicos mais importantes de 1966 a 2012 numa narrativa fluida e empolgante.

Aqui a cidade de Santos é mais que um ambiente: atua como paisagem sonora de uma história que ultrapassa o reduto da memória. Enveredando pelas artérias da história de uma cultura urbana, de um século que já acabou, Santos converte-se em um polo de atração, configurando-se em “muitas cidades numa só cidade”, como afirma Mendes nas páginas finais de sua primeira *aria di bravura* - sua tese de doutorado posteriormente publicada (1994). Santos é ponto e porto de partida e de retorno para todo canto do planeta: de Berlim a Honolulu; de Patras a São Petersburgo; e ela tudo chega retorna. Gilberto Mendes, *flâneur* cosmopolita que passeia por dois séculos, atravessa a modernidade e a pós-modernidade, compartilhando, com aquele que *ouvive* (como talvez tivesse afirmado Décio Pignatari) sua trajetória apaixonada e febril.

Gilberto Mendes, um caçara urbano conduz o timão que o leva dos Mares do Sul à Avenida Nievsky... Em suma, leitura agradável e envolvente, inquietante, indispensável - mesmo para aqueles que desconhecem a linguagem musical.

Por fim, fazem-se necessárias algumas observações sobre a organização do volume: os artigos foram selecionados pelo próprio Gilberto Mendes. Foram publicados em colunas dos jornais *A Tribuna* (Santos), *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Alguns deles não estão datados. Foram extraídos dos originais, no acervo pessoal do compositor.. Sobre a ordem sequencial dos artigos, informou o autor que adotou um critério um tanto aleatório, entendendo que o leitor folheie o livro e escolha meio ao acaso algo que salte a sua atenção⁸. A segunda parte da obra é composta de partituras de três obras (a serem comentadas futuramente em uma obra especializada em análise musical): *Sinfonia dos navios andantes*; *Cavalo azul* e *Uma foz, um fala*, que podem ser ouvidas, dentre outras, em gravação editada pelo selo SESC, *Gilberto Mendes. Um só compositor em vários compositores* (2010)⁹.

8. Em comunicação pessoal, Gilberto Mendes me informou que deveria ter integrado o grupo mas, infelizmente, o pneu de seu automóvel furou no meio da estrada e ele não conseguiu chegar a tempo.

9. Com a participação das cantoras Martha Herr e Andrea Kaiser, a pianista Beatriz Alessio e o violonista Fábio Zanon e o Ensemble Música Nova, sob regência de Jack Fortner.

Referências

A ODISSEIA Musical de Gilberto Mendes. Documentário. Direção: C. de M. R. MENDES, 2006. (117 min).

MENDES, G. “Cânone na música? E por que não?”. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 6-17, 1999.

_____. “Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda”. *Revista Música* (Departamento de Música ECA-USP), São Paulo, v. 2, n. 1, 1991.

_____. *Uma odisseia musical: dos Mares do Sul à elegância pop/art-déco*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1994.

_____. *Viver sua música*. Com Stravinsky em meus Ouvidos, Rumo à Avenida Nevskiy. Santos: Realejo/ Edusp, 2009.

_____. *90 anos, 90 vezes Gilberto Mendes*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL08882815878609A0&feature=plcp>>. Acesso em: 03 jan. 2014

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

VALENTE, H. A. D. *Os cantos da voz*. Entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. “Do silêncio das sereias aos saraus do Sunset Boulevard: a sinfonia solar de Gilberto Mendes” In: *Música Contemporânea Brasileira*, v. 4. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

Disco

A Música de Gilberto Mendes. Selo SESC-SP. CDSS0025/10. CB 7898444700579, 2010.

Recebido em março e aprovado em junho de 2014.