

Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música erudita brasileira pós 1980

Between practices and discourses: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira and the Brazilian field of classical music post 1980

Carla Delgado de Souza¹
delgadodesouza@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é entender como ocorreram certas mudanças no campo da música erudita brasileira a partir do final dos anos 1970, por meio do estudo das trajetórias de dois compositores brasileiros de renome: Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Na pesquisa empreendida, percebi que houve, nesse momento, uma pulverização de lutas e movimentos estéticos tanto no Brasil como em todo o contexto euroamericano. Essas alterações nas lógicas de funcionamento do campo musical estiveram atreladas a mudanças de percepções de cunho político e estético por parte de alguns músicos, que começaram a se indagar acerca do papel social da arte que faziam. Neste artigo, analiso de que forma o discurso em prol de uma aproximação do universo popular de criação artística permeou o processo criativo desses compositores, em um movimento caracterizado pelo campo musical como "abertura estética" ou "pós-modernismo musical". Assim, procuro demonstrar o processo que levou à dissolução de determinadas práticas e discursos dos atores sociais preponderantes da música de vanguarda no período entre 1960 e 1980 no Brasil.

Palavras-chave: *música, vanguarda, modernidade.*

Abstract

The goal of this paper is to understand how some changes in the Brazilian classical music field since the late 1970s happened, through the analysis of the trajectory of two important Brazilian composers: Gilberto Mendes and Willy Corrêa de Oliveira. I noticed that a pulverization of aesthetical fights and movements not occurred only in Brazil, but also in the Euroamerican context in that moment. Those alterations were connected to political and aesthetical perceptions. Besides that, the discourse in favor of an approximation of popular artistic creation was present in the creative process of these two composers, in a movement characterized by the musical field as "aesthetical overture" or "post-modernism musical". Therefore, I seek to demonstrate the process that led to the dissolution of some practices and discourses of important social actors of avant-gard music in the period between 1960 and 1980 in Brazil.

Keywords: *music, avant-gard, modernity.*

¹ Universidade Estadual de Londrina, Rodovia Celso Garcia Cid (PR 445), Km 380, Campus Universitário, 86057-970, Londrina, PR, Brasil.

Introdução

Poucos termos podem ser considerados mais representativos da modernidade artística do que a noção de vanguarda. Consideradas, por alguns, como grupos de artistas que estão “à frente de seu tempo” e que conseguem, por esse motivo, serem mais críticos e inventivos do que os demais, as vanguardas também são frequentemente acusadas de usar linguagens artísticas muito difíceis, acessíveis apenas a um público ínfimo. Com isso, elas tenderiam a estar sintonizadas com a intelectualidade de sua época, que conseguiria entender a radicalidade de suas proposições artísticas, enquanto que estariam divorciadas das massas urbanas, que seriam por elas desprezadas. Nesse sentido, a metáfora dos artistas que se enclausuram em uma torre de marfim e a pecha de que eles representam um formalismo artístico extremo são constantes nas caracterizações da arte de vanguarda.

Neste texto, pretendo discutir, por meio da noção de vanguarda, como ocorreram mudanças significativas nas práticas e nos discursos constituintes das trajetórias de dois músicos de renome no campo da música brasileira erudita: Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (1936) a partir do final dos anos 1970. Para alguns autores, isso aconteceu porque o campo da música erudita brasileira teria se dissolvido com o fim da modernidade e de suas proposições de uma arte moderna, radical. A chamada arte pós-moderna, ou pós-modernidade artística, seria organizada de forma menos combativa e mais democrática, o que seria visível na poética musical tanto de Gilberto Mendes, como de Willy Corrêa de Oliveira.

Coloco-me nesse debate de forma a tensionar essas afirmações, questionando se podemos afirmar que houve, no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980 uma dissolução do campo da música erudita brasileira. Entendendo muitas vezes o termo “música pós-moderna” como uma categoria nativa, defendo que houve uma reestruturação do campo da música erudita brasileira nesse momento histórico, que passou a se constituir de forma mais pulverizada. Com isso, busco iluminar alguns aspectos pertinentes às transformações sociais que afetaram o campo da música erudita brasileira no período entre os anos 1960 até os anos 1980, quando ambos os compositores, considerados como os principais nomes atuantes da música erudita de vanguarda brasileira, desvincularam-se da estética que defenderam tão duramente nos anos 1960 e 1970.

Categorizações simples e muito claras sobre as diferenças estéticas existentes entre a vanguarda do movimento música nova e as propostas pós-modernas de composição não farão parte do escopo analítico deste texto, pois, por mais que algumas diferenças estilísticas possam ser assinaladas, há uma indefinição acerca do que é a música erudita pós-moderna. Sem um programa estético definido e seguindo lógicas diferenciadas daquelas vivenciadas pela música moderna de vanguarda, o pós-modernismo musical pode ser caracterizado pela multiplicidade de linhas estéticas e pela heterogeneidade musical.

Nesse sentido, a contribuição do texto restringe-se à perspectiva etnográfica, ancorada nas trajetórias destes dois compositores e leva em consideração a prerrogativa de Paulo de Tarso Salles sobre o pós-modernismo musical, entendido como um momento em que o ecletismo de propostas estéticas se faz presente, de forma a configurar como “uma síntese indefinível dos elementos utilizados” (Salles, 2005, p. 184). Este novo contexto, que se delineia no Brasil mais fortemente a partir dos anos 1980, propicia pensar as novas configurações do campo da música erudita brasileira na contemporaneidade, nas quais a própria existência das vanguardas, como atores sociais, é contestada.

Segundo Williams (2011), as vanguardas foram representativas do Modernismo e expressaram a face mais radical deste período artístico, no qual o ataque violento contra uma estética consagrada representava a própria ação moderna. Embora possamos afirmar que todos os movimentos artísticos apostaram na criatividade para a produção de uma nova linguagem (distinguindo-se, assim, em relação à tradição existente), percebe-se uma diferença de atitude fundamental entre os processos anteriores de emergência de novas referências estéticas e as práticas modernas de ação e posicionamento no campo artístico.

Enquanto nos períodos anteriores da História da Arte, a inovação surgia a partir de um diálogo e de uma aprendizagem a partir da tradição, durante o Modernismo as vanguardas fizeram questão de enfatizar um posicionamento absolutamente contrário em relação à qualquer prática artística vigente, com o argumento de que era necessário investir em uma inovação que fosse realmente libertadora em relação aos padrões artísticos existentes. Não se trata, portanto, de inovar com base na tradição como era feito nos períodos artísticos anteriores, mas de criar de maneira independente e brutalmente contrária aos modos e práticas existentes. É emblemática, nesse sentido, a seguinte afirmação: “A vanguarda, agressiva desde o início, via-se como desbravadora do futuro: seus membros não eram os portadores do progresso repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade” (Williams, 2011, p. 30).

Ainda de acordo com Raymond Williams, além da rejeição da tradição e a aposta na criatividade libertadora, as vanguardas modernas apresentam outra característica que lhes é peculiar: todas adotaram um posicionamento político “antiburguês”. Nos discursos dos artistas e na maioria dos manifestos averigua-se o combate à figura do burguês, entendido como cidadão comum de crescente prestígio e ascensão econômica durante a modernidade. Abalar os padrões burgueses de gosto e de normas sociais era quase uma regra para as vanguardas modernas, que almejavam promover uma transformação significativa não apenas nas artes, mas em toda a ordem social e cultural. Isso ocorria, segundo Williams (2011), com todas as vanguardas, quer elas se posicionassem politicamente à esquerda (em consonância com ideais de justiça social, fundamentados durante o Modernismo majoritariamente no marxismo) ou à direita (numa defesa geralmente ostensiva a padrões e comportamentos aristocráticos).

Criticar a burguesia fazia sentido para esses grupos que se colocavam, por definição, contra o *status quo* no qual ela era a classe social dominante. Também no que diz respeito à luta por outras formas de organização social (não ancoradas no mercado e em sua face mundana e cruel), a atitude combativa da vanguarda se fazia presente. Assim, a ação das vanguardas artísticas podia ser averiguada por meio da própria etimologia do termo, que como afirma o sociólogo Zygmunt Bauman (1998), é oriunda do meio militar:

Avant-garde significa, literalmente, vanguarda, posto avançado, ponta de lança da primeira fileira de um exército em movimento: um destacamento que se move na frente do corpo mais importante das forças armadas – mas permanece adiante apenas com o fim de preparar o terreno para o resto do exército. [...] A vanguarda dá à distância que a separa do grosso da tropa uma dimensão temporal: o que está sendo feito presentemente por uma pequena unidade avançada será repetido mais tarde por todas. A guarda é considerada avançada na suposição de que os restantes lhe seguirão o exemplo. Sem falar que sabemos, com toda a certeza, de que lado está a frente e onde a retaguarda, onde é na dianteira e onde atrás. [...] O conceito de vanguarda transmite a ideia de um espaço e tempo essencialmente ordenado, e de um essencial interajustamento das duas ordens. Num mundo em que se pode falar de avant-garde para a frente e para atrás tem, simultaneamente, dimensões espaciais e temporais (Bauman, 1998, p. 121, grifos do autor).

O caráter de luta acirrada em defesa de um ideal estético também pode ser verificado no fato de que, durante o Modernismo artístico era possível identificar a produção artística mais revolucionária, em forma e conteúdo, e que estaria "a frente" de seu tempo, servindo de modelo a ser seguido pelos demais artistas que se encontravam mais "atrasados" em relação às inovações artísticas formais. O pioneirismo, nesse sentido tinha um valor inquestionável, uma vez que ele, por si só, atestaria o perencimento de um artista à vanguarda moderna.

Nada disso faz muito sentido no campo musical a partir dos anos 1980. A atitude combativa das vanguardas parece ter perdido a significação que antes lhe era atribuída, uma vez que não é mais possível designar qual grupo de artistas faz a música mais inventiva e inovadora. Na atualidade, o campo da música erudita não é constituído apenas por algumas poéticas que, distintas, lutam e se antagonizam visando prestígio e poder. Há agora uma multiplicidade de técnicas, estilos e atores sociais que coabitam um mesmo espaço social, tornando-o mais tenso e pulverizando as ações sociais e as lutas e disputas dos atores em questão. De acordo com a citação abaixo, o pós-modernismo musical pode mesmo ser entendido como um momento em que diversas proposições estéticas convivem no campo artístico:

O pós-modernismo abre, isso sim a possibilidade de convivência entre estilos considerados excludentes entre si e a descon-sideração de uma postura hierárquica entre estilos. É frequente o uso da expressão ecletismo para designar essa postura. Tal atitude se volta não só para a música contemporânea, como

também para a crítica da música do passado; a arte se torna um texto que pode ser reescrito ou reinterpretado (Salles, 2005, p. 59, grifos do autor).

A afirmativa de Paulo de Tarso Salles, assim como de outros nomes vinculados à análise do pós-modernismo musical, está em consonância com o escrito de Bauman (1998) acerca da impossibilidade da vanguarda na pós-modernidade. Para Bauman (1998), isso ocorre devido à extrema fluidez que caracteriza as relações sociais nesse período, também caracterizado por uma profusão de correntes estéticas. Em um cenário de tão difícil mapeamento e definição, não seria mais possível designar qual posicionamento estético pode ser definido como o mais inovador, a ponto de ser posteriormente seguido e reproduzido. O papel contestatório em relação às correntes estéticas antecedentes, em tempo e espaço, mobilizado por meio de lutas acirradas, escrita e publicação de manifestos torna-se também difuso e descentralizado na pós-modernidade artística.

Para fins de nossa análise, pretendemos retomar como se deu esse processo de reconfiguração do campo da música erudita brasileira por meio da análise da trajetória artística de dois compositores: Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Ambos foram amigos pessoais e batalharam conjuntamente no cenário nacional em prol da música nova – movimento musical que pode ser considerado como a última e terceira vanguarda da música erudita brasileira. De maneira a diferenciar os agenciamentos e os discursos de ambos os compositores na modernidade e no período posterior aos anos 1980, um primeiro momento do texto retomará as propostas dessa vanguarda e seus principais discursos artísticos e poéticos. Em um segundo momento, analisarei como ocorreu o desencantamento destes dois compositores com a proposta de vanguarda e as consequentes reelaborações de seus processos criativos.

O surgimento do movimento “Música Nova”

A data de início do movimento música nova no Brasil remete ao ano de 1961, quando houve o primeiro concerto que reuniu peças de compositores das vanguardas europeia e estadunidense ao lado de quatro estreadores no campo musical brasileiro, mas que já dialogavam com a *neue musik* europeia e com a proposta de John Cage de inovação musical. Eram eles: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela. Esse concerto foi executado pela Orquestra de Câmara de São Paulo sob a regência de Oliver Toni, durante o I Festival de Música de Vanguarda, em colaboração com a VI Bienal de Arte de São Paulo. Foi nessa época que a música feita por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, que moravam na cidade de Santos, conseguiu efetivamente subir a serra e ganhou a atenção de críticos e estetas paulistanos. Entre os maiores entusiastas da música destes dois compositores estão Patrícia Galvão, ou Pagu, e os poetas concretos Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

Trilhando um caminho já parcialmente percorrido por H.J. Koellreutter no Brasil dezessete anos antes, os novos compositores paulistas lutavam a favor da internacionalização das propostas estético-musicais, até então estreitamente ligadas aos projetos de construção da nação brasileira e a vertentes distintas do chamado nacionalismo musical, reinantes em terras tupiniquins. Esses quatro compositores brasileiros – Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela – inspiraram-se especialmente nos compositores da Segunda Escola de Viena e em suas propostas inovadoras (sobretudo no que diz respeito à poética musical, além das leituras contemporâneas de Stockhausen e Pierre Boulez acerca da própria concepção de serialismo musical com que tiveram contato a partir do início dos anos 1960).

Paradoxalmente, a proposta da música de vanguarda europeia que dá munição ao quarteto brasileiro do movimento música nova chegou primeiramente a Gilberto Mendes quando ele participava, como representante musical, da Delegação Brasileira do Partido Comunista, do III Festival da Juventude de Viena, em 1959. O evento ocorrido em solo ocidental, recebia membros de partidos comunistas do mundo inteiro e servia como uma forma de interação de quais eram as diretrizes políticas e artísticas preconizadas por Moscou. Como se sabe, o Partido Comunista, àquela época, era radicalmente contrário à qualquer experimentalismo de vanguarda e propunha o uso dos folclores nacionais e do tonalismo como regras de composição musical. Segundo Gilberto Mendes:

Trouxe muitas partituras e discos de Moscou, Varsóvia, Praga, mas foi em Berlim que encontrei as partituras que mudariam o curso de minha linguagem musical. As quatro primeiras Klavierstuecke e os extraordinários Kontrapunkte de Stockhausen. Senti uma grande identificação com o espírito dessas músicas e tratei de assimilá-lo. Hoje em dia reconheço que o que me impressionou realmente foi o Webern que havia nas primeiras obras de Stockhausen. Até então não conhecia Webern, realmente. E foi preciso passar por Stockhausen para chegar às suas origens em Webern. Deste momento em diante, o jeito era voltar ao autodidatismo, pois não havia quem pudesse nos ensinar os caminhos da Neue Musik. Tinha que ser por conta própria, rachando em cima das partituras (Mendes, 1994, p. 67, grifos do autor).

Desse trecho da autobiografia musical de Gilberto Mendes, já conseguimos identificar dois argumentos fundamentais à vanguarda: em primeiro lugar, ressalto algo comum ao discurso de todos os artistas que pertenceram à vanguarda – o autodidatismo, uma versão da noção de invenção. Como o compositor escreveu, não havia, no Brasil, qualquer músico que pudesse ensinar-lhe sequer o dodecafonia de Schoenberg, quanto mais as proposições bastante radicais de Stockhausen. Ele e seus colegas tiveram que aprender sozinhos essas novas estruturas musicais, “rachando em cima das partituras”. Em segundo lugar, ressalto a importância atribuída não à Schoenberg ou a Stockhausen, mas a Webern, como grande influência capaz de converter Gilberto

Mendes e seus colegas, todos nacionalistas e comunistas, à estética de vanguarda.

Anton Webern era o herói da música nova, não apenas no Brasil como também no exterior. De acordo com Griffiths (1978), Webern era considerado mais fiel, radical e rígido do que Schoenberg e Berg no caminho rumo ao serialismo musical. Isso se deve, ao menos em parte, ao fato de Webern não ter voltado a compor de acordo com o tonalismo durante toda a sua vida, ao contrário do que ocorreu com Alban Berg e Arnold Schoenberg. Assim, a atitude de vanguarda de Webern e os seus experimentalismos musicais influenciaram Boulez e Stockhausen a partir dos anos 1950 a desenvolver o serialismo integral, que expandia a ideia de estruturação musical em séries para além das alturas musicais, abrangendo também a duração, a dinâmica e o ataque das notas. Segundo Griffiths, a seriedade de Webern serviu como exemplo artístico a ser seguido pela vanguarda da música nova, o que ajudou a consolidar sua imagem como o mentor, ou o herói, da vanguarda da *neue musik*:

Stockhausen e Boulez encontraram um precedente para seu serialismo generalizado nas obras tardias de Webern, que se tornou para eles o ponto de partida, não contaminado pela decadência romântica de Schoenberg e Berg, lutando sozinho por dar coerência ao método serial. É improvável que Webern tenha jamais cogitado de aplicar o serialismo a outros elementos que não a altura, mas sua preocupação com os detalhes parecia prenunciar uma música em que cada nota fosse composta separadamente, como ocorreria com o serialismo integral. Além disso, a clareza de suas estruturas era admirável. Para Boulez estrutura era a palavra chave de nossa época, constituindo ao lado da organização o maior empenho dos compositores do serialismo integral, que se consideravam arquitetos ou engenheiros do som. Eles perseguiram suas ideias com rigor quase científico; falava-se muito de pesquisa e matemática em seus ensaios técnicos (Griffiths, 1978, p. 134, grifos do autor).

Munidos de um herói e de uma proposta estética, os adeptos do movimento música nova também tiveram outras atitudes típicas da vanguarda. Em 1962, criaram um festival próprio de música erudita, o Festival Música Nova, que tinha como princípio norteador a divulgação da música de vanguarda produzida no Brasil e no exterior. Não menos importante é a criação da Sociedade Ars Viva, promotora do festival e responsável pela criação do Madrigal Ars Viva, um importante meio de execução e divulgação das novidades musicais escritas pelos compositores paulistas. Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira participaram ativamente de todos esses movimentos, atuando, inclusive, como cantores do madrigal (para o qual também compunham) e como diretores artísticos do festival que haviam criado. Em entrevista cedida ao pesquisador Luiz Celso Rizzo no ano de 1999, Gilberto Mendes declarou: “foi nosso primeiro Festival de Música Nova, começava aí. A gente assim, sem a menor cerimônia, fazia isso, esse festival, para mostrar a nossa música” (Gilberto Mendes in Rizzo, 2002, p. 68).

Como já pontuei anteriormente, foi fundamental a criação do Festival Música Nova para a vitalidade e a força política

desse movimento artístico no Brasil. Percebendo que os espaços consagrados à música erudita brasileira estavam, naquele momento, fechados à apresentação das músicas compostas pelo grupo de compositores adeptos da música nova, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira lançaram mão de suas relações políticas na cidade de Santos e criaram um espaço próprio para a execução de suas músicas. Assim, o festival

Era um meio de garantir que elas [as músicas] seriam estreadas e tocadas, bem como uma forma eficaz de estabelecer relações com músicos e adeptos da estética de vanguarda do exterior que começaram a frequentar o festival. Por fim, sendo um dos poucos espaços constituídos para divulgar a música contemporânea na América Latina, uma série de relações de trocas e reciprocidade se estabeleceu entre Gilberto Mendes, desde o início diretor do evento, e outros compositores do exterior, que passaram a realizar performances de músicas do compositor santista para além do território brasileiro (Souza, 2013, p. 123-124).

Além da criação da Sociedade Ars Viva e do Festival Música Nova, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat foram, nesse mesmo ano, a Darmstadt, a meca da música de vanguarda, estudar com os grandes nomes do serialismo integral e se informar das inovações estéticas que eram preconizadas no velho mundo. Essa viagem, para a realização de estudos com os grandes nomes da música erudita ligados à estética de vanguarda, conferia mais autoridade aos músicos brasileiros, que, no entanto, encontraram um ambiente musical já distinto daquilo que tanto esperavam. A proposta de indeterminação musical estadunidense formulada por John Cage e distinta do serialismo integral europeu já havia contaminado as mentes de alguns alunos do festival e até mesmo de Stockhausen, cuja música já não podia estar restrita unicamente ao rigor estrutural. Segundo Willy Corrêa de Oliveira, esse cenário causou algum desconforto para os músicos brasileiros, que foram fortemente impactados por ele:

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

Enquanto o clima dividido entre a vanguarda americana e a vanguarda europeia presente em Darmstadt pode ter decepcionado Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela ficaram completamente encantados com a proposta da "antiarte" de John Cage. As contestações e indagações filosóficas do compositor estadunidense, que estava representado por

seus discípulos em Darmstadt vieram ao encontro de uma proposta mais livre de vanguarda, menos formal e mais provocativa, com a qual essa última dupla se identificou plenamente. Gilberto Mendes percebeu que sua música não deveria estar atrelada exclusivamente a nenhuma corrente estética estrangeira, mas poderia ser, desde esse momento, um produto híbrido e único, resultante de indagações e soluções musicais concernentes às vanguardas estadunidense e europeia. Numa proposição já original, ele procurou guardar do serialismo integral o que havia aprendido em termos de técnica musical e rigor formal. No entanto, a influência da música de Cage se faz visível por meio da perseguição do ideal de inventividade, da ênfase na performance e na ideia do *happening*, que também passaram a fazer parte do discurso musical dos demais músicos adeptos do movimento música nova no Brasil.

Já híbridos, o grupo lançou seu manifesto em 1963, publicado na Revista Invenção, n. 03, porta voz da vanguarda da poesia concreta brasileira. A parceria com a elite da poesia concreta foi fundamental para os compositores da música nova. Além de esses músicos se espelharem em Décio Pignatari e nos irmãos Campos em termos de agenciamentos no interior do campo artístico brasileiro, foi por meio do valoroso apoio recebido por esses intelectuais que o grupo música nova conseguiu se consagrar como vanguarda da música erudita brasileira. Gilberto Mendes ressaltou diversas vezes a importância desse contato, que produziu parcerias criativas e incentivos variados. No relato abaixo, o compositor expressa a dívida que tinha com "os renovadores da língua portuguesa":

Num ambiente musical retrógrado, os novos músicos que surgiram foram encontrar apoio e mesmo orientação estética não em seu meio, mas junto aos poetas renovadores da língua portuguesa, como os poetas concretos paulistas, principalmente Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Em frequente contato com a Europa, esses poetas muito contribuíram para a colocação de problemas na música nova à geração na qual me incluo, juntamente com Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Willy Corrêa de Oliveira e Luis Carlos Vinholes (Mendes, 1975, p. 134).

A poesia concreta de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos também foi fundamental para a própria poética de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. No caso de Gilberto Mendes, sua música mais conhecida chama-se "Motet em Ré Menor" e foi composta para coro à capela tendo como base o poema "Beba Coca Cola", de Décio Pignatari, em 1968. Outras peças de sua poética, como "Nascemorre" foi fundamentada no poema homônimo de Haroldo de Campos e estreada em 1963 pelo Madrigal Ars Viva, no II Festival Música Nova.

O apoio político conferido pelos poetas concretos também foi essencial para essa vanguarda nascente e, em especial, para Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, que permaneceram mais tempo na luta em prol da música de vanguarda. Desde 1961 até 1979, os nomes de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira estiveram intimamente conectados, ao menos

no Brasil, com a própria ideia de vanguarda musical. Ambos os compositores conseguiram se inserir no campo da música erudita defendendo a música nova, que se opunha radicalmente ao programa nacionalista presente no Modernismo musical de Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, até então hegemônico no campo da música erudita brasileira.

Politicamente, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira professavam-se ainda como comunistas ou socialistas, mas acima de tudo, como contrários aos propósitos da burguesia, que visavam o embotamento dos sentidos e do intelecto da classe operária, por meio da cultura. O passado de Gilberto Mendes no Partido Comunista, assim como argumentos de cunho marxista (também usados por Willy Corrêa de Oliveira) fundamentavam a escolha dessa dupla pela arte de vanguarda e sua postura crítica em relação ao capital. Apesar de eles saberem que faziam uma arte extremamente difícil, mesmo para os iniciados em música, esses dois compositores fundamentavam-se em teorias frankfurtianas e professavam-se contrários aos ditames da indústria cultural. No lado oposto, outra dupla se formou a partir da radicalização dos ideais cageanos: Rogério Duprat e Damiano Cozzela foram os primeiros compositores que se desiludiram com a música de vanguarda.

Em entrevista cedida ao maestro Júlio Medaglia, no ano de 1967: "Música, Não-Música, Antimúsica", publicada no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, já é possível vislumbrar o desmembramento do grupo música nova, que passou a ser constituído por duas duplas com ideais estéticos e resultados sonoros distintos. De um lado, Rogério Duprat e Damiano Cozzela contestavam a própria concepção de arte e se colocaram, claramente, na esfera de músicos que produzem para o mercado musical. Afirmando que o grupo música nova já não se constituía como uma prática desde 1964, Rogério Duprat respondeu, nessa mesma entrevista, que a arte havia acabado e que tudo o que restava era indústria cultural. Nesse sentido, posicionavam-se como trabalhadores dessa indústria, sobretudo no que dizia respeito à produção de arranjos musicais para música popular. Nas palavras de Duprat:

Compositor pra nós é um designer sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que compõe uma sinfonia, uma suíte, um concerto para piano, umas variações por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, as custas de mil humilhações e cavações que algum genial maestro ou solista execute sua obra: isso é amadorismo (Rogério Duprat in Medaglia, 1967, p. 5, grifos meus).

Segundo a musicóloga Regiane Gaúna (2002), que estudou detalhadamente a trajetória do compositor Rogério Duprat, a experiência desastrosa que Duprat e Cozzela tiveram como professores na Universidade de Brasília teria sido fundamental nesse processo de afastamento em relação à vanguarda e à aproximação com o mercado musical e fonográfico. A interrupção das atividades da dupla, que agia em favor da construção de uma música inventiva e provocadora, bruscamente no ano

de 1965, se deu por meio da intervenção militar na instituição, provocando uma demissão massiva de professores e funcionários considerados subversivos, entre os quais figuravam Rogério Duprat e Damiano Cozzela. Ainda de acordo com a autora, esse processo impactou profundamente Rogério Duprat que, sem ter posses, viu-se obrigado a fazer diversos arranjos para a música popular brasileira para sobreviver.

Do outro lado, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira defendiam a arte, e sobretudo a arte de vanguarda, de difícil compreensão. Eles enrijeceram seus discursos contra o capital e se colocam inteiramente contra o mercado de música e a mídia. Materialmente, eles sobreviviam de formas distintas. Gilberto Mendes trabalhava diariamente na Caixa Econômica Federal, o que fez com que ele se declarasse, diversas vezes, como "um bancário que compôs nas horas vagas". A profissão de funcionário público, por mais que não fosse ideal (uma vez que era completamente diferente do universo artístico), permitia-lhe ter um posicionamento duro em relação à diferenciação entre arte e mercado e dava-lhe a liberdade criativa que tanto defendia. Willy Corrêa de Oliveira, por outro lado, encarava os *jingles* publicitários que fazia para sobreviver como "não arte" e as músicas independentes, movidas unicamente por seu impulso criativo, como arte. Dessa forma, ele não se concebia como um compositor para o mercado.

Ruptura e afastamento: dois caminhos de distanciamento do ideal de vanguarda

Após esse período de defesas apaixonadas em prol de uma arte de difícil compreensão e livre dos ditames da indústria cultural, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira foram obrigados a constatar os limites políticos e estéticos da vanguarda musical que representavam, dando início aos processos de abertura estética de suas poéticas musicais. Com isso, eles influenciaram todo o cenário brasileiro da música erudita contemporânea. Porém, os dois compositores — que cultivaram intensa amizade e parceria artística desde que se conheceram, em fins de 1950 — trilharam caminhos diversos, uma vez que suas desilusões com a aventura de vanguarda, bem como suas motivações políticas e estéticas, tiveram coloridos bastante diferenciados a partir de então.

Enquanto Gilberto Mendes enxergou as críticas à vanguarda que ele representava como uma forma de se libertar das amarras criativas impostas pelos ideais estéticos que ele mesmo promovia, estabelecendo uma relação de continuidade entre fases artísticas que não necessariamente se opunham, Willy Corrêa de Oliveira viveu esse processo apaixonadamente, rompendo de forma novamente abrupta com os ideais da música nova.

Em um processo iniciado em 1977, no bojo do próprio Festival Música Nova, Hans-Joachim Koellreutter, um dos nomes vinculados à luta contra a hegemonia do nacionalismo musical

no Brasil, indagou os presentes sobre qual seria a função da música nova na contemporaneidade. Acusando os representantes da música nova brasileira de terem se refugiado em uma torre de marfim, Koellreutter criticava a falta de planos políticos e de vinculação com um público mais amplo, do qual a elite da música brasileira havia se distanciado.

Vale detalhar melhor o momento em que a música nova começou a sofrer com as críticas de Koellreutter, um de seus primeiros e mais fortes incentivadores no passado. Assim como ocorreu em outros contextos, a vanguarda brasileira da música nova rapidamente se institucionalizou. Enquanto na França o caminho se deu via criação do IRCAM (dirigido por Pierre Boulez), que recebia generosas quantias para a pesquisa e invenção musical (cf. Born, 1995), no Brasil o caminho percorrido foi este atrelado à criação de vários cursos superiores de música em universidades públicas brasileiras, que tiveram seus quadros docentes compostos majoritariamente por músicos defensores da *neue musik*. O próprio Koellreutter deu início a esse processo, com a criação do curso de música na Universidade Federal da Bahia, em 1954. Em 1975, 21 anos mais tarde, era criada a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, lugar que abrigou tanto Gilberto Mendes como Willy Corrêa de Oliveira, além de demais nomes fundamentais para o desenvolvimento da música nova no país, em seu quadro docente.

À essa época, a música nova havia de fato se enclausurado em uma torre de marfim. Os experimentalismos estéticos e a própria ideia de composição musical eram consideradas demasiadamente complexas para um público que fosse leigo em música contemporânea. De certa forma, a institucionalização da vanguarda da música nova levou seus compositores a um posicionamento cada vez mais apartado da vida social mundana, da mídia e de qualquer espaço que não fosse legitimamente artístico e contemporâneo.

Em um artigo extremamente provocativo cujo título é "Who cares if you listen?", Milton Babbitt, um dos defensores mais apaixonados da música serialista de vanguarda nos Estados Unidos, declarava, já em 1958, a necessidade de se conceber a música como uma área de conhecimento, cujos grandes nomes e as pesquisas de ponta geralmente são inacessíveis à maioria da população, como já ocorria com as *hard sciences*:

Passou o tempo em que um homem normalmente bem educado, mas sem preparação especial, pudesse entender os trabalhos mais avançados em, por exemplo, matemática, filosofia e física. Música avançada, na medida em que reflete o conhecimento e a originalidade do compositor informado, dificilmente pode parecer mais inteligível do que essas artes e ciências para a pessoa cuja educação musical usualmente tem sido menos extensiva do que seu background em outros campos. Mas para a música, uma simples afirmação é invocada, com as palavras "música é música", que também significa "música é apenas música". Por que não, então, equiparar as atividades do reparador de rádio com aquelas do físico teórico, tendo como base a máxima: "física é física"? (Babbitt, 1984, p. 531-532, grifos do autor, tradução minha).

Considerando o papel do compositor contemporâneo análogo ao do pesquisador científico, Babbitt defendia o financiamento público para as pesquisas em linguagem musical, ao mesmo tempo em que separava, em duas categorias distintas os músicos extremamente especializados (que trabalham para o aprimoramento e para a investigação em linguagem musical - semelhantes aos físicos teóricos) daqueles músicos simples, (populares ou eruditos, cuja arte se limitava ao campo do entretenimento - semelhantes aos reparadores de rádios).

De certa forma, por mais que possamos acusar Babbitt de radicalizar ao máximo a proposição dos músicos da vanguarda da música nova, seu argumento não parece tão distante daquele empregado na maioria dos institutos de artes vinculados às universidades brasileiras. Afinal, as universidades públicas foram o lócus de institucionalização desta vanguarda musical, que aproveitou esse espaço para pensar a música e suas possibilidades, independentemente de, com isso, estabelecer uma ligação orgânica com o público ou com a mídia (Souza, 2011, 2013). Não é de se assustar que, mesmo considerando-se vinculados ao pensamento marxista e à proposta política de esquerda, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira tenham composto músicas demasiadamente elitistas durante suas vinculações com a vanguarda. É justamente esse paradoxo que constitui o cerne da indagação feita por Koellreutter em 1977, ao questionar os músicos da vanguarda da música nova acerca de como eles pretendiam conciliar o discurso comunista e antiburguês com suas práticas artísticas extremamente elitizadas.

Reafirmando o discurso contra o capital e, principalmente, contra a indústria cultural, Gilberto Mendes se posicionou contra a fala de Koellreutter em 1977. Em sua resposta ficava evidente que o compositor santista não conseguia ver uma terceira alternativa possível em relação à dicotomia música nova (arte séria, difícil e de vanguarda) e indústria cultural (mercadoria que serve aos propósitos do capital). Willy, no entanto, permaneceu silencioso até 1979, quando no mesmo Festival, rompeu publicamente com a vanguarda musical. Esclarecendo que o rompimento se dava após um processo doloroso, Willy Corrêa de Oliveira explicou que sua desilusão devia-se à percepção de que a música que praticara até então não estava livre dos ditames do capital. Ela era tão mercadoria quanto qualquer produto da indústria cultural, porque se comprometia com o mundo e com a dominação capitalista.

Percebendo, como Duprat e Cozzela já haviam feito anteriormente, que não existia uma diferença substantiva entre música impopular e popular no mundo contemporâneo, Willy procurou uma saída politicamente correta e engajada para seu fazer musical. Tomando Cornelius Cardew (que havia se rebelado contra a vanguarda europeia, vinculando-se a uma proposta musical que tinha a luta de classes como *leitmotiv*) como modelo de conduta e Hanns Eisler como herói, Willy professou a favor de uma nova vanguarda, que defendesse a justiça social e uma política revolucionária "mais afinada com a cultura proletária do que com a evolução da linguagem musical" (Souza, 2013, p. 186).

O rompimento brusco de Willy Corrêa de Oliveira com a estética de vanguarda gerou mal estar, mas não inflamou suficientemente outros músicos a lhe seguirem o exemplo. O Festival Música Nova problematizou a saída de um de seus ícones fundadores, mas continuou sendo realizado com a mesma periodicidade de antes, tendo, inclusive, Gilberto Mendes em sua direção. Provavelmente em razão destes motivos, entre os anos de 1983 e 1984, Willy iniciou uma série de debates nos jornais A Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, que tinha como intuito atacar a música nova e promover uma música social e engajada, comprometida com anseios populares.

Propondo uma nova vanguarda, ancorada em uma proposta musical socialmente engajada, Willy procurou agir de forma apaixonada, rompendo bruscamente com seu passado vinculado à música nova, que agora lhe soava horrivelmente capitalista. A condenação da música impopular de vanguarda era um dos motes dos vários artigos publicados na imprensa por Willy Corrêa de Oliveira, ao lado do ataque brutal que conferia ao herói da vanguarda da *neue musik*, Anton Webern, que ele vinculava à burguesia e ao nazismo, causando furor em músicos adeptos da vanguarda e em intelectuais que outrora o apoiaram, como é o caso de Augusto de Campos. Vejamos um trecho do polêmico artigo:

E quando a adesão de Webern ao nazismo, os funcionários da História da Música (e isto pode ser mais generalizado do que a "série") houveram por bem a implantação de um bem cuidado silêncio. Webern era apresentado à boa consciência burguesa – a partir dos fragmentos escolhidos de correspondências e escritos teóricos – como um fausto goethiano (leia-se um altivo burguês) a ludibriar o diabo (do Kapital), por sua hombridade, honestidade e tenacidade na fatura de uma obra para um bem universal para toda a "humanidade". [...]. Enquanto os funcionários da História da Música (de boa ou má fé) fizeram dos silêncios de Webern (do "silence" de Cage) um estrondo, as notas combatentes de Eisler eles tentaram abafar o quanto foi possível. Estes funcionários- padrão da ideologia burguesa, excelentes doutores engenheiros acústicos que são (é verdade!) cuidaram para que a música e a presença profética do autor da "canção da solidariedade" não incomodasse a "acomodação" das leis fundamentais de uma História que seja "branca", "masculina", "adulta", "cristã", "autoritária" (Oliveira, 1983, p. 4).

Ao combater o herói da música nova com termos tão duros, Willy combatia a todos que continuavam vinculados a essa estética, ao mesmo tempo em que ofertava um novo modelo de conduta artística: o "profeta anticapitalista" Hanns Eisler, que pregou, durante muito tempo, que a música fosse funcional e servisse para despertar a consciência de classe em meio ao proletariado. Além disso, o compositor destituiu a música nova de seus elementos críticos e contra burgueses. Colocando a política acima do formalismo estético, Willy escreve neste mesmo texto: "não creio que Eisler teria morrido se não tivesse podido escrever música: ele teria morrido se não tivesse realizado e vivido uma música e uma vida em combate pela libertação dos condenados

da terra" (Oliveira, 1983). Percebe-se, com isso, que Willy responde ao questionamento proposto por Koellreutter sobre como conciliar uma postura política de esquerda e uma arte elitista escolhendo a luta política e ideológica como fundamental e mais importante, mesmo em relação à arte e à "evolução da linguagem musical", que tanto defendeu anteriormente.

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

Vários artigos foram publicados, e até performances realizadas, com o intuito de ridicularizar a música nova por Willy Corrêa de Oliveira, que cada vez mais se preocupava em fazer música funcional, atuando diretamente nas comunidades eclesiais de base. Entraram na briga, que se deu por meio da imprensa paulista, Ênio Squeff, Augusto de Campos, Rogério Duprat e demais nomes do campo musical da época, enquanto Gilberto Mendes permaneceu calado. Em seu interior, deglutia as ideias lançadas por Willy e, por mais que se sentisse tentado a cumprir um programa musical politicamente engajado, não conseguia se vincular a um novo posicionamento estético que lhe parecesse como um novo patrulhamento. Quando perguntado sobre seu silêncio em relação ao debate inflamado que ocorria na mídia, Gilberto respondeu:

Não escrevi [nenhum artigo sobre a polêmica] por causa disso, eles eram todos meus amigos, né? Se eu fosse escrever, eu ia ter que tomar partido. E o Willy uma vez me deu uma indireta de que eu não tomei posição, eu não tomei mesmo. E nessa discussão eu não estava concordando com ele, tinha mais essa ainda [...]. Mas mesmo não tomando partido eu peguei inimizade dos irmãos Campos por uns tempos. Eles me acharam solidário a ele e esfriaram comigo um bom tempo. Aos poucos eu voltei às boas com o Haroldo e com o Augusto também, mas eles esfriaram comigo. Eu não disse nada a esse respeito, porque, se eu dissesse, eu ia pegar inimizade brava, né? Cheguei até a pegar sem tomar posição, só por ser amigo do Willy (Gilberto Mendes in Souza, 2013, p. 199).

Como podemos ver no depoimento acima, Gilberto Mendes não ficou imune à ebulição presente no campo da música erudita brasileira. Sua escolha por não se pronunciar causou-lhe algumas perdas, entre elas, a perda da amizade de Willy Corrêa de Oliveira, que parece não ter perdoado Gilberto por ele não ter tomado seu partido no debate estético. Além disso, podemos perceber que o compositor santista também se movimentou em busca do universo popular, que tanto criticara no passado. Mas sua busca ocorreu num sentido de promover um alargamento de sua escuta e não como defesa de uma causa política. Dizendo-se ser um homem engajado, mas não necessariamente um compositor engajado, Gilberto procurou, e conseguiu, uma maior liberdade para compor suas músicas, mas não se filiou a nenhum projeto político-musical.

De certa forma, as atuações de Gilberto Mendes como professor convidado no exterior, primeiramente em Milwaukee (1977) e posteriormente em Austin (1983) contribuíram para o processo de abertura estética de Gilberto Mendes, que começou a se sentir mais a vontade para explorar sonoridades advindas do cinema hollywoodiano e da cultura pop estadunidense. Gilberto Mendes não rompeu com a estética da música nova, continuando a frente do Festival Música Nova até o ano de 2013, quando este passou a ser realizado pela Faculdade de Música da Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto. Em vez de procurar um novo modelo artístico a seguir, ele foi alargando suas possibilidades de escuta e de criação musical. Para ele, a era das disputas acirradas no interior do campo musical já havia passado. Consagrado, não mais queria ser visto como o defensor de um projeto estético, mas como um bom compositor.

No entanto, vale explorar melhor como se deu a aproximação de Gilberto Mendes em relação ao universo popular. Anteriormente negada, por ser concebida como produto da indústria cultural, a música popular passou a habitar o imaginário musical do compositor com mais frequência, ainda que não em condições de igualdade com a esfera erudita de composição musical. Lançando mão de categorias próprias, Gilberto Mendes reconheceu, desde 1975, que a diferença entre música popular e música erudita não se baseava, necessariamente, na qualidade artística, mas no grau de inventividade das composições. Entendendo a música erudita que praticava como o polo da criatividade, caberia à música popular o aperfeiçoamento dos signos musicais já inventados e elaborados na esfera erudita.

Em um artigo publicado originalmente nos anos 1970, Gilberto Mendes já dialoga com mais tranquilidade entre os universos erudito e popular de criação musical:

No contexto musical do nosso tempo só podem se distinguir o "inventor" e o "mestre", aquele criando o material a que este vai dar o significado popular pelo uso. Só o artista popular sabe receber e transfigurar ao nível do consumo de massa o fruto de uma pesquisa artística de laboratório. É a sua função e não podemos esperar que vá muito além, quando também experimenta, porque já estaria então em plena elaboração da obra aberta, sem comunicação imediata ("o público não reconhece o belo no signo novo"). Por isso seu avanço vai sempre

até certo ponto, mantendo grande distância com relação aos "inventores". Veja-se que só depois de dez anos de pop art ela irrompe em nossa MPB. Sem desmerecimento para os nossos artistas populares, porque eles são os "mestres". Ao analisarmos um trabalho seu, temos de levar em conta que o resultado foi obtido com signos velhos, usados: é quando dizemos de uma música que ela não tem nada de novo, mas é extraordinariamente "bela", como o Cantador, de Dori Caymmi (Mendes, 2005, p. 136-137).

Gilberto Mendes tenta mostrar como música erudita e música popular se complementam, embora persigam ideais distintos. Enquanto para a primeira, o que interessa é a busca pela inventividade e pela criatividade, a segunda usa os signos já criados, procurando conferir-lhes beleza e comunicabilidade. Em vista dessa diferença, Gilberto Mendes não se opõe, obrigatoriamente, à toda e qualquer produção advinda do universo popular, mas deixa claro que ele não é seu referencial. Ele é um "inventor" e não um "mestre". A aproximação de Gilberto Mendes com a música popular caminha nesse sentido – ele se interessa por sua beleza, por sua comunicabilidade, pela sedução de seus acordes, que são retrabalhados, de forma inventiva, em suas composições do período posterior a 1980.

Para Gilberto, a noção de inventividade não era restrita ao universo da música nova, de vanguarda, mas pertencia a todo o meio de criação musical erudita. Mesmo após afastar-se, sem muitos holofotes, da vanguarda musical, Gilberto Mendes continuou investindo na invenção como arma mais potente de sua poética musical. Nesse sentido, sem renegar sua fase de compositor de vanguarda, ele assim definia sua linguagem musical, em 1981:

Hoje, como não poderia deixar de ser, a minha linguagem musical é o estágio atual de meu desenvolvimento através de todas essas fases que atravessei. Tenho uma tendência a integrar toda a minha experiência, não a despojá-la segundo critérios do momento em que vivo. Às vezes, numa obra em que estou até experimentando algo de novo, pinto uma ideia, uma estrutura musical de outra bem antiga, e ela se cola ao que eu estou fazendo, sem o menor problema [...]. Assim, quando minha música assume um caráter tonal, utilizo a técnica tonal. Quando a música trilha um caminho atonal, adoto um procedimento livre, pessoal. Se o som se torna microtonal, "ruidoso", já o tratamento é mais plástico, uma "escultura" do som ou o "gesto" do som no teatro musical. Ora antidiscursivo, ora discursivamente e por aí afora. Naturalmente, acredito estar desenvolvendo uma técnica pessoal de costurar e fazer fluir tudo isso, e é aí que poderá ser reconhecida uma linguagem minha (Mendes, 1981, p. 9).

Como é possível perceber acima, Gilberto Mendes aceitou a impureza e a hibridização características do discurso musical posterior aos anos 1980. Ele não rompeu com sua experiência de músico de vanguarda porque também continuou utilizando suas técnicas enquanto atuou como compositor, até o momento de sua morte em 01/01/2016. Em defesa de uma arte "transmoderna", porque transitando entre diferentes técnicas e estilos inven-

tados na Modernidade, Gilberto Mendes lutou por mais liberdade criativa. O ecletismo, nesse sentido, tornou-se característico de sua própria trajetória, conferindo-lhe um maior arsenal de técnicas e repertórios musicais para suas composições.

Considerações finais

A edição brasileira do livro *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*, de Boudewijn Buckinx (1998), inclui um pequeno capítulo destinado a discutir a música erudita brasileira pós-moderna. Nele os nomes de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira aparecem como os grandes representantes do ecletismo musical na atualidade. Paradoxalmente, alguns compositores contrários à ideia de que viveríamos um momento de pós-modernidade musical continuaram tendo Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira como ícones, embora prefiram suas peças compostas nos anos 1960 e 1970.

Após batalhar solitariamente pelo estabelecimento de uma música politicamente correta e engajada no início dos anos 1980, Willy Corrêa de Oliveira entrou em um processo depressivo bastante intenso, do qual resultou seu afastamento em relação a qualquer atividade musical durante um período de aproximadamente oito anos. Em seu caderno de Biografia, parte de sua tese de Doutorado em Música na Escola de Comunicação e Artes da USP, Willy expôs sua fragilidade, quando notou que, ao contrário do que pensava, a escolha pela música funcional não lhe bastava:

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

A volta de Willy ao cenário composicional erudita ocorreu ainda no final da década de 1980, de maneira tímida. Embora continue com um discurso político vinculado ao marxismo-leninismo, ele não compõe mais para as portas de fábrica ou para o MST. Sua música é composta, de acordo com Buckinx (1998, p. 75) "quase que exclusivamente para piano, uma música simples e sem muita pretensão". Suas mágoas com a experiência de vanguarda são profundas e seu projeto de uma nova música engajada, nos anos 1980, naufragou. Mas, por que?

Quando Willy se deparou com os limites da música nova (que tanto defendeu), suas reações foram semelhantes às posturas dos artistas da própria vanguarda. Em vez de alargar seus referenciais estéticos, fazendo algumas concessões e aproveitando sua experiência como músico de vanguarda que já havia

se consagrado (como fez Gilberto Mendes), ele propôs um novo programa estético, atacou a estética vigente de forma brutal e avassaladora e ficou isolado musical e afetivamente. Essas atitudes, contudo, são típicas do artista de vanguarda, que ele tanto repudiava. Uma contradição lhe era imanente: ao mesmo tempo em que se desiluiu com a arte de vanguarda e com o campo artístico e suas estruturas, ele continuou atuando como um músico de vanguarda – assinou manifestos, elegeu um novo herói e defendeu uma nova *praxis* artística como sendo a única possível, a única correta.

Nesse sentido, a desilusão de Willy e o sucesso da estratégia conciliatória de Gilberto Mendes podem nos informar alguns aspectos sobre a configuração contemporânea do campo da música erudita brasileira. A radicalidade e a combatividade que eram tão características da vanguarda parecem não ter mais lugar no cenário contemporâneo. A luta acirrada característica das vanguardas modernas é impossível na contemporaneidade, justamente por não existir apenas uma estética vigente e consagrada, mas vários estilos que se combinam e se misturam indefinidamente.

Com isso, não quero dizer que não há lutas por poder estético e político nos campos artísticos contemporâneos, mas diferentemente das lutas claras que compunham a modernidade – nas quais a estratégia de guerra contra inimigos declarados era visível (e previsível) – na atualidade o cenário se mostra muito mais tenso e indefinido. Com a pulverização de correntes estéticas, há também a pulverização das instâncias de consagração, que são tão ecléticas e imprevisíveis como a própria arte contemporânea.

Referências

- BABBITT, M. 1984. Who cares if you listen? In: R. TARUSKIN; P. WEISS (orgs.), *Music in the Western world: A history in documents*. Belmont, Thomson Learning, p. 529-536.
- BAUMAN, Z. 1998. A arte pós-moderna ou a impossibilidade da vanguarda. In: Z. BAUMAN, *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Zahar, p. 121-130.
- BORN, G. 1995. *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez and the institutionalization of the musical avant-garde*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 390 p.
- <https://doi.org/10.1525/california/9780520202160.001.0001>
- BUCKINX, B. 1998. *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo, Giordano/Ateliê Editorial, 150 p.
- GAÚNA, R. 2002. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo, Editora da UNESP, 215 p.
- GRIFFITHS, P. 1978. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 206 p.
- MEDAGLIA, J. 1967. Música, não música, antimúsica. Entrevista com os compositores Damiano Cozzela, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário. São Paulo, 22 de abr.
- MENDES, G. 1975. A música. In: A. ÁVILLA (org.), *O Modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, p. 130-142.
- MENDES, G. 1981. Não me interessam mais as discussões estéticas. *Cadernos de Música*, 4(1):8-9.

- MENDES, G. 1994. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop art déco*. São Paulo: Edusp/Giordano, 268 p.
- MENDES, G. 2005. De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda. In: A. de CAMPOS (org.), *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, p. 133-140.
- MOUNSEY, P. 1987. Music in Brazil: Willy Corrêa de Oliveira and Gilberto Mendes. Los Angeles, University of California, p. 9-25. [mimeo].
- OLIVEIRA, W.C. de. 1983. Hanns Eisler, artista da vanguarda e não artista de vanguarda. *Folha de S. Paulo*, 10 de jul.
- OLIVEIRA, W.C. de. 1996. *Caderno de biografia*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 99 p.
- RIZZO, L.C. 2002. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo, SP. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 251 p.
- SALLES, P. de T. 2005. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980*. São Paulo, Editora da UNESP, 263 p.
- SOUZA, C.D. de. 2011. *Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil*. Campinas, SP. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 237 p.
- SOUZA, C.D. de. 2013. *Gilberto Mendes: entre a vida e a arte*. Campinas, Editora da UNICAMP/FAPESP, 259 p.
- WILLIAMS, R. 2011. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo, Editora da UNESP, 260 p.

Submetido: 30/06/2017

Aceito: 16/11/2017