

A Bossa Nova e a Música Nova: reflexos do Modernismo brasileiro na obra de Gilberto Mendes

Bossa Nova and the Música Nova: Reflections of
Brazilian Modernism in the work of Gilberto Mendes

Rita de Cássia Domingues dos Santos
ContemporArte - UFMT

Rodrigo Vicente Rodrigues
PGEHA - USP

Raphael Fernandes Lopes Farias
ContemporArte - UFMT

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94748>

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre alguns índices de modernidade na arte brasileira, com enfoque na música. Observou-se como o(s) modernismo(s) brasileiro(s) operou negociações entre o regional e o estrangeiro e como as imagens de brasilidade foram agenciadas em sua circulação internacional até os anos 1960, nos quais emerge a Bossa Nova. Esta foi entendida como ponto de inflexão para os desdobramentos estéticos em imagens visuais e sonoras. Nesse sentido, destaca-se o compositor Gilberto Mendes, que se apropria desse gênero, visto como representante de certa noção de brasilidade, e usa os ideais modernistas do Movimento Música Nova, numa confluência do local e do internacional. Como exemplos desse processo, foram analisadas as obras *Diálogo de Ruptura* e *Viva Villa II* e, para tanto, foi utilizada uma metodologia interdisciplinar e qualitativa, abarcando revisão bibliográfica e análise musical, além de trazer majoritariamente contribuições da História da Arte e da Musicologia. Pretende-se, assim, contribuir para uma visão mais reflexiva e crítica do modernismo musical brasileiro, bem como para uma perspectiva abrangente das influências da Bossa Nova na nossa música de concerto, em um modo de análise que toca problemáticas que a própria formação social, étnica, cultural, política e econômica do País encerra.

Palavras-chave: Bossa Nova; modernismo brasileiro; Movimento Música Nova; Gilberto Mendes.

Abstract

This article presents a reflection on some modernity features in Brazilian art, focusing on music. It was observed how the Brazilian modernism(s) operated foreign and regional arrangements and how the Brazilianness was managed in its international fashion until the 1960s, in which Bossa Nova emerged. This was understood as a turning point for aesthetic developments in visual and sound images. In this sense, the composer Gilberto Mendes stands out, owning this genre, which is seen as representative of a certain notion of Brazilianness, blending it into modernist ideals of the New Music Movement, to build a confluence between the local and the international. Exemplifying such process, the works *Diálogo de Ruptura* and *Viva Villa II* were analyzed and, for that, interdisciplinary and qualitative methodology was used, encompassing a bibliographical review and musical analysis, besides bringing mostly contributions from the History of Art and Musicology. It is intended to contribute to a more thoughtful and critical view of Brazilian musical modernism, as well as to a comprehensive perspective of the influences of Bossa Nova in our concert music, in a kind of analysis that touches on issues and encompasses the societal, ethnic, cultural, political and economic formation of the country.

Keywords: Bossa Nova; Brazilian modernism; Música Nova Movement; Gilberto Mendes.

Introdução

A emergência do Movimento Modernista brasileiro foi fruto da convergência de vários fatores. Dentre eles, destacam-se o retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, vindo da Europa e “conquistado pelo futurismo”, a exposição paulistana de Anita Malfatti, de 1917, e o aparecimento de Victor Brecheret¹. Em seguida, consolida-se o grupo modernista paulista e surge a Semana de Arte Moderna de 1922. Aí já estava colocada a preocupação com a cor local, já que a ideia central daquele momento era criar obras que refletissem a realidade do povo, fomentando o uso de elementos do folclore e da música popular nos procedimentos composicionais.²

Assim como nas artes plásticas e na literatura, os compositores de música de concerto brasileira, desde o século XIX, almejavam alcançar um caráter musical *brasileiro*, de modo que a emergência do modernismo musical aqui foi filtrada por questões nacionalistas, gerando manifestos e polêmicas “cartas abertas”. Especificamente na música, pode-se dividir o modernismo brasileiro em três períodos: o primeiro foi de 1922 a meados de 1940, quando o arquétipo musical romântico-impressionista foi gradativamente substituído por certo caráter popular; o segundo irrompe em 1946 com o *Manifesto Música Viva*, prolongando-se até a década de 1960; e o terceiro é derivado do *Manifesto Música Nova* (1963), quando antropofagicamente as vanguardas europeias são deglutidas em terras brasileiras³.

Gilberto Mendes (1922-2016), profícuo compositor santista, nasceu no ano da Semana de 22, e musicólogos salientam a relevância de sua obra

1 NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008, p. 47-48

2 *Ibidem*.

3 SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-moderno na música e seus reflexos no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

e o caráter antropofágico e modernista desta. Neste artigo, pretendemos demonstrar como o compositor se apropria da brasilidade da Bossa Nova usando os ideais do *Movimento Música Nova*, mais especificamente nas obras *Diálogo de Ruptura* e *Viva Villa II*.

Origens e desdobramentos do modernismo brasileiro

O modernismo brasileiro, embora muitas vezes visto como uma ruptura, iconizada na Semana de Arte Moderna, foi um processo cujas raízes vêm de antes de 1922 e que ecoam para além disso. Mário Pedrosa observa a necessidade de demonstração de modernidade, tanto material como simbolicamente, é algo que permeia toda a constituição do Brasil e uma das preocupações centrais de sua *intelligentsia*. Partindo da chamada *Missão Francesa* (1816), o crítico sustenta que os artistas franceses teriam interferido no desenvolvimento de uma arquitetura vernacular que se desenvolvia desde a época colonial e que foi suplantada, de modo que a velha edificação portuguesa era substituída pelo neoclassicismo⁴. Assim, a adesão à já tão difundida francofilia “teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a civilização portuguesa começava a ganhar contornos de cultura local”⁵. Ou seja, substituíram-se as formas que já estavam em curso por algo visto como “mais moderno”, o que se repetirá em vários momentos, e um dos grandes paradigmas disso é a supracitada Semana de 22, tendo o próprio Mário de Andrade, em 1942, dito que os modernistas de São Paulo haviam importado o modernismo, mais uma vez de Paris⁶.

4 PEDROSA *apud* ARANTES, Prefácio a PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: São Paulo: Edusp, 2004, p. 16

5 ARANTES, Otília. Prefácio a PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

6 ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In Aspectos da literatura brasileira. 5ª ed. São Paulo: Martins. Fontes, 1974.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Se no século XIX o romantismo indianista de Gonçalves Dias (cujos versos figuram no nosso Hino Nacional) era índice de brasilidade – com todas as implicações e problemas que se lhe podem apontar –, posteriormente a prosa de Monteiro Lobato e a pintura de Almeida Júnior também serão indicativos de um desejo de criação de algo nacional, mesmo que ainda calcado em certos *modi operandi* europeus, o que não será apagado quando do advento da arte moderna, já que as duas expressões pioneiras dessa seara no Brasil são Lasar Segall e Anita Malfatti. O primeiro, cuja primeira exposição aqui se deu no começo da década de 1910, era um lituano expatriado, ao passo que as obras de Malfatti apresentadas em 1917 são de marcada compleição expressionista.

De qualquer modo, a busca por modernidade é um contínuo e desdobra-se em outras iniciativas. Como exemplos, podemos citar a criação da Universidade de São Paulo (1934), a fundação do Museu Nacional de Belas Artes (1937) e a criação de museus que passam a colecionar arte moderna – MAM-RJ, MAM-SP e MASP, todos de fins da década de 1940. No mesmo período será criada a Bienal de São Paulo (1951), que salienta não mais a questão arte acadêmica *versus* arte moderna, mas a disputa entre a arte moderna figurativa e o abstracionismo, motivo pelo qual a década de 1950 será o coroamento do concretismo brasileiro.

Anteriormente, a conjuntura internacional da primeira metade do século XX propiciara que certas áreas se desenvolvessem: desde meados do século anterior a produção cafeeira do Sudeste permitiu a concentração de renda e elevação de São Paulo a cidade hegemônica. Ao mesmo passo, as duas grandes guerras possibilitaram certo desenvolvimento da indústria nacional. Assim, o contexto em que surge a Bossa Nova é necessariamente um período de grande dinamismo para o Brasil: em meados do século começa a ter grande força a indústria automobilística nacional – enorme índice de modernidade

e de conquista de bem-estar em se tratando de uma economia capitalista e de consumo, que se queria distante da URSS –, a seleção verde-amarela ganha a Copa do Mundo de 1959 e Brasília é construída.

Ainda que hoje a mudança da capital seja algo sedimentado, à época era algo de incomensurável ambição: não só o país teria uma cidade planejada e construída “do zero”, como seria feita com as mais modernas técnicas de engenharia e arquitetura, a que se liga a questão estética; desse modo a modernização técnica e estética formavam um amálgama que era visto como metonímia de uma possível modernização estrutural do Brasil. Ademais, a arquitetura moderna/racional era uma “linguagem universal”, e não mais estaria imitando estilemas cuja origem poderia ser facilmente identificada, mas se valia das novas técnicas construtivas e se inseria no discurso internacional, já apontando quiçá a globalização do pós-moderno.

Mário Pedrosa, a partir do historiador da arte alemão Wilhelm Worringer, adota a definição de civilização-oásis para falar de Brasília, uma repaginação do ato de tomada de posse e de desbravamento a partir de fórmulas importadas⁷:

A ideia de uma capital “plantada” na aridez do cerrado central aparece, portanto, a Mário Pedrosa como a repetição do gesto de nossos antepassados que para cá “transplantaram” sua cultura europeia, não tendo encontrado cultura ou civilização que devesse ser preservada. O Brasil, como a América, não passava de imenso viveiro de formas importadas - tal qual um “oásis” no meio do deserto (que podia ser a nossa mata virgem). [...]. O termo “civilização-oásis” enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial, da qual Brasília ainda faz parte [...] o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria assim sintetizada, naquele conceito, a ambiguidade mesma de nossa modernização.⁸

7 PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos. São Paulo: Edusp, 2004. p. 389-390

8 ARANTES, Otilia. Prefácio a PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos. São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Assim, as décadas de 1950-60, foram de grandes aspirações nacionais, que se propagavam interna e internacionalmente, fazendo com que tanto Brasília como a Bossa Nova se transformassem em cartões-postais da brasilidade. Contudo, ainda que a nova capital estivesse mais calcada numa linguagem universal que se aclimatava ao chegar aqui (como o uso dos *brise-soleil*), a Bossa Nova, ainda que numa linguagem mais arrojada, não conseguirá deixar de lado certo *modus operandi*: há, pois, uma volta a certas noções de brasilidade e à evocação do clima tropical que propicia os corpos à mostra e a visão da *garota de Ipanema*. Se antes Carmen Miranda era estrela hollywoodiana vendendo a imagem de gingado e de tropicalidade a partir das suas frutas, a *garota de Ipanema* também será a imagem construída de Brasil para consumo externo.

Assim, podemos pensar novamente no primeiro modernismo. Por exemplo, uma obra como *A Negra*, de Tarsila do Amaral, foi vista em Paris no início da década de 1920, dando à capital francesa uma imagem de Brasil pela via do exotismo; de mesmo modo, a bossa vai se valer também da construção de brasilidade, numa arrojada negociação que lhe permitiu ser difundida através da indústria fonográfica global e, mesmo que não mais fosse feita a partir dos batuques das classes populares, não se desvencilha da imagem de Brasil que é mais facilmente identificada e consumida lá fora: a paisagem do Rio de Janeiro e o clima quente da capital fluminense. Desse modo, entender como a Bossa Nova era agenciada naquele momento, seus modos de propagação e suas camadas de significados implica também observar a conjuntura brasileira no período em outros aspectos que não apenas os artístico-musicais. Ademais, há vários pontos de convergência entre o modernismo nas artes plásticas, a Bossa Nova e a música de concerto brasileira na primeira metade do século XX, como veremos nos tópicos a seguir.

Bossa Nova como índice de modernidade

No contexto desenvolvimentista das décadas de 1950 e 1960, musicalmente a Bossa Nova foi seu mais fiel representante. No livro organizado por Augusto de Campos *Balanço da Bossa e outras bossas*, de 1968, a Bossa Nova é apresentada como algo

[...] definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal. [...] Contra os velhaguardiões de túmulos e tabus idólatras dos tempos idos⁹.

Na música popular, o elemento “velho” apontado por Campos era representado pelo samba-exaltação e também pela influência do bolero e sua confluência com o samba-canção. Os arroubos românticos e os apelos amorosos, carregados da moral cristã sob cenários noturnos onde se encontram barroquismos¹⁰ não mais representavam o ideário nacional-desenvolvimentista. As novas tecnologias de captação e reprodução sonora, por sua vez, favoreceram o despontar de novos modos de produção musical e a emergência dos cantautores¹¹, de conjuntos musicais pequenos e instrumentos elétricos.

Entre os construtores da nova estética trazida pela Bossa Nova, encontramos figuras centrais ligadas ao modernismo musical, como Guerra-Peixe, que afirmou em transmissão radiofônica em 1958 que “a Bossa Nova

9 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*, 1993, p. 14-15.

10 FARIAS, Raphael F. Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latinoamericanos no Brasil, anos 1940 e 1950/ Bolero, samba-canção and sambolero: matrices, nomadism and hybridism of Latin American musical genres in Brazil, 1940s and 1950s. *Revista Brasileira do Caribe*, [S. l.], v. 19, n. 36, 2018. Disponível em: <http://cajapio.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/10089>. Acesso em: 28 ago. 2023., 2018.

11 FABBRI, Franco. “Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações”. Marcio Giacomini Pinho (trad). *Vórtex*, 2017, p. 1-31.

é uma inseticida sonora na aspereza batuqueira e na castração bolerosa¹²; nomes como Gabriel Migliori, Oswaldo Borba, Peracchi, Panicalli, Gnattali, Lindolfo Gaya e Moacir Santos; e ainda Rogério Duprat, Diogo Pacheco e Julio Medaglia que deram origem, conjuntamente com outros compositores, ao movimento *Música Viva*, no âmbito da música de concerto nacional. As tensões entre as diferentes concepções nesse escopo musical se evidenciaram no embate entre os compositores Camargo Guarnieri, que teria contido o avanço do *Música Viva* em São Paulo; e Koellreutter, o que se verifica na Carta Aberta de Guarnieri publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em dezembro de 1950¹³. Apesar das contendas intelectuais, a música popular urbana brasileira, pelos anos 1950, já mostrava franca assimilação do jazz e das práticas “eruditas” por causa da dupla atuação entre os campos popular e erudito dos nomes supracitados.

Suscintamente, o desenho melódico, enxuto se comparado aos sambas-canções, coaduna perfeitamente com a proposta arquitetônica que emergira no Brasil. Conforme análise de Paulo Costa Lima¹⁴, os intervalos entre as notas e suas repetições, calculadamente comedidas, geram um movimento que transpassa do ouvido para o corpo e para o visual. Assim, o ritmo característico, de “síncopa quebrada”, marcado não mais pelos batucques, mas pelo violão ou pela bateria como que em surdina, não deixa perder as características pelas quais a música brasileira se fez conhecida, respondendo ao ideal de uma forma que se sobrepõe aos apelos instantâneos do corpo que dança em contágio frenético¹⁵; a harmonia se distancia do eixo tonal do dialogismo tensão-resolução tradicional da música ocidental, e, de modo

12 Ruy Castro *apud* LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio, 2011, p. 143.

13 KATER, Carlos. *Música Viva*, 2007, p. 88-95.

14 Cf. LIMA, Paulo Costa. *Rebolation!!! As mãos fazem os movimentos das notas, mostrando que o rebolado foi representado na melodia (independentemente do ritmo da base)*, 2022.

15

similar ao jazz, expande-se com os empréstimos modais, a tonalidade ambígua, dissonâncias e modulações inesperadas, mas mantendo a necessidade de se fazer suportável e compreensível para o mercado, já que é música popular das mídias.

As letras da Bossa Nova comumente evocam paisagens naturais onde repousam sentimentos de amor, contemplação e saudade, agora mais leves em sua carga emocional, ao encontro das mudanças da sociedade e das relações de intimidade apontadas por Giddens¹⁶ a partir do segundo pós-guerra. Nesse sentido, a transição entre a Era Vargas e a democracia é emblemática. O tom de diálogo, trazido dos enredos prosaicos do samba canônico e dos recitativos do *cool jazz* em *sotto voce*, predomina no modo de se cantar Bossa. A novidade, nesse aspecto, é o modo de concatenar os intervalos melódicos e acentuação tônica com a harmonia e o ritmo musicais, em uma relação intersemiótica alusiva à poesia concreta. Contudo, o problema aqui apontado é a construção da Bossa Nova como o cartão-postal sonoro¹⁷ do Brasil, que é tão somente um recorte idealista – e, nesse sentido, romântico – do país e que deixa de lado, numa postura claramente internacionalista e turística, as mazelas da urbanização desenfreada.

Expondo essa face da Bossa Nova, destaca-se o trabalho de José Ramos Tinhorão¹⁸, que, de encontro ao ideário estético exposto por Campos¹⁹ e seus signatários, demonstra como o gênero foi tramado para cumprir antes um papel subalterno do que uma ação estética original, atribuindo o surgimento da Bossa Nova à hegemonia estadunidense. Nesse sentido,

16 Cf. GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor, e erotismo nas sociedades modernas, 1993.

17 Como cartão-postal sonoro entende-se as diluições artísticas forjadas, sobretudo pelas mídias, para formular produtos que representem a cultura local sob a ótica do turismo, ou ainda, para o consumo dito “ecclético”, generalista, facilitando a digestão de signos complexos. Cf. VALENTE, Heloísa de A. D. Jurandy surfa sobre um jacaré tocando o Bolero de Ravel, 2020.

18 TINHORÃO, José Ramos. Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior, 1969.

19 CAMPOS, Augusto de. Balanço da Bossa e outras bossas, 1993

a propaganda cultural massiva dos Estados Unidos faria com que o jazz fosse assimilado e revertido, juntamente a elementos da música local, num “produto agora ao nível moderno, sofisticado e industrial”²⁰, deixando para trás a venda do “[...] aspecto exótico do café e do carnaval [...], temas típicos do subdesenvolvimento”²¹.



Figura 01: imagens que representaram o ideário cultural dos anos 1960: as paisagens cariocas e a pretensa revolução moderna realizada pela Bossa Nova.

Isso teria acontecido a partir de 1961, com a vinda de músicos estadunidenses, financiados pelo Departamento de Estado, ao *American*

20 TINHORÃO, Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior, 1969, p. 100

21 Jobim *apud* TINHORÃO, Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior, 1969, p. 104.

Jazz Festival, no Rio de Janeiro. Em seguida, seriam gravados discos nos Estados Unidos sob a influência do “*brazilian jazz*” – como foi denominada a Bossa Nova então –, e haverá o show de músicos brasileiros, parcialmente financiados pelo Estado brasileiro, no *Carnegie Hall*, em 1962, com a temática bossanovista. Para Tinhorão, a origem social do movimento e as relações diplomáticas entre os dois países – Vinícius de Moraes, que era um dos grandes entusiastas da Bossa Nova, era diplomata – possibilitou essa troca, que, ainda no entendimento do autor, serviu bem mais aos interesses estadunidenses ao reforçar seu universalismo cultural.

Nesse sentido, em *Orfeu Negro*, pioneiro no reconhecimento do cinema nacional no exterior, há a intenção de mostrar as facetas do “país do carnaval” em suas contradições de classe, principalmente as ligadas à questão racial. As cenas ambientadas na favela frequentemente estão sob alguma canção bossanovista de forma diegética – isto é, quando a música também é ouvida e experienciada pelas personagens – reforçando o caráter midiático a que se propunha a Bossa Nova. Contudo, ao mostrar um recorte da favela de onde se enxergam as belas paisagens litorâneas, recai-se, em verdade, na romantização. O enredo, baseado no mito grego de Orfeu e Eurídice, e o desfecho trágico causado por ciúmes e disputas entre casais, mostra-se mais como uma adaptação visual e ambiental do que uma tradução sociológica, sendo comparável a qualquer libreto de ópera romântica da cultura europeia. Não à toa, a produção do filme é dividida entre Brasil, França e Itália.

Destarte, o modernismo musical dos anos 1960 fez parte de um projeto desenvolvimentista que renovava a imagem do Brasil, principalmente aos olhos estrangeiros. Exotismos, ruralismos e arcaísmos “superados”, as imagens evocadas mostravam um país que harmonizava suas riquezas naturais e industriais; a música popular urbana entra na rota das mídias definitivamente, acompanhando todo o processo modernizador, e

demonstrava uma espécie de convergência das tendências da música de tradição erudita que, ao mesmo tempo que fornecia a matéria-prima de complexidade técnica para os arranjos, incorporava elementos que foram adaptados para a circulação e consumo em massa.

Modernismo Brasileiro e o Movimento Música Nova

Conforme assevera Travassos²², posteriormente à Semana de 22, Villa-Lobos divulga sua música na Europa e Mário de Andrade passa a ser o mentor do primeiro modernismo musical brasileiro e, em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), defende a formação de uma nação através da “alta cultura” e do nacionalismo.²³ Os compositores que o seguiram foram Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieri.

Através de Koellreutter, após a Segunda Grande Guerra, propunha-se aqui o uso do dodecafonismo e ele criou o *Grupo Música Viva* em 1939, no Rio de Janeiro, e exercia intensa atividade pedagógica, através da qual difundia as conquistas técnicas da vanguarda europeia, mais especificamente da Segunda Escola de Viena.

De acordo com Egg, inicialmente houve um conflito velado entre a proposta vanguardista e os nacionalistas. Contudo, em meados da década de 1940, ela já influenciava alguns alunos cuja afirmação de carreira passava por afrontar a geração nacionalista estabelecida²⁴. Alguns desses alunos, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Katunda e Guerra-Peixe, lançaram

22 TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro. Zahar, 2000.

23 EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil nos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004, p. 15.

24 *Ibidem*, p. 43.

com Koellreutter o *Manifesto Música Viva* (1946), publicado na revista *Música Viva* em 1947 e marcando um novo período do modernismo musical brasileiro, liberto agora do pensamento de Mário de Andrade.

Comunista, Santoro vai estudar na França e participa do *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais*, em Praga, em 1948, no qual se discutiu a aplicação do Realismo Socialista à música, idealizada por Andrei Zdanov. De acordo com Neves, Zhdanov determinava que os compositores fugissem ao subjetivismo para poder expressar as ideias progressistas das massas, aderissem às culturas nacionais de seus países, defendendo-as do cosmopolitismo e se dedicassem sobretudo à música vocal e a educar musicalmente as massas²⁵.

No Brasil, Santoro escreveu um artigo em agosto de 1948 professando a necessidade de se adotar uma linguagem nacionalista nas composições, o que, segundo Mendes²⁶, fez com que os principais compositores do *Música Viva* rompessem com o dodecafonismo e com o atonalismo de Koellreutter, também como fruto do pensamento do Manifesto Zhdanov. No início da década de 1950, a polêmica *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita por Guarnieri, segmentou os compositores brasileiros em grupos antípodas – os nacionalistas, que acatavam as diretrizes de Mário de Andrade, tendo como principais representantes Guarnieri e Mignone; e os que usavam as técnicas advindas da Segunda Escola de Viena, ligados ao professor Koellreutter. Nesse sentido, Mendes declarou que Guarnieri aproveitou o contexto para publicar uma carta aberta, em 1950, no jornal *O Estado de São Paulo*, contra o dodecafonismo “na mais pura linguagem zhdanovista, apesar de ele não ser comunista”. Guarnieri equiparava o dodecafonismo ao abstracionismo, hermetismo, existencialismo e ao

25 NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008, p. 183.

26 MENDES, Gilberto. *Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda*. Revista *Música*. v.2, n. 1, maio 1991, p. 39.

charlatanismo, considerando-o fruto da degenerescência cultural advinda do cosmopolitismo. Assim, Mário de Andrade e Zhdanov deram grande força à corrente nacionalista na música de concerto²⁷.

Gilberto Mendes, também de formação comunista, nessa época estudou brevemente com Santoro, compondo algumas obras de matiz nacionalista, como o *Ponteio*, e várias obras de caráter eminentemente político, como *Lamento* e a *Fala Inicial do Cancioneiro da Inconfidência*. Apesar da temporária adesão da esquerda brasileira a Zhdanov, com o conhecimento dos crimes de Stalin, a esquerda musical paulatinamente volta a se inspirar nas vanguardas²⁸. Segundo Rizzo²⁹, outro aspecto relevante que também favorece a aproximação da nova geração com as vanguardas foi o meio retrógrado que imperava na capital paulista. Nesse contexto, Prada³⁰ pontua que Gilberto Mendes se ligou ao grupo de poetas concretistas denominado Noigandres³¹ logo após o lançamento da Poesia Concreta³² (1956). Mendes afirma que o ambiente musical era retrógrado, por isso os novos músicos se aproximaram dos arrojados poetas concretos paulista, sobretudo Pignatari e os irmãos Campos³³.

A década de 1960 foi intensa. Mendes participou na ocasião dos cursos

27 *Ibidem*.

28 Cf. RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São João del Rei. São João del Rei, 2011.

29 Cf. RIZZO, Luiz Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

30 Cf. PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul*. São Paulo. Terceira Margem, 2010.

31 Noigandres foi um grupo de poetas paulista integrado por pelos irmãos Campos, Pignatari e Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, resultando em uma revista homônima.

32 A Poesia Concreta surgiu na década de 1950 simultaneamente no Brasil e na Suíça através do Manifest for konkret poesie publicado em 1953. O surgimento oficial da poesia concreta no Brasil dá-se em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM-SP.

33 MENDES, Gilberto. *A Música*. In: ÁVILLA, Afonso (org.) *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 134.

de Darmstadt, que contaram com a presença de destacados compositores da vanguarda, como Olivier Messiaen, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, dentre outros. Sobre esses cursos, Mendes diz que ir a Darmstadt naquele momento era como um muçulmano ir a Meca, algo que todo compositor de vanguarda no período gostaria de fazer, encontrando-se com colegas de várias partes do mundo para “abrir os ouvidos para uma nova escuta: ouvir estrelas, ouvir estruturas, ‘pensar a música’, na feliz expressão de Pierre Boulez, sem dúvida a maior cabeça da sua geração”.³⁴

Outro fato importante para a renovação da música de concerto brasileira foi a criação do *Festival Música Nova* em 1962, evento internacional e anual de música contemporânea. Segundo Lovaglio, “foi a partir do contato com Darmstadt e recarregados estética e intelectualmente que muitos músicos se sentiram motivados a realizar algo a favor da mudança do quadro de conservadorismo instalado em seu país”³⁵. Em relação aos antecedentes do Festival, Mendes assinala que nos anos 1950 a atuação da Orquestra de Câmara de São Paulo, sob a regência de Olivier Toni e do coral *Ars Nova*, sob a regência de Klaus-Dietter Wolff foram as duas atividades musicais mais significativas na capital paulista. O grupo *Música Nova* começa a se delinear nesse entorno, sendo que em 1961 a Orquestra de Câmara de São Paulo apresentou o primeiro concerto com obras do grupo, que até então era formado por Gilberto Mendes, Olivier Toni, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Régis Duprat.³⁶

O *Manifesto Música Nova*, cujos signatários foram Mendes, Damiano

34 Mendes *apud* MARTINS, José Eduardo. Encontro com Pierre Boulez, Revista Música, São Paulo, p.199-218, volume 7, n.1-2, 1996, p. 217.

35 LOVAGLIO, Vânia Carvalho. Música Contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-Americanos em Belo Horizonte (1986-2002). Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

36 PRADA, Teresinha. Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul. São Paulo. Terceira Margem, 2010, p. 35-36.

Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal, trazia aspectos interdisciplinares quando diz que: “(...) procura uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultura) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo”³⁷. De Bonis observa convergências entre o *Plano Piloto de Poesia Concreta* (1958) e a forma e conteúdo do *Manifesto Música Nova*, como a estrutura do texto, sem maiúsculas, sua organização e compleição formal e semelhanças propositivas. No manifesto da poesia concreta afirma-se que é ela “produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso”, ao passo que no *Música Nova* prega-se o “desenvolvimento interno da linguagem musical, exata colocação do realismo: real=homem global”³⁸.

O manifesto também se preocupou com a questão da comunicação de massa. Mendes afirma que as preocupações vanguardistas se ligavam às políticas e às problemáticas prementes do tempo, motivo pelo qual o Manifesto reavaliava as questões técnicas e os meios de comunicação e a máquina como instrumento e objeto, já que “a alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo”, por isso propunha-se uma nova “teoria dos afetos” dentro das relações de criação-consumo que emergiam, focando uma arte participante e revolucionária.³⁹

Os integrantes do *Grupo Música Nova* retomaram os ideais do *Manifesto Música Viva* de Koellreutter, abordando a música contemporânea com base no estudo autodidático das obras de Berio, Boulez, Nono, Pousser, Stockhausen, visando a inserir os elementos da vanguarda europeia na

37 *Ibidem*, p. 126.

38 DE BONIS, Maurício. O Miserere de Willy de Oliveira: “aporia” e “apodictica”. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p.27.

39 MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. Revista Música. v.2, n.1, maio 1991; pp. 40-41.

música de concerto brasileira⁴⁰.

Atrelado a toda a renovação composicional esteve o *Festival Música Nova* desde 1962, idealizado por Mendes, assim como outras manifestações em prol da divulgação da música de vanguarda na América Latina, como os *Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea*. O predecessor desses cursos foi o *Núcleo Música Nueva de Montevideo* (1966), e que iniciou suas atividades encabeçado por quatro jovens compositores, todos discípulos de Héctor Tosar: Coriún Aharonián, Ariel Martínez, Conrado Silva e Daniel Viglietti, além do próprio Tosar. Mendes nessa época começou a frequentar o *Curso Latino-americano de Música Contemporânea*, convidando vários músicos daí para o *Festival Música Nova* e conseguindo trazer pelo menos 40 músicos que atuaram tanto no Curso Latino-Americano como no *Festival Música Nova*.⁴¹ Ambos os eventos tinham em comum a orientação esquerdista, de modo que Mendes afirma que só eram aceitos musicistas de caráter, postura política e ideais que convergissem para essa orientação e, mesmo que fossem já destacados, o principal era manter uma postura de luta pela democracia⁴². Percebe-se, desta forma, que havia uma resistência por parte de um grupo de compositores da música de concerto em relação aos governos autoritários que se instauraram na maioria dos países da América Latina a partir da década de 1960. Nesse contexto, Prada⁴³ diz que o grupo ligado ao *Música Nova* era o maior representante dessa posição e, inicialmente apenas musical, virou expressão de oposição ao autoritarismo, numa junção da face estética à política.

Sobre a relevância dos movimentos *Música Viva* e *Música Nova*, Maria

40 *Idem*. Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994, p.40.

41 PRADA, Teresinha. Gilberto Mendes: ...Terceira Margem, 2010, p.44.

42 MENDES, Gilberto. Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994, p.215.

43 PRADA, Teresinha. Gilberto Mendes: ...Terceira Margem, 2010, p.109.

Lucia Pascoal⁴⁴ pontua a originalidade e a liberdade que os compositores brasileiros exerceram durante seu mister, já que no contexto brasileiro, a criação musical sempre esteve focando os grandes centros e, apesar disso, os nossos compositores foram originais, buscando “manter a identidade preservada” e serviram para mudar mentalidades das gerações posteriores.

Gilberto Mendes: Modernismo e Bossa-Nova

Gilberto Mendes foi um compositor multifacetado e que deixou um legado extremamente importante, tendo composto peças corais e orquestrais, música de câmara, para voz e piano, para solistas etc. Além de ter obtido sucesso, contribuiu para a renovação musical brasileira através do *Festival Música Nova* e assinando o Manifesto de mesmo nome. Assim, foi um compositor cujas obras são executadas nas principais cidades do País e em vários eventos internacionais, como *Festival Internacional de Músicas Experimentais*; *Sonidos de las Américas no Carnegie Hall*, *Festival de Música Brasileira*; *Inter-American Music Festival*; *III Festival de Música de America y España* e *Festival de Música de Vanguarda da Fundação Gulbenkian* etc.

Sua obra, contudo, não é algo monolítico, e há camadas em seu desenvolvimento criativo, que Adriana Francato⁴⁵ classifica em três períodos: o de formação (1945-1959), o do experimentalismo (1960-1982) e o do “pós-tudo”, a partir de 1982, título este dado pelo próprio compositor. Especificamente focando a produção pianística, Antônio Eduardo Santos a divide em formação (1945-1959), experimentalismo (1960-1982) e *Trans-*

44 PASCOAL, Maria Lúcia. Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros. *In*: SEKEFF, M. L.; ZAMPRONHA, E. (org.) *Arte e Cultura V Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009, p.119.

45 Cf. FRANCATO, Adriana. *Asthamatour de Gilberto Mendes: elaboração da partitura oficial supervisionada pelo compositor*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Formação (após 1982), esta “marcada por uma nova sintaxe (...) e para a possibilidade de uma revolução permanente”. Vemos uma convergência entre as duas classificações, cujas últimas etapas encerrariam a questão da Estética da Impureza⁴⁶. De qualquer modo, a segunda fase em ambos os pesquisadores enfoca a questão do experimentalismo, e é nela que há uma aproximação com a poesia concreta. Nesse sentido, Mendes compõe obras arrojadas, como *Nasce morre*, com texto de Haroldo de Campos, e *Vai e Vem*, além de peças corais com letra de poetas concretistas como o *Moteto em Ré menor* cujo texto é de Décio Pignatari, e *Beba Coca-Cola* e *Com Som Sem Som*, sobre poema de Augusto de Campos.

A obra que é paradigma desse momento de preocupações mais vanguardistas do compositor é *Santos Football Music* (1969), baseada na Estética da Impureza ao usar um elemento de massas e nacional por excelência como é o futebol junto a um elemento tipicamente aristocrático: a música de orquestra. Para compor a peça, ele usa meios eletrônicos (três tapes contendo irradiação de jogo de futebol), percussão entre o público e principalmente a participação deste, à maneira do *happening*⁴⁷.

Assim, ele estava afinado à arte contemporânea de então, tendo inclusive escrito textos que focavam a questão da modernidade nas artes: o capítulo “A música” no livro *O modernismo*, de Afonso Ávilla, e o capítulo “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”, em o *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto Campos, ambos na década de 1970. Destarte, Mendes pode ser visto como uma ponte entre elementos díspares: mesmo se baseando em inovação formal, apresenta ainda índices de brasilidade, especificamente com a incorporação da Bossa Nova à sua

46 Cf. SANTOS, Rita. Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes... CRV, 2019, p. 161.

47 CHAGAS, Paulo C. A Invenção do Jogo: “Santos Football Music” de Gilberto Mendes. Revista Música. São Paulo, pp. 70-81, volume 3, nº 1, 1992.

produção. Isso é explicado também por Mendes questionar a existência de uma identidade musical brasileira, já que ela sempre foi fruto de hibridização entre vertentes musicais de várias origens, algo típico de um país com a formação étnico-cultural como o Brasil. Nesse sentido, em 1968, Mendes destrincha o samba em três fases: a primeira teria sido desdobramentos da Habanera espanhola; na segunda, há “maior elasticidade na permanente pulsação em semicolcheias”, de onde provém o samba do morro, e a terceira, “em potencial na segunda e na rítmica folclórica”, onde João Gilberto edifica o ritmo da Bossa Nova.⁴⁸

Quando Mendes se refere a essas três fases, ele apresenta no seu artigo⁴⁹ as respectivas células rítmicas



Figura 2: as duas primeiras fases do samba segundo Mendes



Figura 3: 3ª fase do samba segundo Mendes

Em outra obra, *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour* (1988), Souza salienta a presença da Bossa Nova, já que a

48 MENDES, Gilberto. “ De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 139-140.

49 *Idem*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. pp. 139-140.

característica marcante da obra é a apropriação de referências díspares, mas que “compõe um painel sonoro no qual é possível encontrar uma intrigante unidade de sentido”. Como a composição não é monolítica, nela coexistem “gestos retóricos típicos de estilos tão diversos como do pontilhismo serialista, do minimalismo, da bossa-nova, da música instrumental do romantismo alemão, do tango, da música de cinema norte-americana etc.”⁵⁰. Contudo, isso não é exclusividade dessa peça, já que Mendes usa a Bossa Nova em várias de suas composições: em *Vers Les Joyeux Tropiques* (1988), Antônio Eduardo Santos afirma que “observamos a utilização de ritmos de tango, rock e Bossa Nova, a partir de uma estrutura rítmica que aparece em *Viva Villa*”⁵¹.

Voltando à questão da cor local, nas obras *Viva Villa* (piano) e *Viva Villa II* (orquestra de cordas), Mendes quis inventariar as principais raízes rítmicas da música urbana brasileira⁵². Posteriormente, no ano 2000, na obra para piano e quarteto de cordas *Rimsky*, percebe-se a presença do tango e da Bossa Nova. Voltando a *Viva Villa II*, há a presença do gênero, mas imiscuído em processos composicionais e formais que visam à inovação, com técnicas minimalistas. Ali, a bossa aparece lida numa dupla chave: como inovadora, já que relida a partir de processos vanguardistas e como índice de brasilidade, por se relacionar com a poética de Villa-Lobos⁵³.

Ainda segundo a pesquisadora, formalmente, observa-se que do compasso 85 até o 161 da obra em questão, a célula rítmica que as cordas graves (contrabaixo e violoncelo) apresentam foi construída baseando-se na segunda fase do samba; A Seção K apresenta apenas uma microestrutura que

50 SOUZA, Rodolfo Coelho de. *Sintaxe e Parataxe na música moderna e pós-moderna*. Opus, Goiânia, v.13, nº2, dez.2007, pp.83-86.

51 SANTOS, Antônio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*, 1997, p.115.

52 *Ibidem*.

53 SANTOS, Rita. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes...* CRV, 2019.

se repete três vezes, a 31ª microestrutura, que aparece nos compassos 152 e 153 (Bossa Nova), e no original se repete seis vezes. De forma semelhante, Mendes teria se baseado na terceira fase do samba ao se criar nessa microestrutura um ritmo similar à Bossa Nova, o que se poderia chamar *samba-bossa*.⁵⁴ Na peça original Mendes usa ligaduras ao invés das pausas de semicolcheias presentes nas cordas agudas⁵⁵. A seguir, apresentamos imagens que salientam essas construções:



Figura 2: Compassos 28 e 29 de *Viva Villa*



Figura 3: 31ª Microestrutura de *Viva Villa II*

Na transcrição, Mendes apresenta quatro compassos de transição para a microestrutura final (compassos 158 a 161), sendo que na obra original para piano existem apenas dois compassos de transição e a volta à microestrutura

54 GOMES, Sérgio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008, p.22.

55 SANTOS, Rita, op. cit..

de Bossa Nova, que é repetida por duas vezes antes de se apresentar a microestrutura final (figura 7). Assim, nesses quatro compassos de transição Mendes usa um ritmo derivado do *samba-bossa*⁵⁶.

The image shows a musical score for strings, measures 158 to 161. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of 'mf' with a 'cresc.' instruction.

Figura 6: Compassos 158, 159, 160 e 161 - Transição de *Viva Villa II*

The image shows a musical score for piano, measures 30 to 33 of 'Viva Villa'. The score features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of 'mf' with a 'cresc.' instruction. A '2x' box is present above the score.

Figura 7: Compassos 30, 31, 32 e 33 de *Viva Villa*

Podemos concluir que o conjunto de obras de Gilberto Mendes que usam a Bossa Nova (*Diálogo de Ruptura*, *Viva Villa* e *Vers Les Joyeux Tropiques* para piano; *Ulysses em Copacabana Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*, *Viva Villa II* e *Rimsky*) caracterizam a intertextualidade intratextual⁵⁷ e, assim, perfazem uma retomada da negociação que vem desde

56 SANTOS, Rita. Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes... CRV, 2019.

57 AP SIÔN, Pwyll. The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 61-70.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

fins do século XIX e se torna preocupação paradigmática da intelectualidade brasileira no século XX: como criar algo autóctone através de estruturas que tantas vezes nos chegam de fora para dentro? Se não existe pureza ao se criar produtos estético-artísticos num país que por sua própria formação está “condenado ao moderno”, segundo o pensamento de Mário Pedrosa, um caminho possível é operar essas negociações e diálogos entre o que vem de fora e o que emerge na cultura local, o que foi levado a cabo não só pelos primeiros modernistas, mas também pelos escritores e músicos que elevaram a Bossa Nova a cartão postal nacional, numa complexa trama que evoca a própria formação cultural, social e política nacional.

Considerações finais

A “condenação ao moderno” sugerida por Mário Pedrosa expõe paradoxalmente tanto a dimensão da nossa inventividade, atravessada por bricolagens e empréstimos, como também a face da força e da opressão a que as culturas e as artes brasileiras estão sujeitas por meio desses mesmos mecanismos. As mídias, tanto em sua potência própria como pelas forças materiais de seus conglomerados capitalistas, caminharam *pari passu* com as correntes estéticas e manifestações artísticas variadas, em processos de legitimação, transformação e circulação, que enriqueceram a música brasileira como todas as convergências, diálogos e misturas, por um lado, e abandono, exclusão e omissão, por outro.

Na música popular urbana, o primitivismo se manifestou com o samba, gênero musical que alcançou a indústria fonográfica, o cinema, os Departamentos de Estado e formou nosso primeiro grande cartão-postal na imagem de Carmen Miranda. A música dos terreiros e dos morros, dos negros e dos marginalizados, se viu representada pelas paisagens naturais,

frutas, coloridos e por uma artista branca – e de origem portuguesa – na gigantesca fábrica hollywoodiana, entre atabaques e orquestras sinfônicas.

A Bossa Nova derruba a imagem do exotismo, e, ao imprimir a imagem de um país pleno de seu potencial industrial sem renunciar à sua natureza privilegiada, forja uma via de duplo sentido. Entre as formas arquitetônicas de Brasília e o calçadão de Copacabana apropriado de Lisboa, volta-se ao passado: o que já fora tango brasileiro, virou *jazz samba*; dos morros se vê o sol de Ipanema que guia o barquinho na tarde que cai? As mesmas calçadas conduzem às praias? Do *Carnegie Hall* se vê a Central do Brasil? É nesse sentido que, através de Gilberto Mendes, “Ulysses surfa em Copacabana com James Joyce e Dorothy Lamour”, onde os Mares do Sul se encontram com as águas do Norte, que sempre tentam se sobrepor, e daí nascem modernismos e modernidades no seio da arte brasileira com todas as questões e problemáticas que advêm disso.

Referências

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins. Fontes, 1974.

ARANTES, Otilia. Prefácio a PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos 3*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 21.

AP SIÔN, Pwyll. *The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CHAGAS, Paulo C. A Invenção do Jogo: “Santos Football Music” de Gilberto Mendes. *Revista Música*. São Paulo, pp. 70-81, volume 3, nº 1, 1992.

CHAGAS, Paulo C. Gilberto e Willy: Ética e Estética. In: VALENTE, Heloisa; SANTHIAGO, Ricardo (org.) *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p.138.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil nos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

EVERETT, Yayoi. Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen, *MTO*, 2004. Disponível em: https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.pdf. Acesso em 30 de maio de 2023.

FARIAS, Raphael F. Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latinoamericanos no Brasil, anos 1940 e 1950/ Bolero, samba-canção and sambolero: matrices, nomadism and hybridism of Latin American musical genres in Brazil, 1940s and 1950s. *Revista Brasileira do Caribe*, [S. l.], v. 19, n. 36, 2018. Disponível em: <http://cajapio.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/10089>. Acesso em: 28 ago. 2023.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (trad). *Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31.

FRANCATO, Adriana. *Asthamatour de Gilberto Mendes: elaboração da partitura oficial supervisionada pelo compositor*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor, e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

GOMES, Sérgio. *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

KATER, Calos. Música Viva. In: LIMA, Candice Dutra da Costa; SANTOS, Maria José; NOGUEIRA, Simone Maria (orgs.). *Texts from Brazil, nº 13: Brazilian Classical Music*. Departamento de Cultura do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, 2007.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p.138-147, 2011.

LIMA, Paulo Costa. *Rebolation!!! As mãos fazem os movimentos das notas, mostrando que o rebolado foi representado na melodia (independentemente do ritmo da base)*. Salvador, 21 de nov. de 2022. Instagram: @paulo.costalima. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/C1OTNNyrZCH/>>. Acesso em 30 mai. 2023.

LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música Contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-Americanos em Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

MARTINS, José Eduardo. Encontro com Pierre Boulez, *Revista Música*, São Paulo, p.199-218, volume 7, n.1-2, 1996.

MENDES, Gilberto. A Música. In: ÁVILLA, Afonso (org.) *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

MENDES, Gilberto. “De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

MENDES, Gilberto. Música moderna brasileira e suas implicações de esquerda. *Revista Música*. v.2, n.1, maio 1991.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisseia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EDUSP, Editora Giordano, 1994, p.40.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2008.

PASCOAL, Maria Lúcia. Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson. (org.) *Arte e Cultura V Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos 3*. São Paulo: Edusp, 2004.

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

RAMOS, Ricely de Araújo. *Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São João del Rei. São João del Rei, 2011.

RIZZO, Luiz Celso. *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1979-1980)* São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SANTOS, Antônio Eduardo. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997, p.9.

SANTOS, Rita. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes...* CRV, 2019.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e Parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v.13, nº2, pp.73-91, dez. 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas*. Peirópolis: Vozes, 1976.

TINHORÃO, José Ramos. *Agora o samba vai... a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: Jcm, 1969.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro. Zahar, 2000.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Jurandy surfa sobre um jacaré tocando o Bolero de Ravel. *Intexto*, nº 50, agosto de 2020, p. 23-43.

Submissão: 02/06/2023

Aceite: 20/08/2023

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94748>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*