

SÉRIE TRAJETÓRIAS 2009

Palestrante: Gilberto Mendes

Local: Rua da Lapa, 120/12º andar

Data: 14 de abril de 2009

Hora: 17:00

Eu me defino como um bancário que fez música nas horas vagas. Eu comecei a estudar música tarde, já estava na faculdade de Direito, em São Paulo. Quando entrei para o Conservatório Musical de Santos, tinha dezenove para quase vinte anos. Entrei para o bê-á-bá da música porque eu não sabia nada. Eu sempre gostava muito de música e brincava de ser músico, mas nunca me ocorreu ser músico. Naquele tempo, ir para a biblioteca estudar música significava muito para quem não tinha dinheiro. Eu queria tocar piano, mas piano era caro e meu pai, que era médico, morreu meio moço e deixou a minha mãe numa situação financeira difícil, ter piano era uma coisa inimaginável para a gente. Então, fui ser outras coisas e sempre gostando de música. Eu pensava até em depois de me formar, de ser um advogado, comprar um trombone para ser trombonista amador. Um cunhado me perguntou se eu não tinha percebido que eu era músico e me questionou sobre o que eu estava fazendo em São Paulo, estudando Direito, pois ele era advogado e achava tudo aquilo chatíssimo – de fato ele era advogado e depois abandonou a profissão. Eu devo a esse cidadão duas coisas extraordinárias: ele me fez estudar música, porque acho que se ele não tivesse me dado essa abertura, eu não teria estudado música. Ele disse que eu morava em São Paulo, sofria de asma e que ficava passando mal lá, então ele me indicou que eu entrasse para um clube de esportes e para o Conservatório e atendi prontamente o pedido dele.

Voltei para Santos e entrei para o Conservatório Nacional de Santos, que era muito bom, era de propriedade da Antonieta Rudge, ela era Diretora e dona do Conservatório junto com o maestro Tabarin. Naquela altura, 1943, 1945, por aí, havia lá um grande professor de harmonia e contraponto que me parece que foi professor do Mário de Andrade. Eu também entrei para um clube de esporte para fazer natação e remo para a minha bronquite asmática.

Comecei a minha vida de escutar música. Pensei em estudar piano, mas eu já estava com dezenove anos e não dava mais tempo. Acho que para estudar qualquer instrumento tem que começar lá pelos sete anos, então percebi que eu não seria pianista.

Fiquei órfão de pai cedo. Meu pai morreu quando eu tinha cinco anos e minha mãe ficou viúva. Eu era o mais novinho da família, nós éramos cinco, e todos os meus irmãos eram bem mais velhos. A minha mãe me levava para todo lugar que ela ia. Os lugares que ela frequentava eram concerto e cinema e daí a minha paixão pela música e pelo cinema, que é uma coisa muito importante pra mim.

Comecei a estudar música, mas tinha que trabalhar. O sonho da minha mãe era que eu entrasse para o Banco do Brasil ou para a Caixa Econômica Federal e, então, arrumei um emprego em um Banco e posteriormente fiz um concurso para a Caixa Econômica e acabei entrando, realizando o sonho da minha mãe. Naquele tempo, o mundo estava em guerra. Em 1939, 1940, o mundo entrou em guerra e logo o Brasil entrou também. Não havia perspectiva nenhuma de música naquela época. A carreira musical mesmo já começou tarde, porque tive que trabalhar para sobreviver. Eu fui um bancário que compôs nas horas vagas e foi assim a minha vida, fui

compondo e vivendo, além do mais nem morando no Rio, nem em São Paulo. Em São Paulo, não pude morar por causa da asma. A cidade onde eu deveria ter vivido era o Rio de Janeiro, mas nem me ocorreu ter vindo para o Rio de Janeiro, como veio o maestro Edino Krieger. Seria a cidade ideal por ser o grande centro cultural e que é e ótima para a minha asma. O Rio de Janeiro é uma cidade seca e tem um excelente clima aqui. Logo deu para perceber que eu talvez fosse ser musicólogo ou coisa assim. Indiretamente, fui deixando os estudos.

Cheguei a estudar um pouquinho com a Antonieta Rudge que me aceitou, mas ela não pegava principiante, só aperfeiçoamento. Um aluno dela que eu hospedava em minha casa, de tanto falar de mim pra ela, fez com que ela quisesse me conhecer e assim foi. Ela foi com a minha cara, simpatizou comigo e eu estudei certo tempo com ela. Eu nem gosto de falar isso porque vão pensar que sei tocar piano e, infelizmente, eu tinha que trabalhar. Vi que eu era meio inculto musicalmente, mas eu sempre tive negócio com a composição mesmo.

Fui levando a vida com muita dificuldade e o mundo em guerra e depois da guerra, a reconstrução. Na verdade, não tinha perspectiva. Eu morava em Santos, que era ao lado de São Paulo, mas não era São Paulo e eu não vivia a vida musical de São Paulo. Eu também não vivia a vida musical santista porque não existia.

Comecei a compor para mim mesmo, influenciado pelas peças que eu estudava. Fiquei com uma paixão aguda por Schumann, que eu tenho até hoje. Acho que ele é um compositor que tem uma linguagem muito esquisita, muito fora do comum, muito extraordinária. Vejo uma grande afinidade entre Schumann e Bach. Essas partituras é que me ensinaram a fazer música. Ninguém me ensinou, eu não tinha professor para composição. Comecei, realmente, a partir daí a compor para mim mesmo. Fazia curso de harmonia com o maestro Savino de Benedictis e muitos dos exercícios eu já procurava fazer como se fossem músicas, a tal ponto que de um desses exercícios, bem recentemente, fiz uma música coral que usei – por incrível que pareça! Peguei o começo desse estudo. Era um estudo de harmonia que fiz, mas eu fiz como música, ao invés de ser uma lição para o maestro corrigir. Eu guardava essas coisas que eu fazia, que eram às vezes pedaços, coisas curtas, para, eventualmente, depois desenvolver como música.

Eu diria, então, que a minha influência básica desse meu começo na música foi muita música clássico-romântica como Chopin, que é a base da harmonia. Aqueles vinte e quatro prelúdios dele e os estudos; ali está toda a harmonia moderna e o Liszt, que era extraordinário. Debussy usou Liszt em coisas que ele fez, sobretudo naquela *Sonata para violino e piano*. Debussy tem uma passagem que ele sacou do final daquelas peças pequenas de Liszt como *Consolações* - no final da *Sonata para violino e piano* tem exatamente a mesma passagem, na mesma tonalidade, dada a paixão que Debussy tinha por Liszt.

O Liszt e o Chopin são a base da harmonia moderna que depois foi levada às últimas consequências pelo Debussy que é essa beleza de harmonia moderna que até hoje manda na composição musical. Fui influenciado por essa gente. Aprendi música sem professor de composição. Estudei harmonia e não sou um autodidata da música porque isso aprendi em conservatório: solfejar, ler música. Harmonia, sim, eu estudei muito bem até com o maestro Savino. Ele ensinava de uma maneira muito racional, que me deu uma base muito boa. Não tinha nada racional da harmonia funcional, era harmonia clássica. Foi a única coisa que eu estudei assim de fazer lição e o professor corrigir.

Naquele tempo, tinha uma revista chamada “Vamos ler”, que eu lia lá em Santos e nela escrevia um cidadão com um nome esquisito: Koellreutter. Eu achava aquilo estranho e gostava de ler porque gostava muito de informações e pensava que um dia pudesse estudar com aquele cara, mas nunca aconteceu isso. Ele foi só um grande amigo, o meu amigo Koellreutter, e eu tenho até uma música com esse nome.

Eu também pretendia estudar, de repente, em São Paulo e até uma das pessoas que estava viabilizando isso está aqui presente, Eládio Pérez Gonzalez, que tentou que eu estudasse com o Camargo Guarnieri. Ele levou algumas peças minhas e o Camargo Guarnieri perguntou se eu sabia contraponto, se eu tinha estudado contraponto e eu disse que não. Ele me disse que eu tinha que estudar contraponto com um aluno dele, aí eu achei chato, porque eu queria estudar com ele e não com um aluno dele.

O meu destino foi estudar sozinho. Eu tinha um livro chamado “Música moderna”, do famoso musicólogo espanhol Adolfo Salazar, que parecia uma bíblia porque continha informações tremendas sobre a música do século XX e um capítulo inteiro sobre Villa-Lobos, pela importância que Villa-Lobos sempre teve. Eu me lembro que tinha uma página inteira de Anton Webern e que ninguém falava nesse cidadão, uma página do Chandler, duas páginas de Stravinsky, e isso me abriu uma perspectiva para fazer música.

Eu descobri uma coisa interessante: enquanto a gente não sabe uma coisa, como ela foi feita, a gente inventa. Se a gente aprende muito, muito, muito com alguém, depois a gente vai fazer a música como ele ensinou para a gente. Isso marca muito.

Eu sou um músico que estudou pouco música, na verdade. Eu não estudei com ninguém importante e nem fui para a Europa estudar. Isso pode ser ruim por um lado, mas bom por outro, porque obriga a gente a inventar. Naqueles tempos em que eu não sabia como os compositores tinham chegado naquilo ali, porque era uma página só, eu fuçava a cabeça e, no mínimo, fazia uma música imitando aquela página, mas como a música tinha que ser comprida não podia ficar numa página só. Eu tinha que espichar aquela ideia e era aí que eu tinha que forçar a minha imaginação a inventar aquilo. Fiz muita música com quartas, com segundas, com acordes com segundas, acordes com quartas, porque eu gostava muito daquilo. Fazia uma música para mim mesmo e era tudo para piano, inicialmente e, depois, comecei a fazer canções também.

Acho que mais ou menos a trajetória de todo cantor começa pelo mais fácil: uma pecinha para piano e escolhendo os poemas que a gente gosta. Eu fui colocando alguns textos do Drummond, dos poetas de Santos. Eu fazia tudo aquilo diretamente para a gaveta porque ninguém me conhecia, nem em São Paulo, que era ali do lado, porque eu não frequentava a cidade de São Paulo.

Eu era muito ligado em política, na época. Santos era considerada a cidade vermelha brasileira. Eu era muito próximo do Partido Comunista Brasileiro e na década seguinte cheguei até a entrar para o partido. Aquilo me absorvia muito e como eu já comecei a música tarde e não tinha muito tempo para essas coisas, fui me desviando da música.

Não tinha muita chance na música porque ninguém me conhecia até que um dia eu levei minhas músicas para Anna Stella Schic Philippot, porque o meu amigo que era do partido me disse para

levar para ela e eu levei tudo o que eu tinha feito para ela. Por razões ideológicas, ela meteu o pau em tudo. Ela disse que não tinha a realidade brasileira nas músicas, não tinha o nosso folclore e realmente não tinha porque em Santos não tinha folclore – que culpa eu tenho –, mas se eu tivesse nascido em Recife, em Manaus – os compositores desses locais têm um riquíssimo folclore. Naquele tempo, o meu folclore era a música de rádio. Eu fui extremamente marcado pela música popular norte-americana. Tenho um bom ouvido musical e, então, eu ouvia um acorde e cantava o acorde melodicamente – eu facilmente descobria qual era o acorde. Eu cantava imitando a orquestra, imitando o som do trombone. Às vezes, eu tinha visto o filme só uma vez e guardava só a melodia da primeira parte e como a segunda não deu tempo de guardar na memória, eu inventava e aí já estava nascendo o compositor. Quando eu não sabia, inventava o resto, assim eu via que estava sendo meio compositor, sem saber, mas aquilo era uma coisa sem importância. Isso é só para mostrar que a minha área é muito clássico-romântica: Chopin, Liszt, Bach e depois Bartók – eu aprendi muito a tratar a dissonância com Bartók, Stravinsky, mas a gente aprende mais com Bartók nesse caso. Stravinsky é o que eu mais gosto no século XX, porém eu reconheço que ele não tem nada a ensinar. A gente pode imitá-lo, mas ele não ensina nada. Não é como o Chandler que desenvolveu uma técnica, um estilo, nesse sentido que você adquire aquilo através de um aprendizado. Stravinsky não tem isso e ele tinha até um pouco de complexo. Ele dizia, se referindo até ao Chandler, que ele fazia uma música toda calculada, programada, baseada em tonificações e a dele era toda da cabeça, num jato só. No fim da vida, ele fez o dodecafonismo, mas no estilo de Weber, de quem ele gostava realmente. Isso tudo era bobagem dele. Essa coisa que “saía da cabeça” já era o resultado de um aparelho de computação que era a cabeça dele, extraordinária. Ele não precisava aprender com ninguém, já estava tudo feito. O que ele fazia era simplesmente extraordinário. Nós não temos o que aprender com ele e eu não sei se vocês concordam comigo. A gente pode imitá-lo. Com o Chandler a gente aprende sem imitar porque é uma técnica neutra o dodecafonismo. Schoenberg, autor do dodecafonismo, fez algumas músicas muito importantes, até porque era a fase final da vida dele, e é, absolutamente, Stravinsky. Não tem nada a ver com Schubert e outros porque a mecânica do dodecafonismo era operacional possibilitando isso.

Como vocês estão vendo, a minha origem foi esta e, então, eu fiz muita música, muita canção, muita peça para piano. Só então comecei a fazer música orquestral, também, incentivado por um concurso do IV Centenário em São Paulo – um concurso internacional – e eu me atrevi e mandei uma ópera de meia hora, pois era o mínimo que se exigia em um concurso, com três cópias escritas à mão, pois não havia xerox naquele tempo. Quem ganhou foi o Camargo Guarnieri, em 1954, mas me valeu porque foi um estudo extraordinário que fiz. Comprei *6ª e a 7ª Sinfonia* de Beethoven, que são ótimas, e tem tudo ali. O Beethoven era meio impressionista na *Sinfonia Pastoral*, com aquelas trompas. Eu aprendi orquestração, basicamente, com Beethoven, esmiuçando sozinho a *6ª e a 7ª* que são magníficas. Essas duas sinfonias nos ensinam muito a compor.

Não sei por que cargas d'água nunca fui pegar a prova. Eu não ganhei o concurso, mas podia pegar de volta a obra, mas não fui não sei por que razão. Eu, às vezes, ficava meio desanimado, achava que não era um compositor. Na mesma época que eu fiz essa obra, escrevi o meu *Ponteio para orquestra*, porque houve um tempo em que eu tive um pequeno contato com Claudio Santoro e eu gostava muito dos ponteios dele e, então, eu fiz um ponteio meu. Esse ponteio eu compus na mesma época e anos depois foi tocado e tem sido tocado hoje em dia pelas orquestras e está perfeito. Eu pretendia um dia em fazer uma correção nesse ponteio, mas

depois ouvi e vi que não tem nada para corrigir. Eu pensava que tinha jogado fora uma obra muito boa.

O camarada Eládio queria que eu estudasse com Camargo, mas eu não consegui, o que acho que foi bom por um lado porque eram duas personalidades muito fortes. Quem estudava com ele, depois dava um duro para se livrar da influência dele, como é o caso do meu caro amigo Almeida Prado que estudou bastante com o Camargo. O Almeida Prado entrou em um festival de música contemporânea lá em Santos - ele ia sempre à minha casa -, mas não queria entrar no festival e eu dizia para ele mudar de estilo. Ele estava numa linha, que não é que a gente condene, mas que não é a nossa. Ele teria que fazer o dele na nossa linha e não é que ele fez? Eu me sinto até meio responsável por isso, mas felizmente, porque isso lhe deu uma abertura muito grande. Quem o conhece fala que ele é amplo, é formidável, uma pessoa muito querida.

Eu falei que a Anna Stella Schic Philippot me criticou, mas pelo lado ideológico, mas isso porque ela estava no auge nacionalista do partido dela. Eu tinha outra obra, como a minha *Sonatina brasileira* que é estritamente brasileira e ela não observou essa ou, então, viu meio que por alto, mas não era tão assim, eu não sou avesso à música brasileira, somente não fui influenciado porque quase não ouvi música brasileira naquela época.

Quando Cláudio Santoro foi morar em São Paulo, tentei estudar com ele, mas tive só umas cinco entrevistas com ele e depois ele foi para a Europa e ficou por lá. Por isso, nunca consegui estudar direito com ele. Depois, entrei em contato com o maestro Olivier Toni, em São Paulo, que tinha criado a Orquestra de Câmara de São Paulo, e que vinha desenvolvendo um excelente trabalho com os musicistas lá. Ele por um lado e o Diogo Pacheco por outro lado, aí, felizmente, eu me liguei a São Paulo, graças, ao Dom Eládio, que abriu as suas portas. O Dom Eládio me apresentou ao maestro Toni e ele logo quis pegar um jovem e me pegou – eu já não era tão jovem, pois já estava com mais de trinta anos – para me orientar e eu aceitei. Quando eu entreguei as minhas coisas para ele, ele foi pior do que a Anna Stella, ele mandou jogar tudo fora e me disse: “vida nova”. Eu já tinha composto muita coisa, muita peça para piano, inclusive essa *Sonatina* que sempre tocava na Europa, nos Estados Unidos e foi editada lá. A conselho do Dom e daquele grupo ao qual me integrei, joguei fora as minhas obras. Nem tudo era porcaria, algumas foram editadas. Tinha uma editora na Bélgica que cismou que eu sou pós-moderno – eu não sou pós-moderno, eu faço a minha música -, então eles estão editando quase tudo o que eu faço.

Essa foi uma fase muito de vanguarda, mas uma vanguarda nova que já era outro papo. Chegavam a uma casa de São Paulo partituras da nata da nova música europeia e estavam importando os discos daquelas músicas. A gente comprava as partituras e os discos e enveredamos por esse caminho.

A minha natureza clássico-romântica moderna passou por um serialismo já posterior ao próprio Chandler que quase realizou o sonho, porque quando ele estruturou o dodecafonismo, ele estava numa casa à beira de um lago, com os famosos alunos, e disse aquela famosa frase: “acabei de estruturar um princípio de composição que vai garantir mais cem anos de hegemonia da música alemã”. Ele queria era isso. O negócio dele era esse, a hegemonia, que é um negócio do alemão. Não durou cem anos, mas trinta anos durou. Em algum momento, o mundo inteiro tocou a sua música. Cada país tinha os representantes dela. O meu grupo foi representante no Brasil. Nós íamos a Dreieich como o muçulmano vai à Meca. Eu mesmo fui duas vezes. Quase todos nós

fomos uma ou duas vezes lá para ver os mestres em pessoa. Eram conferências para eles explicarem as músicas deles e depois se comprava preciosos materiais de partituras e discos.

Eu enveredei por esse caminho, mas que acabou não me interessando. Como eu estava muito ligado à poesia concreta, resolvemos, principalmente eu e o Rogério Duprat, fazer uma música inventiva dentro daquele espírito que não era só alemão, mas também era americano, não era uma música de sentido de folclore, mas era um assunto nosso que naquele momento era a poesia concreta, pelo menos lá em São Paulo. Nós nos batemos muito na poesia concreta pela experiência de uma música nova do ponto de vista de não ter melodias, contraponto, era mais um trabalho com os fonemas, os sons; então a gente fez muita música desse tipo, mas eu nunca gostei de ficar só nisso. Ficar só nisso ficava muito hermético, muito complicado. Tem a primeira música que o povo detesta, é um horror, se tocar o povo fica apavorado, eles vêm me cumprimentar só por gentileza. Dizem que ela é interessante. Quando o cara diz que é interessante é porque ele detestou. Eu fiz uma segunda que foi um sucesso que foi *Beba Coca-Cola*, onde botei o meu experimentalismo junto com outro lado meu, um lado que eu costumo dizer que me sinto um pouco meio três compositores: um clássico alemão, um assim mais dado a novidades, a pesquisas novas e um lado mais popular. Acho que eu poderia ter sido um compositor popular, mas como a vida é uma só – eu não queria ser compositor popular, queria ser erudito – eu continuei na minha trilha.

Tenho o meu lado melódico, assim tonal, assim acessível. Naquela época a gente tinha coral em Santos, aliás, existe até hoje, é um coral muito velho, a gente cantava – e eu cantava no coro também – aqueles motetos estrangeiros rápidos, então, o *Beba Coca-Cola* me deu a ideia de um moteto rápido. A música não se chama *Beba Coca-Cola*; ficou com esse nome por causa do poema, ela se chama *Moteto em ré menor*. O ré menor, não tem ré menor nenhum. Ela começa realmente com um ré, fá, lá, mas a nota seguinte entra em dissonância com isso e o resto é tudo dissonante.

Havia um crítico em São Paulo que disse que eu queria deixar ele confuso - ele metia o pau mesmo - dizendo que era em ré menor, mas não tinha ré menor nenhum. Ele implicava muito com a gente. Ele implicou solenemente com o meu *Santos Football Music*, só faltou me chamar de vigarista, inclusive eu li o que ele escreveu sobre música nos artigos dele e ele selecionou um artigo sobre *Santos Football Music* em que ele mete o pau em mim, me chamou quase que de vigarista, mas mesmo assim eu gostava dele, ele era honesto e fazia isso com muita honestidade. O crítico Caldeira Filho foi muito importante para São Paulo. Quando me formei no Conservatório em teoria musical, eu o escolhi para paraninfo – ele foi discípulo de Mário de Andrade.

Pensei que quem tivesse dado o primeiro prêmio que ganhei na APCA em São Paulo fosse um jornalista amigo meu, então eu o agradei, e, então, ele se desculpou e disse que para ser sincero ele não havia votado em mim e que a pessoa que indicou a minha candidatura foi o Caldeira. Ele metia o pau em mim, mas nessa hora ele disse: “já que criaram o prêmio de música experimental, um prêmio novo na APCA, só tem um aqui nessa linha que é o Gilberto”. Ele era um cara legal, eu gostava dele. Ele não era meu inimigo, era uma boa pessoa.

Engavetei as minhas músicas num baú, como todo mundo faz – aquela música proibida, música tonal, romântica, música nacionalista - eu fiz muita música brasileira. Passou-se o tempo e eu fui dar aula na USP, deixei de ser bancário, peguei certo nome e fui ser professor na USP e

acabei dando aula até nos Estados Unidos, onde eu pretendia um dia ir estudar, mas um dia um compositor me convidou para ficar no lugar dele dando aula prática e eu aceitei. Tempos depois, ele me disse que estava tudo indo bem, mas eu tinha um concorrente forte, um israelense que era o chefe do departamento – ele era judaico - então eu vi que tinha entrado num concurso sem saber, um concurso internacional – concorrendo com um israelense e eu ganhei e acabei indo dar aula ali. Nessa fase eu não era professor da USP. Uma coisa que me intriga até hoje: eu não sei como eu dei aula numa universidade americana, sem título nenhum! Eu não era doutor, não era mestre e não era nem professor em nenhuma universidade, era um ex-bancário – eu já tinha me aposentado na Caixa Econômica e não exigiram nada a não ser o meu currículo que eu já tinha. Aquele negócio da poesia concreta, da música de vanguarda, ninguém gostava daquilo, mas deu muita badalação e fama para a gente. Os jornalistas, geralmente, gostam de barulho. Se o Caldeira metia o pau numa coluna, os jornalistas botavam numa página inteira, porque era notícia, era escândalo, é provocação. O Pacheco tinha feito um concerto no Municipal e tocou coisa da gente que foi um escândalo daqueles, a Diretora chamou até a polícia para proteger a gente, porque ela achou que a gente ia apanhar, mas isso não aconteceu. Teve muita discussão durante o concerto.

Eu fiquei durante um tempo dentro de certo rigor de fazer música, mas não joguei fora as minhas coisas não, mantive tudo ali. Um amigo meu ficou sabendo que eu tinha muita coisa do passado guardada e me pediu para lhe mostrar; ele se interessou muito e tocou tudo, tudo. Ele foi a muitos lugares e eu devo a ele essa descoberta desse acervo. No começo desses movimentos de vanguarda, a gente não queria mostrar outras obras para não dar confusão entre novas estruturas de vanguarda e a canção romântica, tonal. Isso são águas passadas. Eu deixei que essa obra viesse à tona e que viesse a ser tocada e foi de tal maneira que os pianistas começaram a tocar no exterior, antigos alunos. Então, o tal editor belga cismou que eu era pós-moderno e está editando todas as músicas desse tempo. Após isso aí, vieram canções minhas e eu usava muito um poeta chamado Raul de Leoni – eu tenho umas sete canções com poemas dele, eu tinha paixão por aqueles poemas do Raul de Leoni. Eu lancei um CD há uns quatro anos com uma dupla de cantores, tenor e soprano, mais o pianista Rubens Rui Sales, que foi meu aluno na USP e que hoje em dia é professor titular – progrediu muito -, ele toca maravilhosamente bem as peças que estão ao alcance da técnica dele. É um excelente pianista, mas não tem aquela senhora técnica dos pianistas. Ele é muito ligado a esse casal e eles começaram a cantar muito as minhas músicas – essas músicas que eu quase joguei fora.

Aconteceu um projeto da Petrobras ao qual concorreu o Centro Cultural de São Paulo e eles gravaram todas as minhas canções, menos as duas últimas. Eu estou convivendo com essas obras.

Um amigo meu me pediu uma música para piano porque ele ia tocar num festival de Miami. Essa música que eu fiz para piano se chama *Vento noroeste*, que é um vento que tem lá em Santos. Nessa fase eu retomei a música instrumental, porque com a poesia concreta eu fiquei muito tempo com experimentalismos e fazendo teatro musical e tinha me afastado da música instrumental propriamente dita, então eu voltei para ela. Fiz uma peça que é uma das melhores peças minhas para piano que ele tocou lá e gravou pela FUNARTE. Essa música me trouxe de volta à música instrumental com aquele toque romântico, porque no fundo eu sou clássico-romântico.

Eu entendo, hoje em dia, o atonal como a expansão do tonal e eu comecei a compor nos dois moldes. A gente pensa que o caminho do sistema tonal, aliás, essa é uma teoria minha que vocês podem repudiar, solenemente, não morreu com o aparecimento do dodecafonismo.

O dodecafonismo é o caminho da música alemã. O Chandler resolveu fazer aquele princípio de composição e estabeleceu essa linha, mas não é que o sistema tonal peça isso. O sistema tonal está aí vivinho da silva na música do cinema, na música popular e até na música erudita de novos compositores. Ele está plenamente vigente. O próprio Chandler falava que o sistema tonal ainda era bom e ainda ia durar alguns anos, uns três séculos ou qualquer coisa assim. Eu vi que era perfeitamente possível compor ligando tudo isso e então surge outro tipo de composição e eu passo por um momento que existe até hoje dentro de mim. Todas essas técnicas que eu fui adquirindo, essas estéticas – eu posso passar até por outra, mas a gente sempre guarda a anterior – eu não jogo fora a anterior, eu vou acumulando e se eu vou a um caminho novo, a anterior me ajuda nesse caminho novo. Existem compositores que fazem ao contrário, eles limpam, eles não querem nem ouvir falar no que fizeram antes, a técnica que eles usaram não usam mais, porque entrou uma nova e isso é um caminho tão justo quanto o meu.

Eu diria que tenho uma formação pessoal assim da minha própria família, tive vários irmãos professores da universidade de São Paulo. Hoje, tenho uma formação muito eclética, de muitas correntes, então não sei me fixar e ficar numa única coisa e a minha música reflete isso, porque eu fui chamado para o modernismo, um novo ecletismo na verdade, uma coisa que é das Américas. O Villa-Lobos foi o grande pós-moderno, ele já vinha preconizando tudo isso. Ele foi um compositor fenomenal que o Brasil não entendeu bem até hoje.

Eu fui muito marcado pela canção americana, de compositores dos anos vinte, trinta e quarenta, depois eles morreram. Era o fundo musical dos filmes do Woody Allen. Eu gosto muito do jazz, mas o que eu gosto muito é da canção americana porque é uma canção muito próxima da canção erudita, é a única música popular, a minha canção popular, que atingiu um nível, praticamente da música erudita. Elas foram feitas por imigrantes, gente que estudou no Conservatório de Praga, outro que estudou no Conservatório de Varsóvia, então eles traziam esse caldo cultural da Europa, misturado com a música centro-europeia, música italiana. Depois, o negro entrou com o seu famoso ritmo e triturou tudo isso na canção americana, uma coisa muito especial e eu fui muito marcado por isso e me sinto marcado até hoje.

Tenho um livro recente, que foi editado pela Universidade de São Paulo e por um editor lá de Santos, e até os editores ficaram de vir aqui, mas não vieram. Estou tendo sorte, pelo menos lá em São Paulo e aqui no Rio, o livro está tendo uma ótima repercussão.

Mas então é isso, muito obrigado a todos.