

Escola de Comunicações e Artes

Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. J. Teixeira Coelho Netto

IGOR LINTZ MAUÉS

MÚSICA ELETROACÚSTICA NO BRASIL

Composição Utilizando o Meio Eletrônico (1956-1981)

dissertação de mestrado



SÃO PAULO

1989

## 2. ESBOÇO HISTORIOGRÁFICO

O desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil está ligado intimamente aos movimentos da vanguarda musical no final da década de cinquenta. Antes disso não se sabe de músico brasileiro que se interessasse por experimentar as possibilidades musicais do meio eletrônico na composição, embora desde a década de vinte, tanto a gravação gramofônica elétrica quanto a difusão radiofônica fossem realidade no país.

A mais antiga referência bibliográfica brasileira a um instrumento musical eletrônico é, ao que se saiba, a de Mário de Andrade em uma de suas crônicas musicais. Escrevendo no início da década de trinta a propósito de uma apresentação do "instrumento eletro-magnético" theremin no Brasil, observou que "o seu valor está em ser um instrumento novo, que se poderá ajuntar a qualquer solução de orquestra já existente"<sup>1</sup>. No entanto os músicos do período nacionalista, voltados para o populismo e desconfiando de quaisquer técnicas ou recursos composicionais novos, não chegaram a utilizar instrumentos eletrônicos em suas obras. Além disso trabalharam por décadas a partir de gravações de música indígena e folclórica, sem que lhes tenha ocorrido utilizar de alguma forma diretamente esse meio para compor. Por outro lado os organismos de radiodifusão, centros potenciais para desenvolvimento de uma pesquisa eletroacústica, também não se mostraram atraídos por inovações musicais, preferindo, já a partir da primeira metade da década de vinte, centrar sua programação na música popular.

Uma proposta especificamente de utilização musical do meio eletrônico só seria formulada no Brasil na próxima década pelo Grupo Música Viva. Esse grupo, iniciado pelo compositor Koellreutter e ativo nos anos quarenta no Rio de Janeiro, seria a semente a partir da qual a música de vanguarda brasileira posteriormente se desenvolveria. Hans-Joachim Koellreutter (n. Freiburg, Alemanha, 1915), realizou seus estudos musicais em Berlin e Genebra sob orientação de P. Hindemith<sup>2</sup> e H. Scherchen. Mudando-se para o Brasil, Koellreutter formaria, em 1939, aquele grupo juntamente com jovens músicos interessados numa renovação. No Manifesto 1946, o Grupo Musica Viva já prevê a forma pela qual a música eletroacústica se estabeleceria poucos anos depois, na França e na Alemanha: "MUSICA VIVA, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção

---

<sup>1</sup>Incluído no Ensaio sobre a Música Brasileira (São Paulo: Martins, 1963), p.61. O theremin ou aeterophon, criado pelo físico russo L. Theremin em 1920, foi um dos primeiros instrumentos totalmente eletrônicos.

<sup>2</sup>É interessante notar que Paul Hindemith já havia realizado em 1930 em Berlin, juntamente com Ernst Toch experiências de composição utilizando discos (EIMERT e HUMPERT 1973:124).

material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos radioelétricos<sup>3</sup>". A expressão "instrumentos radioelétricos" (geradores de onda e de ruído, filtros, amplificadores e máquinas de gravação e transmissão) vem com certeza do contato com as técnicas de radiodifusão, em função da série de programas semanais que esse grupo conseguiu transmitir, através da Rádio MEC, Rio de Janeiro, a partir de 1944. No entanto apesar da intenção, o Grupo Música Viva não chegou a desenvolver uma linguagem musical que pudesse dar o passo decisivo em direção ao emprego de recursos eletroacústicos. O Manifesto se restringe a indicar a forma de expressão das novas idéias como "uma linguagem musical contrapontística-harmônica e baseada num cromatismo diatônico<sup>4</sup>". O próprio Koellreutter utilizaria o meio eletrônico apenas no final da década de sessenta, durante o período em que esteve fora do país, quando compôs Sunyata, para flauta, orquestra e fita magnética. No entanto este educador estabeleceria uma tradição experimental que seria mais tarde fundamental para o desenvolvimento da pesquisa eletroacústica no Brasil.

Nos anos cinquenta não ocorreram mudanças significativas na música brasileira chamada erudita em relação as duas décadas anteriores. O nacionalismo musical era ainda a tendência dominante, representado no período principalmente por Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, José Siqueira e Osvaldo Lacerda, uma vez que a música de Villa-Lobos nesta fase havia se voltado mais para um estilo neo-tonal de caráter abstrato. Mesmo os principais integrantes do grupo Música Viva, Cláudio Santoro e César Guerra Peixe, que nos anos quarenta cultivaram um estilo não nacionalista, haviam se voltado para este estilo a partir de um forte questionamento político-social. Santoro daria mais tarde uma importante contribuição à música eletroacústica brasileira, porém nessa sua fase nacionalista compartilharia a opinião geral mantida em relação a essa música, como demonstra sua afirmação da época de que o "concretismo é semelhante a tentativa do escritor que pretenda escrever um livro com caracteres novos que ninguém entende<sup>5</sup>".

Durante esse período, na Europa pós-guerra, a música eletroacústica havia se desenvolvido. A "musique concrète" francesa, iniciada em 1948, dentro da Organização de Radiodifusão e Televisão Francesa (ORTF) em Paris e a "elektronische Musik" alemã, a partir de 1951 na Rádio da Alemanha Ocidental (WDR) em Colônia, tinham se estabelecido definitivamente e captado o interesse da vanguarda musical. A situação geral naqueles anos

---

<sup>3</sup>Reproduzido em Vasco Mariz, História da Música no Brasil (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3a. ed. 1983) pág. 236.

<sup>4</sup>Obra citada p. 237.

<sup>5</sup>Em entrevista concedida a Paulo Grisolli em 1954, segundo José Maria Neves Música Contemporânea Brasileira (São Paulo: Ricordi, 1981), página 190.

pedia a criação de uma nova arte, favorecendo uma reconstrução em todos os sentidos. Nos Estados Unidos, grupos isolados de compositores vinham também desenvolvendo a "music for tape", que porém não contou, na época, com a mesma divulgação que tiveram as iniciativas européias. As primeiras obras realizadas pelo grupo concreto francês, como Études de Bruts e Étude aux Objets de Pierre Schaeffer, Étude aux Accidents de Luc Ferrari e Ambiance I de Michael Philippot<sup>6</sup> e pelos alemães pioneiros da música eletrônica, como Etüde über Tongemische e Fünf Stücke de Herbert Eimert e Etudie II e Gesang der Jünqlinge de Karlheinz Stockhausen, chegaram a América Latina e ao Brasil divulgadas por radiodifusão e ouvidas em discos em audições privadas nos círculos intelectuais da época<sup>7</sup>. O primeiro contato direto com a música eletroacústica da vanguarda européia e norteamericana seria em 1961, com a realização da 1a. Bienal de Música de Vanguarda no Rio de Janeiro. Quando Luciano Berio, Henry Pousser e David Tudor tiveram ocasião de apresentar sua música e idéias ao público brasileiro<sup>8</sup>.

Os marcos iniciais do desenvolvimento da música eletroacústica brasileira são os trabalhos pioneiros de Reginaldo de Carvalho e Jorge Antunes. Deve ainda ser mencionada, a utilização de recursos eletroacústicos pelo Grupo de Música Nova de São Paulo.

O compositor Reginaldo de Carvalho (n. Guarabira, PB, 1932) é, segundo se pode apurar, o pioneiro no Brasil na utilização musical do meio eletrônico. Nos primeiros anos da década de cinquenta, depois de ter realizado estudos musicais no Rio de Janeiro com Villa-Lobos, indicado por esse compositor para completar sua formação no exterior, estuda em Paris com Paul le Flem e Olivier Messiaen. Freqüenta cursos na Sorbonne (na área de pedagogia) e, com bolsa do governo francês através do Centre Bourdain, estagia no então estúdio experimental da Organização de Radiodifusão e Televisão Francesa (ORTF), que fora aberto a compositores fora do círculo inicial da música concreta. Esteve nessa área, sob a orientação de Pierre Schaeffer, Luc Ferrari e

---

<sup>6</sup>Philippot (n.1925) desempenharia mais tarde um importante papel no desenvolvimento da música eletroacústica brasileira, atuando como chefe do departamento de música do Instituto de Artes do Planalto da Universidade Estadual Paulista. Lá colaborou para a formação do primeiro estúdio brasileiro do gênero, o Laboratório de Música Eletroacústica deste Instituto.

<sup>7</sup>Os dados sobre esse aspecto foram obtidos em entrevistas com diversos compositores do cenário paulista realizadas pelo autor, juntamente com Silvia Ocugne, Atsuko Wada e Mário Augusto Aydar para o trabalho "Compositores que nos cercam" apresentado no Primeiro Encontro de Jovens Compositores, realizado na Escola de Comunicações e Artes-USP em 1980.

<sup>8</sup>Jocy de Oliveira, Dias e caminhos / seus mapas e partituras. Rio de Janeiro: Imprinta, 1984, página 113.

François Bayle. Ao retornar ao país, mantém entre 1956 e 59 no Rio de Janeiro, um "Estúdio de Experiências Musicais", onde realiza as primeira peças de música concreta brasileira.

O catálogo de música eletroacústica, editado em 1968 por Hugh Davies<sup>9</sup>, relaciona diversas peças suas para fita magnética. São estudos pouco divulgados e música incidental. Si bemol de 1956 com 1 minuto e 13 segundos, é provavelmente a primeira peça brasileira do gênero. Seguem-se a ela Temática (1956) e dois Troços (1956 e 1957). As três peças utilizam o som de piano gravado como material e são para fita magnética a 1 pista. Tendo experimentado com o som do piano, Reginaldo de Carvalho passou a examinar diversos materiais numa série de estudos inicialmente realizados no citado Estúdio de Experiências Musicais no Rio e posteriormente em Brasília. Os dois primeiros estudos, produzidos no Rio tomam como material vidro (Estudo I, 1958) e madeira (Estudo II, 1959).

No início dos anos sessenta Brasília torna-se um polo de atração de compositores envolvidos com música experimental, que viam, dentro do novo contexto que se implantava, a possibilidade de realização de seus projetos, entre eles a criação de um estúdio propriamente destinado a música eletroacústica, onde se pudesse também realizar atividade didática nessa área. Reginaldo de Carvalho, que se muda em 1960 para a recém-construída capital, chega a formar um núcleo para esse fim que envolve o Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos, os Departamentos de Música e de Eletrônica da Universidade e a Rádio Educadora onde realiza algumas peças, entre elas mais dois estudos envolvendo diferentes materiais Estudo III: água (1963-4), Estudo IV (1964): plástico, esse último já para 2 pistas, Fumaça: Ressonâncias (1964) e Piano Surpresa (1965; número dois, também chamado Estudo Incoerente). Compõe ainda sua única peça do período que envolve intérpretes e fita magnética. Alegria de Natal (1963-4) para coro misto e fita a duas pistas.

Havia em Brasília nesses anos uma grande efervescência musical. O Departamento de Música havia sido organizado em 1962 por Cláudio Santoro e contava com um quadro de professores voltados para a música experimental, entre eles Damiano Cozzella e Rogério Duprat. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira<sup>10</sup> esses dois compositores realizaram na época diversos "happenings" e manifestações de música aleatória. Provavelmente alguns desses eventos tenham envolvido recursos eletroacústicos, não foram porém documentados. Os projetos foram interrompidos bruscamente em 1965, com o desmantelamento da Universidade. Reginaldo de Carvalho retornou ao Rio de Janeiro, Duprat e Cozzella a São Paulo. Santoro parte pouco depois para o exterior. Uma nova tentativa de organizar um estúdio de música eletroacústica seria somente feita em 1969, com a vinda do compositor uruguaio Conrado

---

<sup>9</sup>Hugh Davies (ed.), Répertoire International des Musiques Electroacoustiques/International Electronic Music Catalogue (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1968), p.15-16.

<sup>10</sup>Marcos Antônio Marcondes (ed.) Enciclopédia da Música Brasileira. 2 volumes (São Paulo: Art), página 241.

Silva para Brasília.

De volta ao Rio de Janeiro, Reginaldo de Carvalho estabelece outro estúdio privado, que chama de "Estúdio de Música Experimental" (EME). Ali produz em 1966 mais alguns estudos para fita, agora sempre utilizando duas pistas. Em seguida, nomeado diretor do antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro, muda o nome dessa escola para Instituto Villa-Lobos e faz dela um centro de estudos e divulgação da música experimental. Segundo Rodolfo Caesar (na época aluno do Instituto e mais tarde compositor atuante da música eletroacústica brasileira), Reginaldo de Carvalho, no período em que dirigia o Instituto demonstrava grande preocupação com o futuro da música eletroacústica no país, procurando portanto desenvolver nessa escola um ambiente propício para sua prática. O Instituto Villa-Lobos foi um grande centro de divulgação da música contemporânea, contando também, entre outros, com a colaboração de Jorge Antunes e Marlene Fernandes, igualmente interessados na música eletroacústica. O trabalho didático desenvolvido no Instituto na época buscava principalmente uma sincronia com a linguagem musical do momento. É do final do período de direção de Reginaldo de Carvalho a importante primeira passagem de Pierre Schaeffer pelo Brasil (1971), quando deu palestras no Instituto, animando a que compositores brasileiros fossem procurar sua orientação e do Grupo de Pesquisas Musicais em Paris<sup>11</sup>.

Também por essa vez o projeto de um estúdio para música eletroacústica não se concretiza e Reginaldo Carvalho assumiria alguns anos mais tarde a coordenação geral da Centro de Pesquisas Culturais e Comunicação do Piauí, onde, repensando a problemática da utilização musical do meio eletrônico num país como o nosso tem organizado desde 1974 cursos de inicialização às técnicas da música eletroacústica, destinados principalmente a regentes de grupos corais. Esses grupos são os organismos musicais mais ativos e flexíveis disponíveis nesta região, similarmente ao que ocorre também em outras partes do país, onde tais grupos são por vezes os únicos organismos musicais existentes. Uma contribuição importante desse compositor para a música contemporânea brasileira seria ainda a tradução, em colaboração com Mary Amazonas Leite de Barros de Penser la Musique Aujourd'hui do compositor de vanguarda francês Pierre Boulez (Mainz Schott, 1963) como A Música Hoje (São Paulo: Perspectiva, 1972). Reginaldo Carvalho é autor ainda de uma numerosa obra no campo de música eletroacústica incidental, incluindo Os inimigos não mandam flores (1964), A Morte do Homem que quis ser livre (1966), Vozes das Nuvens (1965) e Apelo da Montanha (1966), as duas últimas consideradas pelo compositor como também apropriadas para concerto.

Jorge Antunes (n. Rio de Janeiro, 1942) é o grande pioneiro no Brasil da utilização de material exclusivamente eletrônico. A música eletroacústica brasileira produzida anteriormente utilizava principalmente material concreto, isto é, sons acústicos gravados em fita magnética e manipulados. Antunes desde cedo se interessou pela aplicação da eletrônica à música, o

---

<sup>11</sup>Informações obtidas de Rodolfo Caesar em contato pessoal.

que fez com que, paralelamente aos estudos musicais (violino e composição), tenha também seguido o curso superior de física da Universidade no Rio de Janeiro (formando-se em 1965). Mais tarde diria que freqüentara o curso de física equivocadamente, pois seu interesse era exclusivamente a eletrônica, mais especificamente engenharia do som, com o fim de manejar e mesmo construir aparelhos para processamento do sinal sonoro<sup>12</sup>.

Já em 1962 no Rio de Janeiro, montara um pequeno laboratório para pesquisas musicais, com gravadores e alguns aparelhos básicos, inclusive geradores de sinal, filtros e moduladores construídos por ele mesmo, onde realizaria algumas primeiras peças eletrônicas.

A primeira obra brasileira exclusivamente eletrônica a alcançar maior divulgação foi Valsa Sideral (1962). Num tempo de conquista tecnológica que possibilitou a ida do homem ao cosmos, é natural a associação de sons gerados eletronicamente a esse evento, como se percebe no título da peça. O som senoidal com portamento é utilizado na melodia sem fim dessa valsa, misturado com outras ondas e acompanhado por um ostinato rítmico de geradores modulados em freqüência e contramelodias com diversos timbres. Resulta na sonoridade típica de instrumentos analógicos controlados por tensão, que mais tarde seria amplamente explorada, até a vulgaridade, a partir da comercialização dos chamados sintetizadores eletrônicos. Valsa Sideral tem evidentemente um cunho anedótico, de ocasião. Pode-se imaginar com que estranheza foi escutada pelo público da época e o tipo de comentários que suscitou. Do ponto de vista da montagem, é interessante notar como a peça é unitária, fluente. Sente-se a preocupação em criar diferentes planos com reverberação e movimentação entre os dois canais. A versão fonográfica dessa peça é a duas pistas. É portanto provável, que essa seja, no campo da música eletroacústica, também a primeira peça estereofônica brasileira<sup>13</sup>. A melodia cessa num determinado momento (2 min 50), restando sons graves, fragmentados, pontuados no final da peça pela introdução de uma rápida sucessão de notas com função de fechamento.

A seguir Antunes se interessaria cada vez mais com o aspecto sinestésico das artes e em 1965 lança as bases do que chama de Arte Integral, compondo séries de obras chamadas "Ambientes", "Cromofonias" e "Cromoplastofonias". Ambiente I (1965) "para fita, luzes, objetos estáticos e cinéticos, incenso e comestíveis, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro alcança grande sucesso. Em 1982 diria que várias das suas composições utilizam, desde 1966, uma "técnica pouco sistematizada de composição", que chama de música cromofônica. "Nestas obras, o jogo tímbrico e a escolha das notas são baseadas em um critério colorístico, que reporta o fenômeno sonoro a um espaço imaginário, onde formas coloridas cinéticas evoluem no tempo. O

---

<sup>12</sup>Em comunicação pessoal, durante "conversa com o público após concerto" no Museu de Arte de São Paulo, 1980.

<sup>13</sup>Reginaldo de Carvalho somente usaria a estereofonia em 1964, no Estudo IV.

mesmo critério é utilizado para a escolha dos lugares no espaço para localização das fontes sonoras"<sup>14</sup>.

Contrapunctus Contra Contrapunctus (1966), é um exemplo de obra cromofônica dessa época. Pouco mais longa, não difere muito quanto a sonoridade geral da Valsa Sideral. Apresenta igualmente sons analógicos, numa gravação estereofônica com uso similar de espacialização e reverberação. Ouvem-se inicialmente diversos ostinatos em contraponto, resultando numa organização aleatória, caótica. A partir da metade do segundo minuto, no que poderia ser chamado de secção central, a peça apresenta o som contido, controlado, que depois seria característico desse compositor em peças como História de un Pueblo, por exemplo. É interessante notar como nessas primeiras peças, Antunes revela uma grande preocupação em produzir um som polido, refinado, evitando sempre o descontrole sonoro, a distorção. Durante o último minuto, a peça volta a apresentar o ostinato da primeira parte, diminuindo o movimento e a dinâmica pouco a pouco até cessar. A obra tem um nítido caráter de estudo dos procedimentos de controle de tensão, os quais já manejava com relativa desenvoltura. Lida principalmente com o problema de como sincronizar e relacionar os eventos assim obtidos. Os eventos, seus retrógrados e versões rítmicas com alteração, são dispostos um contra o outro e essas combinações dispostas contra outras combinações. Daí o título Contrapunctus Contra Contrapunctus.

O musicólogo americano Gerard Béhague referindo-se a estas duas primeiras peças eletrônicas<sup>15</sup> faz notar que "antecipam efeitos peculiares tais como formas de espelho através do uso de ostinatos, 'loops' de fita e sistemas de realimentação; os quais vieram a ser citados como "música hipnótica" e foram padronizados pelo compositor norte-americano Terry Riley, entre outros." Esta "música hipnótica", seria na década de setenta mais conhecida como minimal music (música minimalista), tendo por representantes mais significativos, além de Riley (n. 1935), Steve Reich (n. 1936) e Phillip Glass (n. 1937) e seria durante o período, a tendência dominante entre os compositores americanos e europeus da nova geração.

A partir de 1967, Antunes passa a integrar o quadro de professores do Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro. Sua disciplina envolve música eletroacústica, porém falta instrumental adequado para que possa desenvolver trabalho didático prático na área. No entanto, procura continuar a linha de trabalho que vinha seguindo com sucesso, a integração entre som, luzes e diversos objetos, desenvolvendo no Instituto um "Laboratório de Arte Integral" que funciona como centro de pesquisa eletroacústica, dentro das possibilidades que dispunha. São desse período uma série de peças desse compositor para apenas fita magnética (Canto do Pedreiro, Movimento Browniano) ou fita associada a pequenos grupos vocais ou instrumentais (Canção da

---

<sup>14</sup>Jorge Antunes, A correspondência entre os Sons e as Cores (Brasília, DF: Thesaurus, 1982), p. 47.

<sup>15</sup>Gerard Béhague, Music in Latin America: an introduction (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979), p. 349.



Paz, Poema Camerístico, Insubstituível II). Concertatio I utiliza conjunto vocal, instrumento e fita, Missã Populorum Progressio, coro e fita, Invocação em defesa da máquina, percussão, Cromoplastofonia I, grande orquestra e objeto cinético. Demonstrando o interesse do compositor por experimentar com diferentes massas sonoras.

O Grupo Música Nova de São Paulo foi um outro movimento de renovação musical que demonstrou interesse por incluir a utilização do meio eletrônico aos seus recursos expressivos. O manifesto lançado por esse grupo em 1963<sup>16</sup>, menciona Schaeffer, Cage, Boulez e Stockhausen e ao definir "compromisso total com o mundo contemporâneo" associa os processos eletroacústicos ao desenvolvimento interno da linguagem musical. Refere-se ainda a "máquina como instrumento e como objeto" e a computadores. Willy Corrêa de Oliveira publicaria artigos comentando a música eletroacústica, entre eles um no qual levantando algumas questões em torno da música concreta francesa, coloca-se contra ela e a favor da música eletrônica alemã, na esteira da polêmica que envolveu as duas frentes de pesquisa da música eletroacústica nos anos cinquenta<sup>17</sup>. Porém os compositores que integraram o Grupo, não desenvolveram trabalho mais específico na área. Gilberto Mendes utilizou com originalidade alguns recursos eletroacústicos simples. A principal contribuição de Damiano Cozzella e Rogério Duprat após um curto período experimental, está na música popular, particularmente no Movimento Tropicália. Willy Corrêa de Oliveira pouco se envolveu com música eletroacústica, após algumas experiências iniciais.

Rogério Duprat (n. Rio de Janeiro, 1932), frequentou em 1962, os famosos Cursos Internacionais para Música Nova de Darmstadt, Alemanha Ocidental, bastião da música serial e eletrônica da época (no ano seguinte lançaria juntamente com outros músicos o "Manifesto Música Nova"). Montando um estúdio comercial de gravação (o estúdio Pautá), utilizou com grande efetividade seus conhecimentos das técnicas da música eletroacústica em arranjos de música popular, que foram amplamente divulgados pelos meios de comunicação. Bastante ativo no final dos anos sessenta, também como pensador, influenciando e colaborando na criação musical do período (de certo modo como o artista "pop" Andy Warhol em relação ao movimento "underground" americano), foi a partir do início da metade da década de setenta, se retirando cada vez mais para um plano de fundo, de onde no entanto continuou atuando quase anonimamente.

Juntamente com Damiano Cozzella (n. São Paulo, 1930), foram pioneiros no Brasil, no começo dos anos sessenta, da experimentação com computador na música. Resultou dessa atividade a obra Música Experimental (1963) que aplica cálculos efetuados por computador na realização da montagem da obra, similares as

---

<sup>16</sup>Em Invenção: Revista de Arte de Vanguarda (São Paulo), n.3 (1963), p. 5-6.

<sup>17</sup>"Algumas questões" em Invenção: Revista de Arte de Vanguarda, 3 (2): 15-8, jun.1963

Experiências também realizadas com computador pelos poetas concretistas paulistas. Nessa fase experimental inicial produziram ainda, Ludus Mardalis 1-2 (1967). Trabalhando numa linha neo-dadaísta, montaram diversas fitas usando os mais diversificados materiais sonoros (fala, instrumentos acústicos e eletrônicos, ruídos, som ambiental, etc.) e amplamente fita branca (sem som). Essas fitas assim montadas se destinavam a serem tocadas simultaneamente em diversos gravadores, resultando em combinações aleatórias de diferentes texturas, algumas vezes simplesmente silêncio. A influência do compositor americano John Cage é nítida. Há também uma intenção iconoclastica e irreverente, típica da "contra cultura" dos anos sessenta. O próprio título, que alude ao irônico MARDA - Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte, evidencia o caráter medótico dessa obra.

Após os do período de Brasília no início da década de sessenta, um exemplo notável de "happening" para veículo eletrônico foi o Concerto Alimentar (1969), idealizado por Rogério Duprat, que consistiu num evento para televisão com participação antecipada de telespectadores, utilizando inclusive utensílios e instalações de cozinha e banheiro, comida e bebida.

Willy Corrêa de Oliveira (n. Recife, 1938), aparece no catálogo editado por Davies<sup>1a</sup>, como tendo realizado uma série de experiências eletroacústicas em 1959. Fez estudos musicais com Olivier Toni em São Paulo e frequentou os Cursos Internacionais para Música Nova de Darmstadt (em 1962 e 63), visitando na época alguns estúdios de música eletrônica europeus, como o laboratório da Philips em Eindhoven, Holanda. Desde 1969 é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Segundo os dados relacionados no catálogo citado, foram realizados em estúdios comerciais de São Paulo, quatro curtas Experiências para fita a uma pista manipulando o som gravado de instrumentos acústicos (cavaquinho, percussão, gaita) e vozes. Esses estudos no entanto não foram divulgados publicamente. Willy Corrêa de Oliveira utiliza posteriormente fita magnética de uma maneira irônica, na última peça da série Kitschs (1968) para piano (número 5 - "Narcisus"), onde solicita na partitura ao pianista que corte trechos da fita magnética contendo a gravação da execução das quatro peças anteriores (oito trechos de diferente extensão de cada peça). Esses trechos devem ser montados na hora pelo intérprete como desejar (segundo um plano ou aleatoriamente), que deve em seguida se sentar junto ao público e ouvir a fita assim montada. No final deve aplaudir freneticamente e induzir a platéia a também fazê-lo. Apenas recentemente esse compositor voltaria a utilizar recursos eletroacústicos (amplificação), na peça Materiales (1980), sob texto de Heitor Olea, para grupo de percussão. Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes também se mostraram por um período, no início da década de sessenta, ativos na área da música incidental utilizando algumas técnicas de montagem de fita na elaboração das trilhas.

Gilberto Mendes (n. Santos, SP, 1922), após formação musical

---

<sup>1a</sup>Obra citada, p.16.

ásica no conservatório de sua cidade natal, estudou composição com Cláudio Santoro (1954) e Olivier Toni (1962-68). Frequentou, junto com outros músicos brasileiros, os Cursos Internacionais de Verão para Música Nova de Darmstadt, Alemanha Ocidental (em 1962 e 68) onde travou conhecimento com a vanguarda musical da época, também participando da formação do Grupo Música Nova paulista no início dos anos sessenta. Manteve-se atualizado em relação a música experimental, visitando diversos centros internacionais e informando-se sobre os trabalhos recentes, dos quais trouxe diversos para o Festival Música Nova que organizou anualmente a partir de 1962, sendo uma das principais iniciativas brasileiras para divulgação da música contemporânea. Compositor bastante original, sempre se interessou por incluir na sua música diferentes procedimentos experimentais. A eletrônica é assim utilizada, não como um possível processo gerador, mas sim como um recurso expressivo a mais. Características também em sua produção são peças que incluem cena, objetos e fita magnética. Nessas obras muitas vezes a parte da fita magnética é a portadora de todo acontecimento sonoro, numa espécie aforística de pantomima com sonoplastia, verdadeiras visões musicais no mais puro estilo realista mágico latino-americano. A estrutura dessas peças é criada por jogos de oposições como com som/sem som, som/luz, movimento/immobilidade. Enquanto os atores e objetos (incluindo silenciosos instrumentos musicais) atuam visualmente.

Nasce morte, criada na época do Manifesto do Grupo Música Nova sobre poema de Haroldo de Campos, utiliza coro misto, duas máquinas de escrever e fita magnética com estruturas aleatórias. Cidade (1964), elaborada sobre o poema de Augusto de Campos, apresenta três vozes, contrabaixo, piano, percussão (caixa) e duas fitas magnéticas monofônicas com sons urbanos numa realização com elementos teatrais. Son et Lumière (1968) para atores ("manequim feminino e dois fotógrafos masculinos"), objetos (um piano, duas máquinas fotográficas com flash) e fita magnética. Nessa obra o som, a gravação de um único acorde executado fortissimo no piano ("bloco de som e decrescendo") é ouvido, sempre igual por quatro vezes durante a peça, contra luz, disparos de flashes das máquinas fotográficas, que traçam "um pontilhismo de luz" em alternância com a ação do manequim. Vai e vem (1969), a partir de poema de José Lino Grunewald, para coro misto apresenta ao fundo um "loop" de fita com som de bongô e intervenções de trechos de sinfonia clássica tocados ao vivo numa vitrola portátil. Santos Football Music (1969) utiliza orquestra, cena, participação do público e três fitas magnéticas que desempenham, como nas outras obras desse compositor onde se utiliza esse meio, o papel de fonte de elementos contextuais, no caso transmissões radiofônicas de partidas de futebol com diferentes ritmos e dinâmicas na locução. Em Atualidades: Kreutzer 70 - homenagem a Beethoven (1970) para atores ("uma violinista" e "um pianista"), objetos (um piano, um violino, um livro e documentos) e fita magnética, durante o desenrolar da ação ouve-se alternado com silêncio a gravação da leitura da sobreposição de trechos do texto Sonata a Kreutzer de Leon Tolstoi em cinco línguas diferentes em diferentes combinações. O objeto musical - homenagem a Marcel Duchamp (1972) de Gilberto Mendes, consiste numa espécie de invenção a duas vozes, a estilo de Bach, para ventilador e barbeador elétrico.

A partir dos anos sessenta, diversos compositores brasileiros dirigiram-se para o exterior, interessados pelas novas técnicas da música eletroacústica. O Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires, era, na década de sessenta, a opção mais próxima. Lá, Bozzarelo e o chileno José Vicente Asuar, desenvolveram um trabalho pioneiro na América Latina e sob sua orientação estiveram Marlos Nobre, Jorge Antunes e Marlene Fernandes. Outros se dirigiram para a América do Norte, para Universidade Mc Gill em Montreal (Frederico Richter), para Universidade de Washington, (Jocy de Oliveira) e principalmente para os Laboratórios de Música Eletrônica da Universidade de Colúmbia, NY, sob orientação de Vladimir Ussachevski (Aylton Escobar e Marlos Nobre). Porém a grande maioria se dirigiu para a Europa. O Grupo de Pesquisas Musicais (GRM- Grupe de Recherches Musicales) da ORTF em Paris, por causa do trabalho de Schaeffer nos anos cinquenta e sessenta e pela oferta de condições reais de estudo, atraíu e atrai até hoje, uma série de jovens compositores brasileiros ansiosos para explorar as possibilidades musicais do meio eletrônico (Reginaldo de Carvalho, Jorge Antunes, Vânia Dantas Leite, Rodolfo Caeser, José Maria Neves, José Augusto Mannis). O curso é ligado ao conservatório de Paris e tem estrutura acadêmica. Lá, além de Schaeffer, orientaram brasileiros também Luc Ferrari e François Bayle. Os cursos europeus de férias de música contemporânea, nos anos sessenta (Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Conrado Silva) e os latino-americanos, nos anos setenta (J. A. Mannis, Wilson Sukorski), foram também importantes fontes de informação atualizada no campo da música eletroacústica. Outros estúdios europeus que receberam compositores brasileiros por períodos variados foram os Estúdios Eletroacústicos em Schriesheim (Cláudio Santoro), os da Escola Superior de Música de Berlin (C. Silva), o Estúdio de Música Eletrônica (EMS) de Londres (Vânia Dantas Leite), o do Instituto de Sonologia da Universidade Estadual de Utrecht (J. Antunes e Igor Lintz Maués), o do Grupo de Música Experimental de Bourges (Sérgio Araújo e Delfina Araújo), o do Conservatório Real de Haia (I. L. Maués) e o do Conservatório de Liège (Paulo Chagas).

Três compositores com obra mais extensa trabalharam nesse período no exterior: C. Santoro, J. Antunes e Jocy de Oliveira.

O compositor Cláudio Santoro (n. Manaus, AM, 1919), responsável por uma vasta produção musical, após 1960, na sua terceira fase (conforme o próprio compositor considera), retorna a um estilo orientado para a atonalidade depois de ter se voltado para o nacionalismo musical na década de cinquenta. A terceira fase marca também o início do seu envolvimento com a música eletroacústica, juntamente com uma preocupação com maior liberdade de organização dos sons e com os procedimentos aleatórios e improvisatórios, numa busca do que o compositor considera "forma e linguagem universais". É interessante observar como Santoro, tendo se envolvido intensivamente com a música dodecafônica e depois abandonado, tenha se encontrado novamente com uma evolução dessa linguagem, já em outro estágio, após a experiência do serialismo integral, passando a adotá-la.

Em 1965, após encontrar dificuldades quando atua como coordenador do recém-formado Departamento de Música de Brasília e

possibilitado por bolsas de estudo da Fundação Ford e do governo alemão, permanece por um período em Berlin, Alemanha Ocidental. É desta época a série Aleatórios I, II e III para fita magnética, que, juntamente com Intemiténcias II, para piano e orquestra de câmara, representam suas primeiras experiências com o meio eletrônico. Nessa última peça as ressonâncias dos sons instrumentais são colhidas por quatro microfones e projetadas através de conjuntos de auto-falantes. Após uma peregrinação que o leva por curtos períodos aos Estados Unidos e a França (onde entra inclusive em contato com o trabalho desenvolvido na ORTF), Santoro obtém por concurso, em 1970, o cargo de professor na Escola Superior de Música de Heidelberg - Mannheim. Neste período realiza diversas peças que envolvem meios eletroacústicos, entre elas três exclusivamente para fita magnética: Struktur aus Zement und Eisen (Estrutura de Cimento e Ferro, entre 1972 e 75 para dança), Liturgie von Hauch (Liturgia do Hábito) e o Estudo para fita magnética (1976). A mais importante dessas obras é Liturgia do Hábito, para 4 pistas (dois gravadores estereofônicos), integrante do ciclo Brecht (1972-75). Realizada com voz gravada e sons puramente eletrônicos, apresenta a forma de rondó num isomorfismo com o texto, também em forma de rondó, do poeta alemão Bertold Brecht. A experiência adquirida na elaboração dessas seis peças exclusivamente para fita magnética, fornece base para composições que integram instrumentos acústicos ou voz, as quais representam, pela força imaginativa, a principal contribuição desse compositor na área da música eletroacústica.

A partir de 1968, esse compositor produz uma importante série de peças para diferentes instrumentos e fita magnética, as quais chama de Mutações (Mutationen). Mutações I (1968) para cravo (moderno com dois teclados e pedais) foi composta ainda no Rio de Janeiro, Mutações II (1969) para violoncelo ao que parece no período de peregrinação entre Berlin, Estados Unidos e Paris e Mutações III (1970) para piano já em Heidelberg (sob encomenda da Mannheimer Abendakademie). Entre 1971 e 72, compõe mais três Mutações para instrumentos de corda que formam, juntamente com Mutações II, um quarteto de cordas. São Mutações IV para viola, Mutações V para segundo violino<sup>19</sup> e Mutações VI para primeiro violino. As quatro peças, além de poderem ser executadas individualmente, podem também o ser simultaneamente, se tornando portanto uma peça para conjunto de câmara (quarteto de cordas) e fita magnética. A série, num total de 12 obras, inclui ainda uma peça para oboé e fita magnética além de outras para diversas formações instrumentais. Iniciando despretensiosamente - a idéia de utilizar gravador em Mutações I parece ter surgido posteriormente a uma primeira versão da obra, as peças da série vão progressivamente adquirindo um desembaraço que testemunha o desenvolvimento desse compositor em relação as possibilidades do meio. Essas peças demonstram como se pode, com reduzido equipamento eletrônico (dois gravadores, microfones e material para edição de fita), produzir uma música imaginativa e engenhosa. Introduce também o intérprete nas técnicas básicas da música eletroacústica. O prefácio das partituras ressalta esses

---

<sup>19</sup>Que aparece incorretamente citada na Enciclopédia da Música Brasileira, página 692, como sendo para dois violinos.

aspectos<sup>20</sup>: "O peculiar nessas composições é que o intérprete produza sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça ao intérprete instruções, ele não deixa por isso de ter ampla liberdade. Suas manipulações de fácil execução ("Multiplay", aceleração ou retardação de rotação, transformações sonoras, etc) devem revolver, alterar, completar, desenvolver. Timbres, densidades, movimento, dinâmica, tensão e relaxamento musicais, resultam em combinações fascinantes. Chama a atenção o fato de que o intérprete possa obter êxito na sua gravação utilizando os meios mais simples (não sendo necessário um estúdio de gravação). Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo em dueto com a gravação produzida por ele mesmo." Cláudio Santoro inclui nessa série realizada em Mannheim, peças para conjuntos de câmara e fita. Além da possibilidade de execução simultânea das Mutações II, IV, V e VI, que demonstra como as peças são criadas a partir do conceito de "momento" - sendo assim perfeitamente possível sobrepo-las sem que seu significado se perca, compõe em 1973, Mutações VII para quarteto de cordas e, em 1975 Mutações VIII para quarteto com piano. A Mutações XII de Cláudio Santoro escrita em 1976 utiliza orquestra de cordas, meio predileto do compositor, e opcionalmente fita magnética. É realizada ainda em Mannheim, dois anos antes do retorno ao Brasil.

Ainda no período de Heidelberg (entre 1970 e 78), realiza algumas importantes peças para voz e fita magnética. O ciclo Brecht (1972-75), sobre textos do poeta alemão Bertold Brecht, inclui, juntamente com a já citada Liturgia do Hálito, duas peças para voz e piano, mais duas peças para voz e fita magnética: Von den verführten Mädchen (Das Moças Seduzidas) e Sonnet der Emigration (Soneto da Imigração). As fitas magnéticas são realizadas nos estúdios eletroacústicos em Schriesheim, Alemanha Ocidental, utilizando como material, voz gravada e sons puramente eletrônicos. Das Moças Seduzidas (1972), utilizando a voz de Renate Fried-Bender, é a mais divulgada. O compositor elaborou duas versões dessa peça, uma para concerto e outra para disco (ou transmissão radiofônica). A sonoridade dessa peça exemplifica a obtida pelo compositor nas demais da série. O texto, sempre inteligível, pode ser ouvido pronunciado e gravado de diversas maneiras, em oposições como próximo/longe, cochichado/ruídos de boca, cantado/falado que combinadas com procedimentos eletrônicos semelhantes formam os elementos básicos da peça. Inicialmente entra a voz que é logo desmembrada em várias, dispostas espacialmente. Sons eletrônicos simples (senóides) formam em legato um fundo que por vezes desaparece. Todos os sons são alongados e sobrepostos em camadas até quase não haver mais contraste. No final da peça outros sons eletrônicos são introduzidos e aos poucos se tornam pulsos percutidos, a voz sublinhando o texto se torna enfática e passa ao sussurro enquanto se houve uma melodia na parte eletrônica.

Da produção de Santoro devem ainda ser mencionadas duas criações que envolvem o meio eletrônico e que no entanto diferem das demais. No período de Berlin idealizou o que chamou de Quadros Sonoros, que consistem numa combinação de pinturas,

---

<sup>20</sup>Tradução de I.L.M.

realizadas pelo próprio artista, e música eletroacústica para fita magnética (em trechos com 30 segundos de duração) acionada por um dispositivo fotoelétrico pela aproximação de um possível fruidor. Em Bodas Sem Figaro, composta durante o período de Heidelberg (1970-78), o compositor utilizou combinações realizadas por computador a partir de células temáticas extraídas da abertura de Mozart, determinadas por análise estatística. Em 1978, Cláudio Santoro retornaria ao Brasil e ao Departamento de Música da Universidade de Brasília. Continuará a pesquisa eletroacústica que vinha desenvolvendo, particularmente a modificação da voz a partir de recursos eletrônicos, em seu pequeno estúdio privado.

Jorge Antunes, depois da primeira experiência didática, no Instituto Villa-Lobos no Rio de Janeiro, é atraído, em 1969, pelo ambiente musical contemporâneo que se estabelecia em Buenos Aires, Argentina. Amparado por uma bolsa de estudos, para lá se dirigiu e permaneceu durante este ano, tendo estudado composição com Alberto Ginastera e Luis de Pablo. Pode também trabalhar no Laboratório de Música Eletroacústica do Instituto Torcuato Di Tella, o mesmo pelo qual passara Marlos Nobre cerca de meia década antes.

O disco Jorge Antunes - Música Eletrônica (1973) traz peças para fita magnética compostas neste período, incluindo também as já comentadas Valsa Sideral e Contrapunctus Contra Contrapunctus.

Cinta Cita elaborada apenas com material eletrônico, consiste num estudo que reflete uma organização gráfica, medida e controlada. Ouvem-se de início sons analógicos típicos (onda dente de serra passada por filtro e amplificador controlados por gerador de envolvente) simulando instrumentos de sopro (metais). Em 1 min 52 há um silêncio de onde emerge um ruído colorido moldado por gerador de envoltório, juntamente com intervenções percussivas em sucessão rápida controladas por sequenciador. Em seguida, após um breve momento de estagnação, processa-se uma diluição até o aparecimento de glissandos causados por modulação lenta de frequência, que levam pouco a pouco ao final. Em termos de procedimentos utilizados, esta peça não difere muito das peças anteriores deste compositor para o mesmo meio. A maior novidade reside no tratamento formal extremamente racional dado a obra que reflete influência da música eletrônica européia da época, mostrando um criador preocupado em evoluir não apenas técnica mas também estilisticamente, de maneira a se integrar às correntes musicais contemporâneas.

Auto-Retrato Sobre Paisaje Portefío (1969) para fita magnética utiliza não apenas material eletrônico, mas também material concreto. Começa num crescendo lentíssimo, onde se ouve um ruído emergindo pouco a pouco do silêncio. A distinção entre música, ruído e silêncio, aparentemente evidente, é como que colocada em questão neste início. Essa preocupação retornará diversas vezes, principalmente nas obras eletroacústicas desse autor. O processo pelo qual esses fenômenos se relacionam na percepção, é para Antunes, análogo ao processo eletrônico de

filtragem e similar também ao próprio ato de compor<sup>21</sup>: "silêncio, tal como ruído, é um conjunto de sinais acústicos que não desejamos, e (que) música é um conjunto de sinais acústicos que desejamos e organizamos. A música é um fenômeno que se desenvolve simultâneo ao desenrolar de um silêncio, ou de um ruído (ruído de fundo). Ouvir música é filtrar, é selecionar; e compor também o é." Nessa peça, o chiado, como utilizado, levanta também questões relacionadas ao próprio suporte material da gravação, quando se percebe que o que se ouve inicialmente é a citação de um tango argentino<sup>22</sup>, transcrita de um velho disco de 78 rotações por minuto que num determinado momento começa a se repetir, transformando-se através de uma colagem minimalista, pouco a pouco numa batucada de samba. A seguir dessa idéia anedótica, de estilo concretista, a sonoridade torna-se puramente eletrônica, até a introdução (em 4 min 40) de sons de voz modulada em amplitude, tornada incompreensível, numa espécie de discurso indistinto, como reminiscências, que vão se fragmentando. Uma segunda secção é marcada por um pianíssimo (6 min 42) e o retorno de acontecimentos, incluindo a transformação rítmica do início da peça. Em 8 min 50 retorna o discurso numa língua artificial recriada pela eletrônica. No fundo há a repetição de um som grave, sobre o qual se compreende apenas, quando a voz passa subitamente para primeiro plano num crescendo, criando um contexto fortemente emocional, a palavra "Hiroshima". A partir de 12 min 16, o processo de modulação de amplitude se dissolve num silêncio (13 min 10) que é partida de um acentuado crescendo de um conglomerado sonoro denso, interrompido por um som explosivo, num gesto súbito de desconexão.

No ano seguinte, Antunes compõe também para fita magnética, Histórias de un Pueblo, utilizando exclusivamente material eletrônico. Esta peça é delineada em secções distintas principalmente pela organização das intensidades. No início, um ruído branco filtrado em ressonância (como o sibilar do vento) pianíssimo, instaura um universo sonoro imóvel, sem partes articuladas. Uma espécie de contínuo sonoro onde acontecimentos com timbre metálico reverberante entram, se desenvolvem e saem de cena lentamente. Em 4 min 30 começa um crescendo dinâmico e de densidade que atinge um clímax em 4 min 46. Sons novamente pianíssimos, possivelmente gerados numericamente ou por aceleração, moldam o início de uma segunda secção que se desenrola numa entropia silenciosa até um novo crescendo/diminuendo. Há uma nítida intensão pictórica, característica da obra desse compositor. A terceira secção (iniciando em 10 min 10) apresenta também uma entropia, porém agora mais fluída, que (em 13 min) resulta numa modulação lenta de frequência, criando parábolas com glissando de osciladores que se acumulam num novo crescendo até que a trama sonora é subitamente interrompida (em 14 min 19) por um corte brusco.

Essas duas últimas peças, Auto-Retrato Sobre Paisaje Portefío

---

<sup>21</sup>Antunes entrevistado pelo Jornal de Brasília, 7 de agosto de 1977.

<sup>22</sup>Do compositor Francisco Canario.



e História de un Pueblo, representam uma considerável evolução em relação às anteriores do compositor para o mesmo meio: Valsa Sideral e Contrapunctus Contra Contrapunctus, ambas realizadas antes do estudo no exterior, e Cinta Cita. Sem dúvida as duas peças posteriores revelam, como faz notar Béhague<sup>23</sup>, sutileza e maturidade na utilização dos recursos que este meio oferece. A duração das peças foram progressivamente aumentando, conforme o compositor aumentava seus recursos expressivos, e apresentando maior fluência e continuidade. As peças realizadas durante o período de estudos na Argentina apresentam maior qualidade técnica e uma montagem em camadas (criada por combinação de várias pistas) possibilitada por uma máquina de gravação multipistas ou várias máquinas estereofônicas sincronizadas.

Após o estudo na Argentina, Antunes se dirige para a Holanda, amparado por uma bolsa de estudos concedida por este país, onde permaneceu por um ano estudando no Instituto de Sonologia da Universidade Estadual de Utrecht sob orientação do compositor alemão do início da música eletrônica Gottfried Michael Koenig, e do compositor holandês Jaap Vink. O Instituto de Sonologia ficou famoso nos anos setenta pela sua equipe de pesquisadores dedicados principalmente a informática musical. É deste período, Para Nascer Aqui (1971) para fita magnética a quatro pistas.

Essas seis peças constituem a produção do compositor, para fita magnética, dentro do período. Suas outras peças utilizam também instrumentos acústicos ou voz, numa tendência progressiva de integrar grandes massas sonoras. São Idiosynchronie (1972) para orquestra (27 instrumentos solistas) com tratamento eletroacústico e Proudhonia (1972) para coro misto (12 vozes solistas) e fita preparada a partir de material eletrônico. Essa última peça é um exemplo de como esse compositor organiza suas peças para fita magnética e intérpretes. Os sons vocais são aproximados dos eletrônicos, numa tendência que o compositor já apresentava em Cromorfonética de 1969 para vozes (sem eletrônica). Há um diálogo entre as vozes e a eletrônica geralmente num processo de interação. O compositor opera com oposições altura determinada/ruído, sons curtos (ponto)/ longos (linha), utilizando como elementos básicos densidade, espaço, timbre e dinâmica.

Antunes utiliza nas peças, com exceção de Auto-Retrato, exclusivamente material gerado eletronicamente. Mesmo nesta peça, o material concreto aparece fundamentalmente como citação, e não como material a ser manipulado e desenvolvido, como acontece na música eletroacústica influenciada pela escola francesa. Neste sentido, a obra deste compositor é a principal representante da música brasileira propriamente dita eletrônica.

Jocy de Oliveira (n. Curitiba, 1936), desenvolve uma carreira internacional sem estar ligada a uma instituição brasileira. Viveu por longo tempo nos Estados Unidos da América, se destacando como pianista na divulgação da música

---

<sup>23</sup>Gehard Béhague, Music in Latin America: an Introduction (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall), p. 349.

contemporânea. Após seu mestrado na Universidade de Washington, lecionou na Universidade da Flórida do Sul, Tampa, e na New School for Social Research, Nova Iorque. Está presente em diversos eventos da música contemporânea brasileiros, mostrando seu trabalho, muitas vezes associada a músicos de vanguarda norte-americanos e europeus como David Tudor, Henry Pousser e Luciano Berio.

Jocy de Oliveira utiliza recursos eletrônicos, juntamente com combinações vocais e instrumentais, em duas peças da série Estórias, as quais podem demonstrar o longo caminho percorrido pela compositora em pouco mais de uma década. A compositora se refere a essa série como uma "pesquisa de uma não seqüência", "uma série de reminiscências, de sonhos e memórias, um caleidoscópio em som, palavra, ação e imagem<sup>24</sup>". Coloca-se assim na linha da vanguarda informalista norte-americana. Estória II (1967), realizada durante seus estudos nos Estados Unidos, utiliza voz, percussão e fita magnética, elaborada com material vocal gravado e sons eletrônicos analógicos. A peça, dividida em 3 partes, usa os sons de maneira programática. Na primeira parte ouvem-se o texto e a percussão, a eletrônica entra na segunda parte. Na terceira parte atuam todos. A peça introduz uma enorme quantidade de elementos que se justapoem criando um universo latino, desorganizado e rítmico, que conta a "estória de Maria" (uma pessoa qualquer). Estória IV (1978), para duas vozes, percussão, violino, guitarra e baixo elétricos, dura mais de 20 minutos (mais que duas vezes o que dura Estória II). É estruturada a partir de uma textura única. Do início, num crescendo lentíssimo a partir do silêncio, o baixo e o violino estabelecem uma textura complexa onde se ouvem um pedal lentamente modulado e glissandos de harmônicos, movendo-se igualmente lento. As vozes entram como um lamento, ressaltando os componentes naturais da textura inicial que aumenta e diminui alternadamente de densidade. Não há preocupação com a duração-medida dos gestos musicais que são executados paulatinamente. Exatamente na metade da peça há um silêncio e uma retomada da percussão, agora sem o baixo, que só retorna após um longo intervalo na mesma função do início da peça. No final restam apenas o violino e o baixo. Embora o texto seja agora incompreensível, num jogo de palavras e relações sônicas entre diferentes línguas, é ainda sobre ele que a peça é estruturada, inspirada em técnicas orientais tradicionais. O fato da compositora referir-se a maneira como a voz deva ser interpretada ("cantando o mais lentamente possível, como se um 'tape' estivesse sendo tocado em sentido contrário, e numa rotação mais lenta<sup>25</sup>") demonstra como a pesquisa eletroacústica pode determinar a percepção de um fenômeno sonoro, mesmo não se tratando de fonte eletrônica. Nessas duas peças a compositora adota o que chama de "forma caleidoscópica". Que poderia ser definida como uma forma mutável, de conteúdo fragmentado, resultando em momentos por vezes imprevisíveis. Procurando fugir ao determinismo temporal adota um tempo onde os eventos sonoros tem sua entrada, permanência e saída conforme o relacionamento

---

<sup>24</sup>Jocy de Oliveira, obra citada, página 8.

<sup>25</sup>Obra citada, página 14.

estabelecido na interação com outros eventos, numa analogia com o tempo teatral.

Dimensões (1976) para quatro instrumentos de teclado elétricos ou amplificados e Wave Song (1977) para piano e fita magnética pertencem a um período englobado pelas duas peças da série "Estória". A concepção de Wave Song deriva integralmente da experimentação eletroacústica. O som das cordas do piano e os eletrônicos são aproximados e as figurações rítmicas empregadas remetem-se as vibrações resultantes acusticamente. Jocy de Oliveira criou também diversos eventos envolvendo diferentes meios, entre eles Polinterações (1970) para vídeo, esculturas, projeções e eletrônica.

No final da década de sessenta, música eletroacústica começa a ser produzida em diferentes partes do país. São peças que na sua maioria utilizam material concreto e manipulações simples de gravadores, combinadas com vozes ou instrumentos.

O Grupo de Compositores da Bahia, ligado a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade, contribui com obras que envolvem muitas vezes grandes conjuntos e nas quais a fita magnética surge como uma possibilidade a mais de introdução de outros universos sonoros. Esse grupo, que adquiriu expressão nacional no final da década de sessenta é, nos anos setenta, o grupo mais ativo da música brasileira. Compositores desse grupo que utilizam nessa época recursos eletroacústicos são Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Rufo Herrera e Lindemberg Cardoso.

Ernest Widmer (n. 1927, Aarau, Suíça), compositor formado pelo Conservatório de Zurique, onde estudou com Willy Burkhard<sup>26</sup>, está radicado no Brasil desde 1956. Substituiu Koellreutter em 1963 na direção dos Seminários Livres de Música da Bahia que alguns anos depois dariam origem à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde continua atuando como diretor e professor, formando e exercendo grande influência, principalmente nos integrantes do Grupo formado em 1966. Em 1972 compõe ENTRONCAMENTOS SONOROS para piano, cinco trombones, cordas e fita magnética, que permite cinco versões distintas onde explora efeitos espaciais e técnica aleatória. No ano seguinte, após ter também composto Rumos (1972), que envolve grandes massas vocais e instrumentais e também fita magnética, se queixaria da precariedade das instalações da Escola de Música<sup>27</sup>: "são deficientes. Não temos gravadores, nem sintetizador, estúdio elétrico portátil, por assim dizer".

Fernando Cerqueira (Ilhéus, BA, 1941) é o autor de Heterofonia do Tempo ou Monólogo da Multidão (1968) para duas vozes solistas, coro, orquestra e fita magnética, uma das primeiras peças mais divulgadas dessa Grupo de Compositores. Desde 1971 é professor do Departamento de Música da Universidade de Brasília. É de Jamary Oliveira (Saúde, BA, 1944) Congruências

---

<sup>26</sup>Compositor este ativo também no campo da chamada "Rundfunkmusik" (música radiofônica).

<sup>27</sup>Widmer em entrevista ao Jornal do Brasil, 8 de maio de 1973.

(1972) para trompa e piano que utiliza o recurso de amplificação estereofônica da ressonância das cordas do piano causadas pelo som da trompa. Rufo Herrera (Cordoba, Argentina, 1935) produz Ambitus Mobile I (1970) para três conjuntos instrumentais e fita magnética e Lindembergue Cardoso (Livramento, BA, 1939), Captações (1969) para vozes, orquestra de câmara, toca-discos e rádios.

Outras contribuições na década de setenta foram dadas por compositores isolados, mais atuantes em suas regiões, com obras de estilo diverso. No sul do país encontramos Frederico Richter (n. Novo Hamburgo, 1932), compositor que envolveu-se com música eletrônica em Montreal, Canadá, onde realizou trabalho a nível de pós-graduação na Universidade Mc Gill nessa área. Introdução e Elegia para um Herói Moribundo para voz e fita magnética é sua obra eletroacústica mais divulgada. Henrique de Curitiba Morozowicz (n. Curitiba, 1934), foi aluno de Koellreutter e realizou estudos no exterior (Varsóvia). Dedicado a criar uma música de execução acessível no país, em Metáforas (1973) para coro e fita magnética, preocupa-se especialmente em estabelecer relacionamento auditivo entre os cantores e a fita, realizada a partir de material concreto que desempenha a função de cenário sonoro. Em São Paulo, Sérgio Vasconcellos Correia (São Paulo, 1934), compositor enraizado no nacionalismo, procurando ampliar seus recursos expressivos inclui em sua produção Concertante (1970) para percussão, orquestra e fita magnética. Roberto Martins (São Paulo, 1943), aluno informal de Gilberto Mendes, realiza pesquisa tímbrica, geralmente destinada a obras corais e algumas vezes incluindo recursos eletroacústicos. Sua obra é pouco conhecida fora do seu círculo e a Enciclopédia da Música Brasileira menciona algumas peças para coro e fita magnética, incluindo solistas vocais e instrumentos, entre elas Alpha mysthicum omega, Rosa tumultuada (sobre poema de Manuel Bandeira) e Súplice. Devem ainda ser mencionados dois compositores igualmente pouco divulgados. Lourival Silvestre, mineiro, realizou estudos no exterior (Paris). Tempo Grande (1973) para flauta, piano e fita magnética é uma curta e poética peça sua, cuja parte da fita apresenta economicamente apenas cinco eventos. Gil Nuno Vaz é autor de Seis Poemas (1972) para três vozes femininas iguais e fita magnética, que deve ser realizada pelos intérpretes a partir de gravação de um conjunto vocal.

No Rio de Janeiro, no início dos anos setenta, após a partida dos pioneiros da música eletroacústica Reginaldo de Carvalho e Jorge Antunes, a pesquisa musical nessa área é continuada por compositores que estiveram ligados ao Instituto Villa-Lobos: Marlene Fernandes, Jaceguay Lins, Ricardo Tacuchian, José Maria Neves e principalmente Aylton Escobar.

José Maria Neves (n. São João Del Rei, MG, 1943), compositor e musicólogo<sup>20</sup>, também estagiário do Grupo de Pesquisas Musicais francês, realizou algumas obras eletroacústicas, entre

---

<sup>20</sup>Autor de Música Contemporânea Brasileira (São Paulo: Ricordi, 1981).

elas UN-x-2, Encomendação, S/1 e Trans-form-action. O estudo UN-x-2, realizado em 1971, representa a mais importante contribuição desse grupo de compositores à música eletroacústica, além da obra de Escobar. Essa peça, realizada num estúdio eletroacústico montado no Centro Americano de Paris, utiliza basicamente material concreto: sons extraídos de corda, madeira, pele e metal. Inicia expondo esse material básico modificado por modulação em anel que segue para uma espécie de diálogo entre o sons percutidos de corda e de blocos de madeira tendo ao fundo o de peles. Há a introdução de um pedal grave obtido por retardação (em 2 min 15) que leva a uma nova secção (iniciada em 3 min 07) onde se ouvem sons agudos acelerados tendo ao fundo sons modificados de tambor de corda friccionada. O pedal grave retorna simultâneo a uma nova entrada da corda percutida que cede lugar a sons de metal (lata) percutido e harmônicos de corda tangida. Os harmônicos permanecem enquanto os outros eventos pouco a pouco se retiram. Há uma nova entrada de diversas transformações de sons percutidos, friccionados, acelerados e de corda percutida retardada. Um "loop" ao fundo repete um ruído intermitente (arrastado). O final apresenta o som do tambor de corda friccionada juntamente com duas superposições de som de corda percutida e um pedal grave que decrescem lentamente. Seguindo a idéia de que "os recursos sonoros disponíveis ou intencionalmente escolhidos condicionam o pensamento musical"<sup>29</sup>, é evidente a intenção do compositor em trabalhar, nessa sua peça para fita magnética, com sons relacionados aos de instrumentos afro-americanos da música brasileira, como berimbau, cuíca, agogô e tambores, assim como a preocupação em trabalhar com um mínimo de material, desenvolvendo o discurso musical através dos procedimentos elementares da música concreta francesa: obtenção dos objetos sonoros, manipulação e montagem. A montagem na peça, que se dá principalmente por sobreposição, é cuidadosamente realizada procurando obter relações orgânicas, numa colagem plástica de movimento geral calmo. Obtém-se equilíbrio formal, basicamente resolvendo os sons introduzidos por repetição e introdução gradual de outros elementos, que passam a prender a atenção do ouvinte até que os primeiros desapareçam, e assim sucessivamente. É ainda interessante notar que, se a tipologia dos sons utilizados é familiar ao ouvinte brasileiro, o mesmo não se dá, conforme seria possível esperar, em relação ao parâmetro ritmo, que é organizado segundo um sistema próprio, interno a peça.

Outras obras desse grupo de compositores que envolvem o meio eletrônico de alguma forma são: Espectros Cromáticos para fita magnética, de Marlene Fernandes, compositora que na sua atividade didática sempre devotou especial atenção à música eletroacústica. Foi aluna de D. Cozzella em São Paulo e teve formação na campo da

---

<sup>29</sup>Neves, obra citada, p.110. V. também na página 46: "No plano do timbre, Mário de Andrade chamará atenção para o fato pouco observado: a importância dos conjuntos instrumentais e sua formação, assim como da maneira especial de cantar, afirmando que aí está uma maneira segura de nacionalizar a manifestação instrumental."

eletroacústica no Instituto Torcuato Di Tella na Argentina onde esta peça foi realizada basicamente a partir de ruído branco filtrado; Estruturas Sincréticas (1970) de Ricardo Tacuchian (n. 1939), para sopros, percussão, slides e eletrônica, uma das oito peças da série "Estruturas" e Noturno para dois rádios-de-pilha e apitos de Jaceguay Lins (n. 1947), que foi aluno de E. Widmer e M. Fernandes. Contudo, dos compositores que estiveram nos anos setenta ligados ao Instituto Villa-Lobos, seria Escobar que realizaria obra eletroacústica de maior significação, principalmente pelo seu conjunto.

Aylton Escobar (n. São Paulo, 1943) formou-se em composição sob orientação de Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Ester Scliar. Foi introduzido à música eletroacústica durante um estágio nos Laboratórios de Música Eletrônica da Universidade de Colúmbia, NY, nos Estados Unidos, onde estudou com Vladimir Ussachevsky. Sua produção eletroacústica é numerosa e apresenta a característica importante de ter sido composta no país, com os meios disponíveis no período.

É de 1972, Assembly (ing., "montagem", mas também "reunião política ou militar") para piano amplificado e fita magnética. A peça é composta de sete "estruturas". As três primeiras são ouvidas em solo do piano, sem amplificação, que se desenvolve pontilhisticamente num ritmo irregular no plano das alturas e das intensidades. A partir da quarta estrutura, o piano, agora amplificado passa a se movimentar pelo plano dos timbres enquanto a fita magnética, gravada previamente, reproduz as estruturas anteriormente tocadas modificadas por técnicas de montagem, o que faz até o final da peça. A intensidade geral vai aumentando por graus (poco piu forte, piu forte, molto forte) a partir da quinta estrutura. Na estrutura final o piano repete as estruturas iniciais, alternando a ordem livremente, porém linearizando o plano das intensidades (que fica reduzido ao fortissimo) e finalmente o plano das alturas (terminando a peça num amplo cluster). Inusitadamente nessa última estrutura ainda deve ser ouvida, mixada aos demais elementos, a voz do intérprete gravada dizendo um texto de livre escolha e o próprio nome, num processo de personalização da fita, que depois será retomado em todas as peças da série "Poética"<sup>30</sup>. Se na atitude indeterminista no tratamento do material sonoro e particularmente no relacionamento entre intérprete e fita magnética, essa peça se aproxima das Mutações de Santoro, o mesmo não se pode dizer no aspecto da concepção. Enquanto Escobar procura construir seu discurso baseando-se numa montagem por módulos, num tipo especial de "polifonia", onde as estruturas adquirem significado quando são reconhecidas pela memória, Santoro se dirige mais a uma organização do momento, na acepção que lhe dá a música eletrônica alemã, onde os eventos são como que células microcósmicas.

No ano seguinte (1973) compôs Onthos para grupo de câmara e fita. Esta peça se apresenta como uma espécie de móbile musical, possuindo 150 módulos independentes a partir dos quais se deve realizar uma versão para concerto. Guilherme Bauer realizou em

---

<sup>30</sup>Em Poética II, por exemplo, lê-se "O Texto deverá conter a verdade de cada um, com palavras próprias ou citando autores".

1975 a conhecida versão para flauta, oboé, clarineta, trompa, piano, viola, violoncelo, soprano, atriz e fita magnética que foi apresentada com sucesso pelo conjunto Ars Contemporânea na I Bienal de Música Contemporânea Brasileira.

Entre 1973 e 81, na linha das Mutações de Cláudio Santoro, Escobar, escreveu a série "Poética", para diversos instrumentos e fita magnética. Poética I utiliza duas guitarras elétricas e é uma das poucas peças brasileiras envolvendo intérpretes onde todo som produzido e mediado por eletrônica, Poética II, pode ser executada em quatro versões, para flauta solo e fita magnética ("4 cassettes ou um gravador de rolo"), quatro flautas ou quatro flautas e fita magnética. Apesar do autor manifestar na partitura que para ele, "a peça assume toda sua plenitude expressiva, quando executada pelo quarteto de flautas, ao vivo, mais o acompanhamento de fita pré-gravada", do ponto de vista dos recursos eletroacústicos envolvidos, a versão para uma flauta e fita se mostra mais interessante. Na versão que o autor prefere a fita atua apenas como elemento redundante, pois uma execução apenas instrumental poderia perfeitamente realizar sua intenção. Porém é interessante observar que essa atitude de substituição do instrumento ao vivo por sua gravação, conforme o projeto da peça, ressalta a condição de duplo ou simulacro, que se estabelece freqüentemente nas peças para instrumento e seu som gravado<sup>31</sup>. As demais são para instrumento solo. Poética III para clarineta, Poética IV para tuba, Poética V para harpa e Poética VI para violoncelo. Como nas Mutações de Santoro, a fita deve ser produzida pelo intérprete a partir de gravação do som do instrumento. No entanto para a série Poética, o compositor especifica que seja utilizado na elaboração das fitas magnéticas, um estúdio profissional de gravação, em contraste com o desejado nas Mutações, escritas na Alemanha, que procuram desmitificar os sofisticados estúdios de música eletrônica europeus ao sugerir uma realização fora dos estúdios. O estudo das partituras da série "Poética" é importante para a compreensão do que foi o fazer da música eletroacústica no Brasil no período estudado. Aylton Escobar indica freqüentemente ao intérprete, a partir da sua considerável experiência em trilhas para cinema, o que se pode fazer em estúdios de gravação comercial. Também assume particular interesse a comparação dessas peças com as de Santoro, que um pouco antes trabalhou de modo semelhante, porém num pequeno estúdio para música eletrônica europeu. Ainda um outro aspecto interessante dessa série é a já mencionada concepção, introduzida por Escobar, da fita magnética como repouso do "conjunto poético do indivíduo sugerido pela partitura"<sup>32</sup>, razão pela qual o compositor solicita ao realizador da fita que enuncie seu nome na gravação.

Além da série "Poética", esse compositor inclui em sua obra peças que utilizam o meio eletrônico de diferentes maneiras como

---

<sup>31</sup>Nas notas explicativas de Poética II por exemplo, o autor escreve: "as gravações em K7 [abrev. brasileira de cassette], e/ou em gravador de bobina, substituem as presenças de três flautistas que comporiam o quarteto com a flauta solista".

<sup>32</sup>Instruções gerais de Poética IV.

Noneto, onde a voz solista canta em noneto com uma fita magnética a oito pistas, Dimensional para voz acusticamente alterada (ressonância num tamtam e num piano com pedal pressionado) e quatro gravadores, Dois Contornos Sonoros, a partir de texto de Antônio Rodrigues, para coro misto e rádios portáteis, que é um exemplo de peça que procura utilizar o rádio como recurso tímbrico aleatório e não como objeto insólito e Cromossoms, uma experiência de improvisação coletiva com a participação do público envolvendo instrumentos, vozes, rádios, fita magnética, móveis, mímicos e luzes. Deve ser mencionado ainda que dentro da abundante produção de Aylton Escobar para teatro e dança incluem-se algumas peças para fita magnética. Dessas merece menção Quebradas do Mundaréu, composta para o Balé Stagium de São Paulo, que consiste em uma colagem de sons concretos de cidade combinados com outros sons e música popular e onde o compositor demonstra, como já mencionado, o que é possível se fazer numa linha experimental, valendo-se simplesmente dos recursos de um estúdio comercial de gravação.

Em Brasília, no final da década de sessenta, o Departamento de Música da Universidade, após o desligamento de Cláudio Santoro e sua equipe, entra numa nova fase com a vinda de novos compositores, marcadamente da escola baiana, incluindo Fernando Cerqueira, já mencionado. O projeto de organização do estúdio de música eletroacústica é retomado, agora sob orientação de C. Silva.

Conrado Silva (n. 1940), compositor uruguaio, é raramente citado quando se aborda a música contemporânea brasileira. Fato este que não se justifica, pois este compositor é radicado no Brasil desde 1969 e sua atividade tem sido marcante especialmente no que tange a iniciativas de organização de eventos em torno da música nova. Sua atuação está também particularmente ligada ao desenvolvimento da música eletroacústica entre nós, uma vez que desempenhou o papel de batalhador em prol da criação de condições materiais para sua elaboração no país, prestando ainda assistência a diversos outros compositores nessa área, como em Durações de Rodolfo Coelho de Souza.

Tendo se interessado por esta música ainda no Uruguai nos anos cinquenta, obteve uma bolsa do governo alemão e frequentou, entre 1962 e 64, a Escola Superior de Música de Berlin, Alemanha Ocidental, e alguns os festivais europeus de música contemporânea. De volta ao Uruguai procurou divulgar a música de vanguarda, criando sobretudo o Núcleo Música Nova (em 1967) que mais tarde traria ao Brasil. De sua produção anterior à vinda ao país, deve ser destacada a experiência no âmbito da informática musical utilizando o computador para organizar o material de Música para 10 Rádios Portáteis e Música para Antígona, segundo o compositor, "a primeira obra da música eletroacústica uruguaia"<sup>33</sup>.

Em 1969 tem a oportunidade de vir para o Distrito Federal, na qualidade de professor do Departamento de Música da Universidade de Brasília, com a finalidade de organizar um

---

<sup>33</sup>Em entrevista concedida a I. L. Maués e outros (1980) mencionada.



estúdio de música eletroacústica. Projeto este que não se concretiza por diversas dificuldades que se sucedem, entre elas, de aspecto material, a falta de equipamento necessário. Só a emissora de rádio possuía alguns aparelhos, porém não era mais acessível. Após quatro anos, desliga-se desta universidade e se muda para São Paulo onde, em 1974, se envolve com um projeto particular, a formação da escola de música Travessia, para a qual trouxe seus equipamentos montando um pequeno estúdio. Reativa ainda o Núcleo Música Nova.

Data desta época Equus (1976) para fita magnética, realizada no estúdio privado LSV em São Paulo. Esta peça está incluída no disco "3 Composiciones Electroacústicas - 3 compositores del Uruguay", um número da mencionada série de música contemporânea latino-americana e exemplifica o trabalho desse compositor. Montada a partir de música incidental para teatro, utiliza como material básico, vozes masculinas e sons eletrônicos analógicos. Há uma parte inicial, com dois minutos e meio de duração, onde se estabelece a atmosfera da peça. Vozes nasalizadas em uníssono, sofrem lentas varreduras de filtro (passa baixa) com ressonância variadas. Percebe-se também uma variação timbrística causada por alterações de fases dos harmônicos superiores, a que se sobrepõem intervenções curtas e graves de vozes num longo "loop", que vão morrendo até o silêncio. A parte que segue começa com ruídos como respirações e notas graves percutidas com reverberação, num ritual, ao qual se junta (em 3 min 44) um assobio sibilante agudo. A voz nasal passa a se alternar com as notas percutidas num diminuendo. Em 4 min 52 a respiração acumula tensão, intensificada por sons graves oscilantes similares aos obtidos por modulação de filtro e a introdução de sons fixos cortantes gerados por osciladores. A dinâmica permanece o tempo todo cuidadosamente contida, controlada. A seguir os sons remetem ao começo da peça e ouvem-se os ruídos de respiração mantendo a tensão que desta vez leva a gritos que se movimentam. Uma nova remissão ao contexto do começo atinge grande atividade, que é interrompida subitamente num final abrupto marcante. A obra apresenta um "pathos" dramático, que provavelmente combina com o da peça teatral de onde origina. Isoladamente porém, a unidade da peça reside principalmente na sensação de que os movimentos são criados por um único impulso vital gerador em suas diferentes manifestações e que continuariam indefinidamente, não houvesse o corte final.

Em 1977, no ano seguinte à composição dessa peça, surge para o compositor uma nova oportunidade para estabelecer um estúdio experimental numa universidade. Desta vez no Instituto de Artes do Planalto da Universidade Estadual Paulista (a UNESP que consiste, juntamente com a USP e a UNICAMP nas três grandes universidades mantidas pelo governo do Estado de São Paulo), onde Michael Philippot, compositor francês do início da música

concreta francesa<sup>34</sup>, se encontra como chefe do Departamento de Música e realmente interessado em fazer funcionar um estúdio desse tipo. Conrado Silva torna-se professor do Instituto e o Laboratório de Música Eletroacústica é então montado sob sua orientação, sendo o primeiro estúdio do gênero a efetivamente funcionar no Brasil. Das peças para fita magnética desse período deve ser ainda mencionada Polaris que utiliza material gerado eletronicamente.

Conrado Silva adota uma atitude dinâmica em relação ao ato de criar e acredita que o compositor deva saber apenas propor possibilidades sonoras, deixando para um ouvido atento que as organize e as vivencie. Ou, nas suas próprias palavras: "A tarefa do compositor não é ficar jogando suas idéias em cima do público, mas muito mais servir de catalizador para a expressão do próprio público"<sup>35</sup>. Nesse sentido, considera a expressão individual do artista, isto é, a ação de organizar o material para formar o seu discurso como autor, um ato de egoísmo. Daí sua preferência por uma música aleatória, contra qualquer determinismo, que resulte num não-estilo. O compositor deve, segundo Conrado Silva, sobretudo reconhecer a sua limitação para perceber o que significa sua própria obra e deixar que o ouvinte tenha outras idéias. Esse fim pode ser atingido por uma série de fórmulas, o importante reside em que se procure fazer com que o público tenha um trabalho criativo. Uma música que atinja este fim, sempre segundo esse compositor, deverá ser anti-discursiva, "pois no momento que a estrutura fica mais importante que o conteúdo deixa de ser música, vira discurso". Esse compositor, com uma dose de humor, entende que o criador prefira optar entre "um pensamento cartesiano, onde o som é simplesmente um recheio" e "os sons como eles são", ficando... na música e que, com a aceleração dos processos, várias linhas contraditórias acabam coexistindo. Coerente a esses pensamentos, que se inserem por certo na filosofia da música aleatória como desenvolvida a partir da década de sessenta, principalmente sobre a égide do compositor americano John Cage, a atitude de Conrado Silva, em relação a seu trabalho criador e didático, desenvolvido principalmente através do Núcleo Música Nova, é fundamentalmente dinâmica e atuante, resultando principalmente em obras geradas dentro de diversificados contextos circunstanciais particularmente a acontecimentos artísticos periódicos como as Bienais e Festivais de Arte. Conrado Silva deve ainda ser mencionado como um dos pioneiros no país na criação de música espacial, música para espaços determinados aproveitando a acústica de um certo local, da qual é um exemplo interessante a música para fita magnética que realizou para uma igreja na Bahia com 40 minutos de duração, repetida ininterruptamente em pianíssimo, num efeito subliminar.

---

<sup>34</sup>(n. 1925) introduziu, no campo do ensino brasileiro, os conceitos fundamentais da informática musical e facilitou a diversos jovens músicos brasileiros, entre eles o compositor José Augusto Mannis, o acesso à formação especializada no exterior.

<sup>35</sup>Em entrevista mencionada.

A partir de 1973, Jorge Antunes, retornando do exterior, passa integrar a equipe de professores do Departamento de Música da Universidade de Brasília onde forma o Grupo de Experimentação Musical, com o qual realiza várias turnês, inclusive no exterior. O compositor nessa fase escreve principalmente para grandes formações vocais e instrumentais, dedicando-se, em relação aos seus períodos anteriores, menos à música eletroacústica. As primeiras obras eletroacústicas desse período são Intervertige, Catástrofe Ultravioleta e Source.

Intervertige de 1974 para instrumentos amplificados (quarteto de cordas, quinteto de sopros, dois percussionistas) e fita magnética. A peça é dividida em três partes sem interrupção. A primeira parte apenas instrumental é gravada e reproduzida em retrogradação durante a terceira parte, onde se combina com os instrumentos. Esse processo já havia sido utilizado pelo autor na peça Flautatualf (1972) para flauta e fita magnética.

Catástrofe Ultravioleta (1974) utiliza coro masculino, grande orquestra e três fitas magnéticas realizadas a partir de material eletrônico. No decorrer da peça, o plano sonoro estabelecido pelos sons eletrônicos atua como uma extensão do estabelecido pelas vozes e instrumentos, não apenas no aspecto do timbre mas também no rítmico e no dinâmico na busca de maior densidade sonora. Ambas as peças foram organizadas segundo a técnica da música cromofônica, desenvolvida por esse compositor<sup>36</sup>.

Ainda na década de setenta, esse compositor se dedica, no campo da música eletroacústica a experiências de música eletrônica ao vivo, a partir de Source (1974) para voz, flauta, violoncelo, piano, sintetizador e fita magnética.

Para Antunes, a música eletroacústica representou, no período, fundamentalmente um compromisso com a contemporaneidade: "Música eletrônica é uma linguagem muito própria realizada através de aparelhos. A música eletrônica nasceu na era eletrônica, logo, de cara ela está bastante coerente com o momento histórico, seja tecnicamente, tecnologicamente ou com o ritmo da época. Fui um dos percursores dessa música no Brasil. Existem alguns gatos pingados que trabalham com música eletrônica no Brasil. É um negócio sério. Os percursores na Europa já estão em outras. Nos anos 70, já se faz música cibernética. Em 75 já se fazia música eletrônica ao vivo. Considero importante essa forma de linguagem porque ajuda a desenvolver o raciocínio para sistemas complexos, sejam sociais ou artísticos."<sup>37</sup>

A partir de metade da década de setenta a música eletroacústica torna-se forma de expressão principal de diversos novos compositores. As técnicas eletrônicas propriamente ditas, mais acessíveis a partir da possibilidade do emprego de sintetizadores portáteis, são utilizadas regularmente em todas as manifestações artísticas de vanguarda. O ensino musical porém,

---

<sup>36</sup>V. Jorge Antunes A correspondência entre os Sons e as Cores (Brasília, Thesaurus, 1982), p. 47 e 64.

<sup>37</sup>Entrevistado por Francisco Severino em Jornal de Brasília, 30 de dezembro de 1979.

ainda ressentente a falta de estúdios, ligados às escolas de música, voltados especificamente para a formação nessa área. Esse período é representado, além das de compositores já mencionados, por obras de R. Coelho de Souza, R. Miranda, V. Dantas Leite, R. Caesar, L. A. Rescala, L. Nazário, P. Chagas e a produção Laboratório de Música Eletroacústica do Instituto de Artes do Planalto.

As experiências de Rodolfo Coelho de Souza e Ronaldo Miranda no campo da música eletroacústica, demonstram como compositores que não desenvolvem especialmente pesquisa nessa área, incorporam esses recursos à sua linguagem. Em Durações (1977), para piano, violino, violoncelo, flauta, trompa e sintetizador, Rodolfo Coelho de Souza (n. São Paulo, 1952) questiona o tempo musical na mais pura tradição experimental. O compositor procura aproximar os sons eletrônicos e os instrumentais de modo uma parte seja tomada como simulacro da outra. A peça é dividida em cinco movimentos, cada um dos quais exige uma nova atitude por parte dos intérpretes. A parte eletrônica, em contraste, se mantém por todos os movimentos semelhante. Essa parte não é sincronizada à parte dos instrumentos. Para a estréia da peça a parte do sintetizador foi preparada em fita antecipadamente, com a colaboração de Conrado Silva, criando assim uma parte imutável, a partir da qual os instrumentistas prepararam sua interpretação. Em Canticum Itineris (1979), para voz, instrumentos antigos e fita magnética, Ronaldo Miranda (n. Rio de Janeiro, 1950) usa os recursos eletroacústicos de maneira diversa. A parte da fita é gravada de modo convencional, incluindo instrumentos, vozes e ruídos. Não há manipulação eletroacústica especiais. Na execução os músicos devem executar suas partes em sincronia com a fita. A fita magnética funciona então como uma possibilidade de ampliação realista do que é executado ao vivo.

A compositora Vânia Dantas Leite (n. Rio de Janeiro, 1945), teve sua formação básica na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro e depois composição com Ester Scliar. Na área da música eletrônica, estuda em 1974 no Estúdio de Música Eletrônica (EMS) de Londres, Inglaterra, sob orientação de Per Hartmann<sup>30</sup>, visitando também mais tarde outros estúdios europeus. Sua mais conhecida peça, Vita Vitae (1975), para flauta, clarineta, violoncelo, viola, uma atriz, sintetizador eletrônico e fita magnética, é uma sucessão de seis quadros sonoros, numa seqüência discreta de transformações. Inicia-se com sons eletrônicos numa introdução onde os gestos são cuidadosamente controlados. Há uma intervenção da atriz, sombreada na fita magnética, evento que se repetirá no decorrer da peça com função de pontuação, a partir de que os instrumentos traçam linhas extendidas pela eletrônica. A próxima parte inicia-se com uma insólita reprodução de sons de vozes, risadas e ruído de multidão. Um ritmo afro-americano é sugerido e transfere-se pouco a pouco aos instrumentos de maneira

---

<sup>30</sup>Autor, juntamente com Stephen Deutsch, de Playing the Synthesizer - a complete course in how to play the EMS Synthesizer-AKS (Londres: EMS, 1973), obra que forneceu informações básicas sobre as técnicas da música eletrônica a diversos compositores brasileiros que adquiriram esse sistema portátil.

fragmentada que leva a uma modulação de ruído, numa repetição mecânica. Essa parte é encerrada novamente pelo som de vozes gravadas. Após uma pausa geral, enquanto a flauta toca uma melodia cantabile sobre um fundo mantido pelas cordas ouvem-se varreduras de filtro e a seguir, sobre um pedal grave, sons rápidos produzidos por um seqüenciador que são imitados pela flauta. Após um outro silêncio ouve-se o texto ao vivo e uma intervenção gravada combinados com fragmentos que remetem a sons já ouvidos na parte eletrônica.

Rodolfo Caesar (n. Rio de Janeiro, 1950) estudou no Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro, onde teve o primeiro contato com a música eletroacústica, divulgada por Reginaldo de Carvalho e Marlene Fernandes, na época professores nesse Instituto. Em 1973, o desejo de realizar trabalho prático dessa área o leva a Paris, onde frequenta o curso do Grupo de Pesquisas Musicais (GRM) realizando Curare I (1975), Les Deux Saisons (1975-6) e Tutti-frutti (1976). Após retornar ao Brasil este compositor procura meios concretos para poder prosseguir seu trabalho. Em 1978 produz ele próprio o disco A arte dos sons, com suas obras eletroacústicas. Curare II (1978) é a peça inicial. Elaborada com material concreto, coloca o ouvinte imediatamente num mundo sonoro particular, propondo um jogo de movimentos, em gestos orgânicos lentos e amplos, que procuram vencer uma imobilidade irresistível. A segunda peça, Les Deux Saisons, desenvolve uma sutil trama sonora a partir de um motivo em forma de um rápido alternar rítmico, utilizando repetições ligeiramente modificadas que pouco a pouco cedem lugar a uma textura onde restam assobios e sons percutidos leves sobre um fundo constante. A terceira peça, Tutti-Frutti, de maior fôlego, é dividida em três partes. Na primeira parte, uma seção introdutória apresenta notas, com envoltório similar ao de cordas tangidas por arco, superpostas lentamente formando uma tríade menor, que resulta numa espécie de melodia de timbres, onde uma massa sonora tem seus componentes harmônicos superiores modulados. Após um silêncio, um ritmo ostinato suporta sons de timbre simples, sem muitos harmônicos, numa eufonia em mutação gradual, contínua, onde novos materiais são introduzidos quase imperceptivelmente. Esse universo sonoro em transformação, praticamente sem demarcações temporais, sem eventos que guiem a memória, induz o ouvinte a uma imersão nos acontecimentos sonoros. O compositor tem o cuidado de evitar sobretudo os maneirismos eletrônicos, que pudessem eventualmente prender por maior tempo a atenção do ouvinte. A parte final introduz primeiramente sons de espectro complexo, como sinos tubulares e a seguir, sons metálicos intermitentes pianíssimos, em defasagem nos dois canais, sobre um pedal estável de fundo criando um sofisticado ambiente sonoro que prossegue, num crescendo de densidade rítmica para uma uma desordem (em 16 min 56) seguida a um silêncio súbito pontuado ainda pela queda de tubos de metal. Rodolfo Caesar é um compositor dedicado exclusivamente à música eletroacústica. Seu trabalho é artesanal, partindo sempre de um mínimo de material. Em termos de sistema de composição, procura começar sempre do nada, adotando para cada nova composição um novo pensamento. Tecnicamente suas peças revelam uma construção baseada em permutações, combinações e interpolações de seqüências sonoras e manipulações características da música concreta francesa. Sendo

um músico profundamente envolvido com o meio eletrônico, costuma conceber uma peça a partir da sua possível difusão em concerto, onde utiliza vários sistemas de alto-falantes, que permitem que o compositor, agora como realizador, aja efetivamente com liberdade. Sempre utiliza também, para obter uma maior qualidade técnica, embora seja arriscado pela possibilidade de advir algum dano, as fitas magnéticas originais, evitando o emprego de cópias. Por esses motivos, uma adequada avaliação da obra desse artista só é possível realmente, a partir da audição em concerto de suas realizações.

Ainda no Rio de Janeiro deve ser mencionado o trabalho de Luiz Augusto (Tim) Rescala (n. Rio de Janeiro, 1961), atuante também na área da música popular, cuja Música para berimbau e fita magnética (1980/81), em sua simplicidade aponta para a renovação que ocorrerá na música eletroacústica da próxima década. Nessa linha apresenta-se também o paulista Lelo Nazário que atua também como pianista, especificamente do gênero "free jazz". Discurso aos Objetos #2 é uma peça sua contida no disco que lançou em 1978, produzido, como o de R. Caesar, por ele próprio. A fita matriz desse disco foi gravada no estúdio comercial privado Norte Magnético em São Paulo, dirigido por Luís Roberto Oliveira<sup>39</sup>, e a edição do disco foi feita em 45 rotações por minuto, o que garantiu uma excelente qualidade técnica. A peça utiliza material concreto e material eletrônico controlado por computador. Consiste numa trabalhosa e enérgica colagem onde eventos diversos, apresentando rapidamente grande quantidade de informação, se alternam repetidamente com comentários falados em diversas línguas (pontuados por silêncios), numa oposição entre "fala" e "objeto sonoro". Daí o título da peça que faz uma alusão anedótica ao "Tratado dos Objetos Musicais" de Pierre Schaeffer, escrito teórico fundamental da música concreta francesa<sup>40</sup>. A montagem, apesar da sucessão rápida de eventos, adquire uma imobilidade causada principalmente pela falta de variação dinâmica, de movimentação entre os canais ou de modificação na reverberação. O final é resolvido, por uma alternância com períodos de silêncio cada vez de maior duração. A estrutura da peça lembra a disposição em quadros dos "comics" americanos ou a sequência de programação de uma emissora de rádio em uma compressão temporal.

Paulo César Chagas (n. 1953), formado em composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação de Willy Corrêa de Oliveira, dirige-se em 1980 para Bélgica, onde estuda com Henri Pousser. Realiza em 1981, no Estúdio de Música Eletrônica de Liège a parte eletrônica de Air:

---

<sup>39</sup>Compositor que se dedica principalmente a trilhas publicitárias, na maioria envolvendo recursos eletrônicos inclusive controle por computador. Foi nos anos setenta, um dos poucos divulgadores, através de freqüentados cursos no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Festival de Inverno de Campos do Jordão, SP, entre outros, das técnicas de utilização de sintetizadores modulares no país.

<sup>40</sup>Traité des objets musicaux (Paris: Seuil, 1966).

Up into the Silence (Aria: Envolvido pelo Silêncio) para voz contralto e fita magnética a partir de texto de e.e.cummings. Essa peça, escrita dentro do espírito determinista que caracteriza a música européia de vanguarda da segunda metade dos anos setenta, apresenta uma construção formal rígida e um relacionamento entre a parte da voz e da fita estabelecido por uma sofisticada técnica heterofônica.

Finalmente deve ser mencionado, que a partir do trabalho desenvolvido por Conrado Silva no Instituto de Artes do Planalto, surge a primeira safra de jovens compositores com formação em música eletroacústica no Brasil, assim como a primeira produção de um estúdio brasileiro. Dentre as peças realizadas no período no Laboratório de Música Eletroacústica devem ser mencionadas Diálogos (1980) e Três Estudos (1980) de Marcos Olívio, a série Mel (1978-81) de Wilson Sukorski e Sem Título (1980) para grupo de percussão e fita magnética de José Augusto Mannis. Esse último compositor dirige-se, no início da década de oitenta, para França, onde estagia, como tantos outros brasileiros, no Grupo de Pesquisas Musicais (GRM) em Paris.

Em linhas gerais então<sup>41</sup>, a música eletroacústica brasileira emerge na metade dos anos cinquenta, após ter sido sugerida na década anterior pelo Grupo Música Viva. A etapa pioneira, que se estende por pouco mais de uma década a partir de 1956 é marcada pela atuação de Reginaldo de Carvalho, Jorge Antunes e do Grupo Música Nova de São Paulo. São realizados no Rio de Janeiro os primeiros estudos para fita magnética (R. de Carvalho: Si bemol, 1956) e as primeiras peças com sons exclusivamente eletrônicos (J. Antunes: Valsa Sideral: 1962). Os integrantes do grupo paulista utilizam os recursos eletroacústicos de maneira original, principalmente em eventos para multimeios (Gilberto Mendes: Cidade, 1964), porém não desenvolvem especificamente uma pesquisa nessa área. Tentativas, na Universidade de Brasília e no Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro, de criação de estúdios de música eletroacústica, resultam infrutíferas. A etapa seguinte, no decorrer dos últimos anos da década de sessenta, é caracterizada pela atividade no exterior de Cláudio Santoro (série Mutações, a partir de 1968), Jocy de Oliveira (Estória II, 1967) e J. Antunes (Auto-Retrato sobre Paisaje Portefeño, 1969). No país, o Instituto Villa-Lobos, dirigido por R. de Carvalho, torna-se um centro de divulgação da música eletroacústica. Uma nova etapa se inicia na primeira metade da década de setenta, com a utilização de recursos eletroacústicos em obras de estilos diversos por compositores isolados em diferentes regiões do país (F. Richter: Introdução e Elegia para um Herói Moribundo) e pelo Grupo de Compositores da Bahia (E. Widmer: ENTRONcamentos SONoros, 1972). No Rio de Janeiro a partir da atividade do Instituto Villa-Lobos, surge um grupo de compositores envolvidos com música eletroacústica, no qual se destaca Ayrton Escobar (Assembly, 1972; série Poética, a partir de 1973). Das obras realizadas no exterior durante essa fase, devem ser ressaltadas

---

<sup>41</sup>V. Quadro sinóptico do desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil (figura 1 no apêndice).

as peças eletroacústicas do Ciclo Brecht (a partir de 1970) de C. Santoro, Proudhonia (1972) de J. Antunes e UN-X-2 (1971) de J. M. Neves. A última etapa, dentro do período estudado, se inicia na última metade da década de setenta e é marcada, além da continuidade de produção (Jocy de Oliveira, Wave Song, 1977, J. Antunes, música eletrônica ao vivo), pela criação do Laboratório de Música Eletroacústica na Universidade Estadual Paulista por Conrado Silva e pela atividade de novos compositores dedicados principalmente a pesquisa eletroacústica, entre eles Vânia Dantas Leite (Vita Vitae, 1975), Rodolfo Caesar (Curare II, 1978) e Paulo Chagas (Air: Up into the Silence, 1981).