

O GRUPO MÚSICA NOVA E A MÍDIA ELETROACÚSTICA: REVISÃO DE CONCEITOS E PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO

Denise Garcia*

RESUMO: O artigo propõe uma subdivisão da classificação do repertório do *Grupo Música Nova* pelo critério do uso da mídia eletroacústica, após apresentar e comentar uma série de definições da música eletroacústica por diversos autores. Por fim faz uma breve apresentação das obras segundo essa classificação.

PALAVRAS-CHAVE: música eletroacústica; sonologia; análise musical

ABSTRACT: After a comparative presentation of different electroacoustic music definitions, we propose a classificatory genre subdivision by the criteria of the use of the electroacoustic media, supported by the Brazilian repertoire of the Grupo Musica Nova composers.

KEYWORDS: electroacoustic music; sonology; music analysis

INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto de uma pesquisa sobre as incursões que o Grupo Música Nova de São Paulo fez em relação às novas tecnologias de áudio (elétricas e eletrônicas), nas décadas de sessenta e setenta, a partir das declarações e promulgações feitas pelo grupo no famoso Manifesto Música Nova (COZZELLA, 1963)¹. Um dos objetivos deste trabalho foi o de aprofundar estudos para uma construção mais ampla da história da música eletroacústica brasileira em colaboração a outros estudiosos do tema².

No entanto, ao fazer o levantamento de partituras, foi inevitável o confronto com a pergunta, se essa obra selecionada poderia realmente ser classificada como música eletroacústica. Uma primeira abordagem sobre essa questão foi realizada com o artigo apresentado no XVI Congresso da ANPPOM (GARCIA, 2006), no qual foi demonstrada uma aproximação das obras de Gilberto Mendes à poética cageana e não à concepção européia da música eletroacústica. As obras de Willy Corrêa de Oliveira que utilizam equipamentos eletrônicos tampouco se encaixam em uma classificação mais corrente do gênero.

Por outro lado, não se pode ignorar o fato de um compositor de música de concerto utilizar a mídia eletroacústica como mídia necessária à produção/difusão de sua obra. Essa utilização transforma substancialmente o jogo musical e sua incorporação reflete um pensamento musical que está além da música produzida e difundida por meios acústicos³.

Desta forma, a abordagem inicial deste trabalho se dá pela apresentação e confronto de diversas definições da música eletroacústica, sabendo-se que a divergência entre os autores continuará a constituir o tom principal desse diálogo e, como já comentou Chion, "sem a esperança de colocar um ponto final na aventura terminológica" (CHION, 1977).

A idéia de assumir uma conceituação mais abrangente das músicas que utilizam mídias eletroacústicas, tal como o fez Linz-Maués em sua dissertação (nosso ponto de partida para

* Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. d_garcia@iar.unicamp.br

¹ Os compositores signatários do Manifesto são Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

² O título da pesquisa mencionada é "Fases da Música Eletroacústica Brasileira: o Grupo Música Nova e seu pioneirismo na utilização de recursos tecnológicos", que teve apoio da FAPESP com auxílio pesquisa e bolsa de Iniciação Científica

³ Considere-se a diferença entre aplicar a amplificação em uma teorba em uma orquestra barroca, em termos da especificidade da difusão desse tipo de música em um espaço para o qual ela não foi concebida (teatro) e a amplificação de um objeto qualquer transformado em instrumento musical em um corpo instrumental de instrumentos com potência sonora muito superior de uma obra contemporânea, uma amplificação já concebida pelo compositor.

esta pesquisa) é necessária quando abordamos as obras brasileiras, uma vez que os compositores tiveram as mais diferentes influências estéticas e as incorporaram misturando gêneros e poéticas; e, além disso, o fator da contingência instrumental (acesso a equipamentos, desenvolvimento tecnológico das mídias eletroacústicas no Brasil) deve ser também levado em conta, para que a produção das músicas que utilizam mídias eletroacústicas tenham construído sua existência da forma como ocorreu na segunda metade do século passado. O contexto, sem dúvida, também explica a história.

Este artigo vai apresentar e confrontar diversas definições desse gênero musical e por fim, baseado no repertório desses compositores paulistas, propor uma classificação mais aberta, com breve apresentação do corpo de obras, no que tange sua utilização da mídia eletroacústica.

OS CONCEITOS

Até que ponto as expressões eletroacústica, elétrica, eletrônica e tecnologia são utilizadas de maneira particular e veiculam um determinado conteúdo mais por uma questão político/ideológica, estética ou mesmo de marketing do que pela coerência estrita de sentido etimológico? Que critérios têm um autor quando nomeia uma produção musical?

A nomeação de um corpo de obras está ligada a algumas variantes, a saber: o meio de produção e/ou difusão, a técnica ou processo de produção, o projeto poético e o período histórico. No caso da música concreta, por exemplo, o nome salienta o procedimento composicional: a música que se faz através do trabalho direto com o registro sonoro⁴. No caso da música eletrônica se acentua a geração eletrônica do som. No caso da *tape music*, o nome acentua o suporte. No caso da *computer music* o nome se refere ao meio de produção, o equipamento. A mesma listagem fez Michel Chion no *Cahiers de Recherche* publicado pelo INA/GRM, no qual são listados os diversos nomes da música fixada em suporte e a origem de sua definição (CHION, 1977, p.120).

Fato é que nos estudos e confrontos das mais diversas definições de música eletroacústica dadas pelos autores ao longo dos anos, diversos critérios estiveram em jogo, mas quase sempre sua definição estava imbuída de certas delimitações estéticas, mais ou menos restritivas. Esse fechamento se pode perceber no confronto entre as mais diversas definições que apresentamos a seguir.

DEFINIÇÕES...

Caesar afirma que o primeiro problema está em situar a música eletroacústica como gênero (Caesar 1994). Alguns autores a definem como um grande gênero no qual se subdividem as mais diversas espécies, segundo formação instrumental, material ou projeto poético/estético⁵. Outros gostam de vê-la já como uma espécie, separada de outras, que do primeiro ponto de vista citado acima, estariam em um mesmo grupo. Outros como Caesar, preferem não vê-la como um gênero distinto. Outros, como Guerin, colocam a música eletroacústica como uma classe anterior ao gênero e seria subdivida em diversos 'gêneros eletroacústicos' (Guerin 1993).

⁴ Veja-se por exemplo que não se trata de um trabalho direto com o som, tal qual promulgado por seu criador, Pierre Schaeffer, já que o som em si não é manipulável, mas de um trabalho com o som fixado em suporte. De outra forma, poderia se chamar de concreta uma música que trabalhasse diretamente com objetos produtores de sons, sem a mediação de notação.

⁵ Estamos tomando a definição de espécie da lógica aristotélica, a qual é considerada como subdivisão de uma classe mais ampla, o gênero.

Se tomarmos as definições mais correntes de gêneros musicais veremos que elas se constroem sob vários pontos de vista somados: formação instrumental, a utilização ou não de texto, função, espaço de apresentação e estrutura interna da música⁶. Cada gênero assim classificado acentua um ou alguns desses critérios. O uso corrente da expressão 'gênero musical' não tem sentido fechado, já que mistura os diversos critérios citados acima, daí vem a dificuldade de uma taxonomia fechada e aceita amplamente. No entanto, entende-se que o objetivo de um estudo não deve ser fechar uma teoria bem acabada, mas conhecer melhor o seu objeto. Desta forma, assumimo-la como gênero, seguindo o uso comum e mais corrente dessa classificação.

Na verdade, as próprias definições de música eletroacústica confrontadas neste estudo se dão por critérios semelhantes aos da classificação dos gêneros musicais. Resumidos, poderiam ser classificados da seguinte forma: definições pela mídia (instrumento, formação instrumental, suporte); definições pela linguagem, material, processos de composição; definições híbridas pela mídia e herança histórica; definições híbridas pela mídia e linguagem (materiais, métodos e processos). Obviamente essas definições não podem ser somadas em uma grande definição geral que as englobasse, por serem contraditórias e excludentes.

... PELA MÍDIA

Dentro do critério da mídia, a definição de Jean-Ives Bousseur foi a mais ampla encontrada. Para esse autor é música eletroacústica "toda música concebida total ou parcialmente em relação a um suporte seja ele analógico, digital ou informático". Bousseur amplia seu leque: estende à qualquer música elaborada para ser difundida por alto falantes (música para cinema, *hörspiel*) e à sonorização de instrumentos, "já que supõe uma escolha de microfones, uma mixagem, uma espacialização das fontes sonoras." Para esse autor o termo eletroacústica é "um termo geral que não subentende nenhum pertencimento estilístico particular e supõe uma diversidade otimizada de abordagens técnicas e tecnológicas do fenômeno acústico." (GAYOU, 1995)

Em sua tese de doutorado, Simon Emmerson também dá uma abordagem ampla e midiática à música eletroacústica: "qualquer música que requer transformadores de algum tipo entre energia elétrica e mecânica" (EMMERSON, 1982, p.13). Em um outro texto escrito posteriormente (EMMERSON, 1995) o autor somará ao critério midiático, questões de suporte e de linguagem, delimitando mais sua definição.

Um outro autor que define a música eletroacústica pelo critério da mídia é Igor Linz-Maués: "Música eletroacústica é, por definição, aquela que utiliza criticamente o meio eletrônico como forma de expressão."(LINZ MAUÉS, 1989, p.38) Ele não explica o que quer dizer com a expressão 'uso crítico' do meio, mas pela avaliação do corpus analisado em sua dissertação não é difícil verificar que ele está se referindo às obras experimentais, não estendendo o seu conceito a obras comerciais ou populares.

Konrad Boehmer desgosta do termo "música eletroacústica", afirmando utilizá-lo por ter se tornado um termo de uso corrente e na falta de algum nome melhor. Apesar do critério midiático do nome não satisfazer o autor, é por esse critério que ele o delimita mais claramente: a música fixada em suporte. Para ele, a música que utiliza instrumentos elétricos para performance ao vivo deveria ter outro nome (GAYOU, 1995).

Em uma definição sumária, Giner faz o mesmo recorte: "em sentido amplo, o termo música eletroacústica designa uma música fabricada em estúdio pelo compositor, fixada sobre fita magnética e difundida por alto-falantes." (GINER, 1995, p. 28)

⁶ DTV-ATLAS ZUR MUSIK. Vol. 1, Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977.

... PELA LINGUAGEM, MATERIAL, PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO

O fato é que a maioria dos autores estudados não se contentam em definir a música eletroacústica apenas pelo critério midiático, daí o desgosto pelo nome e muitas vezes a busca por novos nomes para a música à qual se referem. Não devemos esquecer que a maioria dos autores que tratam da música eletroacústica são os próprios compositores e eles não enxergam no termo uma descrição coerente da música que compõem. A definição, para esses autores, se estende para outros elementos que melhor a descrevem. É por isso que Emmerson, no texto posterior à sua tese, citada acima, acrescenta a questão do material e da linguagem à sua definição por critério da mídia: ela engloba e dispõe da totalidade do universo sonoro e se relaciona a uma "sintaxe de ordem sônica cuja altura e a harmonia - no sentido tradicional - constituem apenas uma pequena parte." (EMMERSON in ACADEMIE DE BOURGES, 1995, p.49-53)

Clarice Barlow, observando que hoje em dia o instrumental eletroacústico domina a produção musical geral, acredita que a música eletroacústica deva ser definida ressaltando-se a complexidade de sua linguagem: "sua complexidade e seu conteúdo informativo são comparativamente elevados, algumas vezes de característica inovadora e, em muitos casos, inversamente proporcional à popularidade da música". Essa questão de complexidade de conteúdo parece estranha, uma vez que nos remete à teoria da informação e sua utilização pelos músicos para a legitimação da música de vanguarda dos anos sessenta. Hoje entendemos que a complexidade não deve ser critério de valoração de uma obra musical, diferentemente do acreditavam os compositores desse período. No entanto, a autora demonstra a necessidade de acrescentar a questão da linguagem no quadro de definição da música eletroacústica: "música produzida eletricamente, com um conteúdo informativo excepcionalmente elevado. A palavra "produzida" tem sua importância: ela exclui por exemplo, a reprodução da música sinfônica clássica sobre CD." (BARLOW in ACADEMIE DE BOURGES, 1995, p.11)

Philippe Manoury tem uma aceção bastante restritiva, delimitada a partir do material. Ele diz utilizar a expressão 'música eletroacústica' "unicamente no caso no qual essa música seja fabricada a partir de sons não acústicos." Parecendo excluir a possibilidade de utilizar sons de origem acústica, o autor reitera: "tudo o que concerne à música que é feita por meios elétricos e não acústicos." (GAYOU, 1995)

Robert Normandeau, por seu lado opera também uma restrição em sua definição, apenas que essa restrição é bastante distinta de Manoury, não se localizando na origem do material, mas no processo composicional: gravação e tratamento estão em jogo, sendo este último uma peça chave na distinção do gênero (GAYOU, 1995).

Jean Claude Risset afirma que uma definição apenas pela mídia, seja a produção por equipamentos eletrônicos, com difusão em altos falantes é muito técnica e não delimita uma produção. Por entender que o nome 'música eletroacústica' não descreve as características dessa música tal qual descrita acima, o autor prefere o termo 'música sobre suporte', desta forma delimitando a eletroacústica à música sobre suporte fixo. No entanto, manifesta que prefere não ver a música separada em categoria estanques (RISSET in ACADEMIE DE BOURGES, 1995, p. 84). De qualquer forma, Risset entende como música eletroacústica um produto musical bastante específico, segundo processos e propostas poéticas que se desenvolveram mais especialmente na França.

Normandeau, já citado acima, embora defenda também uma delimitação nos mesmos moldes, quando perguntado pela entrevistadora Evelyne Gayou sobre o seu lado americano, ele revela : "é a falta de censura, isto é, essa espécie de liberdade na utilização das forças sonoras, liberdade na forma, nos meios... Aqui na América do Norte, há pessoas que fazem passeios extra-territoriais avançadas." (GAYOU, 1995)

Mas se há produções que estão além dessas delimitações, seria o caso de inventar novos nomes para elas? O continente americano esteve alheio aos apelidos 'concreta' e 'eletrônica' quando puseram o nome de *tape music* em sua produção. Além disso, este gênero americano não se importava em delimitar seu território pelo material (fosse gravado ou sintetizado) tanto quanto os europeus. Muitos nomes já foram propostos e não é nosso objetivo discuti-los. Verificamos que as definições dos autores citados tem grande variabilidade, mas que quando elas se constroem por critérios de linguagem, quase sempre acabam delimitando um tipo de produção musical bastante específico.

... HÍBRIDAS

No entanto alguns autores, mesmo definindo música eletroacústica por critérios que vão além do midiático, propõe uma abordagem mais aberta. É o caso de François Delalande. Para ele, ela designa uma "música criada (não apenas conservada...) graças aos meios eletroacústicos. Exclui-se músicas que utilizam esses meios apenas como instrumentos, mas se inclui gêneros populares que... fazem uso de uma realização eletroacústica" (DELALANDE, 1996, p. 46). Delalande não delimita a linguagem ou o material, mas meios e processos de produção. Com isso admite que o nome pode ser atribuído também a certos tipos de música popular ou comercial. De fato, assistimos o surgimento de um tipo de produção musical popular que 'reivindicou' não exatamente o nome 'eletroacústica', mas 'eletrônica'. Esse nome se tornou hoje de uso corrente. Se buscarmos hoje a expressão 'música eletrônica' na internet, encontraremos em uma proporção quase absoluta esse tipo de produção. Para fazer uma distinção entre essa produção e a música eletrônica fundada nos estúdios da Radio Colônia, a enciclopédia Wikipedia acrescentou uma palavra à esta última: 'electronic art music' ou 'música eletrônica acadêmica' na versão espanhola do site. É quase a mesma distinção proposta por Delalande (música eletroacústica erudita e popular), com a diferença que foi a música assinada por DJs é que dispensou a palavra 'popular' de sua etiqueta.

Leigh Landy admite também uma inclusão de diferentes produtos musicais sob o nome música eletroacústica. Primeiramente, dá uma definição que se assemelha muito a algumas descritas acima: "qualquer música na qual eletricidade teve algum envolvimento em gravação sonora e/ou produção além da simples gravação com microfone, amplificação, performance de sons programados em instrumentos digitais... Salientando a questão do timbre e do som como unidade, inclui diversas produções, assemelhadas com as inclusões feitas por Bousseur como *techno*, música para filme e televisão e *games*. (LANDY, 2000, p.2)

Fernando Iazzetta comenta sobre o uso comum da mídia e forma de produção de "distintos segmentos musicais" apontados por Delalande e Landy em sua tese de livre docência, observando que a possibilidade de ocorrência desse cruzamento entre ferramentas tecnológicas e gêneros estéticos ocorra mais por uma sinergia entre produções... do que por uma intenção explícita em promover uma aproximação (IAZZETTA, 2006, p. 94). Por essa razão talvez, o autor não opte por uma definição tão inclusiva da música eletroacústica, apontando que uma definição estrita do termo mostra-se problemática, se forem consideradas questões históricas do gênero (IAZZETTA, 2006, p.10).

De fato, mesmo sem mencionar essa questão da herança histórica, várias das definições listadas acima são influência direta dela. A consciência disso teria ajudado a evitar querelas que espalham até aqui no Brasil.

Abordando essa herança histórica, encontramos a definição de Michel Chion. Sob a expressão 'música eletroacústica', ele entende: "expressão lançada ao final dos anos 50 para designar a síntese ou antes o emprego combinado e compatível das fontes concretas e eletrônicas na música para fita..."(CHION, 1977, p.126)

Um outro autor que evoca a herança histórica de forma abrangente é Eduardo Polonio e nos dá como definição uma longa lista de nomes e instrumentos: eletricidade, Pierre Henry, Schaeffer, Russolo, o 'telharmonium' de Cahill, o 'stéréophone' de Theremine, o 'eletrofone' de Mager, as 'ondas' de Martenot, o 'trautonium' de Sala, Edison, Bell, Lee De Forest, Meyer-Epler, Varèse, Eimert, Berio, Cage, Stockhausen, Moog, Chowning, Boulez, Xenakis, alto-falante, o microfone, a fita magnética, o bit (POLONIO in ACADEMIE DE BOURGES, 1995, p. 77-81). Nessa inclusão, dá importância também aos primeiros instrumentos e manifestações que sempre são deixados fora, unindo fatos e criadores que usualmente são separados. Mas ele evidencia que todas as produções e pessoas listadas em sua definição estão de alguma forma fazendo parte de uma mesma história.

Mas, se por um lado a maior parte dos músicos hoje utiliza a tecnologia eletroacústica, e por outro se fechar muito uma definição nas formas de produção, no material, na linguagem é problemático (por deixar de fora uma parte considerável de músicas), que traço distingue as músicas que estariam sob a classificação de eletroacústicas? Segundo Caesar, é uma sensibilidade. Para ele a remissão aos meios técnicos é um engano. Essa sensibilidade seria "um modo próprio de realizar uma experiência musical. Leve-se em conta que este modo de sensibilidade não precisa ser necessariamente endereçado acusmáticamente, escrito concretamente, ou obtido através de equipamento eletroacústico analógico ou digital." (CAESAR, 1994)

Mas se esse 'modo próprio de realizar uma experiência musical' não é distintivo de uma tecnologia de produção, haver-se-ia que dividir e repensar o todo o repertório musical a partir apenas dessa premissa da linguagem, deixando de lado a mídia ou a formação instrumental.

Uma última definição, que parece desvinculada tanto das heranças históricas quanto das delimitações colocadas pelas diferentes escolas e que desta forma é aberta para os muitos usos que se fez e se faz da mídia eletroacústica, é a definição de Thomas Kessler, que começa a sua aproximação pela mídia, como tantas outras já abordadas: "é uma música que soa por um ou vários alto-falantes mas que não é reproduzível com instrumentos tradicionais ou outros objetos físicos." (GAYOU, 1995) Aqui fica claro que nesse processo de passagem do acústico para o elétrico e/ou vice-versa, aconteceu algo que deve ser uma intervenção poética do compositor. Além disso, ele explicita: "toda música que em seu caminho de produção sofre uma intervenção, uma interpretação criativa com a intenção, da parte do compositor de não ser mais objetivo mas de mudar alguma coisa através dos meios eletrônicos." (GAYOU, 1995)

Essa amplitude soa como a abertura proposta por Bousseur e é correlata ao 'uso crítico' da mídia eletroacústica de Maués, porém coloca a possibilidade de qualquer proposta poética que utilize a mídia poder ser considerada como música eletroacústica, desvinculada de delimitações estéticas que tanto restringem algumas definições apresentadas acima. Ela aborda porém a questão pelo lado do projeto poético e é isso que a torna atrativa. Por ela, os passeios "extra-territoriais" dos americanos, mencionados por Normandeu, não seriam considerados como tais. Da mesma forma, não o seriam as experiências realizadas nas obras do Grupo Música Nova.

GÊNEROS, ESPÉCIES, SUB-ESPÉCIES OU O QUE SEJA

No fundo, não importa que nome se dá a esse conjunto de obras dos compositores paulistas. O nome, a etiqueta ajuda antes em termos políticos do que estéticos. O que importa são as obras que aí estão, a sua importância incontestável em uma história da música brasileira e o uso criativo ou poético que fizeram da mídia eletroacústica, encaixando-se esse uso ou não nas definições mais restritas do gênero.

Desta forma, se por um lado, a produção dos compositores do Grupo Música Nova não se encaixa em definições mais restritivas da música eletroacústica, elas são empáticas às

definições mais abertas como a de Tomas Kessler. Algumas produções desses compositores estariam muito próximas, ou mesmo encaixadas nas premissas mais estritas, como composição em estúdio, tratamento do som gravado, dentre outros, como a produção para teatro de Gilberto Mendes, música de cinema de Corrêa de Oliveira e uma peça inédita para tape de Duprat que nos foi entregue. Mas se considera o conjunto das obras que utilizaram a mídia eletroacústica de alguma forma, separar umas das outras com as etiquetas "esta é eletroacústica", "esta não é eletroacústica" não parece fazer sentido. Segundo qual das definições acima?

Portanto propõe-se aqui uma ampliação da subdivisão do gênero eletroacústico, primeiramente pelo critério da mídia para tratar as obras dos compositores brasileiros e uma discussão de conteúdo estético teria espaço em um outro artigo. Classicamente, como coloca Chion, a subdivisão do gênero se dá em três partes (ou espécies): música para suporte fixo, música mista, *live electronics* e hibridações que ele não discrimina (CHION, 1977, p.119).

A proposta que segue neste momento é apenas uma ordenação pelo critério instrumental (da mídia). E, tendo em vista o escopo das obras a serem tratadas neste trabalho ela deverá ter oito partes:

1. amplificação de instrumentos acústicos ou objetos acústicos produtores de sons que sejam utilizados como instrumentos musicais em uma música não amplificada em seu todo (amplificação de instrumentos acústicos em apresentação do trabalho em tempo real).

2. utilização de instrumentos elétricos (que dependam de amplificação para serem escutados, já fabricados dessa forma, mas ainda com produção mecânica do som) - guitarras elétricas, baixos elétricos, etc.

3. utilização de instrumentos eletrônicos (produção do som eletrônico) ainda utilizado como instrumento, sem que seja apenas substitutivo de um instrumento acústico; teclados, sintetizadores

4. utilização de outros objetos eletrônicos não musicais para performance musical

5. utilização de tape e toca-discos com reprodução de trechos de músicas instrumentais ou sons incidentais (não transformados em estúdio) em músicas instrumentais

6. música para suporte fixo (música realizada em estúdio segundo estéticas experimentais, como a música eletroacústica e eletrônica) - mista ou solo

7. música processada em tempo real (*live electronics*, processamentos por computador, instrumentos acústicos microfônados gerando sons a serem processados) mista ou solo

8. Música composta por programação computacional - composição assistida por computador. A mídia eletrônica utilizada no processo composicional não implica em que o resultado sonoro deva ser por meios eletroacústicos

Esta lista está além das obras que estão no escopo deste trabalho, mas foi pensada como um passo interessante para repensarmos a produção experimental da segunda década do século XX no Brasil, já que vários compositores, pioneiros no uso da mídia eletroacústica, a utilizaram de maneira singular, diferente das desenvolvidas na Europa. As obras que foram selecionadas em nosso estudo, referente ao repertório do Grupo Música Nova que utiliza a mídia eletroacústica, estaria assim classificada da seguinte maneira:

TIPO DE UTILIZAÇÃO DA MÍDIA ELETROACÚSTICA	OBRA
1. amplificação de instrumentos acústicos ou objetos acústicos produtores de sons que sejam utilizados como instrumentos musicais em uma música não amplificada em seu todo (amplificação de instrumentos acústicos em apresentação do trabalho em tempo real).	"Materiales"- Willy Corrêa de Oliveira
4. utilização de outros objetos elétricos ou eletrônicos não musicais para performance	"Cidade" de Gilberto Mendes

musical	
5. utilização de tape e toca-discos com reprodução de trechos de músicas instrumentais ou sons incidentais (não transformados em estúdio) em músicas instrumentais	"Cidade" - Gilberto Mendes "Vai vem" Gilberto Mendes "Santos Football Music" Gilberto Mendes
6. música para suporte fixo - mista ou solo	"Nascemorre" Gilberto Mendes "Anéis" Rogério Duprat "Atualidades Kreutzer" Gilberto Mendes "Kitsch nº 5" - Willy Correa de Oliveira
8. Música composta por programação computacional - composição assistida por computador. A mídia eletrônica utilizada no processo composicional não implica em que o resultado sonoro deva ser por meios eletroacústicos	"Klavibm II" - Rogério Duprat e Damiano Cozzella

Em *Materiales* (1981) Willy Corrêa de Oliveira amplifica dois "instrumentos acústicos", um berimbau e um elástico, para que seus sons tomem corpo dentro de uma formação instrumental de sons de forte intensidade: voz feminina e percussão. Pode-se deduzir, através da análise da obra, que a escolha desses dois instrumentos não foi aleatória e que eles se encaixam em uma premissa de possibilidades de variação de massa (glissandos) correlatas às da voz. Embora o compositor não concorde que a simples amplificação acarrete em uma classificação diferenciada de música instrumental, a utilização desses dois instrumentos seria impensável sem amplificação nessa obra, de formas que os instrumentos não são apenas o elástico ou o berimbau, mas a cadeia elástico-microfone-amplificador-alto-falante é que deve ser entendida como instrumento.

Cidade (1964) de Gilberto Mendes é um Teatro Musical para o qual a formação instrumental são vozes (cantores e narradores), piano, caixa clara, contrabaixo, eletrodomésticos vários (televisão, máquina de escrever e outros em aberto), 3 toca-discos e um gravador analógico. Constitui-se de uma colagem aparentemente *non-sense* dos materiais musicais os mais diversos em um espaço cênico não muito determinado, entre uma loja e um escritório. As referências musicais que vão da renascença inglesa a Roberto Carlos, Beatles e Geraldo Cunha formam um quadro/colagem da paisagem sonora vivida pelo compositor nos anos sessenta, com músicas de cinema, músicas que tocavam em rádio, músicas para coro e outros trechos de música sinfônica. Esses trechos musicais são fragmentados, e utilizados apenas uns poucos segundos e sobrepostos a outros acontecimentos musicais na obra. Remetem diretamente às colagens em *silkscreen* dos quadros de Robert Rauschenberg, obras que inspiraram o compositor (MENDES, 1994, p.134). Os trechos reproduzidos nos toca-discos e montados no gravador têm como única edição o recorte abrupto (seja feito em tempo-real na performance com os toca-discos ou montado na fita do gravador). Com a fragmentação e superposição (toca-discos e gravador sempre são acionados simultaneamente na obra), ao mesmo tempo em que têm uma função de citação e contextualização cultural, constroem uma espécie de caos sonoro, correlato à imagem de caos urbano que o compositor provavelmente quis criar na obra. A escolha dos toca-discos, além de trazer a possibilidade da citação musical, se deve também possivelmente ao gosto pela performance em tempo real que o compositor tinha e que na época podia realizar apenas dessa forma. A utilização de toca-discos também deve ser influência das obras de John Cage, que os utilizam da mesma forma (Chaudron, 2006). Essa obra utiliza também sons de eletrodomésticos variados, acionados em cena durante a performance.

Em *Vai e Vem* e *Santos Football Music*, Gilberto Mendes utiliza também o toca-discos e gravador analógico para reprodução de trecho musical (Sinfonia Júpiter em *Vai e Vem*) e uma gravação de evento sonoro de natureza não musical (irradiação de partida de futebol em *Santos Football Music*). Na primeira há também a reprodução de uma gravação de um pedal

rítmico com bongô. Não havia nenhuma intenção de produzir na parte do tape, algo que se aproximasse de uma escritura eletroacústica. Em entrevista, Gilberto Mendes justificou a presença do tape nessa obra apenas para substituir um instrumentista que teria a função 'chata' de tocar ininterruptamente um mesmo motivo rítmico. Além disso, a manutenção do ritmo em uma performance ao vivo não iria se manter tão homogênea. Já a reprodução em toca-discos de trechos da Sinfonia Júpiter se justifica no sentido de colocar no espaço dessa música, uma referência sonora de um outro contexto musical (música sinfônica do século XVIII). Em *Santos Football Music* os tapes com a gravação do locutor de partida de futebol traz para a sala de concerto um fato cultural heterotópico, desacralizando o ritual do concerto. No entanto, Gilberto Mendes, em descrição abreviada da obra, afirma que ela integra diferentes experiências da música de vanguarda, "como o som concreto (em fitas magnéticas...), o som orquestral atonal..." . A escuta do compositor é antes uma escuta musical, na qual para a parte de tape se aproxima da "escuta reduzida" nomeada por Schaeffer, conforme descreve em seu livro (MENDES, 1994, p.126-127). A não transformação do som sobre suporte não significa que ela seja apenas um registro desqualificado de uma escritura eletroacústica, pois a transformação do material sonoro original se dá na performance superposta e fragmentada em tempo real pelos três gravadores em cena. Aqui, como em *Cidade*, o compositor manifesta uma tendência que se traduziu mais tarde na música em tempo real.

Em *Nascermorre* (1963, para coro e tape), o tape se aproxima de procedimentos de escritura típica da música eletroacústica européia: gravação em estúdio de voz masculina em canto com determinados fonemas em determinadas durações, que servirá como material original para tratamento e montagem da parte do tape. O único quesito que desloca essa obra das qualificações mais correntes da música eletroacústica é que a produção dessa parte de tape fica ao encargo do intérprete ou segundo compositor. Aqui, mais uma vez, a questão se liga antes a uma opção pela poética da indeterminação cageana, pois o compositor realizou uma versão desse tape, mas não o fixou como obrigatório para a realização da obra (esse tape deve ter se perdido com os anos).

A obra *Anéis* (1968) para tape de Rogério Duprat é provavelmente uma obra inédita desse compositor, cedida de sua parte à pesquisadora Regiane Gaúna, que nos deu uma cópia em cassete. Consta no catálogo deixado por Duprat como sua única composição eletroacústica (GAÚNA, 2001, p.183). Trata-se de gravações de pequenos recortes de música pop em *loop*, entremeados de silêncios. É como se, com este trabalho, Duprat fosse uma espécie de precursor da música eletrônica pop, do DJ atual. Com fortes ruídos de agulha no disco no início e no final, o trecho inteiro dura 2 minutos e 28 segundos. Os trechinhos em *loop* (em média durando 3 segundos) formam um ritmo repetitivo. Esses trechos estão bastante tratados, com mudanças de velocidade e distorcidos. Aqui, o compositor faz jus ao seu estágio em 1962 no laboratório da ORTF, dirigido por Pierre Schaeffer, trabalhando com a idéia do "silon fermé" (*looping*), com transformações e filtragens dos sons gravados. O título *Anéis* faz referência aos anéis da fita magnética, que eram colados uns nos outros construindo esses ritmos repetitivos. Ao mesmo tempo, ele dá um sabor irônico a essas técnicas, já que as utiliza com um material da música pop.

Atualidades Kreutzer (1970) é um teatro musical de Gilberto Mendes para dois atores e tape. A parte sonora consiste na difusão do tape com uma montagem de gravações de leituras de trecho do romance "Sonata Kreutzer" de Leon Tolstói em cinco idiomas diferentes. O tape dessa obra é um dos poucos tapes remanescentes realizados pelo próprio compositor. O trecho do romance gravado em cinco línguas está indicado na partitura, assim como instruções bastante abertas para a gravação e montagem do tape, que pode ser feito pelo intérprete. Na versão do compositor, não há um tratamento do som gravado, apenas a montagem e inserção de silêncios.

Em *Kitsch n° 5* (1968) ocorre um procedimento bastante corrente no repertório brasileiro dos anos 70: o intérprete deve gravar partes da obra (*Kitsch 1 a 4* para piano solo) e montar segundo as indicações da partitura. O compositor pede que o intérprete recorte trechos aleatórios em medidas de centímetros da fita magnética de cada peça e depois as cole, montando-as da maneira que quiser. As medidas sugeridas foram tiradas do *modulor* de Le Corbusier traduzidas pelo compositor para centímetros. Para o compositor, conforme nos atestou em entrevista, classificar o *Kitsch 5* como música eletroacústica para tape, como consta na dissertação de Igor Linz Maués, é um 'crime', uma deturpação do que seja música eletroacústica. É evidente que ele têm como conceito de música eletroacústica um conceito bastante estrito, para o qual a escritura e o trabalho em estúdio pelo próprio compositor são imprescindíveis. Em *Kitsch n° 5*, o resultado sonoro do tape importa menos do que a performance cênica que o intérprete deve realizar no momento de difusão dessa peça. Ele deve descer e se sentar em meio ao público e aplaudir freneticamente durante a performance, tentando convencer outras pessoas a acompanhá-lo. No entanto, não se pode simplesmente classificar essa obra como obra para piano solo, já que essa última parte para tape faz parte da obra e a performance com esse tape produzido pelo intérprete é parte integrante.

Klavibm II (1963) de Rogério Duprat e Damiano Cozzella é uma obra para piano solo que foi composta a partir de programação computacional, possivelmente a primeira desse gênero realizada no Brasil. Não há registro de que tenha tido apresentações públicas e é citada com esse título apenas no livro sobre vida e obra de Duprat de Gaúna, com anexação em catálogo de obras produzido pelo próprio compositor (GAÚNA, 2001). O computador no qual foi realizada a programação foi um IBM modelo 1620⁷.

CONCLUSÃO

Pode-se ver que o repertório de obras se restringiu aqui ao da música de concerto, mas a produção musical para outros fins, como teatro e cinema, foram parte importante da produção desses compositores e, no caso de Mendes e Oliveira, foi espaço de grande experimentação em relação ao uso das mídias eletroacústicas.

Outra observação importante na designação de gêneros aqui neste corpo de obras, um fator notável, é que as obras comentadas misturam gêneros livremente, como as de Mendes que utilizam conjuntamente o teatro musical, indeterminação e partes eletroacústicas. Desta forma fica ainda menos provável sua classificação nos gêneros delimitantes da música européia de concerto do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIE BOURGES. *Esthétique et Musique Electroacoustique: Actes I*, Bourges: Acteon, Mnemosyne, 1995.

CAESAR, Rodolfo. *As dificuldades iniciais*. Disponível em <http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/mels/mel01.htm#anchor44633>>. Acesso em: ago. 2004

CHAUDRON, André. *John Cage database*. Disponível em <<http://www.Johncage.info>>. Acesso em: 26 maio 2006.

CHION, Michel. Petit précis sur quelques mots-clés. *Cahier Recherche/Musique*, número 4: La Musique du futur a-t-elle un avenir?. Paris: INA/GRM, p.119-136, 1977.

⁷ Uma análise da obra e sua possível programação foi realizada em outro artigo a ser publicado proximoamente.

- CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy. *Cinco Kitchs*. São Paulo: Editora Ricordi Brasileira, 1969.
- CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy. *Materiales*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1980.
- DELALANDE, François. La musique électroacoustique: coupure et continuité. *Ars Sonora*, n.4, p. 25-55, 1996.
- EMMERSON, Simon Thomas. *Analysis and the composition of electro-acoustic music*. Tese (Doutorado), Londres: The City University, 1982.
- GARCIA, D. Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 16., 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, UnB, pp. 495-500.
- GAÚNA, R. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- GAYOU, E. Pour une définition de électroacoustique et de ses limites: décryptage des interview avec J. Yves Bousseur, P. Manoury, K. Boehmer, T. Kessler et R. Normandeau. *Apostila do Seminaire de Recherche 95/96*, INA/GRM, inédita, 1995.
- GINER, B. *Aide-mémoire de la musique contemporaine*. Paris: Durand Editions Musicales, 1995.
- GUERIN, F. Aperçu du genre électroacoustique au Quebec. *Circuit*, vol.4, números 1-2. Presses de l'Université de Montreal, p. 9-31, 1993.
- IAZZETTA, F. *Música e mediação tecnológica*. Tese (Livre-docência). São Paulo: ECA/USP, 2006.
- KRENEK, E. O que é e como surge a música eletrônica. In: MENEZES (org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*, São Paulo: Edusp, p. 97-104, 1996.
- LANDY, L. Co-hear-ence and Electroacoustic Music. In: CONGRESSO NACIONAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE COMPUTAÇÃO, 20., 2000, Curitiba. *Anais do XX Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Computação*, vol.1, Cdrom sbc&m2.pdf.
- LINZ MAUÉS, I. *Música eletroacústica no Brasil: composição utilizando o meio eletrônico (1956–1981)*. 1989. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MENDES, G. *Nascemorre*. New York: Southern Music Publ./Washington D.C.: Pan American Union, 1966.
- MENDES, G. *Cidade*. In: Invenção n.5, 1966.
- MENDES, G. *Vai e Vem*. São Paulo: ECA/USP, 1972.
- MENDES, G. *Santos Football Music*. Brasília: Sistrum I.C. Edições Musicais, 1979

MENDES, G. *Uma Odisséia Musical: dos mares do Sul à elegância pop-art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.