Música eletroacústica no Brasil e o pioneirismo de Gilberto Mendes

Antenor Ferreira Corrêa

Resumo: no presente texto, inicialmente, é apresentado o processo de elaboração e finalização do DVD *Música Eletroacústica no Brasil*. A seguir, é apontado e discutido um problema metodológico surgido no decorrer da realização do referido projeto. A problemática versa, basicamente, sobre os métodos e critérios utilizados em trabalhos historiográficos na literatura nacional, com ênfase na área de música eletroacústica, que por vezes promovem imprecisões ou entendimentos contraditórios. O compositor Gilberto Mendes é tomado como exemplo dessa situação, sendo analisado mais detidamente. À guisa de conclusão, os fatos discutidos apontam para uma situação musicológica pendente em razão da arbitrariedade de critérios adotados por diferentes autores.
Palavras-chave: Gilberto Mendes, música eletroacústica, fontes históricas.

Introdução

O mote deste trabalho foi a constatação de um fato já discutido por historiadores da música brasileira, a saber: a falta de critério metodológico verificável em alguns trabalhos historiográficos. Embora muito comentado, somente tomei consciência da extensão deste fato recentemente, durante o desenvolvimento de um projeto de minha autoria que resultou na publicação de material didático multimidiático sobre a música eletroacústica no Brasil.

Para melhor clareza sobre o teor e possíveis implicações advindas da referida constatação da inadequação metodológica, relato alguns antecedentes que motivaram a elaboração deste artigo. Começo com a descrição do projeto por mim realizado que visava à confecção de um documentário com suporte em DVD versando sobre a música eletroacústica desde seus primórdios na França e seus desdobramentos em solo brasileiro. São descritas passagens significativas das entrevistas realizadas com compositores brasileiros adeptos dessa estética e confrontadas com dados existentes na literatura especializada em língua portuguesa. A seguir, exponho um fato curioso percebido durante o processo de produção deste material: o problema de fontes históricas conflitantes na atribuição de pioneirismo. O caso do compositor Gilberto Mendes é, então, analisado mais detidamente e tomado como paradigma dessa situação de imprecisão historiográfica, uma vez que o mesmo não consta na bibliografia nacional, embora certamente deva ser considerado como um dos pioneiros na implantação da música eletroacústica no Brasil. Documentos e depoimentos são comparados, analisados e discutidos, apontando, ao fim, para uma situação musicológica pendente em razão da arbitrariedade de critérios metodológicos.

Um projeto multimídia

É sabido que ensino e metodologia formam uma parceria desde tempos imemoriais. Assim, pensar em novos expedientes didáticos traz implícito um repensar dos métodos utilizados, fato que também traz em seu bojo questões sobre os recursos materiais disponíveis para as diversas adaptações ou inovações propostas. É sabido, também, que durante as últimas décadas o acesso à informação foi facilitado pelo advento da informática e, principalmente, com o estabelecimento da rede mundial de computadores, a Internet. As facilidades para importação de livros e CDs também compõem esse quadro demonstrativo do aumento da informação disponibilizada. Contudo, se por um lado o uso do computador agiliza a comunicação e dinamiza o processo de aquisição de conhecimento, de outra parte faz integrar três elementos que nem sempre caminharam juntos quando se pensa na aquisição de informação: texto, áudio e imagem. Essa associação já tão arraigada aos hábitos cotidianos tornou imprescindível que, ao se pensar na produção de material didático, o aspecto multimidiático seja considerado. Dessa forma, o uso do DVD como recurso metodológico consolidou-se como uma valiosa ferramenta didática, pois realiza prontamente a união dos meios textuais e áudio visuais envolvidos na transmissão de informações.

A produção de material bibliográfico em artes é baixa quando comparada às demais áreas do conhecimento. Tratando-se da subárea *música* a produção é mais restrita. Quando o assunto é música contemporânea, essa produção pode ser considerada raridade. A Música Eletroacústica (ramo da música contemporânea que congrega e coloca a serviço do compositor a tecnologia dos gravadores, computadores e reprodutores de alta fidelidade) há 60 anos ocupa espaço na estética de vanguarda, contendo considerável repertório artístico. Entretanto, como ramo do conhecimento acadêmico, tem participação escassa no montante das publicações sobre música lançadas anualmente. Em língua portuguesa há somente um livro publicado sobre o assunto, ao lado de poucas dissertações e artigos esparsos em revistas acadêmicas ou em sítios da Internet.

Em face dessas considerações, pretendi preencher parte dessa lacuna com a produção de um DVD que intitulei *Música Eletroacústica no Brasil* (Imagem 1). Viabilizei uma parceria interinstitucional (UNESP/UNICSUL) cujo propósito foi realizar a produção de material didático no formato documentário, com suporte em DVD, tendo como tema central a música eletroacústica abordada em suas mais variadas manifestações. Como o interesse na produção desse material foi essencialmente didático, convidei, principalmente, professores para explanar sobre diversos tópicos relativos à música eletroacústica. Desse modo, aspectos

técnicos, tecnológicos e estéticos foram tratados pedagogicamente, porém, sempre envoltos, ou melhor, tendo como pano de fundo um caráter histórico, privilegiando a história dessa vertente no Brasil. Tudo era claro em minha mente: capturar imagens oriundas de concertos e recitais representativos do repertório, bem como, entrevistar professores e compositores notadamente associados à temática de que trata o documentário. Contudo, os ventos financeiros não sopravam sempre a favor.

A idéia inicial desse documentário era simples, porém ousada: apresentar a história da música eletroacústica no Brasil contado pelos próprios personagens que atuaram para a fundação e consolidação dessa corrente estética da música contemporânea. Mas quantos personagens? O maior número possível (todos, de preferência). Reuniria, assim, uma série de depoimentos apresentados por personalidades representativas e de atuação destacada na área, os quais "contariam" a história da implantação desse gênero no Brasil. Além do histórico, também estariam contemplados os aspectos estético e técnico. Partindo dos pioneiros, chegaria até os atuais desdobramentos tecnológicos que incorporam os avanços da computação e outros tipos de mídias como imagem e dança, por exemplo. Isso sem mencionar a utilização feita por alguns compositores dos modernos equipamentos de captação, reprodução e espacialização sonora que viabilizam a existência da música eletroacústica mista e da *live electronics*.

Obviamente essa megalomania não se consubstanciou, e hoje certamente posso afirmar que este foi o DVD produzido com o custo mais baixo possível. Devido a severas restrições orçamentárias impostas desde o início, nenhum dos envolvidos no processo (músicos, compositores, professores, técnicos, produtores, etc.) recebeu qualquer tipo de pagamento ou gratificação financeira por algum trabalho realizado. Os entrevistados participaram do projeto espontaneamente e generosamente, cedendo gratuitamente os direitos de reprodução de suas respectivas imagens e/ou áudios, desonerando integralmente as instituições envolvidas de quaisquer encargos financeiros ou autorais. A UNESP ficou responsável pelo pagamento da prensagem das cópias do DVD; e coube à UNICSUL a captação de imagens *in loco*, o processamento e edição das imagens coletadas, ou seja, a produção do disco matriz do DVD. Foram-me cedidas somente três seções externas de gravação, o que é praticamente inconcebível quando se trata da produção de um programa desta natureza. Esta limitação fez com que eu revisse o roteiro inicial de entrevistados e cancelasse qualquer filmagem de concertos ou apresentações musicais.

Em resumo, após ser obrigado a trocar o oceano pela situação mais realista de uma tigela com água consegui concluir o projeto. Contei com generosidade e prestatividade

incondicional de diversos compositores, músicos, musicólogos, artistas plásticos e instituições, cujos 30 nomes faço questão de relacionar no Anexo I. O DVD foi lançado oficialmente no dia 25 de junho de 2008 em um concerto do *Mopussara*, grupo paulistano que se destina à interpretação e divulgação da música eletroacústica mista (Imagem 2).

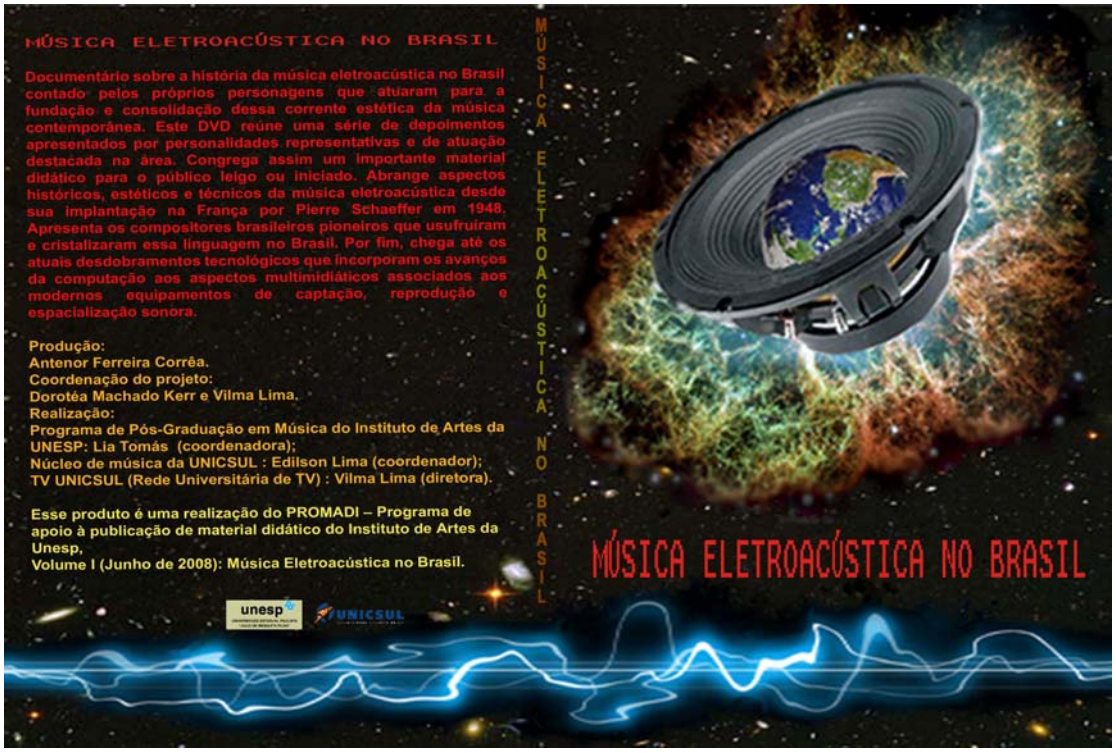

Imagem 1: Capa do DVD *Música Eletroacústica no Brasil*.

Imagem 2: Grupo *Mopussara* em apresentação no Auditório do SESC Vila Mariana (São Paulo 25/06/2008) no lançamento do DVD *Música Eletroacústica no Brasil*. Da esquerda para a direita: Fernando Iazzetta (difusão eletroacústica), Horácio Gouveia (pianista), Luis Afonso Montanha (clarinetista), Antenor Ferreira (percussionista), Paulo Zorzetto (percussionista) e Carlos Sulpício (trompetista).

A história contada pelos seus personagens

Durante as gravações deparei com uma situação no mínimo curiosa. Alguns depoentes são totalmente específicos ao comentar dados históricos, citando com precisão datas e locais. Outros, por sua vez, não lembravam, tampouco pareciam se importar com esse tipo de detalhe. E havia entrevistados que procuravam basear seus testemunhos em documentos. Por fim, ao consultar a bibliografia sobre o assunto, visando dirimir certas dúvidas, percebi que personagens de notória importância (constatação feita inclusive pelos entrevistados) são deliberadamente deixados de lado.

Observe-se, por exemplo, um trecho da entrevista realizada pelo musicólogo Carlos Palombini e pela compositora Vânia Dantas Leite com o compositor Reginaldo de Carvalho, autor daquela que é considerada como a primeira obra eletroacústica escrita por um brasileiro (*Si Bemol* de 1956 composta em Paris). Essa entrevista foi gravada na residência de Reginaldo de Carvalho (Teresina, Piauí) em 2003:

Reginaldo de Carvalho: "Ai o Boulez me disse: 'tem uma experiência musical nova ai no ar. Um engenheiro francês, ele é politécnico, tem seis diplomas, também é poeta e é músico. Ele se chama Pierre Schaeffer. Você devia ir lá ver o que é isso'. Eu disse: eu não vou, estou ocupadíssimo, tenho que compor um balé".

Carlos Palombini: "Em que ano foi isso?"

Reginaldo de Carvalho: "Eu não sei exatamente não. Sei que é década de 50. O 'comecinho' da música eletroacústica, da música concreta".

Em outra passagem tem-se:

Reginaldo de Carvalho: "Quando eu cheguei na segunda vez ... eu levei 10 anos sonhando com a música eletroacústica, eu tive aquele sonho e vi o pessoal praticando como era e cheguei no Rio de Janeiro, Villa Lobos tinha trazido dos Estados Unidos um gravador de fio magnético (era de arame, gravava no arame) e uma infinidade de toca-discos que uma firma deu pra ele pra ter aulas práticas. Eu trabalhei então com esse material".

Carlos Palombini: "Quando foi isso?"

Reginaldo de Carvalho: "No final da década de 50. Quando fiz o *Si bemol*."

Carlos Palombini: "Foi, então em torno de sua primeira viagem?"

Reginaldo de Carvalho: "Primeira viagem. Não existia praticamente nada".

Carlos Palombini: "*Si bemol* foi em 56?"

Reginaldo de Carvalho: "É, por ai".

Vânia Dantas Leite: "Sua primeira obra?"

Reginaldo de Carvalho: “É. Por acaso. Não existia a preocupação, o Antunes que descobriu isso.”

Nota-se claramente a falta de memória de Reginaldo de Carvalho, logicamente, mais que compreensível em razão do largo período de tempo decorrido desde o início de seus estudos na França com Pierre Schaeffer, mas também em função da sua despreocupação para com este tipo de informação. Contudo, Jorge Antunes é totalmente diferente:

“Eu tinha tudo para realmente vir a ser o precursor da música eletrônica no Brasil, porque com 15 anos de idade (eu tinha um primo que era dono de uma escola de rádio técnica) eu já ganhava meu dinheirinho consertando rádio de amigos, vizinhos e parentes. Até que em 1961, setembro de 1961, aconteceu no Rio de Janeiro o primeiro concerto de música eletrônica que se fez no Brasil, um daqueles concertos das 10:00 horas da manhã de domingo organizados pelo Eleazar de Carvalho no Teatro Municipal do Rio. Neste concerto, 23 de setembro de 61, o Eleazar trouxe alguns compositores e músicos que praticavam a música eletrônica, a chamada novidade música eletrônica. Estavam lá o Henri Pousser, o belga, o David Tudor pianista norte americano. E lá foram apresentadas algumas obras de música eletrônica, como era chamada na época, a expressão música eletroacústica ainda não existia”. (...) Quando eu saí daquele concerto no Teatro Municipal em 61 em casa eu já tinha um gravador (Grundig de rolo de fita magnética) e comecei a experimentar. Li no programa do concerto que os compositores faziam isso cortando a fita e emendando, e eu comecei em 61 a fazer minhas primeiras experiências com esse gravador, cortando a fita com tesoura e colando com durex” (Jorge Antunes, *apud* CORRÊA, 2008).

É possível notar a precisão com que os dados são relatados, inclusive, parecendo denotar um preciosismo com datas e descrições de pessoas e locais. Essa característica é digna de elogios, pois assim Antunes não dá margem a equívocos e distorções. Conrado Silva, uruguaio radicado no Brasil desde a década de 60, também é preciso ao referir-se a datas, mas confere uma importância merecida a um fato em particular: o primeiro sintetizador trazido por ele ao Brasil:

“Eu sou professor da Universidade de Brasília desde novembro de 1969. Quando vim aqui a idéia era formar um estúdio de música eletroacústica” (...) Em 1970 foi o ano no qual eu trouxe para o Brasil o que foi provavelmente o primeiro Sintetizador de música eletrônica” (...) “Naquele tempo o sintetizador que eu trouxe, era um AKS, não tinha teclado. Hoje entender e imaginar um sintetizador sem teclado não faz sentido” (Conrado Silva, *apud* CORRÊA, 2008).

Esses relatos mostram que, cada um à sua maneira, faz questão de pontuar algum aspecto que lhes parece indicativo da sua precedência em relação aos demais, o que em última análise aponta para a atribuição do pioneirismo.

Pioneirismos

Para o historiador é um procedimento comum na descrição de acontecimentos tentar determinar a causa ou ponto de partida destes, para ao menos tentar lançar luz sobre as origens de tais eventos. Reside aí, a busca pelos inventores, precursores e pioneiros das diversas áreas. Os três compositores citados, Reginaldo de Carvalho, Jorge Antunes e Conrado Silva, sem dúvida são verdadeiros patrimônios da música e da história da música eletroacústica brasileira. E isto se deve não apenas ao fato de, notoriamente, serem desbravadores deste campo fértil da música contemporânea iniciado em 1948 na França por Schaeffer, mas também por suas atuações destacadas como compositores e professores. Não podendo passar sem menção a atuação política de Jorge Antunes e, também, seu empenho como fundador da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. Não obstante, embora conste no rol de compositores inclusos no sítio da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, o nome de Gilberto Mendes raríssimas vezes é mencionado quando o assunto é música eletroacústica. Uma consulta à literatura disponível em língua portuguesa também não logrará resultados, pois não há menção sobre a participação de Gilberto Mendes como pioneiro desta estética ou sobre suas obras eletroacústicas. Ficou-me então a dúvida, Gilberto Mendes devia ser contado entre os precursores da música eletroacústica? Jorge Antunes é categórico: “Gilberto Mendes nunca fez música eletroacústica. O que ele usa em "Cidades", em "Santos Football Music" e outras obras é simplesmente a gravação pura e simples de eventos sonoros sem qualquer manipulação” (Jorge Antunes, apud GARCIA, 2006). Curioso é que o próprio Antunes mantém o nome de Gilberto Mendes no rol de compositores da referida Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

Com a palavra o próprio Gilberto Mendes:

“Sem dúvida em me tornei junto com Willy Corrêa de Oliveira e o Reginaldo de Carvalho lá do nordeste fomos considerados os pioneiros da música pelo menos concreta no Brasil, pelo serviço da organização de rádio e televisão francesa onde nasceu a música concreta. Um dia eles fizeram um livro que se chamava Repertório Internacional das Músicas Eletroacústicas no Mundo, esse livro aqui, com o qual eles pretenderam mostrar o nascimento da música concreta, que a partir dai eles passaram a chamar de eletroacústica, no mundo inteiro, em todos os países. E no caso do Brasil eles nos aceitaram como compositores que fizeram

embora muito precariamente uma música dentro dos rigorosos, de fato, preceitos da música concreta. A música feita inteiramente em fitas, em tapes. A gente fazia isso precariamente, com gravadores comuns, usando fita durex para colar, mas realmente usávamos ruídos, barulhos de todo o tipo, a gente montava Eu e o Willy, especialmente, fazíamos isso muito pra teatro. O Reginaldo que estudava em Paris no próprio estúdio de música concreta naturalmente fez com as aparelhagens para este fim. E nós entramos nisso como pessoas que tentaram fazer uma música concreta assim com o que era possível fazer" (Gilberto Mendes, *apud* CORRÊA, 2008).

Neste sentido, fica patente a atuação de Gilberto Mendes nesta área da música de vanguarda, atestando-se não só pelo testemunho do próprio envolvido, mas também por um dado documental. Documento este, é preciso dizer, elaborado por um autor estrangeiro, cuja proficiência, bem como, suas intenções são insuspeitadas (mesmo porque o livro foi editado pelo GRM-RTF, justamente onde foi criada a música concreta). Também não cabe a exclusão do nome de Gilberto Mendes sob a alegação do mesmo não ter travado um contato direto com as novas tecnologias da época, isto é, com aparato existente nos estúdios. Se assim fosse, as primeiras experiências de Jorge Antunes também não poderiam ser creditadas, pois foram feitas em casa. Pelo relato seguinte é possível constatar que Gilberto Mendes sabia o que era feito, conhecia inclusive procedimentos técnicos de montagem de *tapes*, embora tentasse reproduzir esses processos valendo-se dos aparelhos rudimentares que possuía:

"Éramos autodidatas em tudo, inclusive em música eletrônica, porque não tínhamos estúdio. A gente sabia, lia a respeito de como se fazia aquilo e com gravadores comuns, os antigos Akai (todo mundo conheceu na época), a gente gravava um ruído e às vezes, em um gravador que tinha só três rotações, a gente gravava esse ruído na rotação intermediária. E tinha três possibilidades de usar: essa aí, a da gravação, uma oitava acima e uma oitava abaixo. E a gente lidava assim com esses elementos precários. Mas dava! A gente fazia coisas muito interessantes com a soma de todos esses pequenos efeitos. Eu me lembro que para o *Escurial*, peça do Ghelderode que o Plínio Marcos me pediu a música, eu usei o som do próprio piano mesmo que eu gravei mas com todas as notas alteradas, conforme o John Cage fazia, o piano preparado. Eu gravei no nível médio e fiz ouvir uma oitava abaixo, ficou um som realmente muito estranho muito interessante, pareceu aqueles sons de grandes sinos de velhas catedrais góticas européias" (Gilberto Mendes, *apud* CORRÊA, 2008).

Além da entrevista concedida, Gilberto Mendes conta o mesmo episódio em seu livro:

> "A peça [*Nascemorre*] está incluída no *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques*, publicado pelo Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF, de Paris, (o

grupo criador da música concreta, Schaeffer, Henry e outros), em virtude do *tape* que montei com os fonemas do poema, esse *tape* e outro que compus para a peça *O Escurial*, de Ghelderode, como Plínio Marcos, foram considerados um esforço, em condições adversas, no sentido de se fazer música em fita magnética, o que era admitido como música concreta pelos organizadores desse *Répertoire*" (MENDES, 1994, p.82).

Imagem 3: Gravador de rolo.

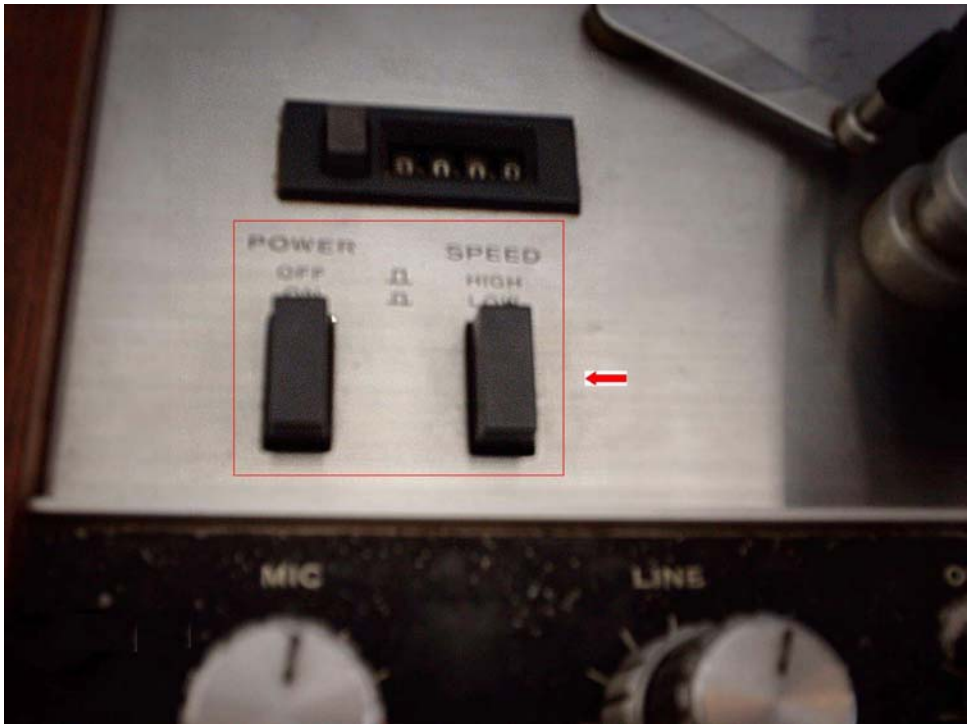

Imagem 4: Destaque dos controladores de velocidade de gravação referidos por Gilberto Mendes.

É necessário, entretanto, refletir sobre a real importância da atribuição de pioneirismo a alguém. Nas artes, em geral, existe a preocupação com o novo, sendo o ‘genuíno’ por vezes usado como parâmetro de valoração estética. Este compromisso com o novo pode ser considerado intrínseco à natureza do artista, posto que este busca sempre renovar sua produção. Independente de pressões ou fatores externos, o artista não se dá por satisfeito sendo a repetição dele mesmo, daí a busca pelo ‘diferente’. Todavia, acredito que não haja demérito em usufruir ou valer-se de alguma estética ou técnica já estabelecida, pois é possível ser original dentro de um contexto compartilhado por outros artistas. Porém, em se tratando de história, a questão da atribuição de pioneirismo ou originalidade é significativa. É justamente pela existência do inventor que se podem aferir os epígonos. Os ramos florescem a partir do tronco. Além disso, a partir do momento em que algo é criado e dado a conhecer, permite ser considerado historicamente, indicando seus usos, apropriações e derivações. Flo Menezes bem esclarece que “nomear uma coisa é reconhecer o lugar que esta ocupa em determinado processo cultural. A coisa não se resume a seu nome, mas, a partir do fato de podermos nomeá-la, ela adquire valor, institui-se enquanto singularidade, soma-se ao arsenal mítico do fazer humano” (MENEZES, 2004). Vem daí seu descontentamento com o fato do nome “música eletrônica” ser usado atualmente para designar um tipo de música dançante, feita por DJs, e totalmente distinto da música eletrônica surgida no final da década de 40 na Alemanha, onde o termo foi empregado pela primeira vez. Gilberto Mendes, por sua vez, em seu livro faz questão de explicar os motivos pelo qual se declara pioneiro ou inovador em determinada área:

> Nesse momento, sobretudo eu e Willy Corrêa de Oliveira, estávamos criando um tipo de música, nova não só com relação à música brasileira, mas também nova, original, com relação à própria música que era feita na Europa e nos Estados Unidos. Era o que fazíamos em cima dos poemas concretos, a experiência com uma música de fonemas e microtonalismos, pensada em termos de música eletrônica, porém, para vozes corais. Não estou pretendendo entrar em competição, para saber quem foi o primeiro nisto ou naquilo, coisa absolutamente irrelevante, infantil, mas é sempre conveniente deixar claro certas dúvidas que possam ocorrer, para neutralizar as más línguas. Deixar claro que não estávamos imitando ninguém da Europa ou Estados Unidos (MENDES, 1994, p.84).

Curiosamente, o problema da apropriação de termos parece perseguir o compositor Flo Menezes. Este protagonizou um episódio envolvendo o atual ministro da cultura Gilberto Gil. Gil, em entrevista aos jornalistas Pedro Sanches e Silvana Arantes da Folha de São Paulo disse que:

> Se apropriou do título "Eletracústico" por inspiração de um músico erudito de que não recorda o nome. Ele se queixava, num artigo contrariado, de essa música eletrônica de festa ser chamada de música eletrônica. Defendia a concepção eletracústica (sic) erudita contra usos

> populares abastardadores. Aí me ocorreu chamar o show de 'Eletracústico' (folha online, 2004).

Flo Menezes respondeu:

> “Fui tomado de surpresa quando vi, em reportagem na Folha de 11 de agosto, o título do novo show de Gilberto Gil: "Eletracústico". No exato dia anterior, havia proferido depoimento no Centro Cultural de São Paulo, em que lamentei, mais uma vez, a usurpação do termo "eletrônico" pela música praticada pelos DJs e manifestei, iludido, certo alento: ao menos o termo "eletroacústico" sempre nos pertencerá” ... Mas, ao ler a matéria, não acreditei” (MENEZES, 2004).

Ainda com respeito a utilizações de nomes, Flo Menezes também se pronunciou em entrevista concedida a Cláudio Trindade e Sérgio Medeiros constante no sítio *centopéia* da Internet, respondendo sobre a apropriação por músicos populares de termos oriundos da música erudita**:**

> A primeira usurpação de termo ocorreu com a chamada “música eletrônica”. O termo tem origem na estética alemã da composição “erudita” feita em estúdio eletrônico, nos primóridos da música eletroacústica, mais precisamente em 1949, quando surge a expressão “elektronische Musik” pelas mãos do teórico Werner Meyer-Eppler, colaborador do compositor Herbert Eimert no primeiro estúdio do gênero na Alemanha, em Colônia. Mas este mal-uso não é exclusivo do Brasil. Mesmo em países europeus, onde há mais tradição e respeito pela música de vanguarda, camadas mais despreparadas, atuantes na música de mercado, começaram a fazer uso do termo “música eletrônica” sem sequer supor que existia o termo no jargão erudito há pelo menos 50 anos! Triste é, no entanto, quando vemos um Ministro da Cultura (Gilberto Gil), que deveria ser suficientemente culto para assumir uma pasta como essa, chamar seu show de música popular de “eletracústico”, usurpando, agora, o único termo que sobrou para caracterizar as atividades de composição e pesquisa da música de vanguarda composta em estúdio (MENEZES, In: www.centopeia.net).

Todavia, a mesma voz que tão acertadamente elevou-se clamando contra essas incorreções, esclarecendo como a falta de conhecimento e precisão histórica pode levar a deturpações gritantes, noutros momentos parece carecer do mesmo cuidado. Digo isto em razão da arbitrariedade de critérios adotada pelo autor em seu livro sobre a história da música eletroacústica, ainda um dos poucos títulos (se não o único) em língua portuguesa sobre o assunto. Ao lado de uma compilação de importantes artigos traduzidos para o português, consta uma cronologia dos fatos mais significativos da história da música eletroacústica no mundo. Surpreende nesta cronologia a quase inexistência de informações no que se refere ao Brasil. Relata-se a já citada composição de Reginaldo de Carvalho (*Si bemol*, 1956), a fundação do estúdio da Glória (RJ, 1981) por Rodolfo Caesar e Tim Rescala e a criação da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (1994). Poder-se-ia logicamente argumentar que por tratar-se de uma relação de acontecimentos significativos em esfera mundial, pouco

teriam a acrescentar os compositores brasileiros. Todavia, os demais dados constantes nesta cronologia dizem respeito somente a realizações particulares do autor, como sua ida à Colônia, sua volta ao Brasil, um curso que ministrou, etc. Fatos certamente importantes para seu currículo, mas de pouca monta em nível mundial. O musicólogo Carlos Palombini, em resenha sobre esse mesmo livro (publicada no prestigioso *Computer Music Journal*)[1], comenta (com sua pitoresca verve irônica) a esse respeito: "na 'Cronologia da música eletroacústica' nos deparamos com um Menezes mais eclético: para pioneiros como Reginaldo de Carvalho, Conrado Silva e Jorge Antunes, filtragem radical; para o próprio Menezes" (PALOMBINI, 1997, p. 89).

De certa forma, há no compêndio de artigos *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária* uma pequena correção dessa situação. Quando chamado a escrever sobre a participação de Jorge Antunes (organizador desse livro) na consolidação da música eletroacústica brasileira, Menezes consegue mencionar entre os pioneiros, além do próprio Jorge Antunes, os compositores Reginaldo de Carvalho e Conrado Silva. Em vista disto, permanece a pergunta: há critérios para classificar determinada composição e, conseqüentemente, o compositor, no interior da corrente eletroacústica?

Denise Garcia recentemente dedicou dois artigos na consideração desta questão, chegando à conclusão de que a resposta depende do critério adotado na própria definição de música eletroacústica. No seu artigo de 2007 (vide referências bibliográficas) ela realiza um inventário de distintas definições do termo música eletroacústica. Estas nomenclaturas diferem-se de acordo com o critério adotado para sua delimitação, critérios esses que levam em conta a mídia ou suporte utilizado, a linguagem, o material e os processos de composição. Em seu artigo de 2006 a autora apresentou o que seriam as concepções européias e norte-americana relacionadas à música eletroacústica, ao fim, realiza uma aproximação da obra de Gilberto Mendes com as idéias de John Cage. Dentro dessa concepção, algumas obras de Gilberto Mendes estariam mais corretamente inclusas na definição de música eletroacústica tendo por base uma poética norte-americana de linhagem *cageana*.

> A obra de Gilberto Mendes pode ser considerada pioneira entre nós e não há porque se lamentar de uma "pequena" contribuição sua no gênero da eletroacústica sobre suporte fixo, ou o gênero acusmático, reconhecido por alguns como "a" música eletroacústica. A sua contribuição, na mistura e uso particular dos sons - não possíveis antes da técnica eletroacústica – e nas performances, que prefiguram o desenvolvimento das músicas em "tempo real", são, sem dúvida, testemunhos da riqueza da nossa produção na segunda metade do século XX (GARCIA, 2006).

---

[1] Também publicado em: *Mikropolyphonie* 3.01, Melbourne: La Trobe University, 1997 e: REM - Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. III - Outubro de 1998.

No seu artigo de 2007, Denise Garcia faz uma revisão do trabalho de 2006, considerando não somente Gilberto Mendes, mas também os demais compositores do Grupo Música Nova. Neste artigo as considerações se atém mais detalhadamente sobre obras específicas. Neste análise, a já comentada *Nascemorre* de Gilberto Mendes até poderia ser contada como uma obra eletroacústica dentro da definição européia, pois os procedimentos utilizados na confecção do tape correspondem às manipulações do material sonoro usados na música concreta. Todavia, nesta obra a parte gravada não é obrigatória na execução da peça, e quando se opta pelo uso do tape, o próprio intérprete pode produzi-lo (de acordo com instruções fornecidas de antemão pelo compositor). Essa ressalva torna complicada a classificação de *Nascemorre*. Denise Garcia faz o seguinte comentário sobre a peça:

> Em *Nascemorre* (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 (GARCIA, 2007).

Considerações finais

Atualmente têm-se uma série de entendimentos sobre quais gêneros ou quais composições poderiam ser enquadrados sob o rótulo ‘música eletroacústica’, pois nem a exata delimitação das obras que poderiam ser enquadradas sob esse título é consenso entre os teóricos e músicos. Não obstante, à parte de preciosismos terminológicos ou de parâmetros técnicos intrínsecos que norteiam as diversas correntes estéticas, acredito que certos critérios musicológicos devam estar presentes quando se trata de aspectos históricos. E me parece que na literatura brasileira os autores têm demonstrado uma conduta mais ideológica do que metodológica. E com essa proceder acabam por incluir em seus textos os compositores adeptos a sua postura estético/ideológica e por excluir aqueles com os quais não mantém compartilhamento de idéias ou ideais. Esse fato era notado em autores de livros de história da música brasileira que só incluíram compositores da escola nacionalista e deliberadamente deixavam de lado compositores ligados às correntes de vanguarda. Caso similar parece ocorrer agora, só que em sentido contrário, posto que basta alguém se denominar como nacionalista para ter suas obras excluídas de concursos e dos programas de concerto de música contemporânea, como se uma música nacionalista não pudesse também ser inovadora e contemporânea.

Tendo um contato próximo com Gilberto Mendes, sempre estive convicto de que sua intenção, em composições como *Nascemorre* e *Escurial*¸ era a de realizar uma obra valendo-se de técnicas da música concreta, por meio da manipulação de material sonoro pré-gravado em fita de rolo. Infelizmente, essas fitas perderam-se no tempo ou simplesmente estragaram. Mesmo asim, sob meu ponto de vista, o compositor Gilberto Mendes deve ser considerado como um dos pioneiros da música eletroacústica no Brasil. No entanto, no percurso de elaboração e finalização do DVD optei por deixar que os próprios envolvidos falassem, que os mesmos se intitulassem ou se classificassem da maneira como achassem adequadas. Isto porque a idéia era a de fazer uma história contada pelos próprios personagens envolvidos.

Vale lembrar que a ausência de fontes documentais impede o trabalho do historiador. Por isso, os autores trabalham com as obras editadas ou gravadas, ficando à parte o repertório composto, por exemplo, para teatro. Sob esse aspecto, o caso de Gilberto Mendes é exemplar. Sua música, ou seja, o tape para o *Escurial*, por exemplo, foi perdida, impossibilitando qualquer análise documental. E mesmo a gravação mais conhecida de *Nascemorre* feita pelo *Madrigal Ars Viva* não possui a parte eletroacústica gravada.

Finalmente, um último comentário sobre a atribuição de pioneirismo ao trabalho de Gilberto Mendes emitido por Denise Garcia é transcrito a seguir:

"Um exemplo bem interessante de se citar, ainda falando em pioneiros, é a obra do próprio Gilberto Mendes, que misturou na música para tape propostas de música indeterminada, de coisas para tape, quer dizer, de eletroacústica. Então a obra dele é um fulcro de diferentes propostas poéticas: de teatro musical e de outras coisas" (Garcia, In: CORRÊA, 2008).

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Jorge (org.). *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 2002.

DAVIS, HUGH (Org.). *Repertoire International des Musiques Electroacoustiques – International Electronic Music Catalog*. Electronic Music Review Nos. 2/3, April/July 1967.

GARCIA, Denise. *Gilberto Mendes, música eletroacústica e Cage: alguns apontamentos*. In: XVI Congresso da ANPPOM. 2006, Brasília. Anais da ANPPOM, CD ROM.

_____ . *O Grupo Música Nova e a Mídia Eletroacústica: revisão de conceitos e proposta de classificação*. In: XVII Congresso da ANPPOM. 2007, São Paulo. Anais da ANPPOM, CD ROM.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/art decó*. São Paulo, Edusp, 1994.

MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
_____. Música eletroacústica: eu não me canso de falar. Ilustrada - Folha de São Paulo, São Paulo, v. E 15, p. E15 - E15, 20 ago. 2004.

PALOMBINI, Carlos. *Flo Menezes, Música Eletroacústica: histórias e estéticas*. In: *Computer Music Journal* 21 (4): 88--9, Cambridge: MIT Press, 1997.

SANCHES, Pedro Alexandre & ARANTES, Silvana. *Gilberto Gil remodela sucessos no show "Eletracústico"*. *In*: Folha de São Paulo online: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46635.shtml . Consulta 07/07/2008.

TRINDADE, Cláudio Trindade e MEDEIROS, Sérgio. Entrevista com Flo Menezes. In: http://www.centopeia.net/entrevista/flo_menezes.php . Consulta 07/07/2008.

Anexo I. Relação de participantes do DVD

Compositores:
Conrado Silva;
Denise Garcia;
Edson Zampronha;
Fernando Iazzetta;
Gilberto Mendes;
Jônatas Manzolli;
Jorge Antunes;
Paulo Chagas;
Reginaldo de Carvalho;
Rodolfo Caesar;
Rogério Costa;
Sergio Freire;
Silvio Ferraz;
Tim Rescala;
Vânia Dantas Leite (realiza entrevista com Reginaldo de Carvalho).

Músicos:
Grupo *Mopussara*: Antenor Ferreira, Carlos Sulpicio, Hellen Gallo, Luis Afonso Montanha, Marcos Batistuzzi e Paulo Zorzetto.

Instituições:
Stockhausen Foundation (cessão de imagens de Karlheinz Stockausen);
INA-GRM (cessão de imagens de Pierre Schaeffer);
Associação Cultural Cláudio Santoro (cessão de imagens de Cláudio Santoro).

Demais envolvidos:
Carlos Palombini (musicólogo. Realiza entrevista com Reginaldo de Carvalho)
Daniela Katsuhatty (artista plástica);
Daniele Rigon (artista plástica).
Edílson Lima (musicólogo. Explana sobre Cláudio Santoro);
Rejane Cantoni (artista plástica);
Tânia Fraga (artista plástica).