

Histórias, ladainhas e duas peças eletroacústicas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1. Composição e Sonologia

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo
iazzetta@usp.br

Resumo. Este trabalho aborda um projeto em andamento referente à pesquisa, recuperação e difusão de obras do repertório de música experimental e eletroacústica brasileiras. É apresentado o trabalho realizado pelo selo fonográfico Berro, em torno do qual este projeto se realiza. Duas obras publicadas pelo selo, *Espectros Cromáticos* (1967), de Marlene Migliari Fernandes e *Quebradas do Mundaréu* (1975), de Aylton Escobar são apresentadas e tomadas como exemplo desse processo. O trabalho é concluído com uma breve discussão sobre a relevância desse material e a indicação de passos futuros do projeto.

Palavras-chave. Historiografia da música eletroacústica, Marlene Fernandes, Aylton Escobar.

Title. *Histories, litanies, and two electroacoustic pieces*

Abstract. This work addresses an ongoing project related to the research, retrieval, and dissemination of experimental and electroacoustic Brazilian music repertoire. It presents the work carried out by the phonographic label Berro, around which this project revolves. Two works published by the label, *Espectros Cromáticos* (1967) by Marlene Migliari Fernandes and *Quebradas do Mundaréu* (1975) by Aylton Escobar, are presented and taken as examples of this process. The work concludes with a brief discussion on the relevance of this material and an indication of future steps for the project.

Keywords. Electroacoustic music history, Marlene Fernandes, Aylton Escobar.

Introdução

Duas questões sempre me incomodaram ao dar aulas sobre música eletroacústica. A primeira diz respeito às narrativas montadas sobre o desenvolvimento dessa prática, enfileirando alguns nomes e fatos de modo tão repetitivo e insistente que passamos a acreditar que a história só pode ser entendida de uma única maneira. Quando se fala de música eletroacústica, o que temos é uma historiografia, monótona e linear, que parte invariavelmente da invenção dos aparelhos fonográficos, prossegue pelos ruídos futuristas, passa pelos gestos visionários de Varèse, faz menções anedóticas a instrumentos como o Theremin e o Ondes Martenot, para finalmente o abrir caminho para invenções das músicas concreta e eletrônica,

com seus projetos específicos e seus embates estéticos. Ou seja, uma historiografia que vai se construindo como uma espécie de ladainha que coloca a eletroacústica ora como o ponto culminante do projeto moderno da música de concerto ocidental, ora como marco inicial de um novo ciclo de criação desse repertório. Seja como for, trata-se de uma narrativa em que predominam as conquistas técnicas e a engenhosidade dos compositores, mais do que a discussão sobre a poética das obras ou sobre as implicações contextuais dessa produção.

O segundo incômodo é espelho do primeiro e talvez seja ainda mais sensível por nos atingir de modo mais direto. Ele se refere à construção da nossa própria historiografia, ou seja, da maneira como contamos a história da música eletroacústica no Brasil. E por aqui também criamos nossa ladainha local, em que as figuras seminais – e, sem dúvida, importantes – de Reginaldo de Carvalho e Jorge Antunes fazem a representação das músicas concreta e eletrônica em nosso contexto. Essa relação, entretanto, parece tão casual quanto superficial, fixando-se no fato de que Carvalho usou sons pré-gravados, à moda de Schaeffer, e Antunes fez síntese eletrônica, como era corrente no estúdio de Colônia. Mas as coincidências não vão muito além disso e as condições de ambos compositores eram muito distintas daquelas em que Schaeffer e Stockhausen desenvolveram seus trabalhos.

Esse momento inicial da eletroacústica brasileira, situado entre meados dos anos de 1950 e início dos 1960¹, está relativamente documentado e a produção seminal de Carvalho e Antunes permanece acessível. Entretanto, nas duas décadas seguintes, o que se segue é uma história quase surda. Há uma produção considerável entre meados dos anos de 1960 e ao final dos anos de 1980 que é praticamente inacessível ao público. São poucos os arquivos, repositórios e gravações em que se pode tomar contato com essas composições. Também são limitados os trabalhos que buscaram realizar um inventário sobre a produção daquele período. A prova de que essa história está ainda por ser contada é que o material mais completo sobre o assunto é ainda a dissertação de mestrado do compositor Igor Lintz Maués, defendida em 1989 na Universidade de São Paulo (MAUÉS, 1981) e até hoje somente acessível no volume depositado na biblioteca da Universidade. Apesar de toda dificuldade para se obter informações sobre as músicas criadas na época, o trabalho de Maués foi notável e traz um levantamento de nada menos que 141 obras eletroacústicas produzidas entre 1956 e 1981 no país.

¹ *Sibemol*, uma peça de pouco mais de um minuto composta por Reginaldo Carvalho em 1956, inaugura nossa música eletroacústica. Por sua vez, Jorge Antunes iria compor sua primeira peça eletrônica, *Pequena Peça em Mi Bequadro e Harmônicos*, em 1961 e *Valsa Sideral* em 1962.

Neste artigo busco descrever um projeto de resscuta da produção desse período inicial da eletroacústica no Brasil de modo a ampliar a perspectiva que se tem dessa produção, abrindo espaço para pensar outras maneiras de contar sua história. O cerne desse projeto pode ser localizado na criação do selo fonográfico Berro ao final de 2019 e para desenvolver essa discussão trago como exemplo duas obras publicadas recentemente pelo selo: *Espectros Cromáticos* (1967), de Marlene Migliari Fernandes e *Quebradas do Mundaréu* (1975), de Aylton Escobar.

O selo Berro

O Berro é um selo fonográfico virtual criado com a intenção de publicar trabalhos de música experimental e arte sonora². Sua constituição resultou de algumas iniciativas anteriores que refletem o trabalho de um grupo de pesquisadores e artistas interessados nessa produção, bem como na criação de canais para a sua difusão. Essas iniciativas estiveram fortemente vinculadas ao trabalho realizado desde 2012 pelo NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia³ da Universidade de São Paulo. Um dos antecedentes para a criação do selo foi o trabalho desenvolvido pelo pesquisador Rui Chaves entre 2015 e 2018 durante um pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Em sua pesquisa, Chaves investigou a produção de arte sonora brasileira, buscando apontar seus traços e modos de produção característicos. Daí resultou o Nendú⁴, uma plataforma que oferece um mapeamento da produção de arte sonora brasileira recente, registrando o trabalho de cerca de 100 artistas.

O contato com a diversidade dessa produção serviu de estímulo para a realização de um texto que trouxesse um olhar crítico sobre a arte sonora no Brasil que não partisse das ancoragens e narrativas apoiadas na experiência europeia e estadunidense. O resultado foi o volume *Make it heard: a history of Brazilian sound art* (CHAVES & IAZZETTA, 2019), uma coletânea de textos de artistas e pesquisadores brasileiros envolvidos com o campo.

Ao mesmo tempo que o livro jogava luz sobre uma produção pouco conhecida do público, expunha também as limitações do acesso aos trabalhos abordados nos seus onze capítulos. Além disso, se o registro da produção mais recente pode ser encontrado, ainda que

² <https://berro.eca.usp.br>

³ <https://nusom.eca.usp.br>

⁴ Ver o site: <http://www.nendu.net>

de modo disperso, no ambiente digital da internet, peças mais antigas geralmente permanecem inacessíveis ao público geral. Nos casos em que há registros disponíveis são frequentes as limitações como a baixa qualidade das gravações ou a ausência de informações sobre os processos e contextos da sua produção.

O selo Berro nasceu com o intuito de contribuir para minimizar essa ausência de informação e restrição de acesso a certos nichos da produção sonora no país. O primeiro projeto do selo foi a produção de uma série de álbuns intitulada *Making it Heard* pensada como uma espécie de complemento ao livro publicado em 2019. Pouco depois, uma nova série, dessa vez intitulada *Fios da Trama*, lançou-se a um trabalho de investigação de caráter historiográfico, resgatando obras significativas da nossa produção que, por razões diversas, permaneceram inacessíveis ou esquecidas. Essas duas séries – sobre arte sonora e sobre a historiografia da música experimental –, resumem os eixos centrais da atuação do selo até o momento, embora outros projetos mais recentes transitem por outras direções. Até o momento da escrita deste texto, o selo publicou 11 trabalhos: cinco álbuns da série *Making it Heard*, dois da série *Fios da Trama*, além de quatro outros álbuns com temáticas específicas⁵.

A produção de cada álbum envolve um extenso e dedicado processo que integra pesquisa musical e historiográfica, curadoria e produção técnica. O ponto de partida é a localização de alguma peça ou conjunto de peças de interesse. No caso de trabalhos historicamente relevantes, é preciso localizar eventuais gravações, entrar em contato com os detentores dos direitos autorais (o que no caso de músicos já falecidos implica em localizar seus herdeiros e negociar os termos adequados para publicação da obra). Há também o trabalho com o áudio que pode envolver diversas etapas como recuperação de fitas⁶, mixagem e masterização. O estágio de pós-produção demanda a produção de pesquisa sobre as obras, elaboração de textos críticos, ficha técnica e de material gráfico. A partir daí fazemos os registros dos fonogramas para finalmente publicá-los.

Depois de avaliar diversos modelos de publicação, decidimos um processo dividido em três linhas de atuação para a publicação dos álbuns. Em primeiro lugar, armazenamos os materiais digitalizados na sua forma original e no formato final masterizado em boa resolução

⁵ Esses lançamentos incluem uma coletânea de música e arte sonora argentina, um álbum de peças sonoras de Rui Chaves e um álbum duplo com coletânea de trabalhos realizados pela Orquestra Errante especialmente para o selo. Ainda em 2023 está previsto o lançamento de três novos projetos.

⁶ Com apoio do estudo do LAMI, do Departamento de Música da USP, temos feito trabalhos de recuperações de áudio registrados em diversas mídias como vinil, fita cassete, DAT, ADAT e fitas de rolo.

em diretórios de servidores da Universidade e com backups em disco rígido. Essa etapa é fundamentalmente pensada para garantir a permanência futura desse material, seguindo as políticas de preservação de dados da Universidade. Uma vez que os fonogramas estão sujeitos à proteção de direitos autorais, essas cópias não se destinam ao acesso público. Em seguida, passamos à próxima etapa que se refere à publicação do material. Os álbuns são lançados na plataforma Bandcamp e espelhados em um site de internet com informações sobre o selo. Uma vez que o selo não tem finalidade comercial, os fonogramas são publicados de maneira gratuita e com licenças de *Creative Commons*⁷ cuja indicação é feita individualmente para cada fonograma junto com os detentores dos direitos autorais. O Bandcamp funciona como um grande repositório para acesso e difusão de selos e artistas. Diferente do que ocorre em outras plataformas comerciais, cada selo gerencia todo o processo, que vai do carregamento dos fonogramas até a elaboração do material de identidade visual. São os selos que decidem o valor de cada álbum (ou de cada fonograma individual), e recebem os valores de suas vendas diretamente do Bandcamp⁸. Outra vantagem do Bandcamp é a possibilidade de oferecer textos (ficha técnica, notas descritivas, etc.) e imagens para cada álbum (e, opcionalmente, para cada faixa), o que não acontece em outras plataformas. Isso permite que sejam publicadas informações detalhadas sobre cada projeto. Devido à forma mais aberta de interação com os selos e artistas, o Bandcamp tornou-se uma plataforma bastante viável para produções informais, alternativas, e não comerciais. Isso foi um fator determinante para a sua escolha como plataforma principal do selo. Finalmente, recorreremos também a um agregador⁹ que distribui os álbuns por outras plataformas comerciais¹⁰. Nessas plataformas o relacionamento com os artistas é sempre mediado por gravadoras ou agregadores, que se encarregam da publicação dos fonogramas e recebimento de eventuais remunerações.

Neste artigo irei concentrar-me particularmente no eixo historiográfico do selo. Embora não exista um recorte formal de repertório ou período a ser trabalhado, até o momento a ênfase tem recaído sobre a produção eletroacústica e experimental realizada a partir da década de 1960. Uma questão que se tornou latente nesse processo é a ausência formal e sistemática de

⁷ <https://br.creativecommons.net/licencas/>

⁸ Há também a possibilidade de disponibilizar os fonogramas para acesso gratuito e oferecer a opção de pagamento voluntário, de qualquer valor, a ser feito pelos ouvintes que se interessaram em apoiar um determinado trabalho.

⁹ Trata-se da Tratore (<https://www.tratore.com.br/>).

¹⁰ A Tratore faz a intermediação de selos e artistas independentes com plataformas de *streaming*, como por exemplo Apple Music, Spotify e Deezer.

informações a respeito do repertório abordado. Desse modo, a maior parte dos fonogramas com que temos trabalhado – bem como as informações sobre eles – foi obtida junto aos próprios artistas ou seus familiares e em pesquisas em acervos particulares. Com isso, as demandas de produção envolvem relações mais pessoais do que institucionais ou comerciais. E, apesar de todo cuidado com o processo de produção dos álbuns, incluindo o tratamento de direitos autorais, em muitas ocasiões os detentores dos fonogramas reagiram com desconfiança em relação ao uso dos mesmos e, não raras vezes, com desinteresse. Então, geralmente após o trabalho de pesquisa (localização, seleção e recuperação de material, contextualização), uma das fases mais delicadas do trabalho tem sido a negociação em torno das autorizações de publicação das obras por parte de todos os envolvidos.

Uma outra questão, relacionada à anterior, refere-se ao aspecto material – suporte físico, modos de difusão e armazenamento, etc. – das obras. Se hoje contamos com sistemas bastante acessíveis de registro em áudio e vídeo, o mesmo não ocorria há poucas décadas atrás. Até os anos de 1970, por exemplo, a forma mais comum de registro eram as fitas magnéticas de rolo, extremamente sensíveis ao desgaste mecânico e às condições de manipulação e armazenamento. Sua recuperação hoje é problemática, já que poucos estúdios possuem máquinas de reprodução em boas condições e técnicos com o conhecimento necessário para a manipulação desse material. O caso da eletroacústica é um pouco mais favorável, pois sendo produzida diretamente sobre o suporte de gravação, muitas vezes há maior cuidado com a qualidade dos registros e com seu armazenamento. Além disso, muitas vezes os fonogramas estão multiplicados em várias cópias, o que aumenta consideravelmente as suas chances de preservação.

As duas peças que discuto neste artigo – *Espectros Cromáticos*, de Marlene Migliari Fernandes e *Quebradas do Mundaréu*, de Aylton Escobar – apresentam-se como casos exemplares da qualidade e importância da nossa produção eletroacústica por um lado, e dos seus problemas de acesso e difusão por outro. Os dois compositores, embora tenham convivido e participado de uma mesma cena musical, tiveram trajetórias bastante diferentes¹¹.

¹¹ Ambos viveram no Rio de Janeiro e foram colegas. Fernandes deixou de compor para se dedicar ao ensino e à análise; Escobar desenvolveu uma longa e intensa carreira como compositor e regente.

Espectros Cromáticos

Marlene Migliari Fernandes nasceu em 1939, em Cambará-PR, e é mais conhecida por seu trabalho em análise musical e seu empenho na divulgação da música contemporânea. Seu "catálogo" de obras não podia ser mais enxuto: além de *Espectros Cromáticos*, sobre a qual comento a seguir, as únicas outras informações objetivas que pude encontrar sobre sua produção composicional foram a menção à peça de câmara *Imagens* (flauta, contrabaixo, clave e percussão) apresentada em 1967, durante seu estágio no Instituto Torcuato di Tella (DIOS, 2011: 121), uma peça registrada na Biblioteca Nacional em 1987 intitulada *O Espaço entre o fazer e o pensar*, e a parceria com a compositora Vania Dantas Leite para um espetáculo intitulado *Yerma - a poética do movimento*, com Denise Stoklos, em 1981 (JORNAL DO BRASIL, 28/08/1981)¹².

A despeito disso, Fernandes foi personagem relevante para o cenário da música contemporânea nas décadas de 1970 e 1980, especialmente no Rio de Janeiro. Estudou piano e fez especialização em Composição na Pro-Arte, em São Paulo, em 1967. Naquele ano seguiu para Buenos Aires como bolsista do Centro Latino Americano de Altos Estudos Musicais (CLAEM) do Instituto Torcuato Di Tella. Ao retornar ao Brasil, foi indicada, em 1969, por Reginaldo Carvalho para atuar no Instituto Villa-Lobos, onde passou a dedicar-se à análise musical, em alguma medida ocupando o espaço deixado por Esther Scliar quando se desligou do Instituto. Posteriormente, esse envolvimento com a análise teve continuidade em sua atuação na Escola de Música Villa-Lobos e no programa de mestrado Conservatório Brasileiro de Música. Entre 1973 e 1974 criou um laboratório de música experimental no Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro com seu colega, o compositor e musicólogo José Maria Neves. Ali, em concertos quinzenais, a dupla apresentou ao público brasileiro, muitas vezes pela primeira vez, um extenso repertório de música contemporânea com ênfase na eletroacústica (NEVES, 1999: IV).

Devo mencionar que, embora já tivesse encontrado várias referências à atuação de Fernandes, em particular, à qualidade de sua composição *Espectros Cromáticos*, até

¹² Recentemente, em contato com sua irmã, Luiza F. Rodrigues, tive acesso a documentos pessoais de Marlene Fernandes. Em um currículo vitae manuscrito havia referências a outras obras compostas nos anos de 1960: *Estudo en la dodecafonía* (piano, 1965); *Acordisonanti* (para coro à capela, 1968) e *Estudos de densidades para 11 instrumentos* (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, trompa, trombone, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, 1968). Até o momento não foi possível localizar as partituras das mesmas.

recentemente eu nunca havia escutado a peça. Em 2020 tentei encontrar pistas sobre a trajetória da compositora. As poucas informações disponíveis se restringiam à sua participação como bolsista no Instituto Torcuato di Tella entre 1967 e 68, à sua passagem como professora no Instituto Villa-Lobos e à publicação de um livro com análise de uma obra de Villa-Lobos (FERNANDES, 1999)¹³. Mesmo pessoas que conviveram profissionalmente com a compositora não puderam dar mais notícias sobre ela. Durante mais de seis meses busquei informações sem muito sucesso, até descobrir, por intermédio de sua irmã, que a compositora havia falecido em 2013¹⁴. Paralelamente, obtive uma boa notícia: o compositor e colega de Marlene Fernandes, Rodolfo Caesar, havia feito uma digitalização de *Espectros Cromáticos* nos anos de 1990 a pedido da compositora e guardou uma cópia digital do trabalho. É esta versão que foi publicada pelo selo Berro no primeiro volume da coletânea *Fios da Trama*¹⁵.

Espectros Cromáticos (1967) foi realizada durante o estágio no Centro Latino Americano de Altos Estudos Musicais (CLAEM) do Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, no período de 1967/68. O centro foi criado em 1962 sob a direção de Alberto Ginastera a partir de um generoso financiamento da Fundação Rockefeller. A cada ano, um grupo de bolsistas residentes participava de cursos oferecidos por compositores oriundos de diversos países. Além de Fernandes, outros dois brasileiros frequentaram o CLAEM: Marlos Nobre em 1963/64, e Jorge Antunes em 1969/70. Entre os professores que ofereceram cursos no CLAEM estão Aaron Copland, Earle Brown, Luigi Dallapiccola, Mario Davidovsky, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky, Eric Salzman, Iannis Xenakis, Roger Sessions e Umberto Eco.

O biênio de 1967/68 foi particularmente interessante pela presença de quatro compositoras entre os dez bolsistas: além de Marlene Fernandes, Regina Benavente (Argentina), Jaqueline Nova (Colombia) e Iris Sangüesa de Ichazo (Argentina) participaram do curso. Uma quinta compositora, a brasileira Kilza Setti, também havia sido aprovada para o período, mas não participou por motivos particulares (Ver NOVOA, 2007). Entre os

¹³ Também por intermédio de sua irmã foi possível localizar um manuscrito de um segundo livro, que aparentemente não chegou a ser publicado, desta vez voltado para a análise da obra Amazonas de Villa-Lobos.

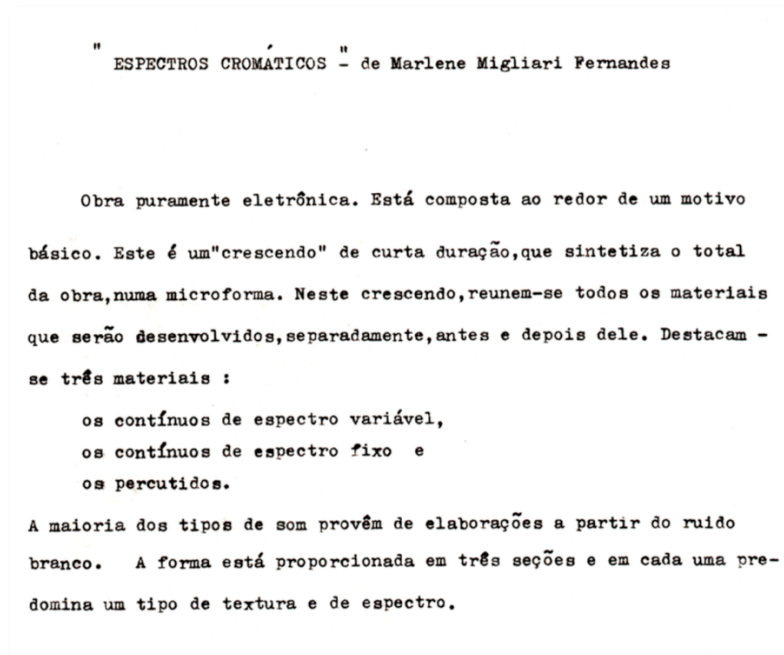
¹⁴ Na Internet descobri que um ramo da família Migliari havia se estabelecido em Ourinhos (SP). Uma busca quase aleatória por pessoas que moravam naquela cidade e tinham o mesmo sobrenome me levou a uma sobrinha da compositora, a qual acabou por me colocar em contato com sua irmã Luiza que tem me ajudado a encontrar algumas informações pessoais sobre Marlene Fernandes.

¹⁵ Além da *Espectros Cromáticos*, o volume traz as seguintes obras: *Navalha na Carne*, de Aylton Escobar; *Encontrodesencontro* de Jocy de Oliveira; *Diálogo de Amor entre um Gongo e um Chocalho*, de Claudio Santoro; *Klavibm II*, de Damiano Cozzella & Rogério Duprat; e *L'Indien et L'Ovni*, de Vânia Dantas Leite.

professores que estiveram presentes no biênio, ao menos dois tinham um envolvimento direto com a produção eletroacústica e ofereceram cursos sobre o tema: Luigi Nono e Vladimir Ussachevsky.

O estúdio do CLAEM em que *Espectros Cromáticos* foi composta oferecia recursos bastante sofisticados e comparáveis aos melhores estúdios em funcionamento no hemisfério norte (HERRERA, 2018). O que talvez chame mais atenção na escuta da peça é a desenvoltura com que os recursos eletrônicos e a manipulação da fita são aplicados. Fernandes tinha desenvolvido sua carreira como pianista e aparentemente não teve nenhuma experiência com o ferramental eletroacústico antes do estágio no CLAEM. A peça, com pouco mais de 5 minutos de duração, explora texturas sonoras de ruídos e sons percussivos gerados eletronicamente. Segundo a própria compositora escreve em nota de programa para a peça, o trabalho está dividido em três sessões, cada uma delas com sonoridades distintas (Ver Figura 1).

Figura 1 – Manuscrito da nota de programa de *Espectros Cromáticos* (1967) de Marlene Migliari Fernandes



Fonte: Acervo pessoal da compositora

Como se poderia esperar da boa analista que Fernandes revelou-se posteriormente, a peça é econômica nos materiais, coerente em sua forma e equilibrada em suas partes. O termo "cromáticos" do título remete ao tratamento das texturas complexas dos ruídos sem qualquer

referência a alturas tonais. Embora construída a partir de sons eletrônicos, a peça não remete à rigidez da corrente da música eletrônica que se originou na Alemanha. Rodolfo Caesar comenta que a peça poderia muito bem passar por um estudo schaefferiano, ainda que fosse completamente improvável que àquela altura Fernandes pudesse ter tido contato com o *Traité des objects musicaux* publicado um ano antes. Como ocorre em trabalhos como o *Étude aux allures*, ou o *Étude aux sons animés*, do próprio Schaeffer, Caesar aponta que a peça de Fernandes é um estudo "curto, conciso, bem de acordo com os preceitos schaefferianos, enfocando um aspecto preciso, uma questão específica..." (CAESAR 2020).

Estreada em 26 de novembro de 1968 no concerto dos bolsistas do CLAEM, *Espectros Cromáticos* foi apresentada em diversas outras ocasiões nos anos seguintes ao retorno de Fernandes ao Brasil antes de cair no esquecimento. Apesar disso, o trabalho é exemplo significativo da fase inicial de eletroacústica brasileira e que apresenta uma notável ressonância com o que se produzia em outras partes do mundo no mesmo período.

Quebradas do Mundaréu

Ao contrário de Marlene Fernandes, Aylton Escobar tem uma produção tão diversa quanto numerosa, e que conseguiu transitar com facilidade entre o nacionalismo e o experimentalismo, entre a música incidental e a música religiosa. Como retrata Regina Porto num texto que celebra os oitenta anos do compositor (completos neste ano de 2023), sua obra é um "misto de junção e disjunção, sincronia e diacronia, estrutura e desestrutura, em que não faltam referências, melhor dizendo, reverências a totens do chamado "museu imaginário" da música culta, de Bach a Webern" (PORTO, 2023).

Em 1975 Aylton Escobar recebeu um convite para compor a trilha sonora para um novo trabalho do Ballet Stagium. Com a sombra onipresente da ditadura, realizar um trabalho baseado na peça *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, foi certamente instigante para o compositor. Em razão da censura, o espetáculo teve que ser rebatizado com o título de outra obra do dramaturgo, *Quebradas do Mundaréu*. Àquela altura, o Stagium já era uma companhia de prestígio, com uma trajetória reconhecida pela aproximação entre a dança e um público mais amplo, assim como pela proposta de resistência e enfrentamento político, o que é notável tanto

em *Quebradas do Mundaréu*, quanto em outras produções de repercussão na época, como *Kuarup ou a questão do índio* (1977)¹⁶.

O caráter "programático" que se poderia associar à composição de Escobar não diminui o interesse trazido pela sua estrutura aberta, quase lembrando um improviso com os materiais sonoros e, particularmente, pela liberdade com que ele mescla os diferentes elementos utilizados. Em seus dezessete minutos a composição antecede em algumas décadas os procedimentos de *field recording* que só se tornaram comuns a partir dos anos 2000. Para produzir seus materiais, Escobar saiu pelas ruas do centro de São Paulo e, principalmente, do Rio de Janeiro, com um gravador Nagra captando cenas sonoras cotidianas. São nítidas as tomadas com narração de futebol irradiadas por falantes de um rádio de pilha e a voz melancólica de Nelson Gonçalves emprestada de discos de 78 rotações¹⁷. O material foi trabalhado posteriormente no estúdio Vice-Versa, com o apoio de um dos sócios, Rogério Duprat.

Escobar já tinha experiência na criação de peças para teatro e cinema e havia estudado no início dos anos de 1970 no prestigiado estúdio de música eletrônica da Columbia University, com Vladimir Ussachevsky. Ao contrário do que se poderia imaginar, na peça, a rigidez estrutural e tecnicismos praticados na Columbia dão lugar a um experimentalismo livre, com uma caráter dramático, melancólico e sensual. Escobar, que havia iniciado sua trajetória dentro do escopo nacionalista dos professores Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri, passou a incorporar elementos experimentais. Ele usou a eletroacústica de modo informal, com procedimentos simples e acessíveis, muitas vezes deixados a cargo dos próprios intérpretes das obras mistas em que a eletrônica surgia ora para expandir os sons instrumentais, ora para criar um efeito de contraponto com eles. Este é o caso também de *Assembly* (1972), para piano amplificado e fita magnética, das seis peças da série *Poética*, compostas entre 1973 e 1981 para diferentes instrumentos e fita magnética, e de *Noneto* (1975), para vozes, em que o barítono deve cantar acompanhado de 8 pistas gravadas com sua própria voz¹⁸.

¹⁶ Sobre as relações, muitas vezes ambíguas, entre a produção do Stagium e a política institucional no período da ditadura, ver (GUARATO, 2021).

¹⁷ Para a publicação do fonograma pelo selo Berro, Aylton Escobar escreveu um ensaio de pouco mais de cinco páginas, ainda inédito, comentando o contexto, as motivações e inspirações para compor a peça. Algumas informações aqui apresentadas foram retiradas desse ensaio e de conversas pessoais com o compositor.

¹⁸ Com a ausência de estudos dedicados à eletroacústica, este tipo de procedimento foi comum na produção da época. Claudio Santoro, por exemplo, durante o período que esteve em Mannheim (1970-78), na Universidade de Heidelberg, compôs oito *Mutações*, que segundo Vasco Mariz, na monografia sobre o compositor, buscavam

Quando trabalhou na obra para o Ballet Stagium, Escobar mostrou-se mobilizado pela forte figura de Adhemar Guerra, diretor da companhia, e buscou representar musicalmente o imaginário proposto por Plínio Marcos para os personagens de *Navalha na Carne* – Vado, Neusa Suely e Veludo – e o ambiente que habitavam: a vida suburbana, marginalizada, com seus botecos e bordéis.

Há vários elementos que remetem à relevância de *Quebradas do Mundaréu* também em termos históricos. Além do uso de gravações de campo, intencionalmente usadas para representar o aspecto dramático e às vezes miserável dos personagens, a pilhagem de gravações de discos antigos e transmissões radiofônicas remete à prática do 'sampleamento' que se tornaria comum na década seguinte. Além disso, é notável a habilidade de Escobar para sobrepor partes instrumentais – realizadas pelo saxofone, clarinete, piano e percussão¹⁹ – com os sons gravados, montados e processados no estúdio²⁰.

A peça possui uma partitura bastante detalhada, que já consiste num exercício criativo no campo da chamada música mista (ver Figura 2). Logo ao início da peça escutamos uma série dodecafônica de caráter "sensual e lamentoso", tocada pelo sax alto, e que funciona como uma espécie de *leitmotiv* da personagem Neusa Suely. As partes instrumentais estão superpostas a gravações de boleros nas vozes de Nelson Gonçalves (*A volta do Boêmio*) e Roberto Müller (*Relicário de Lembranças*). A partitura indica também, em alguns trechos, o uso de fonogramas de Edgard Varèse. Nesses trechos as gravações aparecem processadas com rotação alterada e invertidas, o que não possibilitou o reconhecimento de qual obra do compositor foi utilizada²¹. Entretanto, não deixa de chamar a atenção a superposição de referências tão diversas como Varèse e os boleros cantados por Nelson Gonçalves e Roberto Müller, indicando o caráter experimental dos procedimentos e a tentativa de representar sonoramente as contradições e tensões do cotidiano dos personagens.

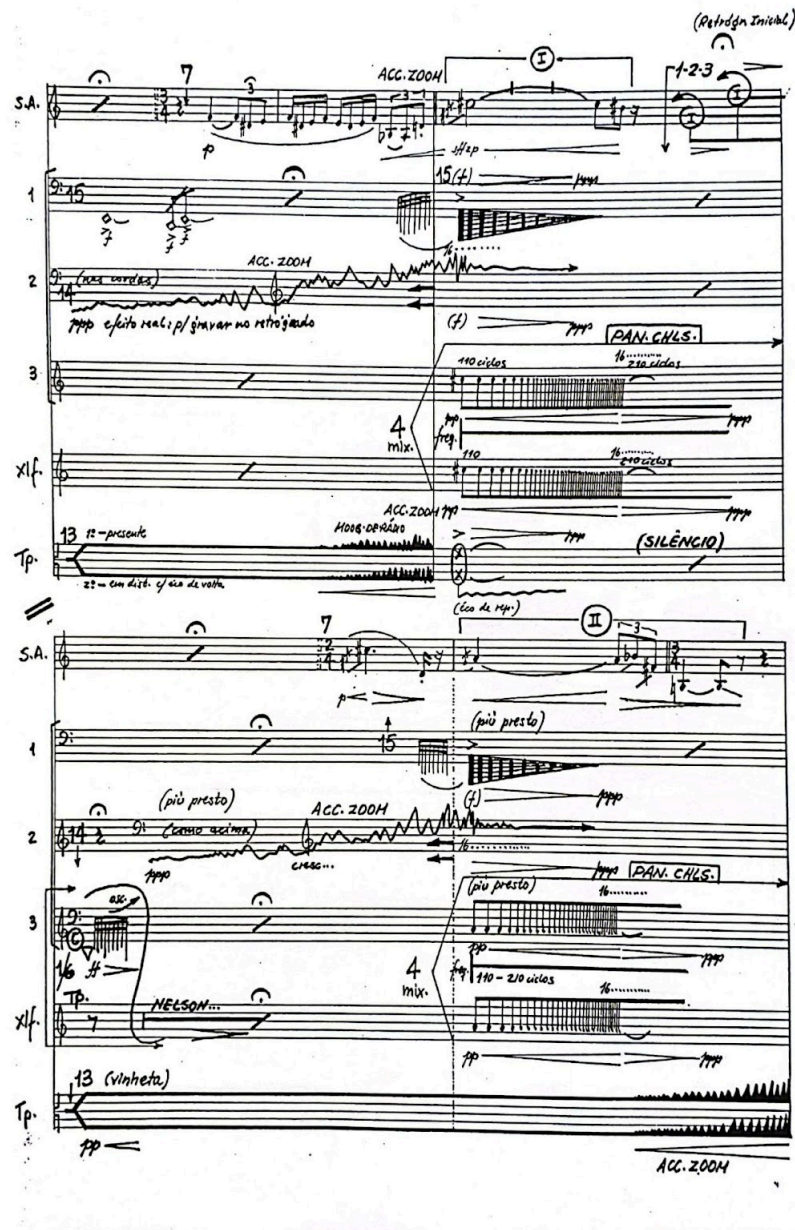
"desmistificar os grandes estúdios de música eletrônica da europa" com uma série de obras em que "um músico pode fazer em casa com o instrumento solista e dois gravadores apenas" (MARIZ, 1994: 47).

¹⁹ As gravações foram feitas por Pirahy e Paulo Moura (sax alto e clarineta), Osmar Cunha (marimba e xilofone) e o próprio compositor ao piano.

²⁰ Além de Escobar e Duprat, a produção contou com os trabalhos dos técnicos Marcus Vinicius, Wilson Roberto e Renato Viola.

²¹ O uso de gravações em disco de Varèse foi confirmado pelo compositor em conversa pessoal em julho de 2023.

Figura 2 – Página da Partitura Quebradas do Mundaréu, de Aylton Escobar



CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: Acervo pessoal do compositor.

Finalizando

Espectros Cromáticos e *Quebradas do Mundaréu* foram tomados aqui como casos exemplares da produção de fase inicial da música eletroacústica brasileira, muitas vezes entendida como um reflexo distorcido e mal acabado daquilo que se fazia nos estúdios europeus

e estadunidenses da época²². Essa perspectiva talvez tenha contribuído para o acanhamento com que tratamos esse repertório. A escuta e análise das duas peças, entretanto, parecem indicar o contrário. No caso de Fernandes, uma composição que se equivale ao que a historiografia canônica da eletroacústica declarou como peças exemplares do período. De fato, Espectros Cromáticos pode ser facilmente escutada com trabalhos contemporâneos que se tornaram referenciais da chamada música para fita magnética²³. Por seu turno, Escobar demonstra a adaptação criativa das condições locais de produção eletroacústica, trocando o formalismo e as fabulações teóricas que dominaram o nascimento da música eletroacústica na Europa por uma abordagem informal e por vezes despreziosa, dando vazão a um projeto poético bastante sofisticado.

A escuta dessas peças permite não apenas a reparação de um esquecimento que nos priva de inventar nossa própria história, mas ajuda também a reconectar uma produção que tem se dissolvido com o tempo. Compositores que tiveram um papel importante para o campo da eletroacústica no Brasil permanecem inacessíveis ao público em geral. Apenas para mencionar alguns memoráveis: Conrado Silva (1940-2014), tem seu acervo depositado no Centro de Documentação de Música Contemporânea da Unicamp, mas o material aparentemente ainda não foi organizado. Cláudio Santoro (1919-1989) chegou a publicar algumas de suas obras em eletroacústicas ainda em discos de vinil – que hoje são uma raridade –, mas a maior parte do seu acervo permanece com seus filhos e a maioria de suas composições eletroacústicas não tem registro disponível²⁴. O mesmo ocorre com a compositora Vânia Dantas Leite (1945-2018), cuja maior parte da obra não foi ainda publicada, enquanto seu acervo também permanece com

²² Por exemplo, em seu importante trabalho *Música Contemporânea Brasileira*, o musicólogo José Maria Neves ressalta que os poucos compositores que se interessaram pela eletroacústica no Brasil "tinham que restringir seus trabalhos às condições precárias dos estúdios privados formados pelo ajuntamento de aparelhos que respondiam mal às manipulações mais simples" (NEVES, 1981: 188). E o compositor Flo Meneses, ao comentar sobre a fase inicial da eletroacústica brasileira, conclui: "L'esthétique de la précarité a été décidément un des facteurs cruciaux du retard du développement musical électroacoustique au Brésil" [A estética da precariedade foi definitivamente um dos fatores cruciais para o retardo do desenvolvimento da música eletroacústica no Brasil.] (MENESES, 2007: 58).

²³ Apenas para situar historicamente o período: em 1966 Schaeffer havia publicado o seu *Traité des Objets Musicaux*, seguido do *Solfège De L'Objet Sonore* em 1967; Luc Ferrari compôs sua *Presque rien No.1 – le lever du jour au bord de la mer* em 1967; Steve Reich havia composto *It's Gonna Rain* em 1965 e *Come out* em 1966; Stockhausen compôs *Telemusik* em 1966 e *Hymnen* em 1966–67 e Luigi Nono fez sua *La fabbrica illuminata*, para voz e fita em quatro canais, em 1964; e Jean-Claude Risset criou a *Computer Suite from Little Boy* em 1968. Embora bastante dispersos, estes exemplos podem fornecer ao ouvinte um panorama das sonoridades produzidas no contexto da eletroacústica na segunda metade da década de 1960.

²⁴ Em 2022 e 2023 colaboramos com a recuperação de algumas fitas de rolo do acervo do compositor que datam dos anos de 1970. Eventualmente poderemos publicar algumas dessas gravações nos próximos projetos do selo Berro.

a família²⁵. Mas há compositoras e compositores, assim como Marlene Fernandes, que por razões diversas não deram prosseguimento em suas carreiras com obras eletroacústicas e ficaram completamente fora das narrativas historiográficas. É o caso de Cacilda Borges Barbosa (1914-2010), primeira diretora do Instituto Villa-Lobos e que em algumas referências é apontada como "pioneira da música eletroacústica no Brasil"²⁶, mas permanece silenciosa nos repositórios, arquivos e gravações que conhecemos. Ou do casal Delfina e Sérgio Araújo, que passaram um período na França estudando e trabalhando no Groupe de Musique Expérimentale (GMEB) de Bourges, quando compuseram diversas obras eletroacústicas, e que se mantêm igualmente esquecidos²⁷.

O selo Berro trabalha neste momento em novos projetos voltados para a publicação de parte do repertório esquecido de música eletroacústica e experimental, especialmente aquele composto até o final dos anos de 1990, quando a Internet e a crescente digitalização do áudio modificaram de modo notável os mecanismos de registro e difusão das músicas produzidas a partir de então. Uma vez que as produções realizadas pelo selo estão sempre acompanhadas de um denso processo de pesquisa, um dos projetos futuros do selo é dar início à edição e publicação de textos. Um pequeno livro já foi publicado em 2021 (CHAVES & IAZZETTA, 2021) e outros dois estão sendo preparados para o final de 2023 e meados de 2024. A ideia é que essas publicações ocupem um espaço intermediário entre publicações acadêmicas e de divulgação: ou seja, busca-se oferecer espaço também para modos informais de pesquisa, ensaios e entrevistas que se relacionem com a produção fonográfica do selo. Neste sentido, esperamos conciliar o processo de difusão e divulgação desse repertório, com discussões que situem essa produção em relação a questões poéticas, políticas e históricas.

Referências

CAESAR, Rodolfo. *Espectros Cromáticos (1967)*. [Comentários sobre o fonograma para o álbum Fios da Trama, Vol. I]. Disponível em <https://berro-nusom.bandcamp.com/album/fios-da-trama-vol-1>, 2021. Acesso em 20/07/2023.

²⁵ O compositor e pesquisador Alexandre Fenerich está neste momento realizando um projeto para recuperação e publicação das obras da compositora. Ver (FENERICH & FIUZA JUNIOR, 2022).

²⁶ A referência é feita no *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers* (SAIE & SAMUELS, 1995: 35), e reproduzida em outras fontes, mas não conseguimos até o momento encontrar nenhuma informação concreta a esse respeito.

²⁷ Depois de retornar ao Brasil, o casal deixou de trabalhar com música. Sérgio tornou-se fotógrafo e Delfina passou a gerenciar seu estúdio fotográfico. Mais tarde tornou-se uma reconhecida especialista em orquídeas.

CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando. *Make it heard: a history of Brazilian sound art*. New York: Bloomsbury, 2019.

CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando. *32 instruções para escutar (n)a pandemia*. São Paulo: Berro, 2021.

GUARATO, R. (2021). Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras ‘Quebradas do Mundaréu’ e ‘Kuarup.’ do Ballet Stagium. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 12(1), 1–36.

FENERICH, Alexandre. S.; FIUZA JUNIOR, Sérgio D. Coleção de música eletroacústica e experimental carioca: aspectos preliminares do projeto, proposta de um catálogo de Vânia Dantas Leite e resultados iniciais. *XXXII Congresso da ANPPOM*, V.32, 2022.

FERNANDES, Marlene Migliari. *Processo de Estruturação em Villa-Lobos - Erosão*. Rio de Janeiro, Edição da Autora, 1999.

DIOS, José Luis Castiñeira de (Dir.). *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011, 160 pp.

HERRERA, Eduardo. Electroacoustic Music At CLAEM: A Pioneer Studio in Latin America, *Journal of the Society for American Music*, Volume 12, Number 2, 2018 pp. 179–212.

JORNAL DO BRASIL. [Chamada para o espetáculo Yerma]. Caderno B, p5. segunda-feira, 24/08/1981.

MAUÉS, Igor Lintz. *Música eletroacústica no Brasil. Composição utilizando meio eletrônico (1956-1981)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1989.

PORTO, Regina. A Figura musical de Aylton Escobar. *Revista OSESP 2023 - Sem Fronteiras*. Fundação OSESP, 2023, pp 44-55.

MENESES, Flo. La voie du syncrétisme: sur la musique électroacoustique au Brésil. *Circuit - Musiques Contemporaines*, Vol 17, N. 2, 2007, pp. 55-64.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NEVES, José Maria. Vivendo a análise musical. Em *Processo de Estruturação em Villa-Lobos - Erosão*, de Marlene Migliari Fernandes. Rio de Janeiro, Edição da Autora, 1999, pp. I-IV.

SADIE, Julie A.; SAMUEL, Rhian. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. New York: W. W. Norton & Co, 1995.