

A Rádio e o Surgimento da Música Eletroacústica na Europa e no Brasil¹

Fliblio Ferreira de Souza²

Universidade Estadual Paulista (Brasil)

Resumo: O presente artigo realizou uma retrospectiva histórica do início da música eletroacústica e de suas transformações frente a recepção desta pelo ouvinte, face as novas tecnologias da época. Para tanto, buscou-se estabelecer um paralelo entre o surgimento desta arte na Europa e no Brasil através da investigação do papel da rádio em seu desenvolvimento. A metodologia desse trabalho consiste na pesquisa documental e bibliográfica sobre o tema.

Palavras-Chave: música concreta; música eletrônica; rádio; tecnologia; ouvinte.

Abstract: This article made a historical retrospective about the beginning of the electroacoustic music and its changes towards the listener's reception from that time. To do that, it was aimed to establish a comparison between its arisen in Europe and in Brazil throughout a research of the role of the Radio to its development. The methodology of this work consists of a documental and bibliographical research.

Keywords: concrete music; electronic music; radio; technology; listener.

¹ *The Radio and the Arising of Electroacoustic Music in Europe and in Brazil*. Submetido em: 01/05/2016. Aprovado em: 23/10/2016.

² Fliblio Ferreira é mestrando em música pela UNESP, Universidade Estadual Paulista, em epistemologia e práxis do processo criativo. É graduado em Composição e Regência pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Bacharel e Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Paraná e graduado em Licenciatura em Música, pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, aonde também realizou sua Pós-Graduação com Ênfase em Análise Musical, recebendo o título de Especialista em Música. Email: fliblio@fliblio.com

* * *

Quando tocamos fonógrafos, gramofones e tocadores de CDs ou de MP3, estamos tocando instrumentos de escuta. Ao instrumentalizar a escuta, esses aparelhos possibilitam a emergência de uma categoria de ouvintes-músico que realizam em suas casas concertos de escuta, ouvintes se produzindo em concerto (IAZZETTA, 2009: 35)

Já no início do século XX o fonógrafo e outras tecnologias de reprodução do áudio criavam um novo ambiente de escuta diferente daquele da sala de concerto. No ambiente doméstico, a difusão sonora por algum aparelho, como o fonógrafo, e em especial pela radiodifusão da primeira metade do século XX, modificava pouco a pouco a experiência que os ouvintes tinham com a música e com os sons. O contexto público dos concertos era por vezes trocado pela difusão sonora dentro dos próprios lares dos ouvintes, promovendo uma escuta diferenciada da escuta do século anterior. A rádio da primeira metade do século XX transmitia concertos musicais gravados ou que estavam sendo executados naquele exato momento, porém, o ouvinte não mais se encontrava presente no ambiente da execução do concerto, sendo privado da visão e das sensações do local em que ocorria o evento. Surgia assim um novo mundo de sensações e interações com o universo sonoro.

A própria expressão “tocar um disco” é sintoma das mudanças trazidas pelo advento dos meios de gravação e reprodução sonoros. Tal expressão é possivelmente um resultado das estratégias de marketing utilizadas no início da indústria fonográfica, de modo a convencer os consumidores de uma certa semelhança entre tocar fonógrafos e tocar instrumentos musicais (IAZZETTA, 2009: 33). Eram comuns eventos públicos, patrocinados pela indústria, nos quais o ouvinte era desafiado a distinguir a música gravada da música feita ao vivo, como os *tone tests*³, da Edson Company (THOMPSON, 1995: 131). Independentemente da experiência de distinção entre um e outro ser fácil ou não para o ouvinte da época, fato é que tais campanhas tornaram-se enormes sucessos de público e de vendas.

A experiência musical do ouvinte do século XIX estava intimamente atrelada à ação de fazer música, ou, ao menos, à de presenciar o fazer musical. O estranhamento da experiência musical por reprodução sonora através de caixa acústica pelo ouvinte do início do século XX foi relativizado pela indústria fonográfica através da ideia de que o ouvinte portador de um reproduzidor sonoro era também uma espécie de músico-maestro, encarregado de coordenar e realização musical, mesmo que minimamente, através do botão de volume de seu reproduzidor sonoro (IAZZETTA, 2009: 33).

Desde a década de vinte a gravação sonora, bem como a difusão radiofônica, já se encontravam disponíveis no Brasil. Porém, os músicos do período nacionalista da primeira metade do século XX,

³ Nesses eventos eram colocados no mesmo palco um fonógrafo e um músico, geralmente um cantor, ambos escondidos do público, que por sua vez era desafiado a fazer tal discernimento

que trabalharam por décadas com gravações de cunho folclórico para suas pesquisas, nunca utilizaram os recursos da tecnologia como meio composicional propriamente dito. Já os organismos de radiodifusão no Brasil da época, centros potenciais para a pesquisa deste estilo de composição, preferiram, desde a década de 1920, focar na difusão da música popular (MAUÉS, 1989).

Na França da década de trinta surgiu a figura emblemática do músico Pierre Schaeffer. Filho de pais músicos, sua formação contava com uma passagem pela Escola Politécnica francesa, aonde realizou estudos sobre a eletricidade e as telecomunicações. Em 1934, Schaeffer tornou-se funcionário do serviço de telecomunicações de Estrasburgo e em 1936 foi transferido para o serviço de rádio de Paris. Dois anos depois, Pierre Schaeffer escreve seus primeiros apontamentos para a revista *Revue Musicale*, intitulado “músico misturador” (*musicien mélangeur*), discutindo a diferença sobre a audição natural e a audição radiofônica. Pouco a pouco, Schaeffer tornava-se um dos grandes pensadores sobre esse novo estado de escuta e de composição, introduzido pelas inovações tecnológicas de gravação e difusão sonoras. Já em 1941, Schaeffer aponta o cinema e a radio como *artes-relé*, ou seja, artes que tinham um duplo papel: primeiramente o de retransmitir o que se costumava ver e ouvir naturalmente; depois, a arte de expressar, de algum modo, o que não se costumava ver e ouvir.

Em 1942, Schaeffer e seu colaborador Jacques Copeau, cientes da imagética visual por detrás das transmissões radiofônicas, organizavam ateliês de interpretação radiofônica em Beaune, visando a explorar a acuidade auditiva do ouvinte de rádio. Para ambos, o ouvinte de rádio era um ouvinte “cego”, ou seja, um ouvinte que não via de fato o que se ouvia através do rádio, mas imaginava, o que trazia inúmeras possibilidades artísticas a serem exploradas (PALOMBINI, 1999). Por obra de Schaeffer, em 1943 surgiu o seriado experimental de rádio *La coquille à planètes*, enquanto Copeau propunha uma poética da dicção ao microfone. Neste mesmo ano, Schaeffer organizou um laboratório de experimentos em produção radiofônica, o *Studio d'Essai*, da Radiodifusão Nacional.

Uma primeira proposta de composição através de meios eletroacústicos no Brasil surgia com o Movimento Música Viva, iniciado por Koellreutter na década de 1940. Através de seu Manifesto, em 1946⁴, o Movimento Música Viva declarava sua compreensão de que a técnica da música e da construção musical dependia da técnica de produção material, propondo a substituição do ensino tradicional teórico-musical por um ensino científico, baseado no estudo e na pesquisa acústica (GRUPO MÚSICA VIVA, 1947: 3-5). Este mesmo movimento passava então a apoiar o fazer artístico que também se utilizava de instrumentos radioelétricos, sendo estes os geradores de onda e de ruído, filtros, máquinas de gravação e reprodução, entre outros. O termo “instrumentos radioelétricos” provinha da influência das técnicas de radiodifusão e da experiência do grupo com o rádio, através da transmissão semanal de seus programas pela Rádio MEC, do Rio de Janeiro, desde 1944. Porém, o

⁴ Cf. boletim Música Viva, nº 12, Jan./1947. Este documento, finalizado em 1 de Novembro 1946, foi também publicado sob o título *Manifesto Música Viva / Declaração de Princípios*, Revista *Paralelos*, nº 5, SP, Jun./1947, p. 49-51.

Movimento Música Viva não desenvolveu uma linguagem composicional eletroacústica propriamente dita e nem sequer chegou a realizar alguma obra do gênero, apenas incentivou o uso de tais instrumentos na composição musical (MARIZ, 2005: 289-300).

Impulsionada pela Segunda Guerra Mundial e pelo conseqüente grande desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, a rádio do final da década de 1940 apresentava um significativa evolução técnica em relação a suas décadas anteriores. Neste período, a rádio tornava-se um dos principais meios de comunicação de massa, além de um dos principais meios de difusão musical em larga escala.

No final da década de 1940, através de um estúdio da rádio francesa adaptado para experiências musicais, Schaeffer pôde realizar suas gravações em acetato e utilizar-se de vários discos para a reprodução, além de filtros e câmara de eco. Entre as técnicas empregadas para a elaboração musical de Schaeffer estavam *fades in* e *out*, aceleração e desaceleração da gravação e da reprodução, alterações de intensidade, inversão do sentido de reprodução do disco, manipulação direta no braço do reproduzidor de discos e, finalmente, o *sillon fermé* (sulco fechado do disco usado para a iteratividade dos sons). Tais técnicas serviam para selecionar e editar o material musical. Entre os sons gravados estavam pessoas falando, locomotivas, uma orquestra amadora, vagões em movimento e sons de piano, todos com manipulações de dinâmica. Finalmente, no ano de 1948, Pierre Schaeffer compõe seus *Études de Bruits*, como resultado de sua pesquisa com ruídos e que tornam-se as primeiras obras de um novo estilo musical chamado *música concreta*. Em 5 de outubro daquele mesmo ano os *Études de Bruits* são radiodifundidos pela primeira vez através da própria Radio Nacional.

Tal evento relacionava-se com algo inusitado que surgia naquele dado momento: a dos concertos acusmáticos, em que a experiência tradicional do concerto público era de certo modo resgatado, porém sem a presença de músicos e intérpretes, substituídos pela penumbra e pelos alto-falantes. O público então presenciava a realização musical como nos concertos clássicos, porém nem sempre o compositor/intérprete estava presente, proporcionando uma certa sensação de deslocamento ou estranheza (IAZZETTA, 2009: 31). Tal estranheza pode mais uma vez ser relacionada com os primórdios da difusão sonora por alto-falantes, situação esta que, apesar de acolhida pelo ouvinte, necessitou de uma lenta adaptação do público aos novos meios de difusão sonora e suas questões intrínsecas.

Finalmente, em 1951, a Rádio Francesa construiu o primeiro estúdio dedicado exclusivamente para a música eletroacústica. O estúdio foi entregue aos cuidados do *Groupe de Recherche de Musique Concrète*, formado pelos compositores Pierre Schaeffer e Pierre Henry e pelo engenheiro Jacques Poullin, os primeiros membros de um grupo que pouco a pouco atrairia outros importantes artistas.

Ao longo de quatro anos de convívio, a parceria de Schaeffer como o engenheiro Jacques Poullin fez surgir várias inovações tecnológicas dedicadas a composição da música eletroacústica: o *morfofone*,

que consistia em um leitor com dez cabeçotes de leitura para reproduzir em eco anéis de fita; o *phonogène* cromático, um leitor de anéis de fita com vinte e quatro velocidades e controlado por teclado; o *phonogène* contínuo, que consistia em um leitor de anéis de fita à manivela e com velocidades continuamente variáveis; o *potentiomètre d'espace* que permitia a distribuição ao vivo de um som pré-gravado para um sistema de som quadrifônico, a partir de um gravador de três pistas simultâneas.

Ainda nos primeiros anos da década de 1950, como reflexo do ambiente criado para o florescimento da música concreta e eletroacústica, surgiram importantes obras do gênero, tais como: *Le microphone bien tempéré* (1952) e *La voile d'Orphée* (1953) de Pierre Henry; *Étude I* (1953) de Michele Philippot; *Étude* (1953) de Jean Barraqué e as músicas para os filmes *Masquerage* (1952), de Pierre Schaeffer, e *Astrologie* (1953), de Pierre Henry. A parceria composicional de Pierre Schaeffer e Pierre Henry fez também surgir obras mistas, ou seja, obras com a interação de instrumentos acústicos e sons gravados, como por exemplo *Orphée u Toute la lyre* (1951) e *Orphée 53* (1953). Somam-se a essas conquistas o auxílio do estúdio e de seus integrantes na realização de importantes obras de outros autores, tais como Olivier Messiaen em 1952, Edgar Varèse e Arthur Honegger, que em 1954 lá trabalharam, respectivamente, nas partes para fita de *Timbres-Durées*, *Déserts* e *La Rivière Endormie*, peças do repertório clássico da música eletroacústica.

No Brasil, o pioneirismo na música eletroacústica ficou a cargo dos compositores brasileiros Reginaldo Carvalho, Jorge Antunes e do Grupo de Música Nova, de São Paulo. Reginaldo Carvalho foi o pioneiro na utilização do meio eletrônico na composição musical, utilizando-se de sons gravados e manipulados em suas composições musicais, representando assim os ensinamentos pregados pela escola concreta francesa. Por sua vez, Jorge Antunes é considerado o grande pioneiro na utilização de materiais exclusivamente eletrônicos na composição musical, sendo estes materiais gerados e manipulados eletronicamente, de acordo com as práticas da *elektronische Musik* alemã.

Sobre Reginaldo Carvalho, pode-se dizer que é através de seu contato com o estúdio experimental da Organização de Radiodifusão e Televisão Francesa (ORTF), aonde estagiou e recebeu orientações de Pierre Schaeffer, Luc Ferrari e François Bayle, no início da década de 1950 e com bolsa do governo francês, que realiza o primeiro germe da composição eletroacústica concreta brasileira. De volta ao Brasil, entre 1956 e 1959, Carvalho constrói e mantém, sem a ajuda de qualquer rádio brasileira, seu *Estúdio de Experiências Musicais*, no Rio de Janeiro, aonde compõem as primeiras peças da música eletroacústica concreta no Brasil. *Sibemol*, de 1956, é a primeira peça brasileira do gênero, seguido por *Temática* e *Dois Troços*, ambas do mesmo ano que *Sibemol*. Estas três primeiras peças de Carvalho, compostas para fita magnética com pista única, utilizavam-se do som do piano gravado como material composicional.

Com o surgimento da música concreta, estabelecia-se um novo contraponto ao caminho da música puramente acústica. A música acústica partia da abstração do pensamento para uma notação de

símbolos, até chegar à concretude de sua realização, através dos instrumentos musicais e do som. Por sua vez, a música concreta partia de sons concretos, como gravações de locomotivas e outros objetos, para sua abstração semântica, através da variação contínua de seus materiais sonoros, subestimando a organização formal da composição. A forma era justamente um dos focos semânticos da música acústica e também da música eletrônica alemã da época, mas que para os músicos concretos tornava-se ignorada e evitada (MENEZES, 2009:19). Durante o despertar da música concreta, Schaeffer tinha diante de si ou a opção de incluir seus novos sons em estruturas formais clássicas, ou de buscar um novo paradigma musical através de uma verdadeira música nova, com novos sons e formas, caminho este que lhe pareceu mais adequado (PALOMBINI, 1999). Para Schaeffer, as técnicas analógicas de gravação e reprodução de som e imagem tornavam-se instrumentos de criação a serem utilizados nesta nova forma de arte, a *arte-relé*.

A dupla função das *artes-relé* qual seja: a de retransmitir o que era visto e ouvido apenas pela audição e a de expressar o que normalmente não era visto mas ouvido, aproximava-se das ideias de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin, expostas em seus textos já em 1936 (BENJAMIN, 1936: 431-508). Para Benjamin, a *aura* de uma obra de arte era potencializada pela reprodutibilidade técnica da imagem e do som. Por sua vez, para Schaeffer, a arte musical reproduzida por meios acusmáticos como a rádio (em que não se vê o interprete) era também potencializada, tornando-se uma *arte-relé*, ou seja, uma arte com um ganho em suas funções de retransmitir e expressar.

No Brasil, as primeiras obras da escola concreta, como *Études de Bruits* e *Étude aux Objets* de Pierre Schaeffer, *Étude aux Accidents* de Luc Ferrari e *Ambiance I* de Michael Philippot, assim como as primeiras realizações da música eletrônica alemã, como *Etüde über Tongemische* e *Fünf Stücke*, de Herbert Eimert, e *Studie II*, de Karlheinz Stockhausen, foram inicialmente divulgadas através da radiodifusão e da difusão de seus discos em círculos intelectuais da época (MAUÉS, 1989: 02).

As primeiras experiências de Herbert Eimert e Robert Beyer na Rádio da Alemanha Ocidental NWDR, de Colônia, provocariam o surgimento da chamada música eletrônica (*elektronische Musik*) na Alemanha, no início da década de 1950. A escola da música eletrônica alemã tinha como base de sua formação a produção de seus sons através da síntese sonora e dos mais diferentes processos exclusivamente eletrônicos. Sobre as diferenças da escola de música concreta e da escola eletrônica, esclarece o próprio Eimert, um de seus fundadores: “Contrariamente à música concreta, que serve de gravações com a ajuda de microfones, a música eletrônica faz uso exclusivamente de sons de origem eletroacústica”⁵ (EIMERT apud MENEZES, 2009: 40). Soma-se a esta descrição o fato de que esta música eletrônica estava também preocupada em manter a tradição musical erudita através de novos

⁵ Texto redigido por Eimert para a *Revue Musicale* em 1953 e publicado somente em 1957. A elaboração do texto deu-se provavelmente por ocasião de sua conferência no mês de setembro de 1953 no *Club d'Essai* em Paris, momento em que ocorria a primeira emissão radiofônica na França com obras da música eletrônica, em 8 de setembro de 1953.

meios e não de romper com ela, tal como pretendia Schaeffer.

Como desdobramento da música de Webern e da Segunda Escola de Viena, a *elektronische Musik* conseguiu finalmente realizar o serialismo integral das formas musicais que anteriormente pareciam impossíveis em um contexto puramente acústico, levando o processo de serialização também ao nível de constituição dos timbres. Já na metade da década de 1950 surgiam as primeiras composições provindas do Estúdio de Colônia, da Rádio da Alemanha Ocidental NWDR, em que sons gravados (concretos) eram utilizados em conjunto com as produções e manipulações de sons em estúdio. *Pfingsoratorium: Spiritus Intelligentiae Sanctus* (1955), de Ernest Krenek, escrita para soprano, tenor e sons eletrônicos, visivelmente com sons de origem verbal, portanto concretos, erigia-se como a primeira obra nesta fronteira limiar entre as duas vertentes. Não tardou para surgirem obras ainda mais significativas para a história da música eletroacústica, tais como *Gesang der Jünglinge* (1955-56), de Karlheinz Stockhausen, em que além dos sons eletrônicos a voz de um adolescente era gravada e manipulada como parte da essência do material musical. A utilização da voz na *elektronische Musik* tornava-se então um dos fatores composicionais proeminentes na produção dos anos seguintes:

A partir dessa incorporação do elemento concreto em Colônia, a oposição binária entre a vertente francesa e a vertente eletrônica de Eimert e de seus partidários na Alemanha foi definitivamente suprimida – ao menos do ponto de vista das fontes sonoras. Isso produziu-se, no que diz respeito ao desenvolvimento da vertente eletrônica, a partir deste evento crucial: a inserção da voz (MENEZES, 2009: 40).

Porém, para Herbert Eimert, o fato da Escola de Colônia inserir em suas composições sons provenientes de outras fontes que não a eletrônica não deveria minimizar a oposição de pensamentos entre a corrente francesa e a corrente alemã. Se por um lado as diferenças iniciais das duas escolas estavam na origem dos sons, elas apoiavam-se agora na maneira com a qual a forma e o tratamento musicais se davam na composição, resultando em uma escuta diferenciada do ouvinte em cada uma dessas correntes.

No Brasil, como já apontado anteriormente, as primeiras composições eletroacústicas nos moldes da *elektronische Musik* ficaram a cargo de Jorge Antunes e sua *Valsa Sideral* (1962), considerada pelos historiadores como a primeira obra brasileira a utilizar-se exclusivamente de sons eletrônicos. Nesta obra, uma melodia elaborada por sons senoidais é acompanhada por um ostinato de sons eletrônicos, com uma espécie de reflexo de uma época de corrida tecnológica, armamentista e espacial da história da humanidade. O fato de que apenas sons eletrônicos eram ouvidos na peça, incomuns para o grande público, pode ser um fator que nos aponta a provável estranheza com que o público recebeu essa e as demais obras pioneiras da escola alemã. Nos anos seguintes, Antunes dedica-se à composição eletroacústica do que chamou de Arte Integral, associando cores e música e buscando o aspecto sinestésico das artes. Em 1967, Jorge Antunes passa a integrar o quadro de professores do Instituto

Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, onde dedicou-se a ensinar música eletroacústica e seus conceitos de Arte Integral (MARIZ, 2005: 435-458).

Devido à afluência cada vez maior de sons concretos na música eletrônica, a aparição de uma outra forma de composição eletroacústica tornava-se evidente, chamada então de *música mista*. *Musica su Due Dimensioni*, de Bruno Maderna, cuja primeira versão, de 1952, é para flauta, pratos e fita magnética, pode ser considerada como obra ícone desta nova categoria que começava a surgir. A obra de Maderna, apesar do uso da gravação de sons concretos na parte da fita magnética, também estava intimamente conectada a Escola de Colônia devido ao seu alto grau de serialização musical. Porém, quanto ao surgimento da música mista, não devem ser esquecidas as realizações de Schaeffer e Pierre Henry em obras como *Toute la lyre* (1951) e *Orphée 53* (1953), obras estas que também contavam com a interação de sons acústicos e sons pré-gravados. Desta forma, o surgimento da música mista pode ser considerado como fruto da convergência entre as duas escolas e não necessariamente como aquisição única de apenas uma delas. Uma das importâncias desta nova forma composicional-musical talvez esteja na resposta encontrada, pelo meio composicional, para a situação do ouvinte de concertos eletroacústicos. A sensação de estranhamento/deslocamento sentida pela plateia dos concertos acusmáticos diante da ausência de músicos no palco era então, de certa forma, amenizada pelo resgate do músico-intérprete na chamada música mista.

Ainda na década de 1950, apesar da crise ocasionada pela expansão televisiva, uma parcela da programação radiofônica no Brasil conseguia manter uma certa autonomia de transmissão. Neste contexto, destaca-se o surgimento da Rádio Eldorado de São Paulo, em 1958, com uma programação voltada para o círculo intelectual da época quase que exclusivamente destinada à música clássica.

Já no início da década de 1960 o surgimento do Grupo Música Nova, de São Paulo, também assumia seu lugar de propagador da música eletroacústica. Através do seu manifesto (DUPRAT, 1963: 5-6), de 1963, o grupo declarava seu compromisso com as artes contemporâneas, associando a música eletroacústica ao desenvolvimento da linguagem e mencionando a obra de Schaeffer, Boulez, Stockhausen e Cage. Porém, o Grupo Música Nova, formado por compositores como Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes e Rogério Duprat, apesar de influenciados pela música concreta francesa e pela música eletrônica alemã, buscava, desde o início, um caminho mais autoral e diferenciado no uso da música eletroacústica.

Apesar do interesse desses compositores pelas práticas da música eletroacústica, apenas Gilberto Mendes chegou a utilizar fita magnética para um restrito uso de reprodução de determinados sons circunstanciais em algumas de suas obras, tais como *Nascemorre*, sobre o poema de Aroldo de Campos, ou em *Santos Futebol Clube*. Damiano Cozzella e Rogério Duprat, após um breve período de experimentações, levaram as inovações da música eletroacústica erudita para a música popular, em especial para a Tropicália. Como reflexo das experiências realizadas nos meios da vanguarda musical

erudita da época a música popular brasileira pouco a pouco incorporava parte dessas inovações, que por sua vez chegavam às grandes massas através da rádio e da TV, modificando novamente a escuta estético-musical da época. Segundo o pesquisador Renato Ortiz era a ausência de um passado clássico e milenar da história da arte no Brasil o facilitador da absorção de parte dos elementos da vanguarda musical pela música popular.

O passado clássico nós não possuíamos. No Brasil (...) existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal. (...) Foi esse fenômeno que permitiu um “livre trânsito”, uma aproximação de grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo (ORTIZ, 1994: 104).

Ainda no início da década de sessenta, Brasília tornava-se também um dos grandes centros de efervescência cultural da época no Brasil. Com o apoio da Rádio Educadora, do Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos e dos departamentos de música e eletrônica da Universidade de Brasília, atraídos pela promessa de um estúdio dedicado à composição eletroacústica e por um núcleo de músicos e compositores de vanguarda, Reginaldo Carvalho, Cláudio Santoro, Damiano Cozzella e Rogério Duprat instalam-se na capital federal. Na capital, Duprat e Cozzella realizavam *happenings* com prováveis intervenções eletroacústicas, além de um novo ciclo de composições eletroacústicas de Carvalho como as obras: *Estudo III e IV* e *Piano Surpresa*. Neste momento, tem-se também a primeira obra mista desse autor: *Alegria de Natal* (1963), para coro e fita magnética a duas pistas. Porém, em 1965 os trabalhos são interrompidos, devido ao desmantelamento da universidade, obrigando seus compositores a migrar para outras partes do país. Ressalta-se que tais realizações foram decorrentes de iniciativas pessoais e não houve nenhum estúdio de música eletroacústica em universidades ou em rádios brasileiras na época.

De volta ao Rio de Janeiro, Reginaldo Carvalho assume a direção do Instituto Villa-Lobos. Com a colaboração de Jorge Antunes e Marlene Fernandes, o instituto assume o papel de propagador e divulgador da música eletroacústica no país durante a segunda metade da década de sessenta e início da década de setenta. Segundo Maués (1989: 03), em 1971, o instituto recebe a visita de Pierre Schaeffer que incentiva as atividades composicionais na área, além da busca de aprimoramento dos alunos brasileiros no GRM de Paris⁶. Nessa época, tem-se uma grande emigração de músicos brasileiros para o exterior, visando ao estudo da música eletroacústica e lá se estabelecendo, seja na França, na Alemanha ou em algum outro país europeu, ou mesmo em países da América do Norte.

⁶ Além de Maués, não foram encontrados demais registros documentais que comprovem a passagem de Schaeffer pelo Brasil em 1971, embora documentos da época comprovem a passagem de Schaeffer pela Argentina neste mesmo ano (MÚSICA UMA SOLUÇÃO PSIQUIÁTRICA, 1971).

Se o ouvinte era desafiado a uma nova adaptação ao fonógrafo e ao rádio do início do século XX, também o era pelo surgimento da arte da música eletroacústica que emergia como uma nova forma de discurso e de fazer musical. Ao lado da música concreta, e antagonicamente a esta, encontrava-se a música eletrônica alemã, que também infligia ao ouvinte um novo estado de escuta, devido à extrema complexidade de suas obras e ao ineditismo de seus sons puramente eletrônicos. Schaeffer e alguns outros músicos e pensadores da época dedicavam-se então a teorizar sobre os diferentes estados de escuta e sobre a importância dessa nova arte que surgia na metade do século XX e que pouco a pouco se transformava e transformava o ouvinte, chegando até mesmo à música popular e aos veículos de massa.

Foram as rádios, em especial as rádios das décadas de 1940 à 1960, as grandes promotoras e divulgadoras dessa nova arte que surgia. A música eletroacústica encontrava nas rádios europeias suas principais financiadoras e protetoras, no momento em que esta nova arte ainda germinava nos estúdios dessas rádios. No Brasil, as instituições praticamente não ofereciam suporte à música eletroacústica e esta restringia-se às iniciativas privadas, como as de Reginaldo Carvalho e Jorge Antunes, que tentaram montar seus próprios estúdios particulares de música eletroacústica. O papel da rádio no Brasil, durante todo este processo e quando aberta a ele, era a de divulgadora desta arte, de seus ideais artísticos implícitos e de sua produção artística, fosse ela europeia ou brasileira. Exemplo disso eram os programas do Grupo Musica Viva, na Rádio MEC do Rio de Janeiro, na década de 1940, e a programação de música erudita da Rádio Eldorado de São Paulo, na década de 1950.

A estranheza do ouvinte do final do século XIX e início do século XX, acostumado a apreciar música somente através dos concertos acústicos e que então se defrontava com a difusão sonora por alto-falantes, de certo modo assemelhava-se com a estranheza do público dos concertos de música acústica que, na metade do século XX, era defrontado com os concertos de música essencialmente acusmática. A música mista, realizada através da interação entre os instrumentos acústicos e a difusão por alto-falantes, embora tenha surgido também como uma resposta a esta estranheza inicial dos concertos acusmáticos, talvez não tenha conseguido resolver plenamente a questão que até os dias atuais permanece aberta. Fato é que o ouvinte permaneceu e permanece constantemente desafiado pelas novas formas de arte e de tecnologia que constantemente se transformam, seja através das contínuas inovações da linguagem, dos meios de comunicação e da arte. As transformações do estado de escuta e recepção dos sons e, mais propriamente falando, da arte e da tecnologia tornaram-se uma constante no século passado, perdurando até os dias atuais.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt: Gesammelte Schriften, p. 431–508, 1936.
- DUPRAT, R. et al. *Manifesto Música Nova*. Revista de Arte de Vanguarda Invenção, nº 3, São Paulo, SP, p. 5-6, 1963.
- EIMERT, Herbert. *Musique Électronique*. La Revue Musicale, Nr. 236, p. 45-49, 1957. Apud MENEZES, 2009.
- GRUPO MÚSICA VIVA. *Manifesto 46: Declaração de Princípios*. Música Viva, Rio de Janeiro, RJ, nº 12, p. 3-6, jan. 1947.
- GRUPO MÚSICA VIVA. *Manifesto Música Viva / Declaração de Princípios*. Revista Paralelos, São Paulo, SP, Nr. 5, p. 49-51, jun. 1947.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2009.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª Edição, Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2005.
- MAUÉS, Igor Lintz. *Electroacoustic Music in Brazil*. Disponível em: <<http://wayback.archive.org/web/20131215223332/http://luiz.host.sk/musica/textos/igor.html>>. Acesso em: 4 jan. 2016.
- MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica – História e Estéticas*, 2. Ed. - São Paulo, SP, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MÚSICA UMA SOLUÇÃO PSIQUIÁTRICA. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 3ª feira, 8 de junho de 1971 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=21040&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 1 nov. 2016.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PALOMBINI, Carlos. *A Música Concreta Revisitada*. Revista Eletrônica de Musicologia: Departamento de Artes da UFPR, v. 4, jun. 1999. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/art-palombini.htm>. Acesso em: 03 jan. 2016.
- RODRIGUES, Henderson. *Um Olhar na Composição Musical: A Atual Música Eletroacústica no Brasil, Um Breve Olhar*. Disponível em: <<https://hendersonpessoal.wordpress.com/2015/03/08/musica-eletroacustica-no-brasil/>>. Acesso em: 3 jan. 2016.
- THOMPSON, Emily. *Machines, Music, and the Quest for Fidelity, The Musical Quarterly*: Marketing the Edison Phonograph in America 1877-1925. Oxford Journals, v.79, n.1.