

# Conrado Silva e seu primeiro momento na Universidade de Brasília<sup>1</sup>

Eduardo Kolody<sup>2</sup>

Universidade de Brasília, Brasil

**Resumo:** O presente texto narra algumas experiências do autor com o falecido músico uruguaio radicado no Brasil Conrado Silva de Marco. Trata também de suas experiências como professor e compositor, especialmente no início de sua carreira, o primeiro período em que lecionou na Universidade de Brasília (1969-1973), quando desenvolveu a Oficina Básica de Música.

**Palavras-chave:** Conrado Silva; História da Música Brasileira; Oficina Básica de Música; Música Nova; Música eletroacústica.

**Abstract:** This paper narrates some of the author's experiences with the deceased Uruguayan musician rooted in Brazil Conrado Silva de Marco. Also deals with its first experiences as professor and composer, especially early in his career, the first period in which he taught at the University of Brasilia (1969-1973), when he developed the Music Basic Workshop

**Keywords:** Conrado Silva; History of Brazilian Music; Music Basic Workshop; New Music; Electroacoustic Music.

---

<sup>1</sup> Submetido em: 23/10/2014. Aceito em: 01/12/2014.

<sup>2</sup> Músico, produtor musical, mestre e doutorando em História da Música pela UnB - Universidade de Brasília. [edukolody@gmail.com](mailto:edukolody@gmail.com)

We must open our eyes and ears  
each day seeing life as excellent as it is.  
To accept whatever comes regardless of the consequences,  
is to be unafraid or to be full of that love  
which comes from a sense of at-oneness with whatever.<sup>3</sup>

John Cage

**C**onrado Silva de Marco (Figura 1) foi certamente um dos principais nomes da América Latina no desenvolvimento da *Neue Musik* (Música Nova), e mais especificamente da música eletroacústica. Foi um dos criadores do grupo *Música Nova* uruguaio (em 1966) e esteve sempre em contato com outros músicos que se dedicaram ao gênero através dos cursos *latinoamericanos* de música contemporânea. Assim como para várias gerações de músicos, foi para mim um mestre, um professor e uma pessoa realmente capaz de abrir as portas da percepção para o universo sonoro como não é comum no universo musical - da "música acadêmica", "séria" - que, a despeito das próprias ideias desenvolvidas durante o século XX, ainda teima em suprimir possíveis distorções do paradigma musical ocidental tal como ele figurava no século anterior.

Conheci Conrado exatamente pelo profundo interesse em música que - por não se adequar ao paradigma - é chamada de experimental. Após algumas insistentes conversas e tendo ouvido o que eu tocava, produzia e conhecia, pude ser aceito como aluno em suas disciplinas no Departamento de Música da UnB, mesmo não sendo aluno da graduação em música. Com certeza uma honra, visto que em alguns casos, como na disciplina "técnicas de produção e gravação", eram aceitos apenas um seletivo grupo de oito pessoas por turma, vagas bastante disputadas entre os alunos do curso. As aulas frutificaram em uma amizade que se estendeu nos anos seguintes. Tive então a oportunidade de acompanhar alguns de seus trabalhos no estúdio da universidade e de aprender a operar sintetizadores com aulas do próprio Conrado, tendo minha primeira experiência num ARP 2600 que lá se encontrava: sintetizador semi-modular lendário, que além do evidente prazer auditivo, proporciona interesse também pela sua aparência chamativa, popularmente comparado à uma central telefônica antiga, cheio de plugs e fios.

---

<sup>3</sup> Tradução livre: Devemos abrir os olhos e ouvidos a cada dia, vendo a vida excelente como ela é. Aceitar o que quer que venha, a despeito das consequências, significa não ser medroso ou ser repleto daquele amor que vem da sensação de completude com o que for.



Figura 1: foto tirada durante entrevista em 2012

Anos mais tarde, em 2006, eu assumiria a coordenação musical do *Tabo de Ensaios* (evento de arte experimental da Universidade de Brasília), que havia sido realizada até então por Conrado, frequentemente usando o mesmo ARP 2600. As obras *Fragmentos do Apocalipse* (2001) e *Fragmentos do Gênese* (2002) por exemplo, foram compostas originalmente como trilha sonora para o evento, e executadas ao vivo durante sua realização. Anos mais tarde, em 2012, tocaríamos juntos uma última vez, por ocasião da estreia da BSBlork (Orquestra de Laptops de Brasília) no *Tabo de Ensaios*, executando uma versão de *Pericón* (1989) regida pelo próprio compositor.<sup>4</sup>

A influência de Conrado foi fundamental não apenas em minha formação como músico, mas também na área de pesquisa, o que me ajudou posteriormente na realização de um doutorado estudando o grupo *Música Nova* brasileiro. Combinei com ele então uma série de entrevistas.<sup>5</sup> Sem muitas perguntas diretas, mas com direcionamentos para assuntos que pudessem ser interessantes - muito mais conversas descontraídas - afim de compreender a gênese dessas ideias musicais (da dita *Música Nova*) na América Latina, a experiência de Conrado como professor da UnB, e até mesmo para conhecer aspectos biográficos e de gosto pessoal do músico. Impossível de serem realizadas de uma só vez, marcamos alguns encontros, que foram interrompidos pelo seu falecimento, sendo talvez, um dos últimos registros do músico em vida.

Por motivos de espaço, não há como transcrever o material na íntegra, pois tivemos muitas horas de conversa, por vezes desviando para assuntos prosaicos: nos divertimos com a coincidência de um som de rádio atrapalhar a entrevista no mesmo momento em que comentava-se sobre algumas de suas primeiras obras, como *Música para 10 rádios portáteis* (1964); lembrando os tempos de quando fui seu

---

<sup>4</sup> As composições executadas no evento estão disponíveis em <https://soundcloud.com/orquestrabstrata/sets/brasilia-laptop-orchestra-ep>.

<sup>5</sup> Realizadas em 2012, todos os trechos sem referência foram transcritos da mesma.

aluno, fascinado pela sua descrição de um show do Kraftwerk que ele assistiu ainda nos anos 70 ou 80, perguntei: "Você sabia que teve show do Kraftwerk aqui em São Paulo?" A pergunta foi respondida com um longo silêncio, um aceno um positivo com a cabeça e uma expressão satisfeita. De alguma forma, a sua obra de vida, assim como a de muitos outros compositores e professores de "música impopular" triunfou. Em outro momento, Conrado deixou claro que a música popular (ou nem tão popular assim em alguns casos como o do próprio Kraftwerk) foi a grande responsável por divulgar as inovações de sua geração de músicos, que por vezes não encontraram espaço no próprio meio acadêmico/erudito. Nesse sentido, menções ao grupo alemão, aos Beatles ou aos Mutantes (no caso brasileiro) se tornam necessárias, e nos fazem refletir que a maior parte da música pop atual é gravada com ideias, procedimentos e equipamentos desenvolvidos a partir das pesquisas como as suas.

Esse foi o caso, por exemplo das escolas *Síntesis* e *Travessia*, criadas e dirigidas (em parceria com outros professores) por Conrado nas décadas de 1970 e 1980, e que foram responsáveis, por exemplo, por introduzir e ensinar o uso da tecnologia MIDI no Brasil, especialmente à compositores de música popular. Conrado lembrou alguns ex-alunos interessantes, como Pepeu Gomes, guitarrista dos Novos Baianos. Inovador na época, e complexo para o estágio de desenvolvimento dos computadores de então, o MIDI hoje é ferramenta básica para diversos dos softwares mais utilizados em composição e gravação, e mesmo em equipamentos mais comuns como os atuais smartphones de uso cotidiano. Foi amplamente utilizado por Conrado em suas obras, como na ocasião de ter tocado *Círculo Mágico Ritual* ao lado de John Cage na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985; e na que talvez seja sua principal obra, *Espaços Habitados*, ópera gravada em 1994 com a colaboração de Ana Maria Kieffer e que se utiliza de fragmentos de texto de *Galáxias*, de Haroldo de Campos - um dos maiores nomes da literatura brasileira, que já estava vinculado à *Música Nova* no Brasil em parceria com seus parceiros da poesia concreta.

Em 1963, os concretos publicariam em sua revista *Invenção: revista de arte de vanguarda* o *Manifesto Música Nova: compromisso total com o mundo contemporâneo*, que teria entre os signatários alguns dos primeiros professores do Departamento de Música da UnB: Damiano Cozzella, Rogério e Régis Duprat. O grupo ficaria apenas dois anos (1964-1965) na capital federal, demitindo-se após a algumas medidas autoritárias tomadas pelo regime militar com relação às regras na Universidade; episódio famoso porém trágico, em que mais de duzentos professores resignaram-se de uma das propostas educacionais mais inovadoras já idealizadas no Brasil, pondo fim a uma pretensa geração de grandes nomes da cultura reunidos na instituição. Uma segunda geração de professores os substituiria no Departamento de Música por um breve período obscuro até que em 1968 os alunos exigiram outra substituição. Gilberto Mendes - outro signatário do *Manifesto Música Nova* - indicaria então Conrado para o cargo de professor. Segundo o uruguaio, era "um grupo de professores escolhido não apenas a partir de seus conhecimentos musicais mas também pela vontade de fazer coisas diferentes dentro da música. Foi por

isso que fui convidado como compositor, com interesse inclusive da música eletroacústica.”

Conrado acabara de sair do Uruguai devido às tensões políticas em seu país, apenas para encontrar situação semelhante no Brasil. Em Montevidéu, já havia participado em 1966 da fundação do *Núcleo Musica Nueva*, de proposta semelhante à do grupo brasileiro. Assim como Conrado, alguns desses novos professores que integrariam o Departamento de Música da UnB vinham de outro braço da Música Nova, o Grupo de Compositores da Bahia, como Nicolau Kokron, Rinaldo Rossi e Fernando Cerqueira. Era uma tentativa de retomar as propostas inovadoras da primeira geração de músicos da UnB:

A ideia que tínhamos todos juntos era realmente um grupo de educadores especializados em músicas, mas também a ideia de fazer uma música para o século XX. Esse grupo tinha outra característica interessante: todos eram de esquerda. Não éramos comunistas ou socialistas, mas apesar de estarmos no Brasil no momento da ditadura, todos nós tínhamos a ideia de fazer uma coisa - não que fosse contra a ditadura, não havia sentido em trabalhar dentro da universidade para isso - , mas com a ideia de preparar os brasileiros para enfrentar as coisas na sua vida entendendo isso que estava acontecendo, e a música sendo entendida não como arma da revolução, mas simplesmente como uma música consciente.

De fato, as composições de Conrado não possuem teor político, características que são reconhecíveis por exemplo, em Cláudio Santoro e Jorge Antunes (fundador e colega do mesmo departamento, respectivamente). Essa "música consciente" seria a proposta de não apenas treinar instrumentistas - capazes meramente de reproduzir padrões estabelecidos, mas de ensinar músicos capazes de compor algo de relevante e pertinente em seu contexto histórico, coisa que por si só pode ser reconhecida como transgressora. No caso, é o momento de vitória e instauração do sistema econômico tal como proposto a partir de Bretton Woods (1944), o surgimento incessante de novas mídias, da ampliação dos meios de comunicação e do crescimento exponencial da indústria cultural. Enfim, momento da efervescência cultural que toma espaço a partir dos anos 1960 no mundo ocidental, Europa e as Américas. E os adeptos da dita *Música Nova* queriam formar músicos atentos à essas transformações, uma postura que pode ser considerada "à esquerda" como colocado pelo professor devido ao seu caráter humanístico.

Um esforço desses obviamente não passaria despercebido dos grupos mais escolarizados do exército brasileiro, como do então vice-reitor da UnB José Carlos Azevedo. Por vezes, alguns segmentos afirmam que a ditadura brasileira foi branda, devido ao número relativamente pequeno de mortes confirmadas na resistência ao regime - e comparando o Brasil aos demais países latino-americanos afetados pela política norte-americana de dominação indireta sobre o continente. Contudo, não podemos deixar de perceber que o prejuízo para as realizações da nação brasileira, especialmente nos campos da ciência e da cultura. Azevedo assumiu em 1968, e posteriormente ocuparia o cargo de reitor, tendo sido ligado à dezenas de episódios de expulsão de alunos e demissão de professores até

deixar o cargo em 1985. Um desses casos seria o de Conrado:

Eu nunca fiz propaganda política e nem sequer falei de política nas minhas aulas. E achava inclusive que não era necessário, porque muito mais importante era ensinar a pensar. E a gente achava e entendia que a oficina de música também ajudava assim a pensar, porque colocava as pessoas - os alunos - de repente frente a uma coisa não entendiam, que não conheciam, e eles tinham que dar uma resposta. E essa resposta tinha que ser uma resposta criativa. E o fato de ser um resposta criativa é fundamental também para colocar respostas criativas no resto das coisas que a pessoa faz na sua vida. E isso foi mal visto, foi perseguido. Eu fui perseguido. Até uma vez a polícia foi na minha casa para ver se eu tinha maconha em casa. Não tinha. (risos) A gente achava mal, é lógico, mas alguém tinha falado que eu dava maconha para os meus alunos. Se era... era o contrário, né? (risos). Nunca dei maconha para nenhum aluno, muito menos fumávamos em casa também, pôxa. (...)

O Azevedo, que era o vice reitor, me chamou em 1973 na reitoria e me mostrou: em cima mesa dele tinha um jornal de Montevideu no qual tinha uma entrevista que eu havia dado alguns meses atrás - uma entrevista de página inteira no semanário de Montevideu que eu falava da música do Brasil inteira. E lá no final o repórter me perguntou: e como que está a censura no Brasil? Bom, pensei: "não vou falar muito porque é perigoso, né? Vou voltar para o Brasil..." mas eu disse que tem algumas coisas que são complicadas, né? "Tem uma música, *Apesar de você* do Chico Buarque que conseguiu passar porque a polícia não entendeu o que estava dizendo." Não falei mais do que isso, e isso ficou escrito lá. (...) e foi o estopim para me demitir. Fui demitido não [exatamente] porque falava de política para os alunos nem porque fazia eles pensarem, mas porque eu disse que no Brasil tinha um pouquinho de censura, e falei isso para um jornal estrangeiro. Junto com isso (...) teve um problema dentro do instituto de artes, que foi uma reviravolta, que teve com um professor que virou a "mão direita" do vice-reitor e que acabou contando então para o reitor que a gente era perigoso. Então foram demitidos Schurmann e eu, e Terraza saiu por não se sentir mais à vontade dentro do processo. Fomos os três que saíram nesse momento, 73. Terraza voltou depois, Schurmann também e eu acabei sendo anistiado em 90. Em 92 voltei para Brasília.

O relato de Conrado é representativo dos efeitos colaterais da repressão no período da ditadura: um ambiente hostil muito mais devido à paranoia do que à concretude de realizações que visassem modificações políticas no sentido estrito do termo. A grande questão durante os anos 1960, e que não passou despercebida para um grupo de militares intelectualizados presente principalmente no alto escalão brasileiro, era a revolução comportamental que se processava nas pessoas. E propostas pedagógicas cujas práticas levam à descolonização de corpos e mentes precisavam ser suprimidas. Pressionar a demissão de alguns professores, como foi feito por Azevedo seria um processo "mais brando" (lento e gradual) que o evento de 1965, mas não menos prejudicial à cultura brasileira e à Universidade de Brasília.

Apesar das dificuldades, os quatro anos em Brasília foram produtivos. São dessa época as composições *Oing* para guimbarde e vozes (1969); *Parasexteto*, para orquestra de cordas e coro (1969) e *Un sendero hacia el norte*, obra incidental para teatro (1969). A preferência pelo uso de vozes e instrumentos mais comuns como as cordas e a guimbarde se dava pela escassez de recursos, tanto de instrumentos quanto de instrumentistas, uma descrição semelhante à muitas outras contemporâneas ao nascimento da cidade:

Brasília era um deserto. (...) era difícil manter os músicos lá. Era impossível fazer música eletroacústica até eu conseguir meu sintetizador. Então resolvi fazer música vocal, que se fazia simplesmente com uma mesa, um papel e uma caneta. Mas a partir do sintetizador (...) [pude] mostrar a Brasília pela primeira vez, e com grande interesse, esses que eram meio concerto meio shows. Porque geralmente fazíamos inclusive combinando alguns músicos populares que estavam fazendo alguma coisa um pouco mais experimentais, nós, meu grupo - acabei montando um grupo com alunos que se chamava Catharsis - , com o qual fazíamos shows e concertos que eram as vezes obras organizadas, compostas, interpretáveis e as vezes improvisadas, e isso era novidade no Brasil.

Os únicos equipamento disponíveis à composições então eram apenas um gravador e alguns microfones, o que não permitia muitas possibilidades de produção de música eletroacústica. Em 1971, desembarcaria no cerrado o que deve ter sido um dos primeiros sintetizadores a vir para o Brasil: um *Synth A* da EMS (Figura 2). Conrado criaria então o grupo *Catharsis*, e utilizaria o novo equipamento em composições como *Brinquedos I* (1971); *Cor Incurvatum* (1972); *Ulisses* (1973); e *Celebração para quatro coros mistos e sintetizador* (1973). Com o novo instrumento, os:

(...) Alunos puderam pela primeira vez fazer música eletroacústica na Universidade de Brasília. Naquele tempo a universidade teve um ressurgimento forte a partir dessa mudança para essa terceira fase, e teve uma série de apresentações públicas que fizeram reconhecido o Departamento de Música [da UnB]. Cheguei a fazer uma série de concertos e apresentações sozinho ou com outros músicos e depois alunos, os quais foram uma grande sensação em Brasília. Pela primeira vez em Brasília se escutavam sintetizadores e aparelhos desse tipo.

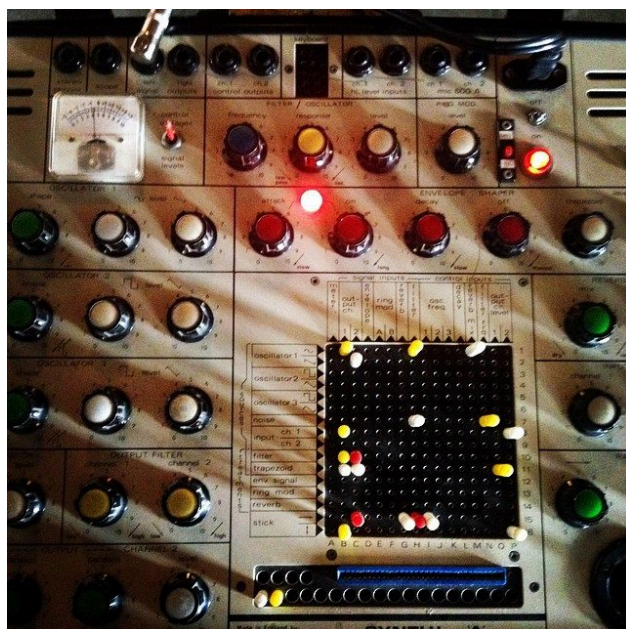


Figura 2: foto recente do Synth A trazido por Conrado que atualmente pertence à Paulo Beto, do grupo Anvil FX.

Sem dúvida, uma apresentação de música eletroacústica no início dos anos 1970 no Brasil - e mais ainda em Brasília - deveria causar furor, considerando que a cidade não deveria contar com muitas possibilidades de entretenimento, e que dentre os poucos espaços adequados para apresentações musicais deveriam estar a UnB e o Teatro Nacional (local que na realidade só ficaria inteiramente

pronto na década de 1980). A UnB se configuraria então, desde o seu princípio, como um eixo, um ponto de encontro da cultura e da intelectualidade da capital. O campus Darcy Ribeiro realizava-se como espaço de encontro ímpar nas vastidões desérticas da capital, que ainda seria esparsamente povoada até muitos anos posteriores à formação da instituição. As dificuldades impostas para a realização desses primeiros sons eletrônicos, assim como seu corpo de professores engajados colocaria a UnB entre um dos grupos de músicos de destaque do século XX no Brasil por José Maria Neves, para quem "É inegável a desproporção entre as qualidades e as possibilidades de realização dos compositores que fizeram parte das equipes que passaram pelo Departamento de Música, e os resultados obtidos depois de tantos anos de seu funcionamento."<sup>6</sup> Para Conrado, o espaço foi importantíssimo para a configuração musical da cidade, concentrando talentos, ideias e expectadores: "Naquele momento que começamos a trabalhar, não existia nem a Escola de Música de Brasília, que começou mais ou menos naquele tempo mas era muito pequena (...) então o departamento de música [da UnB] acabou combinando a possibilidade de cruzar informações, mostrar coisas e ajudar a criar um público."

Nesse sentido, a principal contribuição dos primeiros músicos da cidade não poderia senão ser a educacional; com divulgação da música, a formação de plateia e de músicos, e da devida ocupação de espaços para esses fins. A construção desse novo espaço, Brasília, e o posterior investimento que nele se processaria poderia ter transformado a cidade no centro cultural nacional que jamais foi - não fosse as intervenções governamentais em sentido contrário. Todavia, os esforços de jovens músicos e professores plantou a semente de inovação que seria por vezes característica da cidade. Junto com os professores Emílio Terraza e Nicolau Kokron, Conrado desenvolveria uma proposta pedagógica ousada que se iniciaria durante essa terceira geração de professores da qual eles fizeram parte: a já mencionada Oficina Básica de Música.

Realizada através de disciplina homônima oferecida tanto para os alunos iniciantes do curso de música como para estudantes de outras áreas, tinha por objetivo ensinar práticas musicais através de uma proposta criativa, invertendo certas características metodológicas que são lugar comum na educação musical corrente, em que os alunos são primeiro forçados a aprender elementos de teoria, notação, afinação e outras questões práticas de seu instrumento antes de terem um contato mais simples e direto com o principal objeto da música: o som.

Fazíamos música para um Brasil que queríamos diferente (...) Com essas ideias, foi muito importante, por exemplo, o que foi por um bom tempo um fato especial de Brasília, que foi a Oficina Básica de Música. A Oficina Básica de Música foi criada naquele tempo - no início por Emílio e Nicolau (e eu entrei imediatamente com a minha chegada) - e era uma coisa inusitada. Era um procedimento que a gente desenvolveu para introduzir os alunos dentro da música, e

<sup>6</sup> NEVES, José Maria. *Música Contemporânea (segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman)*. Rio de Janeiro: Contracapa: 2008, p. 281.



que fosse de uma forma que não forçasse eles a entender a música como uma sequência de notas e acordes. A Oficina trabalhava com sons. Com qualquer tipo de sons. Então, esses sons-ruídos - gerados pelos alunos - já se organizavam de forma compositiva (...) era uma forma de colocar imediatamente dentro do processo de fazer música e fazer música sem preconceitos estilísticos. (...) Isso foi muito importante para entender como um procedimento didático que levasse em conta fazer música sem preconceitos. (...) Isso abriu a cabeça de muitos alunos, e também de muitos professores de educação musical que levaram esses procedimentos para muitos lugares do Brasil.

Muito embora a disciplina jamais tenha sido registrada em um método escrito por esse grupo de professores, o procedimento foi realizado como disciplina obrigatória aos alunos da música até a aposentadoria de Conrado, já no século XXI. Apesar de criticada, e de possuir um certo nível de rejeição por parte dos alunos da música – que já costumam chegar ao nível universitário com certos pensamentos ortodoxos a respeito das práticas educacionais – a disciplina possui paralelo com práticas internacionalmente reconhecidas, como por exemplo as de Murray Schafer. Anos mais tarde, Conrado nos ofereceria um sumário básico de suas experiências, de onde retiramos também a breve citação que liga essas práticas pedagógicas ao desenvolvimento da Música Nova:

A oficina de música, como se conhece e se aplica hoje, teve origem, sem dúvida, nas experiências radicais que os compositores da música chamada erudita empreenderam após a segunda guerra. Com efeito, foi nesse tempo que o ruído conquistou seu lugar na música, junto com as “notas”, a harmonia e melodia com elas trabalhadas. As técnicas de realização de música com sons ambientes, recolhidos com microfone, ou sons artificiais, gerados via aparelhagem eletrônica, demonstraram que a composição não era mérito exclusivo de altas elucubrações com esquemas tonais, ou até dodecafônicos ou seriais, mas que o conceito de compor, no seu sentido mais lato, era possível também com materiais, talvez não tão “nobres” quanto as notas (repito, as notas, e não o som em si) dos instrumentos clássicos, porém bem mais “concretos” sob a forma de qualquer som que fosse considerado<sup>7</sup>.

(...)

Em uma palavra, transcrevendo uma máxima da nova escola: Não se ensina música; ensina-se a aprender música.

Percebemos que a presença de Conrado (bem como de outros músicos mencionados) foi fundamental na formação do meio musical em Brasília em seus primeiros anos. As experiências com a música eletroacústica na cidade e o curso de Oficina Básica de Música foram administrados quase de forma heroica frente às dificuldades impostas, principalmente com relação à ortodoxia reinante no meio musical acadêmico brasileiro, por vezes carente de humildade e mesmo de talento criativo. A obra de Conrado e de outros professores ainda carece de investigação, pesquisa e valorização, tendo sido de suma importância na formação de músico que se utilizam de elementos da eletroacústica.

---

<sup>7</sup> Educação musical OFICINA DE MÚSICA Conrado Silva de Marco (Revista Arte 5 – ECA-USP, São Paulo, 1983) p. 2.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea (segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman)*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo, editora UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. *O ouvido pensante*. São Paulo, editora UNESP, 2001.

SILVA de MARCO, Conrado. *Elementos de Acústica Arquitetônica*. São Paulo: Editora Nobel, 1982.

\_\_\_\_\_. Educação musical: Oficina de Música. In Revista Arte 5 – ECA-USP, São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. *Música Eletroacústica na América Latina*. Extraído da revista ART 013 – revista da Escola de Música e Artes Cênicas abril 1985.

\_\_\_\_\_. *O século mais instigante*. In <http://www.conradosilva.com.br/>

### SITES

<<http://www.fondation-langlois.org/>>. Acesso em: julho e setembro de 2014.

<<http://www.conradosilva.com.br/>>. Acesso em: julho e setembro de 2014.

<<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/>>. Acesso em: julho e setembro de 2014.

<<http://www.cibercultura.org.br/>>. Acesso em: julho e setembro de 2014.

<<http://www.arte.unb.br/museu/conrado1.html>>. Acesso em: julho e setembro de 2014.

<<http://www.bienal.org.br/>>. Acesso em: julho e setembro de 2014.