



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ITAMAR VIDAL JUNIOR

ANTINOMIES I : A PARTITURA PERDIDA DE ROGÉRIO DUPRAT

ANTINOMIES I : THE LOST SCORE OF ROGÉRIO DUPRAT

CAMPINAS
2022

ITAMAR VIDAL JUNIOR

ANTINOMIES I : A PARTITURA PERDIDA DE ROGÉRIO DUPRAT

ANTINOMIES I : THE LOST SCORE OF ROGÉRIO DUPRAT

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice

ORIENTADOR: PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO
ALUNO ITAMAR VIDAL JUNIOR, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ .

CAMPINAS

2022

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Programa CAPES: Código de Financiamento 001. Processo No.: 88882.180249/2018-01

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

V667a Vidal Junior, Itamar, 1961-
Antinomies I : a partitura perdida de Rogério Duprat / Itamar Vidal Junior. –
Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Duprat, Rogério, 1932-2006. 2. Grupo Música Nova. 3. Arte conceitual. 4. Tropicália (Música). I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Antinomies I : the lost score of Rogério Duprat

Palavras-chave em inglês:

Duprat, Rogério, 1932-2006

Música Nova Group

Conceptual art

Tropicália (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Carlos Gonçalves Machado Neto

Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini

Danilo Augusto de Albuquerque Rossetti

Cássia Carrascoza Bomfim

Data de defesa: 26-08-2022

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5936-4333>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4097268383078441>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ITAMAR VIDAL JUNIOR

ORIENTADOR: PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
2. PROF. DR. CARLOS GONÇALVES MACHADO NETO
3. PROF. DR. DANILO AUGUSTO DE ALBUQUERQUE ROSSETTI
4. PROF. DR. ÁLVARO LUIZ RIBEIRO CARLINI
5. PROFA. DRA. CÁSSIA CARRASCOZA BOMFIM

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA 26-08-2022

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Programa CAPES: Código de Financiamento 001. Processo No.: 88882.180249/2018-01.

Agradeço ao meu orientador, Paulo Tiné, pela acolhida, direcionamento, sugestões e contribuições durante todo o processo de escrita deste trabalho.

Aos colegas e funcionários do PPG, do Departamento de Música e do Instituto de Artes da UNICAMP.

Aos professores Danilo Rossetti, Cacá Machado, Jônatas Manzolli, Tadeu Taffarello, Stéphan Schaub, pelas indicações de bibliografia e pelas valiosas contribuições e sugestões durante a qualificação.

Aos professores Álvaro Carlini e Cássia Carrascoza, que acompanharam o trajeto dessa pesquisa desde o início, com muito carinho. Agradeço especialmente à Cássia pela contribuição artística como instrumentista e pela montagem do *casting* da orquestra de câmara.

Ao professor Artur Matuck, pela inspiração e generosidade, e a toda sua turma do curso de *performance* da Pós Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA) e do Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (Diversitas) da USP. À professora Giselle Gubernikoff e ao professor Edson Luiz Oliveira, pela contribuição nos estudos de linguagem e teorias de “pós-cinema” na produção digital de audiovisuais.

Aos colegas fotógrafos, instrumentistas e coautores dessa pesquisa artística que viabilizaram a execução de uma obra que o próprio compositor julgava quase impossível. Agradeço especialmente ao Ricardo Stuani, que redescobriu a obra, compôs e executou a parte de percussão; Daniel Perseguium, que desenvolveu a linguagem visual, dirigiu o webdocumentário do projeto, revisou e editou este texto; Dulce Maltez, que produziu e coordenou dezenas de técnicos e profissionais em diversas áreas; Carolina Nery e Antônio Rodrigues, pelos cenários e iluminação, e ao Roberto Gava, responsável pela mixagem, edição da partitura visual e pela “curadoria imaterial” que viabilizou o fluxo e compatibilidade de dados das várias mídias utilizadas. Ao Felipe Julian (aka Craca Beat), Átila Fragoso, Sandro Cajé, Gustavo Trivella do Vale, André Magalhães, Joaquim “Zito” Abreu, Beto Martins, Carlos “KK” Akamine, Artur Cavalcanti, Pedro Beck, Elirone Rosa, Sabrina Nascimento, Vini Psoa e Fastasma Filmes.

À professora Regiane Gaúna, que enfrentou dificuldades e preconceitos por apresentar a obra do irreverente Rogério Duprat ao ambiente acadêmico do século XX e que gentilmente disponibilizou documentação essencial, compartilhou histórias, memórias e detalhes de seu convívio com o compositor.

À Raí Duprat, Régis Duprat, Maria Alice Volpe, Ruriá Duprat, Dante Pignatari, Wilfred Khouri, pela presença, compreensão e generosidade.

Ao Edson Natale, André Taiariol e toda a incrível equipe do Itaú Cultural pela confiança e oportunidade.

Ao Máximo Barro, Samuel Kerr, Dino Vicente e Fernando Magre pelas informações valiosas e precisas.

Ao Gilberto Assis Rosa, pelo incentivo e pela edição e mixagem dos áudios brutos.

Aos parceiros Fernando Costa, Luiz Antonio Ramoska, Albino Ramoska, Lídia Bazarian, Micael Antunes e Tales Botechia.

À Marlene Vidal, Raquel Boscardin, Luiz Boscardin, Carol Vidal e Maíra Pereira de Oliveira.

À Sonia Rosa Maia, Lúcia Barbosa e ao genial Arnaldo Baptista, pelas cores, pelas imagens e pelo astral.

À Eunice, por tudo.

RESUMO

VIDAL, Itamar. **Antinomies I**: a partitura perdida de Rogério Duprat. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música - Instituto de Artes do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2022.

Esta tese trata da *pesquisa artística* que compreende a análise, gravação e estreia da obra *Antinomies I*. Rogério Duprat escreveu *Antinomies I* em 1962, porém a perdeu em um metrô europeu naquele mesmo ano. A peça foi reescrita pelo compositor e editada pela *Pan-American Union* em 1966, mas permaneceu esquecida até 2013, quando foi localizada no acervo da família Duprat. *Antinomies I* foi executada pela primeira vez em junho de 2017, como um projeto multimídia, 55 anos após sua primeira escrita. Em suas Partes I e II (capítulos 1, 2 e 3), este texto se dedica à análise da produção artística e principais atividades profissionais do compositor entre 1962 e 1966, datas de concepção e reescritura da obra. No período inicial da década de 1960, apontamos os fortes vínculos entre a produção de música de vanguarda e o movimento concretista, em São Paulo. Entre 1964 e 1966, período em que a convulsão política e o crescimento dos meios de comunicação implicaram modificações nos mecanismos da cena pública e na criação de imagens culturais, abordamos o curto período em que o compositor exerceu o cargo de professor na UnB (Universidade de Brasília) e sua produção artística em trilhas para cinema, música eletroacústica, sua adesão aos *happenings* e migração para a *Pop art*. Como *Antinomies I* destaca-se por seu *design* gráfico, este texto busca investigar as alterações nos processos de escrita e representação de ideias musicais ocorridas nessa época, por meio da análise de documentos encontrados em acervos familiares, catálogos de exposições de arte e em publicações sobre literatura e cinema. Em sua Parte III (capítulos 4 e 5), é empreendida a análise de *Antinomies I* em seus aspectos formais, sua estrutura peculiar e, amparados pela documentação da montagem em 2017, demonstramos como o material textual e gráfico concebido pelo compositor nos anos 1960 foi adaptado aos modelos de curadoria digital, produção de audiovisuais e plataformas interativas do início do século XXI.

Palavras-chave: Rogério Duprat; Antinomies I; Grupo Música Nova; Arte Conceitual; Tropicália.

ABSTRACT

This thesis deals with the artistic research comprising the analysis, recording, and premiere of the work "Antinomies I". Rogério Duprat composed "Antinomies I" in 1962 but lost it in a European subway that same year. The composer rewrote the piece and the Pan-American Union edited it in 1966, but it remained forgotten until 2013 when it was found in the Duprat family collection. "Antinomies I" was first performed in June 2017 as a multimedia project, 55 years after it was first composed. In Parts I and II (chapters 1, 2, and 3), this text is dedicated to the analysis of the composer's artistic production and main professional activities between 1962 and 1966, dates of conception and rewriting of the work. In the early 1960s, we point out the strong links between the production of avant-garde music and the concrete movement in São Paulo. Between 1964 and 1966, a period in which the political upheaval and the growth of the media implied changes in the mechanisms of the public scene and the creation of artistic images, we approach the short period in which the composer held the position of professor at the University of Brasília (UnB) and his artistic production in film scores, electroacoustic music, his adherence to happenings and migration to Pop art. As "Antinomies I" stands out for its graphic design, this thesis seeks to investigate the changes in the processes of writing and representation of musical ideas that occurred at that time through the analysis of documents found in family collections, art exhibitions catalogs, and publications on literature and cinema. In Part III (chapters 4 and 5), the analysis of "Antinomies I" is undertaken in its formal aspects and its peculiar structure. Supported by the documentation of the 2017 montage, we demonstrate how the textual and graphic material conceived by the composer in the 1960s was adapted to the models of digital curation, audiovisual production, and interactive platforms of the early 21st century.

Keywords: Rogério Duprat; Antinomies I; Música Nova Group; Conceptual Art; Tropicalia.

SUMÁRIO

Introdução	10
Parte I - <i>Música Nova e Poesia Concreta</i>	18
Capítulo 1 – A partitura perdida	18
1.1 Poesia concreta e grupo <i>Noigandres</i>	22
1.2 <i>Oralização</i> de poesia concreta	28
1.3 <i>Poetamenos</i> e movimento concreto	29
1.4. Poesia concreta e música de vanguarda	31
1.5 Verbalização da poesia concreta	34
1.6 <i>Oralizações</i> de Júlio Medaglia para a <i>Noigandres 5</i>	41
1.7 <i>Um Movimento</i> de Willy Corrêa	44
1.8 A obra aberta na poética do aleatório	48
1.9 Darmstadt, 1962	49
1.10 A forma <i>constelação</i> em <i>Antinomies I</i>	50
PARTE II – Cinema e Ditadura	55
Capítulo 2 – Cinema e Censura	55
2.1 Noite Vazia (1964)	56
2.2 As vanguardas musicais e o <i>Cinema Novo</i>	59
2.3 As gravações nos estúdios Vera Cruz	64
2.4 Os três manuscritos de Rogério Duprat para Noite Vazia	67
2.5 Simetrias na estrutura de Noite vazia	74
2.6 A música eletrônica de <i>Noite vazia</i> e o sistema RCA Victor da <i>Vera Cruz</i>	88
2.7 Os sintetizadores RCA	95
2.8 As sequências montadas	99
2.9 Microtonalidade	106
Capítulo 3 – <i>Happening</i> e ditadura	110
3.1 <i>Projeto UNBICA – 1964</i>	118

3.2 <i>Happenings cagistas</i>	130
3.3 Arte Conceitual - <i>Projeto Unbica 1964 e Antinomies I</i>	139
3.4 O concerto da VIII Bienal de São Paulo, 1965	141
3.5 Desmaterialização da <i>performance</i> musical	148
3.6 Curadoria de imaterialidade - início do século XXI	151
3.7 <i>Antinomies I</i> , 2017	152
Parte III – A <i>performance</i> de <i>Antinomies I</i>	156
Capítulo 4 – Análise das estruturas de <i>Antinomies I</i>	156
4.1 Análise das instruções e interpretação das 32 estruturas	162
4.2 O tempo na <i>performance</i> em <i>Antinomies I</i>	165
4.3 Animação do <i>design</i> original	171
4.4 Símbolos sob cada estrutura	173
4.5 Exemplos de conexões entre sons utilizadas na montagem:	177
4.6 O silêncio em <i>Antinomies I</i>	180
4.7 Ataques simultâneos	182
4.8 As estruturas variáveis	184
Capítulo 5 – A montagem de <i>Antinomies I</i>	186
5.1 A percussão em <i>Antinomies I</i>	187
5.2 A orquestração em <i>Antinomies I</i>	192
5.3 O piano preparado em <i>Antinomies I</i>	192
5.4 A escrita colaborativa em videopartitura	196
Capítulo 6 – Considerações finais	199
Referências	204
Anexo I – Versão de partituras físicas	210
Anexo II – Registros de <i>performance</i> com e sem percussão	224
Anexo III – Classificações das Estruturas	257
Anexo IV – Clipping de Imprensa	267
Anexo V – Entrevistas de Rogério Duprat	274

Introdução

Este texto aborda a pesquisa, análise e montagem de *Antinomies I*, de Rogério Duprat (1932 – 2006). A obra, para orquestra de câmara, foi composta em 1962, reescrita em 1966 e teve sua primeira audição em 2017. A hipótese defendida aqui é que o conjunto de instruções textuais, gráficos e anotações que compõem a partitura de *Antinomies I* determina, em cada uma dessas três datas (concepção, reescrita e primeira audição), um diálogo distinto com os processos de exibição, negociação e recepção da obra musical.

Embora essa interação não seja um atributo incomum, principalmente a obras musicais escritas nesse período, em *Antinomies I* esse componente adquire características especialmente relevantes diante do panorama de transformações culturais, tecnológicas e políticas ocorridas no Brasil no transcorrer da década de 1960, nas quais Rogério Duprat exerceu desempenho preponderante.

Esse recorte temporal também se justifica por localizar-se no período em que o próprio compositor declarou ser o mais representativo de sua carreira: “Eu disse tudo que tinha a dizer em música naquele período entre os anos 60 e 70” (MEDEIROS, 1996)¹.

O período da concepção de *Antinomies I* caracteriza-se pela intensa colaboração entre Rogério Duprat e os poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari e da articulação do Grupo Música Nova. Como relata Duprat, em entrevista concedida a Júlio Medaglia². Foi também nesse período que se iniciaram suas atividades como compositor de trilhas para cinema:

Nossos bate-papos com o grupo Noigandres e os materiais que lemos nesse tempo creio que foram vitais: já nos atiçavam, ambas as coisas, para um “approach” semântico da criação, já que estávamos todos voltados (hoje não temos dúvidas sobre isso) só pros problemas de sintaxe. Outro fato também

¹O Estado de São Paulo, 1º. de junho de 1996, Caderno 2, D.4, Reportagem de capa. *Anarquista pôs Duprat no “mau caminho”*. Entrevista concedida por Rogério Duprat a Jotabê Medeiros.

²O Estado de São Paulo, 22 de abril de 1967, Suplemento Literário, p. 5 *Música, não Música, Anti-Música*. Entrevista concedida a Júlio Medaglia pelos colegas compositores Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Correia de Oliveira e Gilberto Mendes. As declarações de Rogério Duprat, nessa entrevista, foram transcritas no artigo *Rogério Duprat (1932-2006): pós-pronunciamentos*. VOLPE, M. A; DUPRAT, R. [Régis]. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 209-217, 2012.

nos conduziu à busca de significados: em 1962, um sujeito corajoso, Walter Hugo Khouri, encomendou-me uma trilha sonora para o filme *A Ilha*, sendo essa a primeira experiência de qualquer membro do nosso grupo em cinema (VOLPE; DUPRAT, 2012, p. 214).

Se, em 1962, Rogério Duprat era um dos principais representantes da vanguarda musical que se alinhava à estética concretista paulista, então voltada mais para a “sintaxe” que para a “semântica” (VOLPE; DUPRAT, 2012, p. 214), o ano de 1966 já estaria marcado pelo redirecionamento de suas atividades profissionais e sua adaptação às contingências políticas e culturais decorrentes do golpe militar de 1964. A produção musical de Rogério Duprat, a partir da segunda metade da década de 1960, configurou-se por sua ruptura com a música tradicional europeia (na época chamada de música erudita), pelo final precoce de suas atividades acadêmicas (demissão do quadro de professores da UnB em 1965) e sua migração para a *Pop-Art*. A maneira como Duprat equacionou suas opções artísticas e profissionais entre 1964 e 1966 acabaria por colocá-lo novamente como protagonista em outro movimento radical na vanguarda musical brasileira, a *Tropicália*. Nesse segundo momento, o da reescritura de *Antinomies I* em 1966, o “*approach* semântico” estaria vinculado a ações artísticas afetadas pelas mudanças no cenário político e cultural brasileiro que resultaram na incorporação, por vários setores artísticos, de modelos de produção e veiculação ligados ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa: discos, revistas e televisão. Ainda na entrevista concedida a Júlio Medaglia, em abril de 1967 para o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, Duprat comenta:

Compositor, pra nós, é um ‘designer’ sonoro, capaz de trabalhar de encomenda, é compositor profissional. Não há mais lugar para o artesão que ‘compõe’ uma ‘sinfonia’, uma ‘suíte’, um concerto para piano’, umas ‘variações’ por ano, experimentando nas teclas de um piano segundo a inspiração de sua musa, para depois conseguir, às custas de mil humilhações e cavações, que algum genial maestro ou solista ‘execute’ a sua obra: isso é amadorismo. Meu trabalho é exercido através da firma AUDIMUS Ltda. – Produções Audio-Visuais. Produzimos, eu e o Cozzella, jingles, spots, trilhas sonoras para filmes publicitários, documentários, longas-metragens, arranjos musicais, projetos para ‘musicais’ em rádio e TV e por aí fora (VOLPE; DUPRAT, 2012, p. 214).

Alguns autores, entre eles Huyssen (1988) e, no Brasil, Mário Pedrosa (1981, p. 205-209), identificaram os movimentos de vanguarda do final dos anos 1960 como início do *pós-*

modernismo nas artes³. Para esses autores, a *Pop-art*, por seus processos radicais de incorporação dos “signos” (na terminologia da época) da cultura de massa (*mass media*) e ruptura com o ambiente aurático dos museus e salas de concerto, marcaria o início de um novo ciclo. Hélio Oiticica adotou imediatamente o conceito de *arte pós-moderna* discernido por Pedrosa em 1966, radicalizando-o em seu manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade*⁴ considerado a matriz teórica da instalação *Tropicália* (realizada em abril de 1967 no *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro):

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual [1967], cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, [1967] 1986, p. 84).

Gonzalo Aguilar, em seus estudos sobre a poesia concreta brasileira, descreve as práticas de vanguarda, como entendidas a partir do início do século XX, como processos de tensão entre “novidade” e “não-conciliação”: se a novidade é o componente mimético (mundo-máquina e mundo-mercadoria), a não-conciliação manifesta-se na forma, “ou seja, em como a obra se apresenta fenomenicamente à experiência social, e seus programas podem ser entendidos como a busca de uma *legitimidade original* (e já não tradicional) da produção artística” (AGUILAR, 2005, p. 32-33). Aguilar destaca que a interação entre o ambiente urbano moderno e o progresso tecnológico, apesar de não determinarem objetivamente (“não explicarem”) as vanguardas, são “componentes necessários que se inter-relacionam com seus programas”: sob a inflexão das transformações tecnológicas em um determinado campo literário ou artístico “investido de autoridade intrínseca”, a modernidade pode tornar-se motivo de disputa cultural e política e as relações vanguardistas podem implicar também o questionamento do estatuto da obra, colocando sua própria legitimidade em discussão (não-

³ O termo foi utilizado por Pedrosa no artigo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” publicado no jornal *Correio da Manhã* em junho de 1966 e republicado em Pedrosa (1981: 205-209). Pedrosa escreveu que esse ciclo “não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pelo Pop-art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’.” (PEDROSA, 1981: 205).

⁴ *Esquema geral da Nova Objetividade*: o manifesto apresentado por Hélio Oiticica em abril de 1967 é considerado a matriz teórica da instalação *Tropicália*. Foi publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, MAM, 1967) e republicado na coletânea *Aspiro ao grande labirinto* (OITICICA, 1986: 84-98).

conciliação) (AGUILAR, 2005, p. 32-33). Sob essa perspectiva, Aguilar divide seu livro⁵, considerado um dos mais importantes sobre a poesia concreta brasileira, em dois grandes blocos acerca do mesmo tema: o primeiro trata o programa *concretista*, como estabelecido pelos artistas paulistas em suas sucessivas articulações sociais; o segundo aborda, em seus aspectos formais, como o signo poético e sua estrutura peculiar foram concebidos por esses escritores.

O mesmo modelo foi utilizado neste trabalho, relacionando – nas partes I e II – a obra *Antinomies I* à produção artística, crítica e principais atividades profissionais do compositor entre 1962 e 1966. Na parte III, foi empreendida a análise formal de *Antinomies I*, amparada pela documentação de sua montagem em 2017, 55 anos após sua primeira escritura.

Richard Parncutt, no texto *Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente* (PARNCUTT [2007] 2012, p. 145-185)⁶ aborda algumas implicações teóricas e históricas da “musicologia sistemática” (*Systematische Musikwissenschaft*). Debatendo acerca dessa prática musicológica, utilizada na Europa central (especialmente no idioma alemão) e cuja origem pode ser rastreada até a Grécia antiga, Parncutt avalia que, embora a musicologia histórica e etnomusicologia sejam disciplinas muito mais jovens, a importância relativa dessas três áreas (musicologia histórica, etnomusicologia e musicologia sistemática) oscilou consideravelmente durante os últimos séculos. Em seu artigo, Parncutt afirma que o desenvolvimento da tecnologia computacional favoreceu o crescimento em todas as áreas da musicologia, porém mais especificamente as áreas científicas da musicologia sistemática: a acústica, a psicologia, a computação, a neurociência e a área de música e mídia:

A musicologia pós-moderna do século XXI é uma coleção diversa de subdisciplinas de importância mais ou menos equivalente, sem clara estrutura geral. Embora as subdisciplinas da musicologia (incluindo as subdisciplinas da musicologia sistemática) tenham se tornado cada vez mais independentes, elas também estão interagindo umas com as outras de novas maneiras (PARNCUTT, 2012, p. 166).

⁵ AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

⁶ PARNCUTT, Richard. Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship. *Journal of interdisciplinary music studies*, spring 2007, volume 1, issue 1, art. #071101, pp. 1-32. Tradução de Josias Matschulat publicada em 2012: PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, 145-185, janeiro a dezembro 2012. ISSN 1984-7491. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/download/39612/25314> Acesso em 25 fev. 2021.

A musicologia sistemática do século XXI, tal como descrita por Parncutt, pode ser subdividida em duas grandes áreas: as ciências humanas (*Geisteswissenschaften*, incluindo estudos culturais e as ciências sociais teóricas) e as ciências duras (*Naturwissenschaften*, incluindo ciências sociais empíricas e tecnologia) (PARNCUTT, 2012, p. 150-151).

A etnomusicologia e a musicologia histórica tendem a focalizar as manifestações específicas da música: peças, estilos e tradições. A pesquisa pode abordar tanto o repertório escrito (independente de sua performance), performances específicas (independente de suas notações, se é que existem), ou ambos. Musicólogos históricos e etnomusicólogos estudam os contextos culturais e sociais da música, seus métodos e abordagens são, em grande parte, emprestados de disciplinas de estudos históricos e culturais (principalmente das ciências humanas). A etnomusicologia procura englobar toda a música, enquanto a musicologia histórica se detém sobre a música escrita para as elites da cultura ocidental (PARNCUTT, 2012, p. 150).

Parncutt afirma, então, que, enquanto a musicologia histórica e a etnomusicologia “se ocupam antes com manifestações específicas da música: estilos, gêneros, períodos, tradições, peças individuais ou eventos musicais” (PARNCUTT, 2012, p. 148), a musicologia sistemática “tende a se concentrar na música como um fenômeno, no sentido de algo que se observa ocorrer, recorrentemente, de diferentes formas e em diferentes contextos” (PARNCUTT, 2012, p. 150).

Desde o final do século XX, a discussão direcionada à *performance* de obras musicais tem sido abordada em vários textos. Nicholas Cook, em seu artigo *Between Process and Product: Music and/as Performance* (COOK, [1998] 2001), (apontado por Parncutt como parâmetro da pesquisa musical mais recente), analisou uma série de vertentes teóricas decorrentes de se interpretar a música como um produto (em um modelo capitalista) ou como um processo artístico ativo que aglutina significados e adquire sempre novas possibilidades de conformação. Cook defendeu a noção de que a tendência da musicologia tradicional de abordar música como produto, ao invés de processo, “representava um tipo de hegemonia colonizadora, uma afirmação dos valores de uma arte superior sobre uma arte inferior” (COOK, 2001, p. 2). No campo da “musicologia científica”, Cook descreveu, entre outros autores, o modelo analítico da pesquisadora Ingrid Monson sobre a improvisação no jazz. Monson, segundo Cook, combinava longas transcrições dos improvisos jazzísticos com textos sobre os intérpretes acrescidos de comentários, citações e discussões sobre as *performances*. Para Cook, a limitação do trabalho de Monson estaria na distância entre a transcrição das notas e

o som das *performances*. A integração entre som, imagem e textos, que contornaria essa deficiência e atenderia realmente às demandas de uma musicologia da *performance*, seria, segundo Cook, viabilizada apenas com a tecnologia de hipermídia (*hypermedia technology*). Mas, há 20 anos (lembrando que o artigo de Cook foi publicado pela primeira vez em 1998), essa hipermídia era, na prática, inviável pelos custos de captação, edição, distribuição e também, segundo a análise de Cook, “não atenderia aos critérios de reconhecimento acadêmico” (COOK, 2001, p. 8)⁷.

Nos últimos anos da primeira década do século XXI, no entanto, a integração entre várias tecnologias de produção, edição, compartilhamento e análise tornou-se, ela própria, objeto de estudos. Editada por Darla Crispin e Bob Gilmore, *Artistic Experimentation in music: an anthology* (2014) é uma seleção de escritos sobre uma área acadêmica emergente: a da pesquisa e experimentação artística em música. Como a maioria dos textos dessa antologia (GILMORE; CRISPIN, 2014) aponta, o termo “experimental” não se refere a um estilo de música do século XX, mas à articulação de diversas abordagens que perpassam as fronteiras das categorias convencionais, tais como: composição, musicologia histórica e crítica, estudos da *performance*, análise musical, teoria da recepção e estética. Nessa mesma linha de pesquisa, *Logic of Experimentation Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*, de Paulo de Assis (2018), define a *pesquisa artística* (*artistic research*) como uma prática baseada em pesquisa de arquivos, estratos, montagens e práticas tecnológicas que se integram no processo criativo que constituirá uma *performance*.

Embora não haja definição universalmente aceita para pesquisa artística, há algum consenso de que ela descreva um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento no qual a pesquisa acadêmica e a atividade artística tornam-se inextricavelmente interligadas. Questionando as fronteiras entre arte, academia, filosofia e ciência, a pesquisa artística permite a exploração e geração de novos modos de pensamento e experiência sensível. Crucialmente, a pesquisa artística não deve ser confundida com a pesquisa em artes, ou pesquisas sobre questões estéticas, ou pesquisas sobre as artes. A pesquisa artística não é uma subdisciplina da musicologia, história da arte ou filosofia. É um campo específico de atividade onde os profissionais se envolvem e participam ativamente em formações discursivas que emanam de

⁷ (...)The main limitation in Monson’s presentation is the distance between sound and transcription: a musicology of performance really demands the integration of sound, word, and image achievable through current hypermedia technology, though inhibited by copyright and implementation costs, distribution, and the criteria of academic accreditation. Disponível em <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf> . Acesso em: 22 de mai. 2021.

sua prática artística concreta (ASSIS, 2018, p. 12).⁸

Ao aglutinar, neste texto, a pesquisa sobre a produção artística e atividades profissionais de Rogério Duprat, durante os anos 1960, com a descrição do processo de análise, montagem e *performance* da obra *Antinomies I* em 2017 (que incluiu a edição do registro audiovisual)⁹, estabeleceu-se o vínculo com o conceito de *pesquisa artística*, como entendido nos últimos anos. Isso porque, durante as últimas décadas, a *performance* de obras musicais tornou-se uma complexa articulação de grandes volumes e diferentes tipos de dados, informações e conhecimentos. Muitos itens e tecnologias, que até recentemente eram propriedade de grupos restritos de *experts*, tornaram-se acessíveis a artistas e pesquisadores nos modelos atuais de difusão e democratização de conhecimento. No capítulo *Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance* publicado em *Experimental Systems Future Knowledge in Artistic Research*, Paulo de Assis (2013), apoiado em estudos de Ladislav Kovác (biologia) e de Subrata Dasgupta (ciência da computação), associa o conceito de “pesquisa artística” ao de “complexidade epistêmica”. Para Assis, o fato de as obras musicais se constituírem de um número variável, mas geralmente muito grande de partes “que interagem de maneiras não triviais” lhes confere uma “complexidade sistêmica”. Porém, as obras musicais também são “produtos de invenção e incorporam um rico conjunto de conhecimentos interconectados que encapsulam um ou mais princípios operacionais”. Para Assis, ainda, além de sua “complexidade sistêmica” as “coisas” musicais têm uma “complexidade epistêmica” considerável, pois “envolvem inerentemente pré e pós-conhecimento, bem como uma vasta combinação de processos cognitivos refinados” (ASSIS, 2013, p. 156). Sob essa perspectiva, qualquer artefato é, portanto, “cercado de conhecimento que é anterior ao seu surgimento e também pelo conhecimento que só aparece após o artefato

⁸ Tradução do autor, no original: “While there is no universally accepted definition of artistic research, there is some consensus that it describes a particular mode of artistic practice and of knowledge production in which scholarly research and artistic activity become inextricably intertwined. Questioning the boundaries between art, academia, philosophy, and science, artistic research enables the exploration and generation of new modes of thought and sensible experience. Crucially, artistic research is not to be confused with research on the arts, or research on aesthetic matters, or research about the arts. Artistic research is not a subdiscipline of musicology, art history, or philosophy. It is a specific field of activity where practitioners actively engage with and participate in discursive formations emanating from their concrete artistic practice”. <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>. Disponível em <<https://lup.be/products/108947>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

⁹ O projeto de gravação, análise e realização em concerto da obra *Antinomies I*, em 2017, sob a Direção Musical e Direção Geral de Itamar Vidal Junior, previa o registro de seu próprio processo de pesquisa e montagem. A gravação em áudio e vídeo do concerto, sincronizados com a partitura visual desenvolvida para a audição, e algumas imagens de ensaios e gravações captadas durante o processo de análise e montagem foram disponibilizados em plataforma interativa (*WebDoc*) no site <<https://www.antinomies.com.br/>>.

ter sido feito”. Assis conclui, então, que uma das principais características da pesquisa artística poderia ser, ao invés de apenas olhar criticamente para o passado, projetar criativamente o futuro das obras musicais do passado de uma maneira que os modos “não-artísticos” não podem fazer (ASSIS, 2013, p. 163).

Parte I - *Música Nova e Poesia Concreta*

Capítulo 1 – A partitura perdida

Será a obra, tal como a conhecemos, um todo verdadeiro, ou será antes o fragmento limitado no tempo de um projecto mais vasto, inacabado, sem o qual, todavia, este fragmento não teria podido existir e suscitar a ilusão do todo?

Pierre Boulez

Em junho de 2017 a partitura de *Antinomies I*, de Rogério Duprat (1932 – 2006), foi executada pela primeira vez. Duprat escreveu *Antinomies I* em 1962, porém a perdeu em um metrô europeu naquele mesmo ano (GAÚNA, 2001, p. 52). A peça foi reescrita e editada pela *Pan-American Union* em 1966, mas permaneceu esquecida até 2013, quando foi localizada pelo pesquisador e percussionista Ricardo Stuani no acervo da família Duprat (STUANI, 2015). Em 2013, Stuani procurou membros da família Duprat com a intenção de conseguir uma cópia da partitura de *Projeto UNBICA – 1964* que, segundo os catálogos de obras de Rogério Duprat até então publicados, era uma composição para piano e percussão (GAÚNA, 2001, p. 58 e DUPRAT [Régis], 2007, p. 25). O tema de Stuani era a escrita para percussão desenvolvida pelos compositores brasileiros de música experimental nos anos 1960, especialmente Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, todos eles ligados ao *Grupo Música Nova*. Embora na época não tenha conseguido localizar a partitura de *Projeto UNBICA – 1964*, entre os documentos no acervo da família havia uma obra em escrita não convencional: *Antinomies I*, editada pela *Pan American Union* - Washington, D.C., New York, 1966 (GAÚNA, 2001, p. 183; DUPRAT [Régis], 2007, p. 25).

Em entrevista concedida em maio de 1997 (DUPRAT apud GAÚNA, 2001, p. 52), Rogério Duprat contou que escreveu “*Antinomies* para mostrá-la nas aulas [Festival de verão de Darmstadt, 1962]”, porém naquele mesmo ano a “perdeu no metrô europeu” (GAÚNA, 2001, p. 52). A suposição que a obra foi reescrita 1966 foi corroborada por Régis Duprat (1930 - 2021) que, em 2017, no concerto de estreia, informou que *Antinomies I* havia sido reconstituída com base em rascunhos remanescentes da escrita original.

A edição trilingue de 1966 (português, inglês e espanhol) de *Antinomies I*, encontrada por Stuani, fez parte de um projeto de curadoria do músico Guillermo Espinosa (1905 - 1990). O maestro colombiano ocupou, entre 1953 e 1970, o cargo de chefia na Divisão de Música da *Pan-American Union* (atual O.E.A. Organização dos Estados Americanos).¹⁰ O artigo intitulado *Guillermo Espinosa e a cultura americana*, publicado pelo periódico carioca *Correio da Manhã* em 16 de novembro de 1963, noticiava a visita de Guillermo Espinosa ao Brasil. Segundo apurado por Eurico Nogueira França, que assinou a reportagem, o maestro estaria “esquadrinhando minuciosamente” o panorama musical brasileiro e iria “conhecer de perto” um “grupo de jovens compositores paulistas” (FRANÇA, 1963). Em nova matéria, *Razões do coração*, publicada em 30 de junho de 1964, o mesmo colunista informou que o projeto de Espinosa para a *Pan American Union* contemplaria a edição de obras musicais dos compositores brasileiros Oswaldo Lacerda, Edino Krieger, Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Olivier Toni, Gilberto Mendes, Alceu Bocchino e Roberto Schnorrenberg (FRANÇA, 1964). Desses compositores citados por França, em 1964, apenas dois não constam nos registros de edições da *Pan American Union*: Willy Corrêa de Oliveira e Alceu Bocchino.

No catálogo de obras de **Oswaldo Lacerda**, publicado pela ABM - *Academia Brasileira de Música* (Rio de Janeiro, 2013)¹¹, consta a edição pela *Pan American Union*, em 1965, de *Variações e fuga para quinteto de sopros* (flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote).

¹⁰ Segundo o Boletín Cultural y Bibliográfico, publicação oficial da Biblioteca Luis Ángel Arango - Colômbia, Guillermo Espinosa ingressou na OEA (então União Pan-americana) em 1947 e assumiu a chefia da Divisão de Música em 1953. Sob sua direção, foi criada a série Compositores das Américas (1955), o Boletim Interamericano de Música (1957) e o Festival Interamericano de Música (1958). Espinosa criou também o Conselho Interamericano de Música (Cidem) e foi diretor musical do Festival de Música de América y Espanha. (SARMIENTO, 2021). Disponível em: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/21708. Acesso em: 18 mar. 22.

¹¹ O catálogo de obras de Oswaldo Lacerda está disponível em: https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/catalogo_o.lacerda_v2_web.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022

Nessa publicação da ABM, é informado que, segundo revisão do compositor em 1994, o tema é uma tradicional cantiga de roda infantil do folclore brasileiro: *A Canoa virou*.

Em publicação da Biblioteca do Congresso estadunidense, referente à área de música, no *Catalog of Copyright Entries: Third Series Volume 19, parte 5, número 2* (Julho-Dezembro de 1965)¹², consta a obra de **Edino Krieger** editada pela *Pan American Union: Quarteto de Cordas no. 1*, com a data 4 de outubro de 1965; EFO-110944. No mesmo catálogo, *Volume 19, parte 5, número 1* (referente ao primeiro semestre de 1965) consta a obra de **Olivier Toni** para orquestra: *Três Variações* (1959), em registro de 4 de janeiro de 1965; EFO-105856.

No Volume 20, parte 5, número 1, consta a peça de **Gilberto Mendes** *Nasce Morre*, para vozes, percussão, *tape recorder* e com poesia concreta de Haroldo de Campos. A data do registro é 22 de abril de 1966; EFO-114457.

No Volume 20, parte 5, número 2, referente ao período julho- dezembro de 1966, constam mais três edições de compositores citados por França: **Roberto Schnorrenberg** - *Cinco Ensaios para Orquestra de Câmara*, em 29 julho; EFO-115627; **Damiano Cozzella** - *Descontínuo*, para piano e cordas, 25 de julho de 1966; EFO-115749; e, finalmente, na página 1502 do catálogo, a peça *Antinomies I*, de **Rogério Duprat**, em registro de 11 de agosto de 1966; EFO-115748.¹³

Devido à originalidade de seus grafismos e qualidade da edição, *Antinomies I* se destaca entre as partituras produzidas nessa época. Toda composta por círculos, a peça divide a orquestra de câmara em quatro grupos¹⁴, cada qual representado por uma textura gráfica distinta.

¹² Os catálogos estão disponíveis, em versão digitalizada e em ordem cronológica, no endereço https://imslp.org/wiki/Catalog_of_Copyright_Entries_for_the_USA. Acesso em 22 de mar. 2022.

¹³ Cópia digitalizada do *Catalog of Copyright Entries: Third Series Volume 20, Part 5, Number 2, Section 1 Music Current and Renewal Registrations July—December 1966* editada pela *Library of Congress Washington: 1968* está disponível em <https://archive.org/details/catalogofco1966320512lib/page/n9/mode/1up?view=theater>. Acesso em: 10 abr. 2022.

¹⁴ *Grupo I*: piano, fagote, trombone, violino; *grupo II*: violoncelo, viola, flauta ou flautim, trompete; *grupo III*: violino, clarineta ou requinta, oboé, trompa; *grupo IV*: percussão (até 2 executantes). (DUPRAT, *Antinomies I*, partitura, apud STUANI, 2015).

Figura 01 – Detalhe (fac-símile) da pág 1502 do *Catalog of Copyright Entries: Third Series Volume 20, Part 5, Number 2, Section 1 Music Current and Renewal Registrations July—December 1966*

condensed score (21 p.) & parts. (Ludwig contemporary symphonic band series, no.125) © Ludwig Music Pub. Co.; 29Sep66; EP222038.	© Ch ANY FR D. A Jerc 1Sep
ANTILLANA; (ritmo bambe) Spanish w & m Charles Abreu. 1 p. © Peer International Corp.; 14Oct66; EP224063.	ANY GIR w & m Brews
ANTINOMIES I; m Rogerio Duprat, 1962. (For chamber orchestra) Washington, D.C. [appl. states: Brazil] Pan Ameri- can Union. 11 p. [Performance in- structions in Portuguese, Spanish & English] © Rogerio Duprat; 11Aug66; EFO-115748.	ANY MOM © Deo ANY OLE Kimbr 11Jul
ANTIPHONAL FANTASY; on a theme of Vincenzo Albrici, for organ, brass & strings, m & arr. Norman Dello Joio. Score. New York, Marks Music Corp. 76 p. © Edward B. M... ..	ANY OTI © SF ANY OT

Fonte: WebArchive.

Fig. 02 – Capa e página de rosto de *Antinomies I*.

rogério duprat

ANTINOMIES I



Para Orquestra de Câmara
(For Chamber Orchestra)

© Copyright 1966 by Rogério Duprat
International Copyright Secured Printed in U.S.A.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit

P A N A M E R I C A N U N I O N . W A S H I N G T O N , D . C .

Peer International Corporation, New York: Sole Selling Agent

Fonte: Dissertação de Mestrado Ricardo Stuani (2015).

O tema central da pesquisa de Ricardo Stuani, em sua dissertação de mestrado, era a escrita para percussão desenvolvida durante os anos 1960 pelos compositores brasileiros ligados ao *Grupo Música Nova*. Porém, em *Antinomies I*, justamente para o grupo de percussão, Rogério Duprat não havia designado um grafismo específico, e por esse motivo a partitura quase foi descartada do conjunto de obras que seriam analisadas. Sem um símbolo específico ou textura gráfica determinada, as intervenções da percussão têm de ser decididas perante acordo prévio entre o diretor e os instrumentistas, obtido através de análises de textos (bulas) e ensaios. Stuani entendeu que, por essa particularidade, a percussão exerceria então um papel de destaque na preparação e *performance* da peça e seria, portanto, de relevância para o tema que pesquisava. Ricardo Stuani foi o primeiro músico a analisar e descrever detalhadamente *Antinomies I*, que está disponível na íntegra em sua dissertação de mestrado, apresentada em 2015¹⁵.

1.1 Poesia concreta e grupo *Noigandres*

Em entrevista concedida à pesquisadora Regiane Gaúna¹⁶, Rogério Duprat incluiu *Antinomies I* no grupo de três obras que foram compostas “a partir do serialismo bouleziano”: *Mbaepu* (1961), *Organismo* (1961) e *Antinomies I* (1962) (GAÚNA, 2001, p. 198-199). Tanto *Organismo* (cinco vozes, flauta, oboé, corne inglês, clarineta baixo, fagote, celesta, vibrafone, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e percussão)¹⁷ quanto *Mbaepu* (xilofone, bandolim, violino, trombone e fagote) foram escritas usando a notação em pentagramas. *Antinomies I* (para orquestra de câmara e percussão) utiliza figuras geométricas, texturas gráficas, diagramas e textos para estabelecer e controlar os parâmetros de altura, densidade, duração e dinâmica.

¹⁵ STUANI, Ricardo de Alcântara. Repositório UNESP. A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação. 192p. Dissertação: Mestrado em Música. Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo 2015. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/131847/000853765.pdf?...1>> Acesso em: 16 jun. 2017.

¹⁶ A Dissertação de Mestrado de Regiane Gaúna, apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, originou o livro “Rogério Duprat: sonoridades múltiplas” (2001). O trabalho da pesquisadora contou com a participação ativa do compositor, que disponibilizou cópia de documentos, anotações e concedeu várias horas de entrevistas. Essa publicação tornou-se a referência principal para este e outros trabalhos acadêmicos sobre Rogério Duprat.

¹⁷ Vozes solistas: baixo, tenor, contralto, soprano e voz infantil; percussão: crócalos, agogô, matraca e tantã. (GAUNA, 2001, p. 127).

Mbaepu (1961) destaca-se pela precisão no controle de timbres garantida por detalhadas indicações de técnicas e recursos (surdinas e tipos de baquetas) a serem seguidas pelos músicos. *Mbaepu* anuncia também o desenvolvimento que a escrita e a utilização dos instrumentos de percussão alcançariam a partir dos anos 1960 no Brasil (STUANI, 2015, p. 53).

Organismo (1961), analisada por GAÚNA (2001) e STUANI (2015), foi construída sobre poema homônimo de Décio Pignatari. A análise dessa obra, realizada por Regiane Gaúna (2001, p. 112-134), demonstra como Duprat utilizou as sílabas do primeiro verso “o organismo quer perdurar” para construir uma série de nove notas que seria desenvolvida ao longo de toda a obra (GAÚNA, 2001, p. 123). Além dos parâmetros de altura, a análise de Gaúna aborda também a utilização, pelo compositor, dos parâmetros de densidade e de duração (uso reiterado de quiálteras e fermatas) para estabelecer relações estruturais com a configuração visual das sílabas em cada página do poema (GAÚNA, 2001, p. 126-127).

Organismo marcaria, segundo Rogério Duprat, o início de profícua colaboração entre os poetas concretos paulistas e os músicos signatários do *Manifesto Música Nova* (MEDAGLIA, 1967)¹⁸. A proximidade entre esses músicos e os poetas, atestada pela série de obras produzidas em conjunto que se seguiram a *Organismo*, permitiu a Gonzalo Aguilar, autor de um dos trabalhos mais completos sobre a poesia concreta brasileira, referir-se a esses compositores como os “músicos de Invenção” (AGUILAR, 2005, p. 120). O uso do termo deve-se a dois fatores interligados: o primeiro é pelo fato de o *Manifesto Música Nova* ter sido publicado na *Invenção* (Revista de Arte de Vanguarda) n.3, em 1963; o segundo é a classificação que o poeta, músico e crítico literário Ezra Pound (1885 - 1972) legou ao dividir os poetas em três categorias: “inventores”, “mestres” e “epígonos”. A adoção do critério de “poesia de invenção” balizou o conteúdo da publicação semanal da página *Invenção* em um suplemento sobre artes no jornal *Correio Paulistano*. Essa página, publicada irregularmente entre janeiro de 1960 e março de 1961, daria origem à revista homônima *Invenção*, publicada entre 1962 e 1967.

¹⁸ *O Estado de São Paulo*, 22 de abril de 1967, *Suplemento Literário*, p. 5. “Música, não Música, Anti-Música”. Entrevista concedida a Júlio Medaglia pelos colegas compositores Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

Fig. 05 – Fac-símile de detalhe do texto de olho por olho a olho nu, de Augusto de Campos [1956].

uma
NOVA ARTE de expressão

exige uma ótica, uma acústica,
 uma sintaxe, morfologia e lé-
 xico (revisados a partir do pró-
 prio fonema)
NOVOS

PAIDEUMA
elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento
 histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas
 táticas:

POUND — método ideogrâmico
 léxico de essências e medulas (definição pre-
 cisa)

JOYCE — método de palimpsesto
 atomização da linguagem (palavra-metáfora)

CUMMINGS — método de pulverização fonética
 (sintaxe espacial axiada no fonema)

MALLARMÉ — método prismográfico (sintaxe espacial axiada
 nas “subdivisões prismáticas da idéia”)

e pq NÃO os FUTURISTAS? — “processo de luz total” contra
 os DADAISTAS? — o “black-out” da história: —
 v a l i d a ç ã o
 do contingente positivo desses “ismos” em função
 da expressão poética OBJETAL ou CONCRETA
 neotipografia, “paroliberismo”, imaginação sem fio,
 simultaneísmo, sonorismo, etc etc
 etc etc
 e
 m

FUNÇÃO de uma NÃO
 apenas psicologia MAS
 fenomenologia
 da composição

POÉSIA CONCRETA =
 poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da
PINTURA CONCRETA
MÚSICA CONCRETA
 guardando as diferenças relativas mas — não se trata da
 miragem da obra de arte total — compreendendo as necessi-
 dades comuns à expressão artística
CONTEMPORÂNEA

Segundo a pesquisadora Audrei Aparecida Franco de Carvalho, a página *Invenção* no *Correio Paulistano* era mantida por um “comitê de redação” formado por Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Chamie e Pedro Xisto. O critério de Pound (inventores) foi propício ao grupo por possibilitar que a página *Invenção* não se restringisse à “poesia concreta”¹⁹ e publicasse também “traduções, ensaios, revisões, textos programáticos e divulgasse autores do *paideuma*” (CARVALHO, 2007, p. 14).

O *paideuma*, pelo conceito herdado dos trabalhos do etnólogo alemão Leo Frobenius (1873-1938)²⁰, era, para Pound, “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006 apud CARVALHO, 2007, p. 15). Para esses autores brasileiros, as referências que constituíam seu *paideuma* eram inicialmente: Stéphane Mallarmé (1842-1898), James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972) e e. e. cummings (1894-1962)²¹.

Tanto o *plano-piloto para poesia concreta* (*Noigandres* 4, 1958) quanto o *Manifesto Música Nova* (*Invenção* 3, 1963) apresentam semelhanças conceituais e tipográficas (foram publicados em letras minúsculas e repletos de abreviações). Em entrevista a Getúlio Mac Cord, Rogério Duprat comentou que o *Manifesto Música Nova* foi escrito por volta de 1961, mas só foi publicado em 1963. Tal informação foi corroborada por Régis Duprat, irmão de Rogério e também signatário do *Manifesto Música Nova*, em artigo publicado na *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Música (DUPRAT [Régis], 2007, p. 22).

¹⁹ A distinção entre poesia de invenção e poesia concreta, apoiada em escritos de Haroldo de Campos e outros, foi abordada por Renata SAMMER (PUC-RJ) no artigo: Augusto de Campos: poesia de invenção e metamorfose do signo. *Revista Aletria*. Letras-UFMG Belo Horizonte, v.27, n.1 p. 397-416, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/10846/10496> Acesso em: 20 jan. 2021.

²⁰ A perspectiva teórica de Leo Frobenius (1873 – 1938) evoluiu em duas etapas: primeiro Frobenius sustentou que civilizações tornaram-se culturas através do contato com outros grupos, e assim ele viu o mapa mundial em conformidade com uma série de círculos de cultura [*Kulturkreis*], reconhecíveis através da distribuição geográfica de grupamentos humanos. Em seus escritos posteriores, com evidentes inflexões político-ideológicas, Frobenius afastou-se da *Kulturkreis* e começou a entender a "cultura" em termos de essências espirituais ou atitudes filosóficas (*Paideuma*). Esta última posição teórica foi estabelecida como a escola de *Kulturmorphologie*. SYLVAIN, Renée. Leo Frobenius from *Kulturkreis* to *Kulturmorphologie*. *Anthropos*, 1996, Bd. 91, H. 4./6, pp. 483-494: Nomos Verlagsgesellschaft mbH 1996. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/40464503> Acesso em: 05 jan 2021.

²¹ Edward Estlin Cummings foi um poeta, pintor, ensaísta e dramaturgo norte-americano que usualmente assinava e publicava como “e. e. cummings” (abreviado e em minúsculas).

Rogério Duprat esclarece, também, o grau de proximidade entre os integrantes do grupo Música Nova e os poetas concretos:

A poesia concreta foi muito importante para nós. O contato com os poetas concretos, como Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foi fundamental. A vanguarda musical com Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e eu, acabou fazendo um enorme Manifesto da Música Nova, por volta de 1961, mas ele só foi publicado em 1963. Houve também o Festival de Música Nova, onde tocávamos música do Stockhausen, do Boulez, de compositores assim (MACCORD, 2011, p. 330).

Segundo Charles Perrone (2017), os irmãos Campos e Décio Pignatari adaptaram, em um projeto interdisciplinar e pioneiro no campo da poesia internacional, elementos específicos de autores-chave da modernidade: as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o “método ideogrâmico” de Pound, o conceito de “verbivocovisual” de Joyce e “o jogo de palavras e a tipografia expressiva” de Cummings (PERRONE, 2017, p. 108). Ainda segundo Perrone, a engenhosa “aventura planejada” dos irmãos Campos e Décio Pignatari não poderia ter ocorrido sem uma preparação incomum em literatura, música e artes visuais. Os escritos do cineasta soviético Serguei Eisenstein sobre montagem e ideograma, por exemplo, são citados no *plano-piloto*. O colorido *Poetamenos* [1953] de Augusto de Campos, o primeiro poema identificado como poesia concreta no Brasil, teve por modelo a *klangfarbenmelodie* proposta por Arnold Schoenberg e adotada por Anton Webern. Na exposição conjunta inaugural de 1956 [*Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*] os poemas-cartaz foram expostos ao lado de obras das artes plásticas. “Artistas e poetas almejavam, de forma similar, a uma impessoalidade não-representativa e uma objetivação que pusessem a forma e outras propriedades físicas dos materiais de trabalho em primeiro plano” (PERRONE, 2017, p. 109).

A importância que Mallarmé atribuía à música, acompanhada por seu gesto de “acaso crítico”, despertou no século XX tanto a atenção de John Cage como de Pierre Boulez. Ambos estiveram muito próximos de musicar a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²². A aproximação entre Mallarmé e Anton Webern, reiterada pelos poetas concretos, foi,

²² *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1842- 1898), publicado em 1897, foi a última obra de Mallarmé. Traduzido por Haroldo de Campos para: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, essa obra tornou-se um paradigma na poesia moderna: verso, poema e livro são questionados em um só ato.

possivelmente, ratificada pela proximidade que estes tiveram com a obra e com a produção crítica do compositor francês.

Estas reflexões sobre a composição da obra musical levam-nos a esperar uma nova poética, outro modo de escutar. É neste ponto preciso que a música revela talvez o seu maior atraso, por exemplo em relação à poesia. Nem Mallarmé – o dos *Coup de dés* – nem Joyce têm equivalente na música da sua época. É possível, ou absurdo, recorrer assim a pontos de comparação? (BOULEZ, [1954] 2012, p. 134)²³.

1.2 Oralização de poesia concreta

Desde meados da década de 1950, porém, já havia um circuito de influências ativo entre os poetas concretos e músicos da Escola Livre de Música da *Pró-Arte*. Segundo Rogério Duprat (MAC CORD, 2011, p. 239), seu contato e a obtenção de informações sobre a “música mais nova, contemporânea”, deu-se através de Damiano Cozzella, via Júlio Medaglia. Em longo depoimento a Getúlio Mac Cord (2011, p. 329 - 338) Rogério relatou:

Cozzella foi, realmente, quem abriu a cabeça de pessoas como Isaac Karabtchevsky, Júlio Medaglia e outros. Eles foram alunos dele no Pró Arte. O Pró Arte era um grande centro “vanguardeiro” em São Paulo. Foi neste contato com Damiano Cozzella, via Júlio Medaglia, que passei a ter acesso a informações importantes sobre as novidades em relação à música mais nova, contemporânea, ou seja, Pierre Boulez, Stockhausen, a música eletrônica e a serial (MAC CORD, 2011, p. 330).

Segundo Samuel Kerr (KERR, 2004 apud VINHOLES, 2011)²⁴, a *Pró-Arte, Sociedade de Artes Letras e Ciências* foi fundada em 1931 e a *Escola Livre de Música de São Paulo*, da *Pró-Arte*, foi criada em 1952. A partir de 1956 a *Escola Livre de Música de São Paulo* passou a ser denominada *Seminários de Música da Pró-Arte*. O primeiro *Curso Internacional de*

²³ Publicado em *Nouvelle Revue Française*, nº 23, Nov. 1954, p. 898-903. Reeditado em *Relevés d'apprenti* 1966, p. 27-32, e em *Points de repère, I / Imaginer*, 1995, p. 331-335. (BOULEZ, 2012, p. 131)

²⁴ Samuel Moraes Kerr estudou na Escola Livre de Música da Pró-Arte com Hans Graf (piano), Roberto Schnorrenberg (harmonia, história e coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella (solfejo). Kerr participou ativamente dos eventos promovidos pelo Grêmio Bela Bartók e foi contemporâneo de Clara Swerner, Isaac Karabtchevsky, Felipe Silvestre, Henrique Gregori, José Luiz Paes Nunes, Norma Graça, David Machado, Paulo Herculano, entre outros. (VINHOLES, 2011). Disponível em <<https://www.usinadeletras.com.br/exibetexto.php?cod=62506&cat=Artigos&vinda=S>>. Acesso em 17 jan. 2021.

Férias Pró-Arte, realizado em Teresópolis (RJ), entre 3 de janeiro e 15 de fevereiro de 1950, contou com colaboração e apoio de Theodor Heuberger e foi organizado e dirigido pelo compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005). A repercussão e manutenção desses cursos nos anos seguintes, com “sucesso crescente, reunindo músicos de várias partes do Brasil” foi determinante para a instalação da *Escola Livre de Música da Pró-Arte* em São Paulo (KERR [2004] apud VINHOLES, 2011).

1.3 *Poetamenos* e movimento concreto

Em *Teoria da Poesia Concreta*, publicação que reúne artigos dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, encontra-se, no apêndice II, a *Sinopse do movimento da poesia concreta* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193-206) que elenca cronologicamente os principais acontecimentos ligados ao movimento concretista. A partir da análise dos eventos listados nessa cronologia é possível verificar que o grupo paulista teve como característica a aglutinação de propostas de escritores, artistas visuais e músicos. O serialismo da II Escola de Viena estava presente nas discussões e trabalhos dos poetas concretistas desde o início da década de 1950. A ideia de *klangfarbenmelodie* aparece em destaque (Figura 6) na introdução à série *Poetamenos* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 15).

Sobre a série *Poetamenos*, Audrei Aparecida Franco de Carvalho (2007) destaca como a importância das cores e dos espaços em branco, na concepção visual dos poemas, alavancaram o projeto tipográfico da revista. Se antes da edição da Revista *Noigandres* os poemas eram datilografados com o auxílio de carbonos coloridos, com a edição do periódico foi possível controlar a diagramação das páginas para impressão.

A série *Poetamenos*, na qual convergem, segundo o próprio autor, o tratamento serial de Webern, a espacialização de Mallarmé, a fragmentação de Cummings e o ideograma de Pound, foi escrita em 1953, mas só pôde ser publicada em 1955 em *Noigandres*, número 2²⁵.

²⁵ A revista *Noigandres* foi um projeto em conjunto que se iniciou com os irmãos Campos e Décio Pignatari para viabilizar a publicação de poemas concretos. O primeiro número, em novembro de 1952, teve tiragem de 300 exemplares e o segundo só foi publicado em fevereiro de 1955 com apenas 100 exemplares, devido às dificuldades de impressão da série *Poetamenos*. O número três foi publicado em dezembro de 1956, por ocasião

Apesar de o foco principal estar na utilização das cores primárias e secundárias, o branco se faz presente como figura: além de ventilar o texto, dar espacialidade à frase, às palavras e em determinados momentos orientar a leitura, ele também é “elemento formal da ausência abordada semanticamente no poema” (CARVALHO, 2007, p. 32).

Fig. 06 – Fac-símile de parte da introdução à série Poetamenos [1953], de Augusto de Campos, republicada no livro Teoria da Poesia Concreta (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 15).

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE
(melodiadetimbres)

com palavras

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/silaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico”.

∴ a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!

reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de Webern.

(Publicado originalmente como introdução à série *poetamenos* (janeiro/julho 1953). em *noigândres*, n. 2, São Paulo, fevereiro de 1955.)

15

Fonte: Teoria da Poesia Concreta (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 15).

da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no *Museu de Arte Moderna* de São Paulo. Publicado em março de 1958, o quarto número continha o *plano-piloto para a poesia concreta* e o *design* gráfico da edição foi todo feito pelo pintor concreto Fiaminghi. O quinto e último número de *Noigândres* foi publicado em novembro de 1962 e continha uma antologia de poemas concretos (já publicados e inéditos) e, em seu projeto original, pretendia conter um disco *long-play* com a sonorização de alguns poemas feita por Júlio Medaglia. (CARVALHO, 2007, p. 12-13).

Segundo Haroldo de Campos, a relação entre as poéticas de Mallarmé e Webern seria “equacionada” (CAMPOS, 1969, p. 19) por Pierre Boulez no texto “*Hommage à Webern*”:

Após termos mencionado o silêncio em Webern, acrescentemos que reside nele um dos escândalos mais irritantes da sua obra. É uma das verdades mais difíceis de evidenciar que a música não é apenas “a arte dos sons”, que ela se define antes num contraponto do som e do silêncio. A única, mas exclusiva, inovação de Webern no campo do ritmo é esta concepção em que o som está ligado ao silêncio numa precisa organização para uma eficácia exaustiva do poder auditivo. A tensão sonora enriqueceu-se com uma real respiração, comparável apenas ao que foi o contributo de Mallarmé no poema. (...) Webern, dissemos, é o limiar: tenhamos a clarividência de o considerar como tal. Aceitemos esta antinomia de poder destruído e de impossibilidades abolidas (BOULEZ, [1952] 2012, p. 46).

1.4. Poesia concreta e música de vanguarda

A *Sinopse do movimento de poesia concreta* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193-206) elaborada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, aponta, já em 1952 por ocasião da “fundação do Grupo Noigandres, com o lançamento em SP da revista-livro de mesmo nome”, o “contacto com os pintores e escultores concretos de SP (Grupo *Ruptura*)” e o “contacto com jovens músicos da Escola Livre de Música” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193). A palavra *Noigandres*, sem um significado preciso, foi extraída por Ezra Pound de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel (1150 - 1210) e foi tomada pelo grupo “como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe”.

Sempre de acordo com a *Sinopse do movimento de poesia concreta*, Décio Pignatari lecionou no *V Curso Internacional de Férias "Pró-Arte"*, realizado em Teresópolis (RJ) entre 10 e 31 de janeiro de 1954. Nessa atividade, Pignatari promoveu uma “oralização” de poemas do *Poetamenos* “com auxílio de Damiano Cozzella e outros músicos”. Ainda em 1954, é relatado também o contato de Pignatari com o compositor Pierre Boulez ocorrido em São Paulo, “à base de um interesse recíproco pela conjunção Webern/Mallarmé” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193).

Em novembro de 1955, no espetáculo comemorativo do primeiro aniversário do Movimento “*Ars Nova*”, foi apresentada, sob a direção do maestro Diogo Pacheco, a “oralização” de três poemas da série Poetamenos, ao lado de composições de Webern, Ernest Mahle e Damiano Cozzella. O evento foi no *Teatro de Arena* de São Paulo e, segundo a *sinopse*, os poemas foram “simultaneamente projetados” [provavelmente em dispositivos]²⁶ (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 194).

Em junho de 1957, ocorreu novo recital de poemas concretos pelo Movimento “*Ars Nova*”, dessa vez no *Teatro Brasileiro de Comédia* de São Paulo, em programa que incluiu a apresentação da *sinfonia op. 21* de Anton Webern, regida por Diogo Pacheco (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 195).

Prosseguindo na *Sinopse do movimento de poesia concreta*, a cronologia informa que em 1960, em decorrência de viagem de Haroldo de Campos à Europa para divulgar o movimento concretista, “Stockhausen faz uma conferência no ‘Ferienkurse für Neue Musik’, Darmstadt (26.8) sobre ‘Musik und Graphik’, referindo-se ao Grupo *Noigandres*” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 197).

Em dezembro de 1961, consta, finalmente, a apresentação de *Organismo*²⁷, “musicado” por Rogério Duprat, no Festival de Música Contemporânea (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 198-199). O programa do concerto (Figura 07) realizado a 21 de dezembro de 1961 pela *Sociedade Orquestra de Câmara de São Paulo*, em colaboração com a TV Excelsior, integrante da 6^a. *Bienal de São Paulo*²⁸ incluiu obras de Pierre Boulez, Willy Corrêa de Oliveira, Karlheinz Stockhausen, Anton Von Webern, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Toshiro Maiusumi e Rogério Duprat sob a regência de Olivier Toni. Segundo Regiane Gaúna, em 1961 Rogério Duprat fazia a produção e redação do programa semanal *Música e Imagem* na TV Excelsior, canal 9, São Paulo, e por isso “promoveu o programa *Música e Imagem* (televisão ao vivo), do *Festival Música Nova*, em colaboração com a Bienal de São Paulo” (GAÚNA, 2001, p. 61).

²⁶ Em fotografia, um *slide*, diapositivo ou transparência é uma imagem estática, positiva, geralmente em cores, criada sobre uma base transparente usando meios fotoquímicos. Montadas em molduras, essas imagens podiam ser projetadas sequencialmente numa tela ou parede por um projetor de slides.

²⁷ Essa apresentação de *Organismo* foi gravada em fita cassete (direto de sua televisão) pelo compositor Gilberto Mendes e, por ocasião do lançamento do livro Rogério Duprat: sonoridades múltiplas (GAÚNA, 2001), foi digitalizada pelo músico Gilberto Assis Rosa e anexada (em CD) à publicação.

²⁸ 6^a. *Bienal de São Paulo*, setembro a dezembro de 1961. MAM-SP *Museu de Arte Moderna* - Parque do Ibirapuera, São Paulo (SP). Presidente do MAM-SP: Ciccillo Matarazzo, Diretor geral: Mário Pedrosa. Catálogo da exposição disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/4395>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

Fig. 07 – Fac-símile do programa de Música e Imagem no Festival de Música Nova por ocasião da 6.ª Bienal de São Paulo (1961).

São Paulo, 21 de dezembro de 1961 — às 21 horas

Sociedade Orquestra de Câmara de S. Paulo

COLABORAÇÃO TV EXCELSIOR CANAL 9 — VI BIENAL

FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORANEA

P R O G R A M A

Pierre Boulez Estruturas para 2 pianos (1 a)
Solista: **DAVID MACHADO e PAULO HERCULANO**

Willy Correia de Oliveira .. Música para Marta

Karlheinz Stockhausen a) Klavierstück 11
Solista: **GILBERTO TINETTI**
b) Estudo n.º 2 — música eletrônica

Anton Von Webern Quarteto para cordas op. 28
QUARTETO DA SOCSP
Alberto Jaffé — Alejandro Ramirez (violinos)
Régis Duprat (viola) — **Rogério Duprat** (violoncelo)

Damiano Cozzello a) Homenagem a Webern
Solista piano **PAULO HERCULANO**
b) Contraponto IV
Solista: **PAULO HERCULANO**

Gilberto Mendes Música para 12 instrumentos

Toshiro Maizumi Peças para piano preparado e quarteto de cordas
Eudóxia de Barros (piano) **Alberto Jaffé — Reinaldo Couto** (violinos) **Marília Pini** (viola) — **Frederico Capella** (violoncelo).

Rogério Duprat Organismo (cinco vozes solistas e instrumentos)
Canto: **Damiano Cozzello — Dorothy Peroni da Silva — Klaus Dietler Wolf — Shirley Dronsfield Donadio — Uta Wolf.**

Regente : **OLIVIER TONI**

Fonte: Acervo Rogério Duprat (GAÚNA, 2001, p. 114).

1.5 Verbalização da poesia concreta

Não foram localizados registros remanescentes das primeiras “oralizações” que, de acordo com texto da *Sinopse do movimento de poesia concreta*, ocorreram em 1954 durante o *V Curso Internacional de Férias “Pró-Arte”* (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193). No entanto, foi possível encontrar o cartaz promocional do *Festival Ars Nova* na edição de 18 de novembro de 1955 do *Jornal Diário da Noite* que, em concerto comemorativo do primeiro aniversário do grupo *Movimento “Ars Nova”*, apresentou “música e poesia concretas” ao lado de “música medieval”. O elenco das apresentações em 21 de novembro de 1955 foi composto por: Dilza de Freitas Borges, Floramy Pinheiro, Maria José de Carvalho, Rosmarie Luethold, Alfredo Alves, Carlos Augusto de Araujo Britto, Claudio Petraglia, Diogo Pacheco, Egon Lementy e Klaus-Dieter Wolff (Figura 08).

Fig. 08 – Fac-símile (detalhe) da página 16 da edição de 18 de novembro de 1955 do jornal *Diário da Noite*, São Paulo-SP, contendo cartaz promocional do Festival Ars Nova.



Fonte: Imagem de internet (Bn digital)²⁹.

²⁹ *Jornal Diário da Noite* – 18 de novembro de 1955, pág. 16. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093351&pagfis=37419>>. Acesso em 08 fev. 2021.

De 1957 há também o registro em cartaz³⁰ de um “recital concretista”, no qual “verbalizações”³¹ de poesia concreta compostas pelo músico, poeta e artista plástico Willys de Castro foram apresentadas pelos integrantes do *Movimento “Ars Nova”*. Pertencentes ao acervo de Willys de Castro³², algumas dessas partituras, cartazes e uma resenha sobre o programa do concerto realizado em três de junho de 1957 no *Teatro Brasileiro de Comédia*, estão disponíveis em catálogos de exposições da *Almeida e Dale Galeria de Arte*³³ e do *Instituto de Arte Contemporânea IAC*³⁴.

Fig. 09 – Fac-símile de cartaz do Recital Concretista, realizado em 3 de junho de 1957.



Fonte: Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

³⁰ Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC. Disponível em <https://i.pinimg.com/originals/ad/36/85/ad36853da87a28640a642c3e166d5ffa.jpg> Acesso em: 25 jan. 2021.

³¹ Apesar de na Sinopse do movimento de poesia concreta (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 193-206) constar apenas o termo “oralização”, a documentação (cartazes, programas de concerto, partituras e estudos) pertencente ao acervo de Willys de Castro no Instituto de Arte Contemporânea – IAC utiliza o termo “verbalização” ao referir-se às performances vocais do Movimento “Ars Nova” envolvendo poemas concretos.

³² Willys de Castro (1926-1988) atuou como barítono de 1954 até 1957 no *Movimento “Ars Nova”*. O *Movimento* foi fundado pelo maestro Diogo Pacheco, Maria José de Carvalho, Alfredo Mesquita, Samson Flexor, Gianni Ratto e Klaus-Dieter Wolf. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/23702 Acesso em: 18 jan. 2021.

³³ *Almeida e Dale Galeria de Arte*. Disponível em: www.almeidaedale.com.br/pt/galeria Acesso em: 18 jan. 2021.

³⁴ *Instituto de Arte Contemporânea – IAC* – Disponível em <http://www.iacbrasil.org.br> Acesso em: 18 jan. 2021.

Fig. 10 – Fac-símile de publicação, pela revista *Ala Arriba*, contendo artigo escrito pelo maestro Diogo Pacheco e trechos de partitura para verbalização (Willys de Castro, 1957) sobre o poema *Salto* (Augusto de Campos, 1954).

Verbalização da Poesia Concreta

Das muitas objeções que se vêm fazendo à poesia concreta, salienta-se, sem dúvida, pela unanimidade com que a crítica especializada o faz, o aspecto da impossibilidade de sua verbalização. Alguns, em geral, os críticos, que as poetas concretas, preocupados em demais com a visualização do poema, tornaram-se incapazes de ser verbalizados. Parece-nos, entretanto, evidente, que esta afirmativa só poderá ser lógica se se referir a uma maneira tradicional de entender poemas. Mas é claro que se a poesia concreta revolucionou a forma, transformando o conceito poético, substituindo, enfim, toda uma complexidade de conceitos tradicionais por uma exposição totalmente nova, também a sua verbalização tende a ser modificada, para que todo o conteúdo verbal do poema seja inteligível. Caso semelhante dá-se com a melodia de vanguarda, na qual, a terminologia musical até agora vigente perde o sentido para dar lugar a uma outra que tenha relação intrínseca com o novo material sonoro com que lida o compositor. Ainda, grande afinidade formal e evolutiva aproxima essas duas modalidades de arte. Interessante notar-se que a melodia em que o verso começa a ser superado, a melodia (que na comparação poderia ser equivalente ao aspecto discursivo e sintático do verso) também se liberta da frase musical através da superação da cadência, e, portanto, do desenvolvimento da melodia no sentido de "poesia de período, tensão, afrouxamento, ou seja, princípio, desenvolvimento e fim. A emancipação da poesia, na música, também aparece na mesma época em que surge o aproveitamento do branco da página na poesia, o que nos encoraja a afirmar que fosse desenvolvimento foi lógico (além disso se estendermos a comparação às artes plásticas, arquitetura, ao teatro, a todas as artes, enfim) dentro do momento histórico em que se deu.

O problema musicalidade de um poema concreto não se deve pois, evidentemente, relacionar com música tradicional, mas sim com música concreta também. E assim como a música concreta (ou melhor a música precursora do concretismo, e que usa, portanto, ainda, instrumentos tradicionais) não pode ser executada por instrumentistas que apenas dominam uma técnica limitada a certas possibilidades dos seus instrumentos mas que exige que ele escolha todos os seus

segredos, valorizando ao máximo as suas possibilidades, um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível o seu conteúdo visual.

Deficit ou talvez mesmo impossível seria, por exemplo, lê-lo a uma voz apenas. É claro, que, se muitas vezes, não existem várias linhas de leitura e sentidos múltiplos, isso só poderá ser compreendido por uma verbalização a várias vozes, simultâneas ou sucessivas, dependendo do caso. Willys de Castro encontrou soluções criativas para a leitura de poemas-concretos: e tão logo, que o Movimento "Ara Nova" resolveu divulgá-los realizando no Teatro Brasileiro de Comédia, no dia 3 de Junho próximo, um recital de poesia concreta juntamente com a execução de algumas obras musicais da mesma tendência. Algumas partituras de leitura com ritmos e dinâmicas rigorosas. No poema "salto", de Augusto de Campos, por exemplo, que deve ser dito por sete vozes sendo três agudas, uma média e três graves, quando do conflito entre amor e morte que resulta na composição gráfica: sep alt lat tumulult. Willys para aditivamente tornar compreensível o conteúdo verbal disse (verso 7), colocou cada palavra num timbre, ou voz diferente. Assim sendo, apresenta a voz média diz "sepulto" a segunda grave, lendo das letras ul pronuncia "último"; a primeira voz grave, acrescentando um "m" ao último "ca" compõe "umo"; a segunda voz aguda diz "culo", aproveitando a segunda voz grave a sílaba final "la" para compor "clula", enquanto a mais grave e a mais aguda simultaneamente a sílaba "de" lê-lo, dizem "stimulo" e "stimululo". Finalmente a voz média repete a palavra "último", iniciada quando as vozes extremas pronunciam as letras ul. O ritmo aí é ligeiramente precipitado, para, no final, após o "salto", voltar a um "a" tempo.

Não queremos, na priori fazer um juízo sobre as possibilidades de êxito da nova maneira de se dizer poesia nova; a nossa pretensão é apenas a de que, como recital do Movimento "Ara Nova", sejam superados alguns equívocos relacionados com a possibilidade de verbalização de um poema concreto.

e e
m am s m rt
o o o
mumi
sep
alt um ulul lat tumulult
imo
s
alt tal
ymor

Diogo Pacheco

ALA ARRIBA A. MAIO DE 1957

Fonte: Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC

Em artigo para a revista *Ala Arriba*³⁵, de maio de 1957, sobre o programa que seria apresentado no *Teatro Brasileiro de Comédia* [TBC-SP] (Figura 09), o maestro Diogo Pacheco preocupou-se em refutar as objeções que se faziam à época sobre a “impossibilidade de verbalização” da poesia concreta:

O problema musicalidade de um poema concreto não se deve, pois, evidentemente, relacionar com música tradicional, mas sim com música concreta também. E assim como a música concreta (ou melhor a música precursora do concretismo, e que usa, portanto, ainda, instrumentos tradicionais) não pode ser executada por instrumentistas que apenas

³⁵ A revista *Ala Arriba* foi uma publicação voltada para a comunidade portuguesa em São Paulo e circulou (38 números) entre 1953 e 1957. Foi fundada e dirigida pela atriz e produtora luso-brasileira Ruth Escobar.

dominem uma técnica limitada a certas possibilidades de seus instrumentos mas que exige que êle conheça todos os seus segredos, valorizando ao máximo as suas possibilidades, um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível o seu conteúdo visual (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36-37)³⁶.

O texto de Diogo Pacheco aponta como, em 1957, o termo “música concreta”, para os integrantes do *Movimento “Ars Nova”*, não se restringia à *Musique concrète* de Pierre Schaeffer. A colaboração com artistas plásticos e poetas concretos parecia constituir, para esses músicos ligados à *Escola Livre de Música*, um amálgama de procedimentos inovadores relacionados ao timbre, à interpretação musical e, principalmente, à estrutura formal.

A emancipação da pausa, na música, também aparece na mesma época em que surge o aproveitamento do branco na página da poesia, o que nos encoraja a afirmar que esse desenvolvimento foi lógico (ainda mais se estendermos a comparação às artes plásticas, arquitetura, ao teatro, a todas as artes, enfim) dentro do momento histórico em que se deu (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36).

Nas verbalizações do *Movimento “Ars Nova”*, ainda segundo Pacheco, a existência de “várias linhas de leitura e sentidos múltiplos” presentes nos poemas concretos, poderia ser contornada com a “verbalização a várias vozes, simultâneas ou sucessivas, dependendo do caso” (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 37). A busca por uma escrita que propicie uma *performance* do grupo vocal que se equipare à poesia concreta pode ser observada a partir do trecho da partitura de verbalização para o poema *Salto* (Augusto de Campos, 1954) que acompanha o texto de Pacheco, Willys de Castro dividiu o coro em sete vozes: três na região aguda (a) uma na média (m) e três na região grave (g).

A partitura, que se utiliza de recursos de máquina de datilografar no projeto tipográfico, estabelece eixos verticais produzidos pela tecla de apóstrofo (‘) com funções similares a barras de compasso e utiliza notação tradicional de colcheias e semínimas para grafar durações e *apogiaturas*. Algumas sílabas estão grafadas em caixa-alta (maiúsculas) o que pode indicar dinâmicas ou alguma ênfase interpretativa. Seguindo com o texto, Diogo Pacheco escreve que Willys imaginou “partituras de leitura com ritmos e dinâmica rigorosa”, o que sugere que o pulso teria alguma periodicidade. A resolução do “problema [da]

³⁶ Catálogo da Exposição Willys de Castro – *Múltipla Síntese*, 2015. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Willys_de_Castro.pdf Acesso em: 25 jan. 2021. Acervo IAC - Instituto de Arte Contemporânea. (MATTAR, 2015: 36-37).

musicalidade de um poema concreto” (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36-37) seria relegada, possivelmente, à alternância súbita de alturas (saltos melódicos), aos agrupamentos não tradicionais de vozes ou aos acentos em vocalizações de determinados fonemas.

Para o poema de Décio Pignatari “*Um movimento*” (1956), Willys de Castro utilizou uma folha de caderno pautada (grafada transversalmente) para seus estudos de *verbalização*, indicando a necessidade de balizar temporalmente a grafia. As vozes do coro estão divididas em pares por três regiões: possivelmente (A) agudo (M) média e (B) - baixos ou barítonos. A consoante “m” é enfatizada por densidade sonora pela adição de vozes (CASTRO apud MATTAR, 2015, p. 52). Apesar de não haver pentagramas, as alturas e o tempo estão grafados como na notação europeia mais tradicional: as vozes mais agudas na parte superior e as mais graves na inferior (de um eixo vertical) e o tempo pensado no sentido da esquerda para a direita (eixo horizontal).

A ruptura e a confrontação com a linearidade do verso, que a poesia concreta intentou, foi representada, nessa concepção do *Movimento “Ars Nova”*, pela polifonia da fragmentação das palavras em fonemas dispostos pelas vozes do coro. A combinação dessas vozes propicia timbres diversos e talvez pudesse, pela disposição dos músicos no palco, também afetar a sensação de espacialização sonora. Sobre essa polifonia, Diogo Pacheco escreveu:

Difícil, ou talvez mesmo impossível, seria, por exemplo, lê-lo [o poema concreto] a uma voz apenas. É claro, que, se muitas vezes, nêle existem várias linhas de leitura e sentidos múltiplos, isso só poderá ser compreendido por uma verbalização a várias vozes, simultâneas ou sucessivas, dependendo do caso (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 37).

Fig. 11 – Partitura de verbalização de Willys de Castro (detalhe) incluída em artigo de Diogo Pacheco para a revista *Ala Arriba*, 1957.

The image shows a musical score for voice and piano. The top part of the score features several vocal lines, each with lyrics written below them. The lyrics are in Portuguese and include words like "MESMO", "MORTE", "FALTA", "MORTE", "FALTA", "MORTE", "FALTA". The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs) below the vocal lines. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and slurs. The paper is pinkish and the text is somewhat faded.

Fonte: Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC (PACHECO, 1957 apud MATTAR, 2015, p. 36).

Fig. 12 – Estudos de Willys de Castro para verbalização do poema *Um movimento* (1956), de Décio Pignatari.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two systems. The first system contains three staves: Soprano (A), Mezzo (M), and Bass (B). The lyrics are: "um mo-vi-men-to | com-pô-n-do a-ém | | | | um |". Phonetic annotations are written below the lyrics: "(u)m | m(o) | m(e) | | (o)m | | | (e)m | | (e)m | |(o)m |". The second system also has three staves (A, M, B) with lyrics: "com-ba-te | mi-ra-gem | | | | de um |". Phonetic annotations are: "(o)m | | | | m(i) | (e)m | | | | (u)m |". The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines.

Fonte: Imagem de Internet. Acervo Instituto de Arte Contemporânea – IAC.

1.6 Oralizações de Júlio Medaglia para a *Noigandres 5*

Ainda segundo a pesquisadora Audrei Carvalho (2007), o projeto da revista *Noigandres* n.5, de novembro de 1962, conteria “originalmente, um disco *long-play* com a sonorização de alguns poemas feito por Júlio Medaglia, porém esse disco nunca foi realizado” (CARVALHO, 2007, p. 13). Embora a edição da *Noigandres* n.5 tenha se constituído de uma antologia de poemas concretos (alguns inéditos) e realmente não contivesse um LP anexo, em seu artigo *A arte no horizonte do provável* (Campos, 1969, p. 15-32) Haroldo de Campos afirma a existência dessas gravações:

preparadas por Júlio Medaglia, sobre vários poemas do noigandres 4, das quais se fêz registro em disco (1958/59), especialmente para a exposição *Konkrete Texte*, organizada por Max Bense (Stuttgard, Studium Generale, 1959/60). Reapresentada em 1963, em nova mostra de poesia concreta brasileira (Livraria Eggert, Stuttgard), eis como se pronunciou sobre essa gravação o comentarista do *Stuttgard Zeitung* (7-6-1963): “Apresentou-se um disco no qual, através do tratamento fugal da linguagem dos poemas, obteve-se uma espécie de sinfonia de palavras em miniatura (*Miniaturwortsymphonie*), que outra coisa não aspirava a ser senão um acontecimento acústico” (CAMPOS, 1969, p. 30).

Para grafar suas partituras de *oralização*, Júlio Medaglia datilografou os poemas sobre uma folha sem pautas, porém com linhas traçadas com lápis e régua. A partitura é semelhante a uma planilha, com células e colunas (Figura 13). Essas partituras pertencentes ao acervo de Júlio Medaglia, mesmo tendo sido produzidas no final dos anos 1950, foram incluídas no catálogo bilíngue da exposição *Concreta'56 a raiz da forma* (MAMMI, 2006, p. 189) realizada em 2006 no *MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo*³⁷ com curadoria de Lorenzo Mammi (artes), André Stolarski (*design*) e João Bandeira (poesia).

Para o poema *ruasol* [1957] (Fig. 14), de Ronaldo Azeredo, Medaglia dividiu o coro em (m) e (f) (possivelmente vozes masculinas e femininas) e trabalhou várias combinações de timbres e densidades.

³⁷ O historiador, curador e crítico de arte Lorenzo Mammi, a convite do MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo, reconstituiu em 2006 a I Exposição Nacional de Arte Concreta, tal como fora montada em 1956. A mostra, comemorativa dos 50 anos da exposição organizada entre 4 e 8 de dezembro de 1956, exibiu obras de 26 artistas e poetas concretistas, além de peças de 27 designers. Na avaliação de Lorenzo Mammi a exposição original em 1956 gerou tal polêmica entre artistas paulistas e cariocas que contribuiu para o desencadeamento do neoconcretismo e da teoria do não-objeto formulada pelo crítico e poeta Ferreira Gullar. (MAMMI, 2006).

Para o poema *uma vez* [1957] (Fig. 15), de Augusto de Campos, Medaglia parece utilizar a divisão a quatro vozes (s, c, t, b, para soprano, contralto, tenor e baixo, respectivamente). Porém os versos são deslocados e comprimidos, trabalhando, além da densidade e combinação de timbres, com a superposição de palavras diferentes para sugerir atrasos e repetições no tempo da vocalização. Possivelmente esse é o “componente fugal” apontado pelo “comentarista do *Stuttgard Zeitung*”, em 1963 (CAMPOS, 1969, p. 30).

Fig. 13 – Fac-símile de partituras de oralização da poesia concreta compostas em 1959-1960 por Júlio Medaglia.

Júlio Medaglia
Partitura de oralização, 1959
poemas: ruasol (Ronaldo Azeredo), tensão (Augusto de Campos), branco (Haroldo de Campos), velocidade (Ronaldo Azeredo), vai e vem (José Lino Grunewald), uma vez (Augusto de Campos), bala (José Lino Grunewald)
parte I – 27x21 cm
parte II – 21x17 cm
Coleção Júlio Medaglia

Verbalization score, 1959
poems: streetsun (Ronaldo Azeredo), tension (Augusto de Campos), white (Haroldo de Campos), speed (Ronaldo Azeredo), come and go (José Lino Grunewald), once (Augusto de Campos), candy (José Lino Grunewald)
parte I – 27x21 cm
parte II – 21x17 cm
Júlio Medaglia Collection

Fonte: Catálogo da exposição *Concreta '56 a raiz da forma*. Acervo Júlio Medaglia.

1.7 *Um Movimento* de Willy Corrêa

O compositor Willy Corrêa de Oliveira, em sua peça musical *Um movimento*, de 1962, (grafado também “*Movimento*” na revista *Invenção* n.4 ou “*Um movimento vivo*” no registro fonográfico do *Madrigal Ars-Viva*)³⁸ construída sobre o poema concreto homônimo *Um movimento* (1956), de Décio Pignatari, propõe um esquema de informações sonoras que se retroalimentam.

Aproveitando a coluna central sobre a letra “m”, que ordena a diagramação do poema, Willy Corrêa inverteu os eixos tradicionais da representação gráfica musical e concebeu o tempo ocorrendo verticalmente e as alturas horizontalmente. A partitura original, como um pergaminho, está acondicionada em tubo de papelão e pertence ao acervo da família de Décio Pignatari.

Nas instruções da partitura (Figura 17), Willy Corrêa escreveu: “Leitura vertical: tempo (relação dos sinais gráficos com o espaço branco)”. A linha de tempo é traçada perpendicularmente à linha horizontal que determina as alturas: “Leitura horizontal: campo de tessitura do (dó) esq. para direita” (Willy Corrêa, *Um Movimento*, partitura). No *design* sonoro de Willy Corrêa, a linha horizontal funciona visualmente como o teclado do piano, na qual o direcionamento à esquerda atinge as notas mais graves e à direita progride em direção às mais agudas. Do centro dessa linha horizontal (o dó³, o dó central no sistema francês) parte o eixo do tempo, que se dirige verticalmente para a parte inferior da partitura.

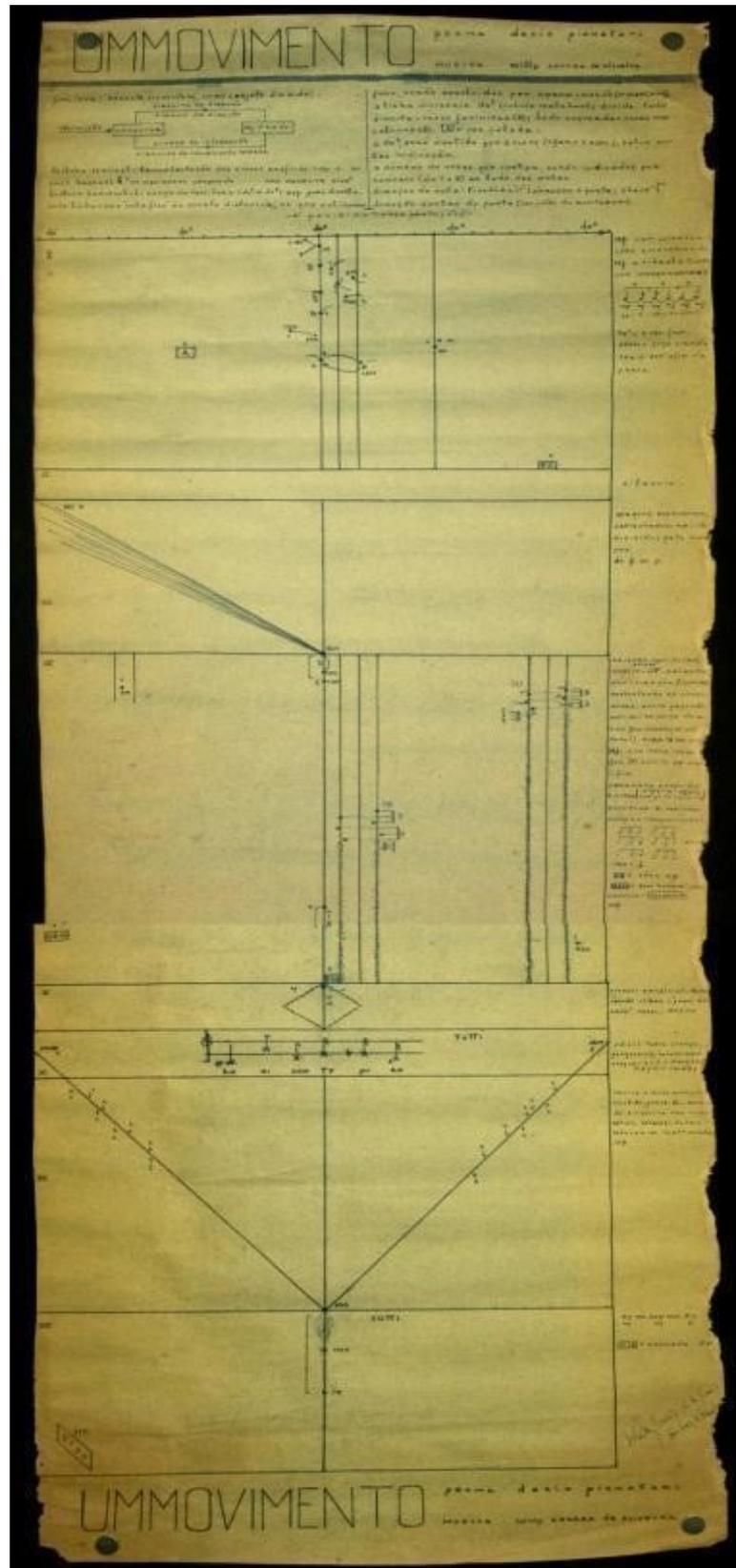
³⁸ Registro fonográfico feito pelo Madrigal Ars Viva em 1971, digitalizado e publicado no site Youtube.com. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YWbLlGuca_Q Acesso em 8 de fev. 2021.

Fig. 16 – Fac-símile do poema *Um Movimento*, Décio Pignatari, 1956.

u m
 m o v i
 m e n t o
 c o m p o n d o
 a l e m
 d a
 n u v e m
 ũ m
 c o m p o
 d e
 c o m b a t e
 m i r a
 g e m
 i r a
 d e
 u m
 h o r i z o n t e
 p u r o
 n u m
 m o
 m e n t o
 v i v o

Fonte: *Poesia pois é poesia e Poeta* (PIGNATARI, 1986, p. 84).

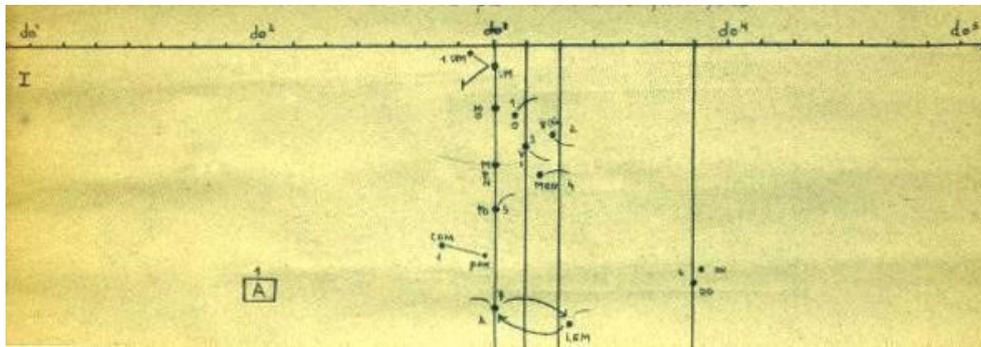
Fig. 17 – Montagem digital a partir de duas fotografias [de autoria de Dante Pignatari] da partitura original de *Um Movimento* (1962) de Willy Corrêa de Oliveira. Acervo Décio Pignatari.



Fonte: (fotografia digital). Acervo Décio Pignatari.

O eixo vertical também funciona como divisor de vozes: nas instruções o compositor determina a participação de vozes masculinas para os sons mais graves que o dó3 (lado esquerdo) e femininas (lado direito da linha vertical de tempo) para os eventos mais agudos.

Fig. 18 – Detalhe da partitura original de *Um movimento* (1962) de Willy Corrêa de Oliveira.



Fonte: Acervo Décio Pignatari.

Seccionada em oito partes, numeradas por algarismos romanos e divididas por linhas horizontais, a peça não estabelece duração determinada, o que justifica o gráfico de realimentação entre as informações do regente (condutor) com o coro (objeto dirigido). De acordo com a “instrução” da partitura, o condutor deve enviar “sinais de direção” ao objeto dirigido, e deles receber “sinais de informação”, que configurariam um “circuito de comunicação inversa” que confere “um movimento vivo” na ordenação dos eventos sonoros que estruturam a própria peça.

Fig. 19 – Detalhe da partitura original de *Um movimento* (1962) de Willy Corrêa de Oliveira. Diagrama do circuito de comunicação previsto entre regente (condutor) e coro (objeto dirigido). Acervo Décio Pignatari.



Fonte: Acervo Décio Pignatari.

1.8 A obra aberta na poética do aleatório

Haroldo de Campos em seu texto *A arte no horizonte do provável* incluiu a composição de Willy Corrêa, *Um movimento*, entre as obras musicais que utilizam “textos de poemas concretos, nas quais são introduzidas partes aleatórias” (Campos, 1969, p. 22). *A arte no horizonte do provável* apresenta um elaborado mosaico de produções artísticas e teóricas acerca do que Haroldo denominou “Poética do aleatório”³⁹. Campos retoma, nesse ensaio, temas abordados em seu texto *A obra de arte aberta* [1955]⁴⁰ (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 30-33) e relata que Pierre Boulez, influenciado pela obra de Mallarmé, teria dito a Décio Pignatari, em Paris [1954]: “não estou interessado na obra fechada, de tipo diamante, mas na obra aberta, como um barroco moderno” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1975, p. 19). Publicado originalmente em 3 de julho de 1955 no *Diário de São Paulo*, e republicado no *Correio da Manhã* de 28 de abril de 1956, o artigo *A obra de arte aberta* é citado também pelo próprio Umberto Eco na introdução à edição brasileira [1968] de seu livro *Obra Aberta* [1962].

A nova escola crítica de São Paulo debate, há tempos, o problema da aplicação dos métodos informacionais à obra de arte, e as contribuições de muitos críticos, e estudiosos brasileiros foram-me úteis nestes últimos anos para levar adiante minhas pesquisas. É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo (ECO, 1991, p. 17).

Além do suporte temático, as análises dos textos críticos sobre a produção artística nos anos 1950 e início dos 1960, principalmente os produzidos pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, seriam decisivos para a construção da estética musical de Rogério Duprat e demais compositores ligados ao Grupo Música Nova. Em entrevista concedida a Júlio Medaglia (MEDAGLIA, 1967), Rogério destaca a influência dos poetas concretos em sua trajetória como compositor:

³⁹ *A arte no horizonte do provável* e outros ensaios (CAMPOS H., 1969). O livro reúne 15 ensaios divididos em cinco “eixos de interesses” que abordam temáticas ligadas à criação e à crítica, que o autor denominou didaticamente “poéticas”: “A poética do aleatório”; “a poética da brevidade”; “a poética da tradução”; “a poética da vanguarda” e “por uma poética sincrônica”. (CAMPOS H., 1969).

⁴⁰ Republicação em *Diário da Manhã*, 1º Caderno, 28 de abril de 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=boulez&pagfis=61226> e <https://poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=2>. Acesso em: 4 de mar. 2021

Até 1956, várias toadas, danças, serestas, noturnos; aí melhorou um pouco: variações, suítes, sonatinas, líricas; em 1958, num estalo tardio, descobri que dodecafonismo não era pecado: quarteto de cordas, concertino para oboé, trompa e cordas, variações para 12 instrumentos e percussão, peças para celo solo. Webern, mesmo, só ‘manjei’ em 1960 (incrível, não?). Lembra que você mesmo [Júlio Medaglia] me pôs em contato com o Cozzella e os poetas concretos do Grupo Noigandres. E, ainda na terrível base brasileira, ou aquela loucura de ouvir montes de música, analisar partituras e engolir a verborragia dos livros. E voltamo-nos, todos [Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e Willy Corrêa], para Boulez e Stockhausen, música concreta e eletrônica (MEDAGLIA, 1967).

1.9 Darmstadt, 1962

A obra composta por Rogério Duprat após *Organismo* (1961) é a terceira de sua fase “serialista bouleziana” (GAÚNA, 2001, p. 198). Duprat escreveu *Antinomies I* no primeiro semestre de 1962 para levá-la ao curso de verão em Darmstadt. Motivado pela visita de Boulez ao Brasil em 1961, Duprat conseguiu aporte financeiro do Ministério da Educação para frequentar o curso de verão de Darmstadt de 1962, que naquele ano seria ministrado por Boulez e pelos compositores Henri Pousseur (1929 - 2009) e Karlheins Stockhausen (1928 - 2007), entre outros. Em entrevista a Regiane Gaúna, em maio de 1997, Rogério comenta:

Já me esqueci de muita coisa, mas lembro-me de que as aulas de Stockhausen foram as que mais me acrescentaram, ele não obedecia ao esquema de aula tradicional, o seu curso era sempre como um laboratório sonoro, passando noções de densidade, volume, "técnicas dos parâmetros", como o próprio Stockhausen as chamava. Quanto a Boulez, no dia em que almoçamos juntos no Brasil [1961], ele nos falou sobre o Festival e todos ficaram com vontade de ir (GAÚNA, 2001, p. 52 -53).

Também frequentou o curso de Darmstadt em 1962 o compositor François Bayle (1932), que em 1975 sucederia a Pierre Schaeffer (1910 - 1995) na direção do GRM⁴¹. Por influência de Bayle, Duprat pôde permanecer ainda mais um mês em Paris estagiando, em caráter informal, na *Radio Television Française* (ORTF). No laboratório da ORTF, Duprat trabalhou com pianos preparados e teve contato direto com as mais modernas técnicas de manipulação sonora, com os

⁴¹ GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) foi criado por Pierre Schaeffer em 1951 e funcionou durante anos vinculado ao ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*). Em 1975, com o desmembramento do ORTF, o GRM foi incorporado ao INA (*Institut National Audiovisuel*).

processos de montagem, filtragens e outras alterações de frequência e edições em fitas magnéticas (GAÚNA, 2001, p.55).

Se o contato com os equipamentos e a experiência nos estúdios da ORTF seriam decisivos para a produção de trilhas e arranjos musicais desenvolvidos por Duprat nos anos seguintes, o contraste entre o estruturalismo europeu e a vertente norte-americana “encabeçada” por John Cage causaria uma guinada no pensamento musical do compositor.

Ter ido para a Europa foi muito importante, mas o mais curioso foi que, chegando lá, conheci os alunos americanos. Eles se importavam muito pouco com o estruturalismo da vanguarda européia; para eles a prioridade em estética musical estava em seu próprio país, encabeçada musicalmente por John Cage (GAÚNA, 2001, p. 52).

Em entrevista concedida a Getúlio Mac Cord e publicada no livro “Tropicália: um caldeirão cultural”, Rogério Duprat comenta que tanto a música de Stockhausen quanto a de Boulez “jamais conseguiu agradar as massas, sendo sempre apresentada em concertos formais e eventos correlatos”. Para Duprat isso parecia um contrassenso, pois ocorria “em uma era, em meados da década de 60, em que o *boom* da massificação ocorria em todo o mundo. Foi a era Beatles” (MAC CORD, 2011, p. 330).

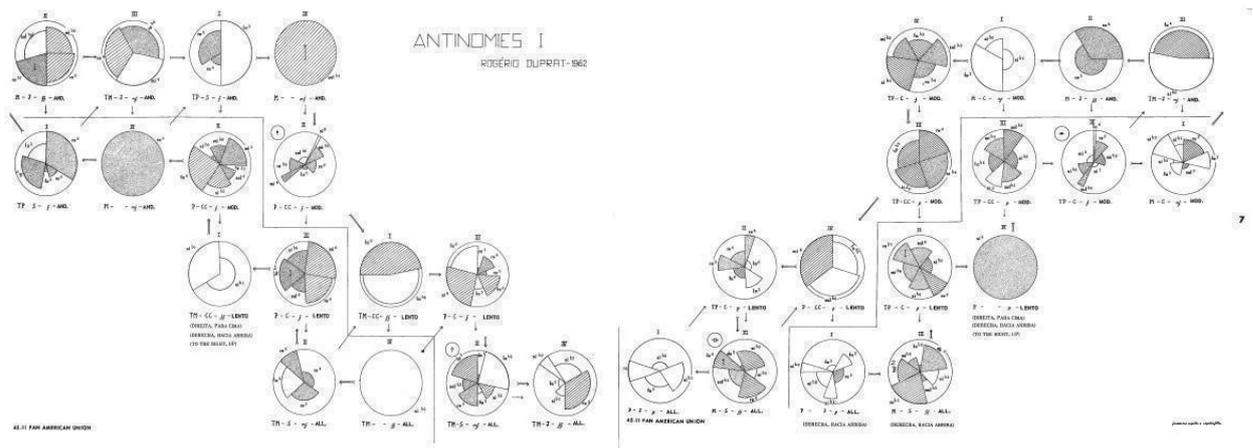
Quando retornamos da Europa, já estávamos cansados daquilo que, para nós, era uma brincadeira de burgueses ociosos. A vanguarda musical nos parecia algo quase de nobreza, restrito apenas a uma elite. Já viemos, portanto, com o “micróbio” de John Cage (...) questionávamos a forma estruturada que a vanguarda impunha à arte, o estruturalismo na arte, tornando-a acessível apenas a uma minoria, o que deixava os artistas frustrados, por verem sua criação restrita a um grupo pequeno de apreciadores (...). Por isso retornamos com ideias cagistas de antiestruturalismo, de inclusão de elementos do acaso, do princípio da obra aberta, da música aberta, da liquidação da ideia de que a música deveria ser feita por muitas cabeças e não por uma só (MAC CORD, 2011, p. 331).

1.10 A forma *constelação* em *Antinomies I*

Dois processos composicionais podem ser discernidos em *Antinomies I*: a) o rígido controle (técnica dos parâmetros) de intensidade, dinâmica, duração e altura, obtido por

gráficos e texturas; e b) a flexibilidade da configuração final da obra (estrutura formal) possibilitada pela liberdade de escolha, na ordenação dos segmentos independentes e suas interconexões, relegada ao diretor e aos intérpretes por instruções textuais (bulas).

Fig.20 – Montagem digital que mostra em seqüência as páginas 11 e 7 da partitura de *Antinomies I*, nas quais estão grafadas as 32 estruturas circulares.



Fonte: Partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015, p. 166-167). Imagem em alta definição disponível também em: <www.antinomies.com.br>.

Se nas *oralizações* de poesia concreta o tempo é grafado no sentido horizontal – e na concepção de Willy Corrêa para *Um Movimento* (1962) o tempo é representado em sentido vertical –, em *Antinomies I* o tempo é fraccionado em 32 estruturas circulares independentes, todas com durações relativas, que se combinam em seqüências ou se sobrepõem no decorrer da *performance*.

A diagramação das 32 estruturas em duas páginas, interligadas por setas e orientações textuais, assemelha-se ao esquema estrutural de “constelação”, ou de “móvil”, terminologias herdadas de Mallarmé e empregadas pelos poetas concretos (CAMPOS [H], 1995) e por Boulez no projeto de sua *Troisième Sonate* [1957], na qual a orientação de seus movimentos completos também deve ser decidida pelo intérprete (O’HAGAN, 1997, p. 152).

Essas 32 circunferências, que Duprat nomeou *estruturas*, devem ser lidas de acordo com extensas *bulas* (material textual) ou sinais de direção (setas) conforme o desenvolvimento da obra. Cada circunferência é acompanhada por números, letras, diagramas ou texturas gráficas que

controlam os seus parâmetros de altura, densidade, intensidade, timbre, duração e determinam silêncios ou solos. Porém, a sequência (forma final) dessas 32 estruturas deve ser submetida ao consenso prévio entre instrumentistas e diretor. Decisões relacionadas à interpretação (técnicas estendidas) e a utilização de aparatos (preparações, surdinas, etc.) que alteram os timbres usuais dos instrumentos são incentivadas e devem ser escolhidas pelos próprios intérpretes no momento da *performance* (DUPRAT, 1966, *Antinomies I* [partitura] apud STUANI, 2015, p. 166-167).

Os debates sobre a aleatoriedade que irromperam nos anos 1950, segundo Jennifer Iverson (2014, p. 362), claramente se relacionavam à dificuldade de definição e a multiplicidade de interpretações que tais procedimentos evidenciaram. Iverson, na imagem reproduzida abaixo, lista uma série de composições que de alguma maneira incorporaram elementos de aleatoriedade.

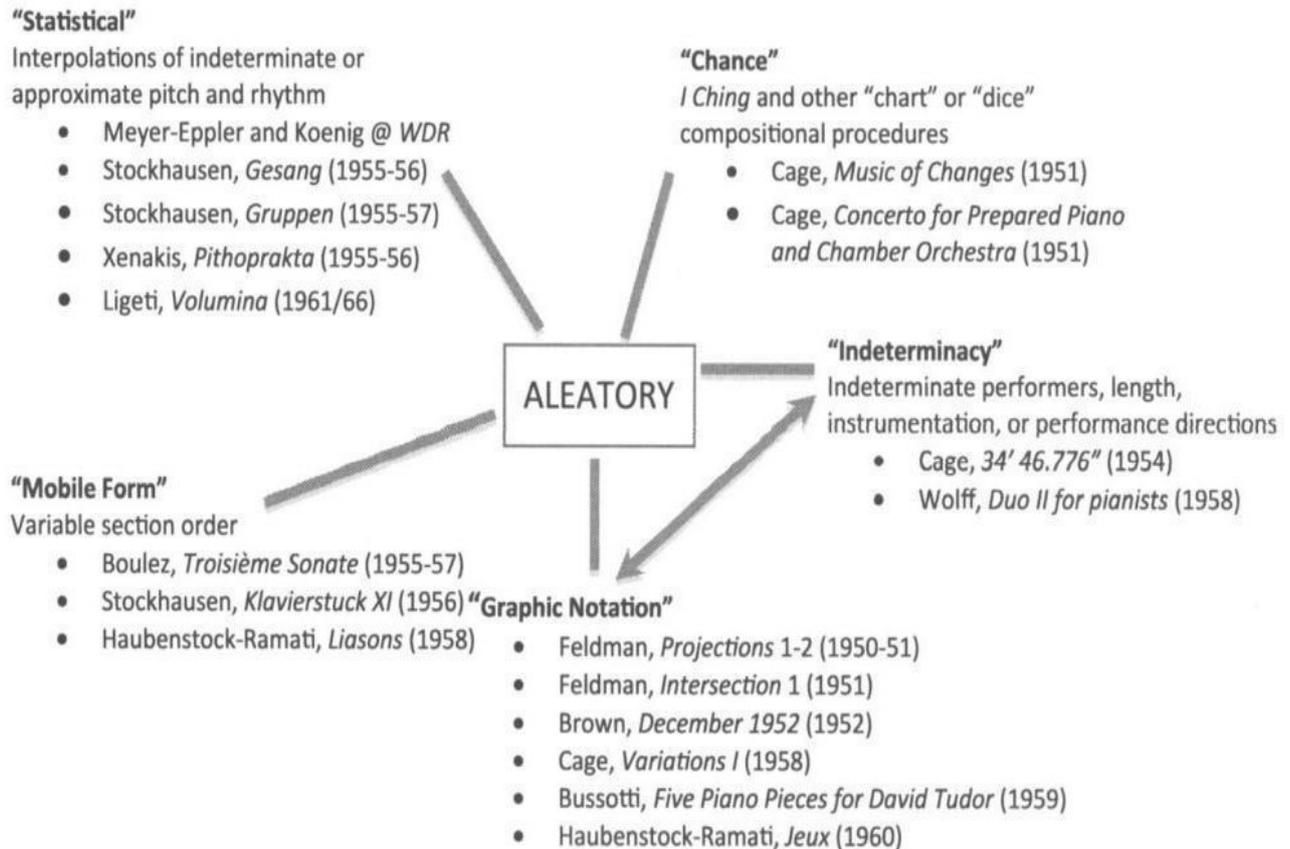
Antinomies I, embora se enquadre imediatamente nas categorias “forma móvel” e “notação gráfica” (*mobile form* e *graphic notation*), poderia ser incluída também em quase todas as fórmulas esquemáticas da ilustração na Figura 21.

Jennifer Iverson (2014), em pesquisas suportadas pela análise de correspondência, entrevistas e transcrição de palestras de Pierre Boulez, John Cage e Karlheinz Stockhausen, argumenta que uma das razões pelas quais os debates sobre práticas aleatórias se impuseram tão fortemente deve-se à própria natureza do procedimento, que poderia ser adaptado eficazmente ao projeto composicional individual de cada artista.

É bem conhecido que Cage e Boulez se encontraram em Paris em 1949 e mantiveram correspondência animada no começo dos anos 1950, mas houve um desentendimento no início de 1954 (...). A rivalidade tornou-se pública quando Boulez publicou o artigo 'Alea' em 1957 e Cage fez sua visita incendiária a Darmstadt em 1958, mas esses desentendimentos públicos surgiram ao final de um longo debate entre Cage e alguns dos compositores de Darmstadt sobre técnicas aleatórias (IVERSON, 2014, p. 362)⁴².

⁴² Tradução do autor, no original: It is well-known that Cage and Boulez met in Paris in 1949 and maintained a lively correspondence in the early 1950s but had a falling-out in early 1954 or thereabouts (Nattiez 1993 and Piencikowski and Nattiez 2002). Their feud became much more public when Boulez published the article 'Alea' in 1957 and Cage made his incendiary visit to Darmstadt in 1958, but these public disagreements came at the end of a long-standing debate amongst Cage and some of the Darmstadt composers about aleatory techniques (IVERSON, 2014, p. 362).

Fig. 21 – Fac-símile de ilustração dispendo várias obras produzidas nos anos 1950 e 1960, nas quais diversos procedimentos aleatórios podem ser destacados.



Fonte: Fac-símile de ilustração elaborada por Jennifer Iverson (IVERSON, 2014, p. 363).

A conexão entre sons em cada estrutura, a instrumentação e a configuração final de *Antinomies I* estão diretamente relacionadas às decisões dos intérpretes nos ensaios, e podem, também, ser modificadas durante a *performance*. Essa abertura, garantida pelo conteúdo textual das bulas, gradualmente confronta os limites funcionais das próprias instruções. Essa proposição seria paradoxal se a aceção filosófica do termo “antinomia” não previsse e anunciasse o confronto de lógicas opostas e complementares.

O que a música enfatiza na linguagem ‘cool’ de hoje é sua própria construção. O fato de homens como Boulez e Cage representarem extremos opostos da metodologia moderna não é interessante. O que é interessante é a sua semelhança. Na música de ambos, o que se ouve é indistinguível do

processo. De fato, o próprio processo pode ser chamado de *Zeitgeist* de nossa era (FELDMAN [Morton] apud NYMAN, 1999, p.2)⁴³

Se mantivermos a sequência de alternâncias de estéticas estabelecida por Rogério Duprat em seu depoimento a Júlio Medaglia (1967), 1962 encerraria mais um ciclo bianual marcado pela ida de Rogério ao curso de verão de Darmstadt e pela imediata e paradoxal adesão ao *happening* e ao “cagismo” que essa experiência causaria:

O primeiro a se mandar para as europas foi o Cozzella: em 1961 foi pra Alemanha e a correspondência que mantivemos foi básica para nós (experiência de laboratório e dos concertos de Darmstadt e Donaueschingen. Em que o Cage já dava sérias cacetadas) (...) em 1962 (...) Willy, Gilberto e eu fomos a Darmstadt cursando Pousseur, Boulez, Ligeti, Stockhausen e música eletrônica (lá encontramos também você) [Júlio Medaglia]. (...) Todos os nossos trabalhos desse período se caracterizaram por uma alta elaboração matemática, rigorismo cheio de ‘estruturas abertas’ e ‘acazos controlados’, enfim, ‘construtivismo aleatório’... Nossa ida à Europa foi proveitosa na conclusão da impossibilidade de prosseguir nas brincadeiras de sintaxe. As manifestações de Cage e dos mais jovens cupinchas de Stockhausen (de antiarte) nos chocaram de início, mas nos fizeram pensar. Sentimos que vivíamos num mundo diferente (as Américas), mundo da indústria, da criação coletiva e anônima, da ‘jungle’ com regras desregradadas, e uma ideia começava a nos tomar: ‘deixar a Europa pra-lá...’ (MEDAGLIA, 1967).

⁴³ Tradução do autor, no original: What music rhapsodizes in today’s ‘cool’ language, is its own construction. The fact that men like Boulez and Cage represent opposite extremes of modern methodology is not what is interesting. What is interesting is their similarity. In the music of both men, what is heard is indistinguishable from its process. In fact, process itself might be called the *Zeitgeist* of our age. (FELDMAN, apud NYMAN, 1999, p.2).

PARTE II – Cinema e Ditadura

Capítulo 2 – Cinema e Censura

A regra geral é a de que ninguém pode violar impunemente as leis da vida. Por um princípio científico, e não apenas moral e religioso, os princípios familiares tem de ser preservados. (...) Ao que nos parece a história focaliza bem os aspectos da corrupção moral, da insatisfação, mas não contraponhe nenhum valor ético à degradação ambiente. Nenhuma dificuldade surge na vida irreal e aventureira dos que procuram a vida egoística e barbara. Daí a maior dificuldade surgida na liberação da película [Noite Vazia]. (...)

O Censor improvisado não tem os conhecimentos adequados para a crítica cinematográfica. A impressão que o filme produz em sua apresentação fotográfica, no jogo dos símbolos, na concepção artística, é realmente notável. Êste fator nos leva a esta série de considerações, pois si assim não o fosse, simplesmente teríamos declarado: “Manter a proibição”. Em homenagem ao produtor e à película é que estamos avançando nesta análise, para a qual não estamos preparados. [sic].

Parecer do censor enviado ao Serviço de Censura às Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública.

A produção de Rogério Duprat entre 1964 e 1966 seria inevitavelmente afetada pela política cultural e pelo ambiente repressivo que se instalou a partir do golpe militar de 1964. Dois trabalhos do compositor reverberam em *Antinomies I* as circunstâncias desse período: a trilha para *Noite vazia* (Khoury, 1964) e o material pedagógico e artístico produzido no curto

período (entre setembro de 1964 e novembro de 1965) em que Duprat exerceu o cargo de professor assistente na Universidade de Brasília (UnB).

A reconstituição (em recital) da peça de Abertura de *Noite vazia* (Khoury, 1964), para piano e percussão, iniciou o concerto de estreia de *Antinomies I* que ocorreu no *Auditório Ibirapuera*, sala *Oscar Niemeyer*, em São Paulo – SP a 2 de junho de 2017. O estudo do material musical da trilha composta e gravada para o filme serviu de orientação para escolha dos timbres do piano e percussão nas gravações e na *performance* de *Antinomies I*, que encerrou o concerto. As técnicas de bricolagem das “sequências montadas” em fitas magnéticas que compuseram a música eletrônica de *Noite vazia* foram também, de várias maneiras, replicadas pelos *softwares* de edição de áudio e vídeo que sustentaram a programação da partitura visual utilizada nos ensaios, gravação e no concerto de estreia de *Antinomies I*.

2.1 *Noite vazia* (1964)

Fig. 22 – Frame de vídeo: cartela de abertura do filme *Noite Vazia*.



Fonte: Frame retirado de vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CajORmdL93s&>>.

Em 1964, amparados pelo sucesso de sua primeira parceria – o filme *A Ilha* (Khoury, 1962)⁴⁴ –, Khoury e Duprat se dedicaram a realizar *Noite vazia* (Khoury, 1964). Primos em primeiro grau, o cineasta e o compositor trabalhariam ainda, entre 1962 e 1984, em um total de 15 longas-metragens. *Noite vazia*, apontada por Khoury como uma realização definidora em sua carreira, é também considerada uma das mais singulares obras do campo cinematográfico usualmente denominado *cinema novo*.

Para mim, Noite Vazia é o verdadeiro começo de minha carreira. O que houve antes foi, sobretudo, uma espécie de aprendizado. Para quem ambiciona muito no plano de expressão pessoal, como eu, parece que as coisas vêm difíceis e vagarosas. Não sei bem como explicar isso. Só sei que, com Noite Vazia, houve para mim como um ‘estalo’. Algo que de repente ‘aconteceu’, após uma longa espera. Foi aí que encontrei o meu ‘tom’. Tive consciência disso logo após os primeiros dias de filmagem, mas não sabia explicar plenamente, a mim mesmo, o que estava acontecendo (KHOURI apud AZEREDO, 1969, p. 20).

Em *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966*, Jean Claude Bernardet ([1967] 2007) discutiu a temática e as transformações na cinematografia do país naqueles anos. Nesse ensaio, Bernardet anuncia o previsível conflito entre uma produção cinematográfica que começou a se desenvolver num clima de total liberdade de expressão (do final dos anos 1950 ao início dos 1960) e que acabaria, a partir de 1964, repercutindo o embate intelectual, social e político com a censura que se instalava no país. *São Paulo S.A.* (Luiz Sérgio Person, 1965), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) são obras nas quais, segundo Bernardet, os cineastas claramente tentaram elucidar os acontecimentos dos anos 1963 e 1964. *São Paulo S.A.*, mesmo escrito pouco antes de 1964, “é implicitamente um filme sobre o movimento militar” (BERNARDET, 2007, p. 153).

⁴⁴ Prêmios de *A ilha*: Prêmio Fábio Prado, já em 1956, de Melhor roteiro para Khoury, Walter Hugo. Prêmio Saci, 1963, SP, de Melhor Ator para Negrão, Francisco; Melhor Atriz Secundária para Castelani, Lyris; Melhor composição para Duprat, Rogério e Melhor Montagem para Barro, Máximo. Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1963, SP, de Melhor produtor, Melhor direção, Melhor argumento e Melhor roteiro para Khoury, Walter Hugo; Melhor Atriz para Wilma, Eva; Melhor ator secundário para Negrão, Francisco; Melhor Atriz Secundária para Castelani, Lyris; Melhor Fotografia para Icsey, Rudolph e Pfister, George; Melhor composição para Duprat, Rogério. Prêmio Cidade de São Paulo, Júri Municipal de Cinema, 1963, SP, de Melhor direção e Melhor argumento para Khoury, Walter Hugo; Melhor Ator para Vasconcelos, José Mauro de; Melhor ator secundário para Negrão, Francisco e Melhor composição para Duprat, Rogério. Melhor Filme e Melhor Ator para Picchi, Luigi no Festival de Cinema de Curitiba, 7, 1964, PR. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/>>. Acesso em 20 de out. 2021.

O cinema brasileiro quer analisar a classe média, que é hoje assunto dos mais divulgados nos círculos oficiais. Uns acham que, com a mudança de abril, a classe média conquistou o poder; outros, que ela foi traída. Em seu nome faz-se muita demagogia. Justamente por isso, o atual governo prefere evitar que se discutam os problemas da classe média, seu comportamento político, suas perspectivas, tanto mais quando essa discussão inclui obrigatoriamente considerações gerais sobre a evolução do país e o conjunto de sua população. Donde se conclui que um choque entre o governo e os filmes brasileiros é natural: não só a censura torna-se um órgão mais forte e mais arbitrário, como ela também se multiplica; cada unidade administrativa, por menor que seja, cada entidade privada passa a ter o direito de praticar a censura que bem entender em qualquer obra que seja (BERNADET [1967] 2007, p. 153).

Para Bernardet, a relação da cinematografia brasileira com a censura estaria exposta simbolicamente em *Noite vazia*, cujo jogo de espelhos e simetrias replicados pelos dois casais sugeriria o *voyeurismo* entre censor e obra artística. A reificação e o alheamento da classe média, representados pela exploração de cenas envolvendo dinheiro e sexo, chegariam, segundo Bernardet, “quase a tornar *Noite Vazia* um filme feito para chocar o público dos domingos e os censores” (BERNADET, 2007, p.126).

Ruben Biáfora também relaciona a exploração da temática adulta em *Noite vazia* com o aparato censório. Em artigo para *O Estado de São Paulo*, sob o título *Com Noite vazia, a definitiva maioridade do cinema brasileiro*, o crítico enfatiza a pertinência da obra de Khouri no contexto político e estético da época:

Para o cinema brasileiro esta talvez seja a semana mais importante de todos os seus seis decênios de tentativas de existência e de afirmação, a semana em que será decidido muito de seu futuro. A livre exibição de “Noite Vazia”, como estava programada, ou a mutilação, a proibição ao filme estabelecerá se já estamos amadurecidos (...) dando a medida da nossa capacidade fílmica, libertando-nos da média de cinema muito abaixo da mediocridade, do chauvinismo, do provincianismo, da timidez ou da demagogia a que temos andado quase sempre condicionados (BIÁFORA, 1964).

Noite vazia foi também um filme pioneiro como produção técnica, realização cinematográfica e como modelo comercial. Em sociedade com seu irmão Willian Khouri, Walter Hugo havia fundado a produtora *Kamera Filmes*, em 1962, para a realização de *A Ilha* (Khouri, 1962) e, para *Noite vazia*, os irmãos Khouri desenvolveram o projeto pela *Kamera filmes* em coprodução com a *Cinedistrite*. Com a intenção de evitar a liquidação da companhia Vera Cruz, seriamente endividada, os irmãos se valeram de uma lei de 1919 que protegia sócios minoritários em empresas de sociedade anônima. Seguindo essa lei, eles poderiam

usufruir do parque técnico da *Vera Cruz* se adquirissem ao menos 22% das ações da companhia. A dupla começou a procurar pequenos acionistas e “conseguiu completar seu intento em meados da década de 1960, dando origem a um imbróglia jurídico que se estendeu por vários anos”, mas que permitiu a preservação do inestimável acervo da companhia e possibilitou, nos anos seguintes, a realização de outras coproduções da *Vera Cruz* com a *Kamera Fims*, com a *Cinedistrite* e também com a *Columbia Pictures do Brasil* e *United Artists* (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018).

2.2 As vanguardas musicais e o *Cinema Novo*

Noite vazia foi lançado no mesmo período de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). A convivência dessas correntes opostas, “que brigavam como cães e gatos, não indica mau funcionamento e sim dá conta da tremenda vitalidade do cinema brasileiro, que naquela época se impunha como uma atividade intelectual” (ARAÚJO, 2006). Ainda segundo o crítico Inácio Araújo, o cinema de Khouri, em sua universalidade inerente, nunca deixou de se reportar à temática brasileira, embora talvez fosse paulistano demais para seus colegas do *Cinema Novo*. Para o pesquisador Jaison Castro Silva, os realizadores do *cinema novo*, que se auto proclamavam autores em busca da identidade nacional, viam em Khouri um antagonista, acusando-o de “herdeiro de um cinema industrial e de importar temáticas sem a devida assimilação crítica” (CASTRO SILVA, 2007, p.32). Em *Noite vazia*, Khouri retrata a capital paulista como estereótipo universal de metrópole, como nicho da diversidade. Não a retrata como o lugar do *novo*, mas como o local de um círculo infernal de repetição:

Uma ressaca precoce do clima de otimismo-desenvolvimentismo presente na década de 1950 instala-se em parte do cinema brasileiro. O cinema paulista, no entanto, reage a essa crise de uma forma diferente. Nessa esfera, encontrava-se Walter Hugo Khouri, um dos cineastas a administrar o legado do humanismo europeu e a crise das perspectivas de progresso existente no Brasil de forma peculiar (CASTRO SILVA, 2007, p.29).

Essa dissensão artística iria se manifestar em vários aspectos da estética cinematográfica da época, entre os quais a relação dos diretores e realizadores com a música e com os compositores brasileiros (VIDAL; TINÉ, 2019)⁴⁵.

Em seus estudos sobre a música extradiegética⁴⁶ no cinema brasileiro moderno, o pesquisador Guilherme Maia destacou a presença de Villa-Lobos como o compositor brasileiro cuja obra foi mais utilizada nas trilhas sonoras do movimento *cinemanovista*. Villa-Lobos consta como autor de trilha adaptada nos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1970) e *Lúcia McCartney* (Davi Neves, 1971). A presença de Villa-Lobos nas trilhas sonoras do *Cinema Novo* estaria, então, mais ligada à questão do nacional, do cinema autóctone, e menos a uma opção estética pelo estilo do compositor. Segundo Maia, o *Cinema Novo* buscava, nesses casos, estabelecer com o público uma relação diferenciada de caráter marcadamente didático.

Antes do Cinema Novo, a música no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, os cânones clássicos. De *Ganga bruta* (Cinédia, Humberto Mauro, 1933), marco da transição do cinema mudo para o sonoro, a *Os apavorados* (Atlântida, Ismar Porto, 1962), último longa-metragem produzido pela Atlântida, a trilha sonora do cinema brasileiro é marcada pela ampla presença de canções no plano diegético e por música extradiegética de caráter clássico-romântico. Uma análise das fichas técnicas dos filmes produzidos pelas três companhias cinematográficas que mais se destacaram na produção cinematográfica brasileira desse período revela que os “italianos” como Radamés e Alexandre Gnatalli, Lyrio Panicali, Leo Peracchi, Gabriel Migliori e Enrico Simonetti, herdeiros da tradição romântica e operística italiana, dominaram a cena nacional no campo da música extradiegética (MAIA, 2010, p.76).

Glauber Rocha, em *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), agrega, ainda segundo Maia, “em uma mixagem descontínua e fragmentada, música do folclore de

⁴⁵ Esse tema foi abordado no artigo: *A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: Noite Vazia e As amorosas*, publicado em 2019 no n. 49 de *Itinerários Revista de Literatura*, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, *Campus Araraquara*. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/issue/view/726/238> Acesso em: 11 dez. 2021.

⁴⁶ Diegese é um conceito que se reporta à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa (mundo ficcional, vida fictícia), à parte da realidade externa de quem lê ou assiste (o chamado mundo real ou vida real). Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme, mas é externa à diegese - é extradiegética -, pois não está no contexto da ação. Já a música que ouvimos quando um personagem está escutando rádio é diegética, pois está dentro do contexto ficcional.

Minas Gerais, Pixinguinha, canções originais de Sérgio Ricardo e Walter Queirós e a música de concerto atonal de Marlos Nobre” (MAIA, 2002, p.72). Para o diretor Glauber Rocha, a estética revolucionária teria uma função didática e épica de “alfabetizar, informar, educar e conscientizar as massas ignorantes e as classes médias alienadas” (ROCHA, 1981, p.67). A opção por Villa-Lobos, nesse viés ideológico nacionalista do cinema dos anos 1960, seria definida por Guerrini Junior (2009) como uma “alegoria da pátria”:

A busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural dos anos sessenta. O Cinema Novo despontaria como uma das expressões máximas desse resgate de “projeto de nação”, já presente entre os modernistas/nacionalistas. De certa forma, pode-se dizer que o modernismo chega ao cinema nos anos sessenta. Assim, Villa-Lobos, o mais celebrado compositor modernista/nacionalista, era uma escolha natural (GUERRINI, 2009, p.127).

Nelson Pereira dos Santos, que em filmes anteriores como *Rio, 40 graus* (1954) e *Rio, zona norte* (1957) havia empregado a música extradiegética de Radamés e Alexandre Gnatalli e canções interpretadas por Zé Keti, rompe com esse modelo tradicional de outra maneira: no lugar de uma mixagem fragmentada, opta por não usar música convencional na trilha de *Vidas secas* (1963). Engendrado pelo sonoplasta Geraldo José, “o rangido de um carro-de-boi, apresentado nas primeiras imagens da abertura do filme, percorre toda a narrativa, ora justificado visualmente pela imagem do carro-de-boi, ora exclusivamente no nível extradiegético” (MAIA, 2002, p.70). As impressões do compositor Jorge Antunes e do pesquisador Hernani Heffner⁴⁷ – alinhadas por Maia (2002), sobre o ruído de carro-de-boi em *Vidas secas* – expõem dois pontos de vista distintos. Para Heffner, o uso recorrente do ruído do carro-de-boi na abertura de *Vidas Secas*, “tradução sinestésica e quase metafísica do tema do filme”, estaria relacionado, em parte, à falta de recursos financeiros. No verbete *som* da Enciclopédia de Cinema Brasileiro, Heffner escreveu: “sem ter à disposição as facilidades da Vera Cruz, que vão desaparecendo com o tempo, e os recursos da unidade carioca do Bonfanti, que pega fogo em 1957, o nascente Cinema Novo troca a qualidade técnica por certo efeito de estranhamento” (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.670). Para Jorge Antunes, se

⁴⁷ Curador Adjunto e Conservador-Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Curador da Temática Preservação da Mostra de Cinema de Ouro Preto e Professor do Curso de Cinema da Puc-Rio.

Nelson Pereira dos Santos contasse com um compositor ligado à música concreta e à música eletrônica, poderia extrair muito mais do material sonoro:

O objeto sonoro era rico: duração longa, timbre incisivo e penetrante, comportamento contínuo e cheio de melismas e glissandos. Mas faltou a presença de um compositor para construir objetos musicais com aquele objeto sonoro; para fazer música com aquele ruído (grifos no original) (ANTUNES apud MAIA, 2002, p.70).

O distanciamento, observado por Jorge Antunes, entre o *Cinema Novo* e os compositores da música de vanguarda brasileiros ligados à música concreta e eletrônica, é corroborado por Maia, apoiado na classificação e catalogação de Ramos & Miranda:

A vanguarda musical que eclodiu nos anos 60, e que revelou compositores como Ricardo Tacuchian, Willy Corrêa de Oliveira, Edino Krieger, Marlos Nobre, Esther Scliar, Rogério Duprat, e outros, foi de certa forma ignorada pelo Cinema Novo. Foram registrados apenas dois casos de aproximação entre os dois movimentos: o filme *Noite vazia* (W. H. Khouri, 1964) com música de Rogério Duprat e *A Derrota* (Mario Fiorani, 1966) com música assinada por Esther Scliar. (...) Nas fichas técnicas da filmografia Marginal, entre sessenta e nove filmes relacionados, apenas cinco têm música original composta por representantes das “vanguardas”: *Trilogia do Terror* (J. Mojica Marins, O. Candeias e S. Souza, 1968), filme em três episódios com música de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, *O Anjo Nasceu* (J. Bressane, 1969), com música de Guilherme Vaz, *O Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1969) com música de Rinaldo Rossi, *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg, 1975) com música assinada por Cecília Conde e *O Segredo da Múmia* (Ivan Cardoso, 1985) com música de Júlio Medaglia. Houve também o caso do filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1977) no qual o compositor Caetano Veloso utilizou ruídos de Música Concreta e instrumentos do compositor Walter Smetak (MAIA, 2002, p.76).

Esse argumento, no entanto, é rebatido por Irineu Guerrini Junior que, em seu livro *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*, lista 25 filmes brasileiros realizados entre 1962 e 1970 com trilhas de compositores ligados a essa vanguarda musical referida por Maia e Antunes (Tabela 01). Embora nem todos esses 25 filmes se enquadrem na estética que delimita o campo *cinemanovista* na literatura crítica e acadêmica, 13 têm música de Rogério Duprat, quatro deles dirigidos por Walter Hugo Khouri (GUERRINI, 2009, p.84).

Tabela 01 – Lista de filmes e realizadores dos anos 1960 revela uma forte conexão entre músicos de vanguarda e a produção cinematográfica no país.

84 Irineu Guerrini Junior

Uma relação de filmes brasileiros dos anos sessenta com trabalhos desses compositores deve incluir, pelo menos:

ANO	TÍTULO	DIREÇÃO	MÚSICA
1962	A ilha	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1964	Noite vazia	W. H. Khouri	Rogério Duprat
1966	Amor e desamor	Gerson Tavares	Rogério Duprat
1966	As cariocas	Fernando de Barros	Damiano Cozzella e outros
1967	A derrota	Mario Fiorani	Ester Scliar
1967	O mundo alegre de Helo	C. Alberto de S. Barros	Duprat/Cozzella
1967	As amorosas	W.H. Khouri	Rogério Duprat
1968	Aginaldo, perigo à vista	Reynaldo Paes de Barros	Julio Medaglia
1968	Anuska, manequim e mulher	F. Ramalho Jr.	Rogério Duprat
1968	Capitu	P. César Saraceni	Marios Nobre
1968	Fome de amor	N. Pereira dos Santos	Guilherme Vaz
1968	O homem nu	Roberto Santos	Rogério Duprat
1968	Panca de Valente	Luiz S. Person	Damiano Cozzella
1968	Trilogia do terror	Marins, Candeias e Person	Duprat/Cozzella
1969	Brasil, ano 2000	Walter Lima Jr.	Duprat e outros
1969	O cangaceiro sanguinário	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O cangaceiro sem Deus	O. Oliveira	Damiano Cozzella
1969	O dragão da mal dade contra o santo guerreiro	Glauber Rocha	Marios Nobre e outros
1969	Em cada coração um punhal	Vários	Rogério Duprat e outros
1970	A arte de amar bem	Fernando de Barros	Rogério Duprat
1970	Azylo muito louco	N. P. dos Santos	Guilherme Vaz
1970	Família do barulho	Julio Bressane	Guilherme Vaz
1970	O palácio dos anjos	W.H. Khouri	Rogério Duprat
1970	Parafernália, o dia da caça	Francis Palmeira	Duprat/Cozzella
1970	Verão de fogo	W. H. Khouri	Rogério Duprat

Fonte: A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta (GUERRINI, 2009, p.84)

2.3 As gravações nos estúdios Vera Cruz

Mauro Alice (1925 - 2010), que foi o montador de *Noite vazia*, relatou ao pesquisador e professor de cinema Máximo Barro (1930 - 2020) alguns detalhes da pré-produção da obra:

Khouri me procurou, contou-me o esboço de uma nova relação comercial dele com o estúdio, que entrava em co-produção com o seu novo filme. Contou-me que abandonava de vez a dependência total ao filme de encomenda, absorvia o seu estro autoral, tentaria um novo padrão mais coerente com as suas vivências, tomando a batalha dos autores europeus (principalmente) pela liberdade de abordagem de temas, assuntos proibidos pelo decálogo moral de certa fatia da sociedade, e que, entre nós, camuflava a existência de órgãos de segregação e punição de abordagens pelo menos incômodas (ALICE apud BARRO, 2009, p.85).

Essa nova relação de produção, que permitiu autonomia para o cineasta, teria possivelmente também influência direta sobre aspectos técnicos na gravação e mixagem de *Noite vazia*⁴⁸. Para o Prof. Máximo Barro, que foi o montador de *A ilha* (Khouri, 1962), a insatisfação demonstrada por Khouri quanto à baixa qualidade de som no cinema brasileiro, cujas queixas “começavam no equipamento e terminavam nos técnicos” (BARRO, 2009, p.86), parece ter-se resolvido. Ernest Hack, engenheiro de som da Vera Cruz, é apresentado como um dos principais responsáveis pelo elevado nível técnico alcançado na sonorização de *Noite vazia*. Ernest Hack era do quadro técnico na engenharia de som da Companhia desde o início das atividades da Vera Cruz e consta, por exemplo, nos créditos de *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1952)⁴⁹. Segundo Mauro Alice, Ernest Hack buscava contornar a violenta compactação do som na banda sonora da película realizando as gravações com a melhor qualidade possível, para preservar a fidelidade e a perspectiva dos itens contidos nas trilhas. Ainda segundo depoimento de Mauro Alice a Máximo Barro, Ernest Hack costumava gravar com “diversos microfones direcionados a captar preferencialmente o ambiente

⁴⁸ É muito provável que a experiência de trabalhar com Khouri como diretor, roteirista e produtor de seus próprios filmes tenha contribuído para que Rogério também optasse por um modelo semelhante de produção autônoma. Em 1971, junto com Luis Botelho, Wanderlei Rodrigues e a dupla Sá e Guarabira, Rogério adquiriu o estúdio *Pauta*, então propriedade do grupo *Titulares do Ritmo*. Ampliado, o estúdio *Pauta* se tornaria um dos mais importantes estúdios de gravação de São Paulo, o *Vice-Versa*.

⁴⁹ Ernest Hack, ao lado do dinamarquês Erik Rasmussen, assina também o som de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). *O Cangaceiro* foi o primeiro longa-metragem brasileiro com repercussão internacional (exibido em mais de 80 países, recebeu no Festival de Cannes de 1953 menção honrosa pela trilha sonora). Hack trabalhou com Khouri em *Estranho encontro* (1958), *Na garganta do diabo* (1960), *A ilha* (1962), *Noite vazia* (1964) e em *O corpo ardente* (1966). Hack, entre vários outros trabalhos, foi também o responsável pelo som na famosa série brasileira *O vigilante rodoviário* (38 episódios, 1959 – 1962).

sonoro, o palco da ação principal sob o ponto de vista subjetivo do espectador” (ALICE apud BARRO, 2009, p.90).

A música de *Noite vazia* foi gravada nos Estúdios da Vera Cruz com Ernest Hack na engenharia de som. Em vários momentos, a trilha sonora utiliza montagens musicais que *mixam* os sons urbanos de bondes, trânsito de carros e sirenes de fábrica com o som dos instrumentos musicais captados nos estúdios. Segundo depoimento de Duprat a Guerrini Junior, talvez essa seja umas das últimas trilhas produzidas e gravadas nas antigas instalações de São Bernardo do Campo.

Algumas coisas eram improviso. Eu pegava o [Luiz] Chaves [integrante do Zimbo Trio], cada um com suas coisas e dizia: aqui é o seguinte, o clima é esse, eu explicava mais ou menos. Algumas coisas foram projetadas. Eu acho que foi um dos últimos filmes cuja gravação foi em São Bernardo. (...) Eu cansei de tocar lá. Eu ganhei muita grana tocando em música de filme. Com o Simonetti (..) Gabriel Migliori, o próprio [Claudio] Santoro, o Guerra Peixe... (DUPRAT apud GUERRINI, 2009, p. 184).

Duprat aproveitou a estrutura dos estúdios para gravar a trilha de *Noite vazia* assistindo às projeções, embora essa prática não fosse tão comum naqueles estúdios. Segundo Michael Stoll⁵⁰, técnico de som na Vera Cruz entre os anos 1950 e 1954, “95% das vezes era sem imagem, porque você tinha o tempo anotado” (STOLL [2004] apud ONOFRE, 2005, p. 391). Máximo Barro declarou também, em entrevista à pesquisadora Cíntia Onofre, que não era nada usual gravar a música das trilhas assistindo às imagens:

Nunca se fazia, os maestros não olhavam para a tela. E eu dos 51 filmes que montei, os 51 foram feitos com cronômetro, era eu quem ficava com o cronômetro ao lado do maestro. Só o Walter Khouri era quem fazia seu filme com tela, os demais não (BARRO [2004] apud ONOFRE, 2005, p. 378).

De fato, parte da trilha de Duprat para *As amorosas* (Khouri, 1968), segundo informou o músico Arnaldo Baptista, foi gravada em São Paulo com o grupo *Os Mutantes* improvisando enquanto assistiam às imagens em uma televisão instalada dentro do estúdio (VIDAL; TINÉ, 2019). A trilha de *Palácio dos anjos* (Khouri, 1970), com o violoncelo de Duprat, as guitarras de Lanny Gordin e os sopros (flautas e saxofones) de Renato Augusto Menconi (o Mazzola), teria sido quase totalmente improvisada sobre as imagens.

⁵⁰ Michael Stoll, inglês, veio para o Brasil, em 1950, convidado por Alberto Cavalcanti para integrar a equipe internacional da Companhia Vera Cruz como técnico de som especialista em microfones.

Ele [Duprat] saiu da gravação de *A Arte de Amar...* Bem [Fernando de Barros, 1970] e foi diretamente para a Vera Cruz começar a gravação de *Palácio dos Anjos*, de Walter Khouri [1970], afiançando-me não ter escrito até ali uma só nota. Tudo seria improvisado enquanto assistissem na tela aos trechos que seriam musicados (BARRO, 2009, p.164).

Para a gravação da trilha para *Noite vazia* Duprat convidou o grupo musical *Zimbo Trio*, um dos trios de Samba Jazz mais importantes do período (ao lado do *Tamba Trio*, *Jongo Trio*, *Sambrasa*, entre outros), que unia a formação clássica de trio de Jazz (piano, baixo e bateria) à experiência em música popular brasileira. Duprat utilizou a formação original do *Zimbo Trio*: Amilton Godoy ao piano, Luiz Chaves ao contrabaixo e Rubinho (Rubens Barsotti) à bateria e percussão. O próprio Rogério tocava as partes de violoncelo.

O clima era de mais franca liberdade entre o vetusto alemão Hack, Duprat no celo e o brasileiríssimo trio, na média dos 25 a 30 anos. Dos improvisos às correções. Eu [Mauro Alice] estava lá no papel de assistente meu. Anunciava o número do trecho a ser gravado, providenciava anéis de imagem no caso de algumas que eram gravadas ou checadas com projeção. [...] Khouri conseguiu um brilhantismo tal que suplantou o tempo e as modificações tecnológicas por muitos e muitos anos. Sabe-se que ele aproveitou a música de *Noite vazia* até no seu último filme (ALICE apud BARRO, 2009, p.90).

Rogério Duprat, além de compositor, era em 1964 um instrumentista muito experiente: havia participado de orquestras e grupos de câmara desde o início dos anos 1950. O Maestro Olivier Toni (1926 - 2017), amigo da família, reconheceu imediatamente o talento musical de Rogério e contribuiu decisivamente para sua carreira. Além de aulas gratuitas de teoria, entre 1949 e 1952, Toni convidou-o para integrar o grupo de câmara que criou, em 1950, na Faculdade de Filosofia da USP, no qual seu irmão mais velho, Régis Duprat, participava como violinista e o próprio Toni como fagotista. Por indicação de Toni, Rogério Duprat iniciou, em 1950, seus estudos de violoncelo com Calixto Corazza, membro do Quarteto Municipal da cidade de São Paulo (GAÚNA, 2001, p. 30-31). Em artigo para a *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Música, Régis Duprat resume as principais atividades de seu irmão como violoncelista:

Em 1952, ingressou por concurso na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, cujo titular era o maestro Souza Lima. (...) Foi membro fundador da Orquestra de Câmara de São Paulo (1952-1961), membro fundador da Orquestra do *Angelicum* do Brasil, São Paulo (1952-1953), membro da diretoria e diretor do Grupo de Música Experimental da Sociedade Orquestra

de Câmara de São Paulo (1952-1953). (...) Foi membro concursado da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo (1953-1964), tendo sido aprovado também em concurso para a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro (RJ) em 1959, cargo não assumido. Foi também violoncelista da Orquestra Sinfônica da TV Tupi de São Paulo (1955-1957), da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional e TV Paulista de São Paulo (1958-1960), do Quarteto de Cordas da Associação Paulista de Música (1954-1957) e da Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília, UnB, (1964-1965) (DUPRAT [Regis], 2007, p.23).

Paralelamente às atividades de instrumentista de orquestra, Duprat se engajou em outras áreas da produção musical, como arranjador, regente e diretor em grupos de rádio, televisão e gravadoras. Segundo Jonas Lana⁵¹,

no início dos anos 1960, as atividades em estúdio ultrapassaram o trabalho como violoncelista. Entre 1962 e 1964, Duprat trabalhou como diretor musical, arranjador e regente das gravadoras V. S. e Penthon, em São Paulo, e como arranjador e regente assistente do maestro Sílvio Mazzuca na TV Excelsior (LANA, 2013, p. 28).

2.4 Os três manuscritos de Rogério Duprat para *Noite vazia*

Em 2017, para complementação do repertório do concerto de estreia de *Antinomies I*, foram recriados os primeiros 3 minutos da Abertura da trilha de Rogério Duprat para o filme *Noite vazia*. A partitura utilizada nesse recital foi cedida por Raí Duprat, filha de Rogério Duprat. Raí fotografou um conjunto de 11 páginas, pertencentes ao acervo da família Duprat. Em 2018, durante pesquisas para redação de artigo sobre a música de Rogério Duprat na filmografia de Khouri (VIDAL; TINÉ, 2019), foram localizados mais dois conjuntos de partituras e anotações, parcialmente publicados e citados no livro *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta* (GUERRINI, 2009). As cópias xerográficas completas desses dois conjuntos citados por Guerrini foram cedidas em 2018 pela pesquisadora Regiane Gaúna, com autorização de Rai Duprat.

⁵¹ A tese de doutorado *Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista*, defendida por Jonas Soares Lana em 2013, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da PUC-Rio, apresentou detalhada biografia de Rogério Duprat que, segundo o autor, foi parcialmente revisada por Régis Duprat. Disponível em: <<https://fdocumentos.com/reader/full/jonas-soares-lana-rogerio-duprat-arranjos-de-cancao-e-a-em-seus-arranjos>>. Acesso em: 5 jan. 2022.

A análise desses três conjuntos revelou que o manuscrito de 11 páginas, utilizado em 2017, é possivelmente o mais recente. Além de não conter rasuras ou anotações de trabalho, nele está a versão da abertura de *Noite vazia*, para piano e percussão, que seria utilizada no corte final da película – há uma versão para quarteto analisada por Guerrini (2009). Este conjunto mais recente, fotografado por Rai Duprat em 2017, composto de 11 páginas, trata-se provavelmente de uma revisão feita pelo próprio compositor, e será designado como *Manuscrito n.3*.

Os dois conjuntos localizados em 2018, cedidos por Gaúna, contêm anotações de trabalho e rasuras, e são possivelmente os originais e, portanto, cronologicamente anteriores ao *Manuscrito n.3*.

Entre os escritos originais, o mais extenso é constituído por 19 páginas e lista 37 intervenções musicais compostas ou montadas por Duprat para *Noite vazia*. Por ser o mais completo, esse conjunto será denominado neste texto como *Manuscrito n.1*. O segundo conjunto, dos originais localizados em 2018, é composto por 10 páginas com texturas e anotações em papel quadriculado nas quais o compositor grafou o que ele denominou como “música eletrônica” ou “sequências montadas” e será designado como *Manuscrito n.2*.

Esses três conjuntos constituem um material raro que documenta o processo de trabalho e as técnicas composicionais utilizadas pelos profissionais de cinema nos anos 1960. Segundo Máximo Barro (1930-2020), importante historiador de cinema brasileiro, as partituras de trilhas para filmes são escassas porque normalmente ficavam em poder do produtor da película e acabavam perdidas com o passar do tempo.

Manuscrito n.1

O *Manuscrito n.1* traz em suas primeiras páginas a versão originalmente pensada por Duprat para a abertura de *Noite vazia*: “*I Títulos*” para piano, violoncelo, contrabaixo e percussão.

Essa versão para quarteto foi preterida por Duprat e por Khouri, já que a versão utilizada nos primeiros 3 minutos da abertura de *Noite vazia* é para piano e percussão, somente.

As demais páginas do *Manuscrito n.1* contêm outras pequenas peças e suas respectivas anotações e grifos de trabalho (Duprat traçava um “x” sobre os números dos trechos já gravados). As pequenas peças e as indicações de mixagens que compõem o *Manuscrito n.1* estão todas numeradas e, no decorrer do filme, com poucas exceções, elas se apresentam

segundo essa ordem numérica, o que indica que a trilha foi composta ou concebida sobre a montagem final do filme.

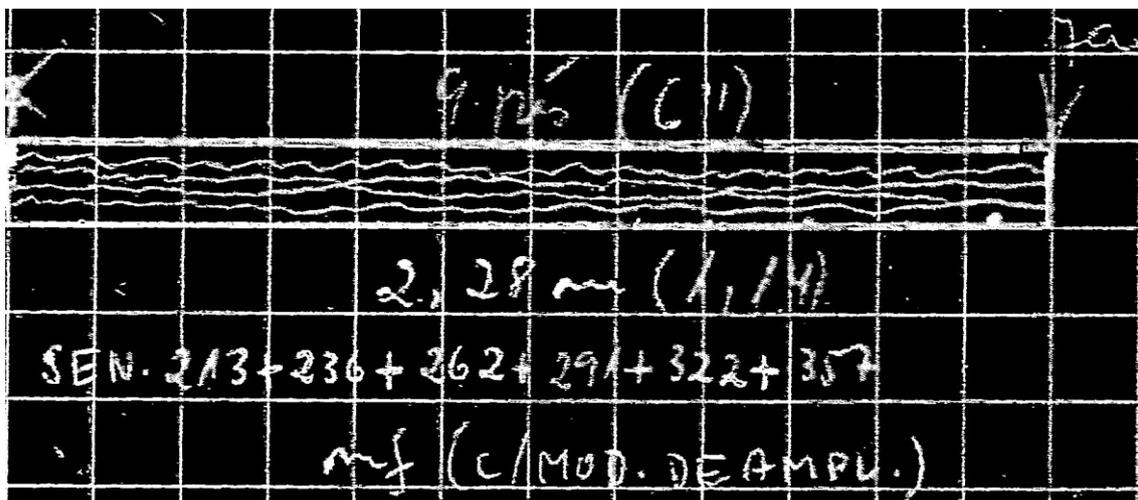
Manuscrito n.2

O *Manuscrito n.2*, com 10 páginas, contém o que Duprat chamava “sequências montadas”, e é composto por gráficos e anotações sobre papel quadriculado. Texturas e rubricas especificam o tamanho (em pés e centímetros) dos segmentos de fita magnética que ele cortou e emendou e as indicações de montagens e manipulações em equipamentos eletrônicos (Figura 25).

Além das dimensões dos segmentos de fitas magnéticas seccionadas e remontadas, Duprat especificou o conteúdo sonoro dos trechos que seriam manipulados e alguns dos efeitos de pós-produção. Para destacar e analisar, neste texto, as anotações em preto e branco com pouco contraste (xerox de xerox), algumas imagens do *Manuscrito n.2* foram digitalizadas e invertidas cromaticamente, como pode ser visto na imagem abaixo.

Como se observa na Figura 23, Duprat utilizou elementos gráficos (texturas) como recurso para discriminar o grau ou o tipo de efeito sonoro pretendido em cada segmento de fita magnética. O mesmo tipo de preenchimento gráfico (texturas) seria usado por Duprat para diferenciar os grupamentos musicais na partitura de *Antinomies I*.

Fig. 23 – Detalhe do Manuscrito n.2, para trilha de Noite vazia (Khoury, 1964).
A inversão de cores permite visualizar com maior contraste as anotações de Duprat.



Fonte: Acervo Regiane Gáina.

Manuscrito n.3

O conjunto de 11 páginas do *Manuscrito n.3*, embora não esteja datado, é possivelmente de uma edição mais recente feita pelo próprio compositor. O material organiza numericamente pequenas peças instrumentais em folhas pautadas por pentagramas e omite as anotações de trabalho, evitando assim as rasuras. No *Manuscrito n.3*, Duprat respeita a mesma numeração do *Manuscrito n.1* para os trechos instrumentais (solos, duos, trios e quartetos), omitindo os números que designam os improvisos musicais constituídos por *riffs* de jazz ou bossa-nova (usados como música incidental diegética) e as manipulações e montagens em fita magnética (denominadas “sequências montadas”).

A primeira peça do *Manuscrito n.3* (Figura 26) é a versão final da abertura (*No. 1 Títulos*) para duo de piano e percussão, atualizando a proposta contida no *Manuscrito n.1*, originalmente concebida para quarteto.

Em nota ao final dessa primeira página do *Manuscrito n.3*, Duprat escreveu: “Os números que não constam desta partitura são os de música eletrônica e montagens em geral ou música incidental” (Figura 26). Essa rubrica pode ser tomada como indicativo de uma divisão estética estabelecida pelo compositor à época: em entrevista concedida a Guerrini em 2009, Duprat se refere ao serialismo integral de Pierre Boulez e à música eletrônica de Karlheinz Stockhausen, entre os quais a trilha de *Noite vazia* parece equilibrar-se dicotomicamente.

Fig. 24 – Fac-símile da página 1 do Manuscrito n.1, para trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).

Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Fig. 26 – Fac-símile da página 1 do Manuscrito n.3, para trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).

NOITE VAZIA - FILME DE W. H. KHOURY - MÚS. - ROGÉRIO DUPRAT
1964

Nº 1 (TÍTULOS) *(recorded for the film, but I didn't keep the copy)*

PIANO SOLO

$\text{♩} = 150$

2/2 PEDAL-SEMPRE

Handwritten musical score for piano solo, featuring various dynamics (p, mp, mf, f, pp, hpp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "PEDAL-SEMPRE" and "(CLUSTER)". The score is written on four systems of staves.

N.B. - OS NÚMEROS QUE NÃO CONSTAM DESTA PARTITURA SÃO OS DE MÚSICA ELETRÔNICA E MONTAGENS EM GERAL DA MÚSICA INCIDENTAL

(This is not the complete score; there were too some pieces of electronic music and manipulated material of sound.)

Fonte: Acervo Família Duprat.

2.5 Simetrias na estrutura de *Noite vazia*

Amparado pela estrutura física das salas e equipamentos dos Estúdios Vera Cruz e com a possibilidade de poder trabalhar novamente com Walter Hugo Khouri, Rogério Duprat transitaria com desenvoltura entre a música de vanguarda e a música popular brasileira, escrevendo, dirigindo e tocando com o *Zimbo Trio*.

Questionado por Guerrini sobre a utilização de música de vanguarda em *Noite vazia*, em detrimento da música tonal ou popular tradicionalmente empregada nas trilhas do cinema brasileiro, Duprat esclarece que essa opção refletia também sua postura estética como compositor atuante no panorama musical brasileiro da época. Duprat e os demais signatários do *Manifesto Música Nova* haviam optado, por exemplo, pelo serialismo em contraposição ao viés nacionalista que se apoiava desde o final dos anos 1940 em diretrizes estabelecidas pelo Partido Comunista⁵²:

O Walter quis. Ele sabia o tipo de música que eu fazia. A música que eu estava batalhando era uma música bouleziana. Antes não, eu tinha sido comuna de carteirinha. E naquela briga entre o Koellreutter e o Guarneri, eu defendia o Camargo Guarneri. (...) Acabei deixando um pouco de lado o comunismo. Mas hoje [entrevista realizada em maio de 2000] eu vou pedir carteira de novo. O Décio [Pignatari] fica me gozando, mas eu digo que a gente tem de ser comunista outra vez, não dá mais para aguentar esse neoliberalismo (GUERRINI, 2009 p. 183).

A simetria e espelhamento característicos em *Noite vazia*, apontados por Bernardet, se estenderiam durante o filme e seriam explorados por Duprat e Khouri de várias maneiras. Já na abertura do filme dois momentos são pontuados claramente: sobre imagens humanas de estátuas em decomposição, os autores usam trilha de piano e percussão, e sobre as imagens de trânsito, *travellings* e *close-ups* de cenas urbanas, é usada música eletrônica composta por sons sintetizados e montagens em fita magnética.

⁵² Formulado na URSS, o “realismo socialista” tornou-se a doutrina estética oficial do movimento comunista, passando a ser reconhecido no Brasil em 1948. Compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Eunice Catunda decidiram abandonar o dodecafonismo e passaram a adotar um discurso de defesa do nacionalismo musical baseado no folclore. Este tema foi abordado em detalhes por André Acastro Egg em dissertação apresentada em 2004 junto ao Departamento de História da Universidade Federal do Paraná – UFPR. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32773/R%20-%20D%20-%20ANDRE%20ACASTRO%20EGG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 15 mar. 2022.

Outra interação de som e imagem explorada dicotomicamente por Duprat e Khouri na trilha de *Noite vazia*, é entre a música diegética e extradiegética. Como indicado nas rubricas, ao omitir a “música incidental” no *Manuscrito n.3*, Duprat pretendeu reservar as intervenções com tempo métrico, ou periódico, para a música diegética. O samba, o blues, a bossa-nova e outros arranjos curtos e sofisticados executados pelo *Zimbo Trio*⁵³ ocorrem sempre que os músicos estão em cena (00:16:30)⁵⁴ ou quando o rádio do carro ou o toca-discos é acionado (00:29:09). Em contrapartida, o tempo de execução da trilha extradiegética é sempre o tempo dramático, ou aperiódico.

À lembrança infantil de Norma Bengell, chuva e bolos na frigideira, corresponde o pesadelo de Odete Lara; e os exemplos são numerosos. Quanto aos dois homens, suas relações são idênticas às que ligam as duas mulheres. Assim, as quatro personagens são simétricas conforme um eixo vertical e um eixo horizontal. Essa dicotomia fortemente acentuada no filme, e que se encaixa provavelmente na perspectiva do *voyeurisme*, faz de *Noite vazia* um jogo de espelhos (BERNARDET, 2007, p, 127).

Os arpejos lentos (em mínimas e semibreves em 50 bpm) que Duprat escreveu para o piano de Amilton Godoy, ouvidos nos 3 minutos iniciais da abertura de *Noite vazia*, não se reportam à lógica tonal ou a processos seriais e dodecafônicos mais ortodoxos⁵⁵. São construções sobre intervalos distantes entre si, principalmente progressões de sétimas maiores, nonas menores, que, transpostos para a mesma oitava compõem grupos de segundas menores (*clusters*). Na partitura (Figura 26) o compositor solicita ainda, para ressaltar esse efeito de variação de intensidade ocasionado pela interferência mútua de frequências próximas (batimentos), que o pedal de sustentação do piano esteja sempre acionado.

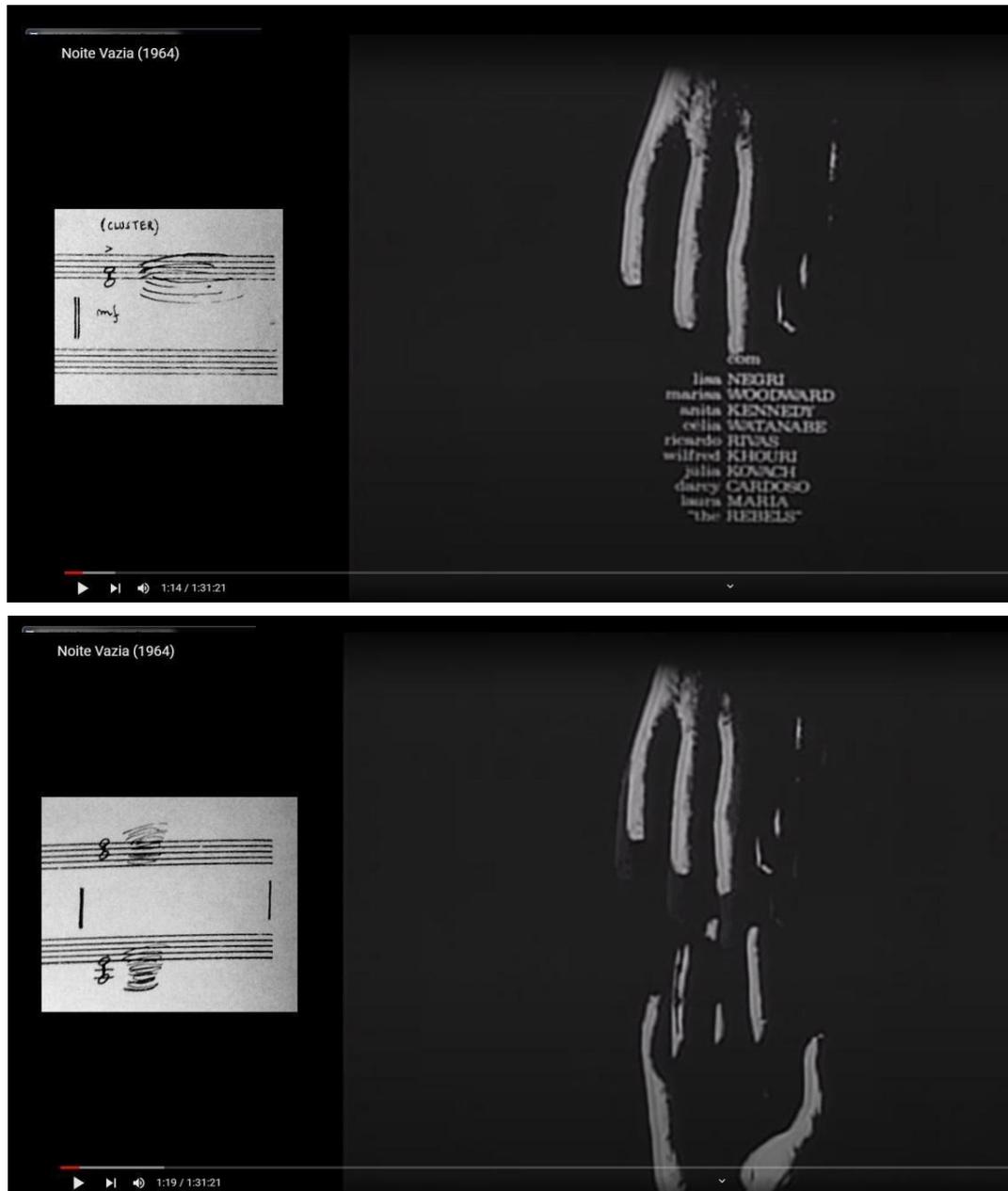
Na Abertura do filme esses *clusters* são destacados, pois estão sincronizados com as imagens de mãos em 00:01:06 e em 00:01:14 (compassos 15 e 21 da Figura 26 – *No.1 Títulos – Manuscrito n.3*). Em 00:01:18, quando duas imagens de mãos se aproximam, mas não se tocam, Duprat determina dois clusters simultâneos, um na região grave e outro na região aguda do piano.

⁵³ Segundo informações em Guerrini (2009) corroboradas por Duprat, além do *Zimbo Trio*, participam da trilha sonora, em rápidas ambientações em boites e casas noturnas o grupo musical *The Rebels*, e uma instrumentista (não identificada) especializada em música tradicional japonesa que foi aos estúdios da Vera Cruz para gravar trechos musicais tocando *Koto* e *Shamisen*.

⁵⁴ Versão em baixa resolução do filme *Noite vazia* está disponível no site Youtube no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=c9VO352p11E> Acesso em: 8 de abril de 2022.

⁵⁵ Esse procedimento pode ser associado ao que Rogério Duprat denominaria “Tratamento intuitivo de parâmetros” em seu programa-projeto para de Curso de Comunicação Sonora na UnB, em 1965 (Figura 62).

Fig. 27 – Montagem digital com detalhes do Manuscrito n.3 e frames do filme Noite vazia (Khouri, 1964).



Fonte: Acervo família Duprat (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site Youtube).⁵⁶

A Figura 28 reproduz os 4 últimos compassos do trecho musical para quarteto (piano, violoncelo, contrabaixo e percussão) no. 12, página 6, do *Manuscrito n.3*, que podem ser ouvidos em 00:36:44. Nesse excerto, Duprat propõe o mesmo movimento de intervalos melódicos de sétimas concluindo em segundas: o arpejo, no piano, do acorde composto por 5 notas (um intervalo de sétima menor e três de sétimas maiores sucessivos) se dirige a um Mib grave, que soa

⁵⁶ Disponível no site *Youtube* em <https://www.youtube.com/watch?v=c9VO352pl1E> Acesso: 10 abr 22.

uma oitava abaixo das notas Mi [bequadro] e Fá tocadas respectivamente pelo violoncelo e contrabaixo (*tremolo em sul ponticello*). Os pratos, também em *tremolo*, devem ser percutidos com baquetas de feltro. Duprat repete a sonoridade de segundas menores concomitantes com o violoncelo se dirigindo para o Fa# e o contrabaixo para o Sol (em harmônico).

Fig. 28 – Detalhe dos quatro compassos finais do excerto no. 12, página 6, Manuscrito n.3.

Fonte: Acervo Família Duprat.

Os sons de *clusters* no piano (com pedal de sustentação acionado) e os intervalos de segunda menor nos instrumentos de corda serão frequentes e reiterados. É possível supor que a opção pelo uso e articulação desses intervalos esteja associada analogamente aos personagens do filme, que se mantêm em conflito mesmo que fisicamente muito próximos. Mauro Alice relata à pesquisadora Sheila Schvarzman:

Khouri procurou uma forma nova. [...] tem conflito de classes, de sentimentos, atração, repulsa e condições sociais: uma mulher que só quer dinheiro e outra que só quer amor, um homem que tem dinheiro e outro

que não tem nada e joga tudo fora. Era um mundo incrível. Noite vazia foi para mim a primeira entrada do cinema brasileiro na contemporaneidade (SCHVARZMAN, 2008, p. 206).

No decorrer da trilha, Duprat utilizará também procedimentos composicionais seriais mais estritos e alguns processos dodecafônicos (apresentação integral da série de 12 sons), privilegiando os parâmetros de altura. Em depoimento a Guerrini Junior (2009), Duprat recorda:

Não sei se nessa época eu já tinha aderido a uma coisa totalmente serializada, mas devia estar ali... A gente já estava mamando o Boulez, alguma coisa das Estruturas [Structures I e II] para piano, o próprio [*Le*] *Marteau sans maître*... Alguma coisa devia ter de serial... (...) Talvez nem todos os parâmetros, mas na altura seguramente. (GUERRINI, 2009, p. 186).

Entre os minutos 28:34 e 29:08, aproximadamente, pode-se ouvir os trechos 10-b e 10-c do *Manuscrito n.1*, nos quais o tratamento melódico é claramente serial. Para a transcrição analítica da Figura 29, as alturas das notas desses dois segmentos foram organizadas e transpostas em uma distância máxima de duas oitavas. O trecho 10-c expõe uma série dodecafônica (12 alturas distintas sem repetições). O trecho 10-b expõe uma série com 11 notas diferentes, na qual o Sol# é omitido e o Fá# (em vermelho) ocorre duas vezes.

Fig. 29 – Montagem digital com detalhe do excerto número 10 do Manuscrito n.1, frame do filme Noite vazia (Khouri, 1964) e exemplo de editoração analítica (do autor).



Nº 10

piano

10 - b

10 - c

série

10 – [b e c] Piano e percussão
28:34 – 29:08 34" – [11 compassos] de 13.

Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site Youtube).

A partir de 36:04 pode-se ouvir o início do excerto *n.12*, para quarteto (*Zimbo Trio* e Duprat ao violoncelo). A Figura 30 mostra o fotograma da cena correspondente e o detalhe do trecho *n.12* em sua escrita original no *Manuscrito n.1*.

Fig. 30 – Montagem digital com frame do filme *Noite vazia* (Khouri, 1964) e detalhe do *Manuscrito n.1*.

12 – Quarteto (piano, violoncelo, contrabaixo e bateria). *Zimbo* trio com Rogério Duprat ao Cello.
<https://www.youtube.com/watch?v=c9VO352p11E>
 36.04 - 36:54 - 15 compassos, duração: 50"

Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site Youtube).

O mesmo trecho foi transcrito por Duprat no *Manuscrito n.3*, mantendo a numeração (12). A escrita analítica nas cores vermelha e azul, que compõe a Figura 31, demonstra que cada dupla de hexacordes arpejados pelo piano expõe uma série de 12 sons.

Fig. 31 – Montagem digital com detalhe do *Manuscrito n.3* e editoração com escrita analítica (do autor).

The image shows a page of handwritten musical notation for 'N° 12'. It includes staves for Piano, Cello, and Bass. The piano part is marked 'PED.' and 'HARP. LENTO'. The cello and bass parts are marked 'ARCO' and have dynamic markings 'p' and 'pp'. The notation is in a 4/4 time signature and features complex arpeggiated chords.

The image shows a digital transcription of the piano part from 'N° 12'. It includes staves for piano and série. The piano part is marked 'PED.' and 'HARP. LENTO'. The série part shows a sequence of notes in red and blue, representing a series of 12 sounds. The notation is in a 4/4 time signature and features complex arpeggiated chords.

Fonte: Acervo Família Duprat

O trecho número 14, que pode ser ouvido a partir do minuto 39:34, é uma montagem em fita magnética obtida pela manipulação de 10 *clusters* executados em diversas regiões do piano. Sob o pentagrama do trecho número 14 do *Manuscrito n.1*, é possível ler parte das anotações do compositor: “14 - Montar (no potenciômetro – espera extinção p/ cortar ataque – grave em 15. Montar (ilegível), cortando ataque (ilegível) (total montado 40”)” (Figura 32).

Fig. 32 – Montagem digital com print de tela do filme *Noite vazia* (Khouri, 1964) e detalhe do *Manuscrito n.1*.



14 - montar
 (no potenciômetro – espera extinção p/ cortar ataque – grave em 15.
 montar (ilegível), cortando ataque (ilegível) (total montado: 40”)
<https://www.youtube.com/watch?v=c9VO352pl1E>
 39.34 - 40.14

Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site Youtube).

No minuto 55:26, o excerto 21 do *Manuscrito n.1* revela um procedimento de improvisação percussiva executado pelo próprio compositor. As anotações precisas de duração (1'21" no total - entre 55:26 e 56:47) demonstram, no entanto, que os movimentos foram programados e estudados com antecedência a partir de análise das imagens e, possivelmente, gravados assistindo à cena. “21 – eu improviso com baqueta feltro sobre cordas do piano 1'7" (começo - grave e pouco denso, p. – vai crescendo e aument. densidade) aí súbito *ff* no agudo, e mais 13" agitado e ainda agitando.” (Figura 33).

Fig. 33 – Montagem digital com print de tela do filme *Noite vazia* (Khouri, 1964) e detalhe do *Manuscrito n.1*.



NOITE VAZIA (MEN AND WOMEN) Walter Hugo Khouri 1964

55:26 / 1:31:21

21 - eu improviso com baqueta feltro sobre cordas do piano
1'7" (começo - grave e pouco denso, p. - vai crescendo e
aument. densidade)
aí súbito *ff* no agudo, e mais 13" agitado e ainda agitando.

21 - eu improviso com baqueta feltro sobre cordas do piano
1'7" (começo - grave e pouco denso, p. - vai crescendo e aument. densidade)
aí súbito *ff* no agudo, e mais 13" agitado e ainda agitando.
[início: 55:26]

Fonte: Acervo Regiane Gaúna (partitura) e Arquivo de Internet (vídeo no site Youtube).

A partir de 1:11:11 inicia-se uma sequência de solos de violoncelo, duos de violoncelo e contrabaixo e um quarteto com Duprat e *Zimbo Trio*. Os excertos numerados 27^a, 27b, 28^a e 28b, foram transcritos pelo próprio compositor nas páginas 9, 10 e 11 do *Manuscrito n.3*. (Figuras 34, 35 e 36).

Fig. 34 – Fac-símile de página 9 do *Manuscrito n.3* para a trilha de *Noite vazia* (Khoury, 1964).

The image shows a handwritten musical score on aged paper, page 9. It is titled 'Nº 27' and 'A' with a tempo marking '♩ = 80'. The score is for Cello Solo and Bass. The Cello part begins with a 'CELLO SOLO' instruction and includes various dynamics like 'pp', 'f', 'sf', and 'p'. It features fingerings (I, II, III) and bowing techniques such as 'LASCIA SUONARE' and 'VIBRATISSIMO'. A specific instruction reads: 'THIS CELLO SOLO IS TO BE RECORDED WITH WOOD-BLOCK, "A PIASERE", ON "ECO"'. The Bass part includes 'pizz.' (pizzicato) and 'ARCO VIBR.' (arco vibrato) markings. Below the main score, there are sections for 'Nº 28' and 'A', with 'ARCO' and 'NON VIBR.' markings. The page number '9' is written in the top right corner.

Fig. 35 – Fac-símile de página 10 do Manuscrito n.3 para a trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).

The image shows a handwritten musical score on aged paper, page 10. The score is arranged in several systems of staves. The top system includes a Piano staff and a Percussion staff. The Piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are handwritten numbers '3' and '2' with 'DED. f' below them. A slur covers a group of notes, with a '6' written above it. The Percussion staff has a bass clef and contains a few notes with dynamic markings. Below the Percussion staff, there are handwritten instructions: 'WOOD BLOCK AGUDÍSSIMO' and 'CON GRANDE ECO'. The second system includes a Piano staff, a Cello staff, a Bass staff, and a Percussion staff. The Piano staff has a treble clef and contains a few notes. The Cello staff has a bass clef and contains a few notes. The Bass staff has a bass clef and contains a melodic line with notes, rests, and dynamic markings. Above the Bass staff, there are handwritten markings: 'Pizz' and 'b'. The Percussion staff has a bass clef and contains a few notes. Below the Percussion staff, there are handwritten instructions: 'CYMBAL' and 'p ATRAITO DE AARAME, EM ESPIRAL'. The page number '10' is written in the top right corner.

Fig. 36– Fac-símile de página 11 do Manuscrito n.3 para a trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).

11

ppp

mf

VAI DICENDO PARA FELTO

CTMO. AGUDO

(VALE PARA TODOS)

(COMME IN PIANO)

(COMME IN PIANO)

IMPULSIONA NOS O CTMO. COM VARIAS BAGNETAS

mf

(VALE PARA TODOS)

Fonte: Acervo Família Duprat.

Entre 1:11:11 e 1:16:32 é possível identificar os episódios: 27a (1:11:11 a 1:12:33); 27b (1:12:33 a 1:13:14 em pizz. e não arco); silêncio até 1:14:32 para entrar 28^a (1:14:32 a 1:15:14) e 28b, que se inicia com a série espelhada (Figura 37) em 1:15:14 e segue até 1:16:29.

Na partitura, os últimos 25 segundos de 28b indicam um improviso na região grave para piano, violoncelo, contrabaixo e percussão (usando os pratos e alternando baquetas), porém o piano não foi gravado e 28b termina apenas com improviso em trio (violoncelo, contrabaixo e percussão).

Fig. 37 – Montagem digital com detalhe do Manuscrito n.3 e editoração com escrita analítica (do autor).

Fonte: Acervo Família Duprat.

O excerto 28b, reescrito por Duprat na página 10 do *Manuscrito n.3*, trata-se, conforme transcrição analítica em cores (Figura 37), de uma série de 12 sons composta por dois grupos espelhados de 6 notas. Esse procedimento melódico (em azul) conclui em dois *clusters* sequenciados (em vermelho). Os *clusters*, que podem ser ouvidos em 1:15:15, coincidem com um dos pontos culminantes da história: o beijo entre o casal vivido por Norma Benguell e Gabriele Tinti (Mara e Nelson).

Em 1:16:32, essa sequência essencialmente acústica se encerra e o alvorecer é anunciado pelas sirenes das fábricas, som comum em São Paulo, cidade industrial, na década de 1960.

2.6 A música eletrônica de *Noite vazia* e o sistema RCA Victor da *Vera Cruz*

A abertura de *Noite vazia*, com 4min 40s de duração, está dividida em duas partes distintas: os primeiros 3 minutos “No. 1 Títulos” – *Manuscrito n.3* – (Figura 26) compõem-se de imagens de estátuas e bustos clássicos, com *close-ups* das faces e mãos em decomposição, sobre fundo negro. Os seguintes 1 min 40s “No. 2 Trânsito” – *Manuscrito n.2* – (Figura 46) mostram cenas noturnas da cidade de São Paulo, com planos fechados explorando, na fotografia em preto e branco, a simetria e o grafismo de prédios, viadutos e janelas. Duprat pontuou claramente esses dois momentos: nos primeiros 3 minutos, sobre as imagens de rostos e mãos, na partitura do *Manuscrito n.3* (No. 1 – Títulos) o compositor escreveu arpejos e *clusters* explorando toda a extensão do piano, acompanhados dos efeitos de baquetas sobre os pratos da bateria. Nos restantes 1 min 40s, sobre as imagens da cidade, Duprat propôs uma improvisação de piano e percussão que, na mixagem final, seria somada às manipulações em fita magnética prescritas no excerto “No. 2 Trânsito” que inaugura o *Manuscrito n.2*, (Figura 46). Dessa maneira, o compositor estabelece, já na Abertura, uma distinção que seria explorada na trilha extradiegética, entre a música instrumental acústica e a música eletrônica.

Fig. 38 – Fac-símile da página 5 da edição de 23 de junho de 1950 do jornal Diário da Noite.

DIÁRIO DA NOITE — São Paulo, sexta-feira, 23 de junho de 1950 5

A RCA E A

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

congratulam-se com o público brasileiro

pe'lo início de uma nova era

para o cinema nacional

AFINAL, a gravação sonora de um filme brasileiro será tão perfeita quanto às das melhores procedências. Isto se deve a mais um notável empreendimento da novel Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que acaba de importar o mais aperfeiçoado equipamento de gravação RCA, para suas películas. Trata-se da mais moderna aparelhagem no gênero, igual às existentes em Hollywood.

"CAIÇARA" — o filme de estréia da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, apresentará este aperfeiçoamento, já estando quase inteiramente filmado e será brevemente exibido nas telas brasileiras e mundiais. Estão pois de parabéns a Vera Cruz e, mais ainda, o público brasileiro, que terá ensejo de assistir produções dignas de serem vistas e ouvidas pelas mais exigentes platéias.

MAIS UMA CONTRIBUIÇÃO RCA PARA O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO NO BRASIL

A RCA, detentora de diversos "Oscar" da Academia Cinematográfica de Hollywood, como prêmio pela melhor gravação sonora, foi a escolhida pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz para o fornecimento da aparelhagem de gravação sonora, por garantir, com a sua longa experiência e recursos técnicos, uma perfeição absoluta! É pela mais legítima satisfação que a RCA se vê, mais uma vez, escolhida para colaborar no desenvolvimento artístico e cultural do Brasil.

CUMPRINDO SEU DESTINO HISTÓRICO DE PIONEIRA DO SOM

Tendo recentemente contribuído com sua aparelhagem para a instalação da primeira estação televisora da América do Sul, a RCA vê, com justo orgulho, seu nome ligado à Vera Cruz, pioneira de uma nova era do cinema brasileiro, e, assim, dentro em breve teremos oportunidade de apreciar lindas paisagens da nossa terra, e desempenho perfeito dos artistas da Vera Cruz sob a direção firme e autoritária de Alberto Cavalcanti, aliando a arte ao prazer e de constatar que a gravação sonora de um filme brasileiro em nada ficou devendo às melhores produções importadas do estrangeiro.

Com a escolha da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, a RCA se orgulha de ter concorrido para proporcionar dentro em breve ao público brasileiro, em filmes brasileiros, um som digno da mais exigente platéia. Através da nossa completa organização de distribuidores e agentes, estamos preparados para servir a indústria e o público brasileiro no futuro — como sempre fizemos no passado — com produtos cuja reputação está assegurada pelo nome que em todo o mundo é símbolo de qualidade e perfeição.

RCA VICTOR RÁDIO S.A.

RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

Lider Mundial em Rádio • Primeiro em Gravações Musicais • Primeiro em Televisão

Fonte: Arquivo de Internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>.

A cena que anuncia a parte central da estrutura dramática do filme *Noite vazia* (a reunião dos quatro personagens no interior do apartamento) ocorre após um *blackout* silencioso de 13 segundos. Esse *blackout* é interrompido em *fade-in* pela imagem e som de trânsito de carros para, em seguida, cortar para uma imagem da portaria do prédio de apartamentos. A geometria arquitetônica é enfatizada pela cena estática e pelo som agudo de sintetizador. Sobre essa imagem Duprat utilizou um som gerado por meios eletrônicos, grafado como o *no. 10 a* no *Manuscrito n.1* seguido da rubrica: “senóide”. Uma frequência próxima a 1760 Hz (Lá5 no sistema francês) pode ser ouvida em 27:54 (Figura 39).

Fig. 39 – Montagem digital com print de tela do filme *Noite vazia* (Khoury, 1964) e detalhe do *Manuscrito n.1*.



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Para a criação dos sons eletrônicos utilizados na trilha de *Noite vazia*, Duprat utilizou o equipamento disponível nos estúdios Vera Cruz. Em depoimento a Guerrini Junior (2009) Duprat não especifica os modelos desses aparelhos, apenas recorda que os estúdios eram enormes e contavam com equipamentos que não eram usados na criação de música:

Ah, sim, tem uma parte eletroacústica. Há pouco tempo estava aqui essa partitura. (...) Eram geradores eletrônicos, já tinha alguma coisa eletrônica, instrumentos de teste que eles não usavam na criação de música nos estúdios. Era um enorme estúdio de gravação. O técnico era muito bom, era um alemão [Ernest Hack] que logo entendeu as coisas, me ajudou muito, fizemos lá, sem muita sofisticação, uma coisa meio elementar. Nós já conhecíamos Stockhausen, em 1960 ele já tinha feito muitas coisas eletrônicas. Nós tínhamos notícias, tínhamos discos e tudo. Eu especialmente estava amarradíssimo no Stockhausen. Mais do que no Boulez. O Boulez era o cara do estruturalismo. A minha música, *Organismo*, é bouleziana. Então fizemos o que podíamos. Às vezes pegando até trilhas de ruídos. Você sabe que os estúdios têm coleções de ruídos (GUERRINI, 2009, p. 184-185).

A companhia Vera Cruz, criada em 1950, foi um divisor de águas na história do cinema brasileiro. Além do equipamento técnico importado e da construção dos estúdios cinematográficos em amplo terreno em São Bernardo do Campo (SP), a iniciativa uniu atores, técnicos e diretores do *TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)* a um grande número de profissionais de cinema trazidos de vários países da Europa e Estados Unidos. Embora a experiência tenha sido um desastre comercial que causou grandes prejuízos financeiros à família Zampari, o legado técnico e artístico que essa empreitada extravagante deixou foi decisivo para a cinematografia brasileira (GALVÃO, 1981)⁵⁷.

Ana Carolina Maciel (2008) reproduz, em sua tese de doutorado sobre a Vera Cruz, o conteúdo de um *folheto* datado de 1950, distribuído pelo *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), como parte de sua programação artística. O texto do “folheto número 19” (MACIEL, 2008, p. 45) fornece informações acerca do equipamento de áudio adquirido pela companhia à época:

⁵⁷ Há razoável literatura sobre a criação e as atividades da Companhia Vera Cruz, devido a sua importância no desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. A obra de referência mais citada sobre o assunto é *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. O livro de Maria Rita Eliezer Galvão (1939-2017) foi o resultado da compilação, proposta e batizada por Jean-Claude Bernardet, de trechos da pesquisa realizada pela autora em 1975 para sua tese de doutoramento. A obra reúne análises de publicações em jornais, depoimentos e entrevistas com os principais artistas e empresários envolvidos na criação e produção da Companhia.

Na certeza de que jamais poderia produzir filmes de nível internacional sem dispor de um moderníssimo equipamento técnico, a companhia adquiriu o mais moderno e mais completo equipamento sonoro até hoje exportado dos Estados Unidos pela RCA Victor (fábrica detentora de vários “Oscars” de Hollywood), e que foi diretamente transportado por via aérea da fábrica de New York para os estúdios da Vera Cruz em São Paulo, sem dúvida a maior carga até hoje transportada pelos ares entre as duas Américas, num total de oito toneladas (MACIEL, 2008, p. 44-45).

No final de 1949, o cineasta brasileiro, então radicado na Europa, Alberto Cavalcanti (1897-1982) foi contratado pelo produtor, fundador e diretor administrativo do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) Franco Zampari (1898-1966) para assumir o cargo de Produtor Geral da Companhia Vera Cruz. Entre as atribuições de Cavalcanti estava a escolha dos profissionais, a maioria oriunda da Europa, que constituiriam o quadro técnico da Companhia. Após consulta ao dinamarquês Erik Rasmussen, engenheiro escolhido para chefiar as operações de áudio, Cavalcanti telegrafou ao Sr. Zampari (no início de 1950) “comunicando-lhe que aquele especialista, como ele [Cavalcanti], preferia o sistema Western Electric”. Em resposta, Cavalcanti foi informado por Franco Zampari que já havia sido comprado, no Rio de Janeiro, em “segunda mão, uma parte de aparelhagem marca RCA” (GALVÃO, 1981, p. 98). Ainda segundo depoimentos de Cavalcanti, depois de atrasos que inclusive dificultaram a gravação do filme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), 6 meses após esses telegramas, em junho de 1950 “o resto do material sonoro, encomendado pela companhia [Vera Cruz] aos Estados Unidos”, desembarcaria no Brasil em “uma espetacular chegada (...) em dois aviões fretados especialmente” o que seria noticiado pela imprensa com alarde e usado como propaganda (GALVÃO, 1981, p. 101).

Fig. 40 – Montagem digital com Fac-símile total + detalhe da página 21 da edição, de 18 de junho de 1950 do Jornal Correio Paulistano-SP.



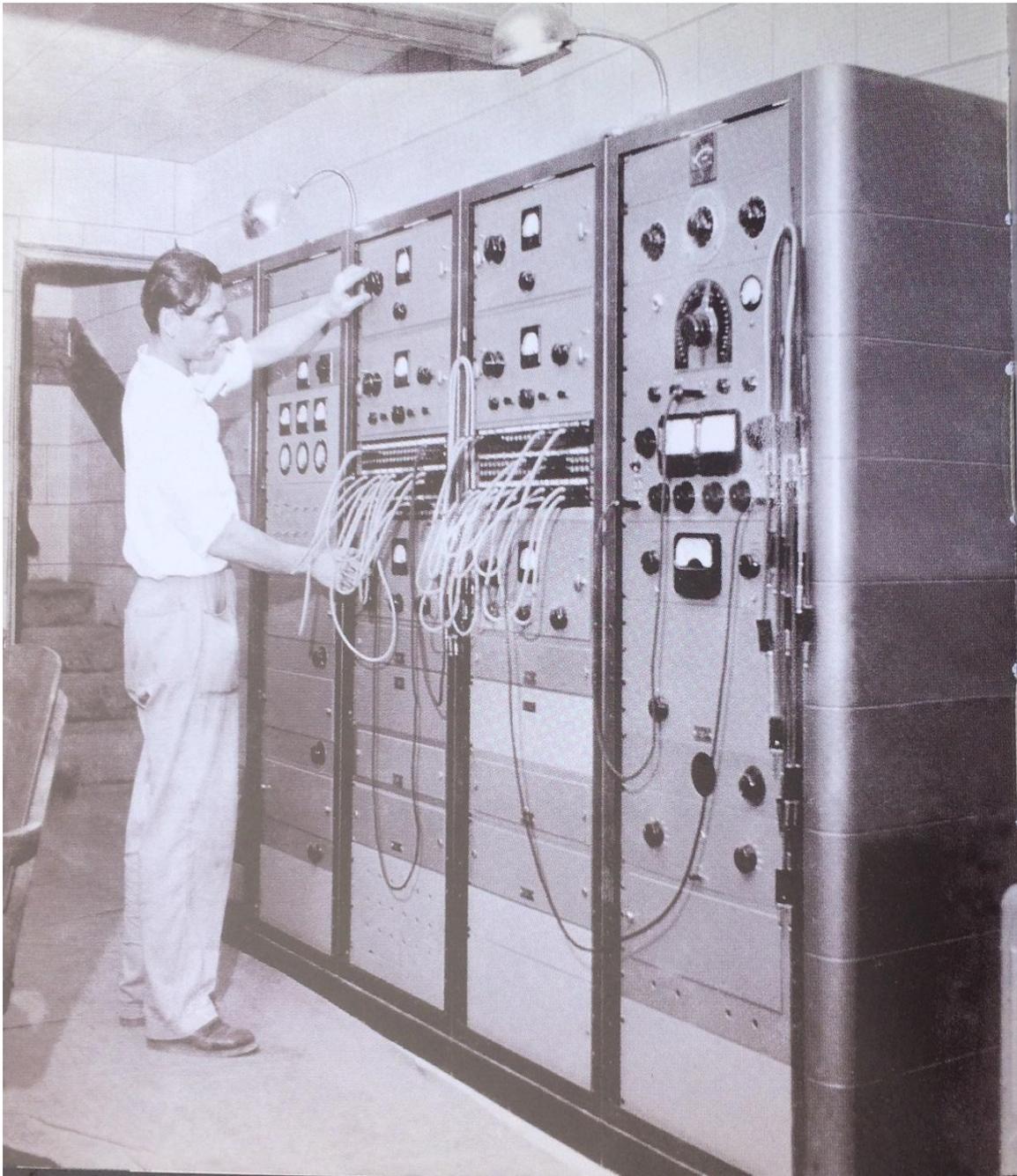
Fonte: Arquivo de Internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil

EQUIPAMENTO CINEMATOGRAFICO PARA A 'VERA CRUZ'
NOVA YORK, 17 (UP) – Serão enviados para o Brasil, por via aérea, equipamentos cinematográficos com peso total de oito toneladas. Será a maior carga dessa espécie transportada por avião, desde que se tem notícia na aviação comercial de todo o mundo.

Esse equipamento foi fabricado pela "Radio Corporation of America" e está consignado aos "Estudios Cinematograficos Vera Cruz", de São Paulo. A transportadora será a "Braniff Internacional Airways".

No encarte do DVD *Vera Cruz e seus filmes* (2001), entre vários registros fotográficos das atividades da Vera Cruz, a imagem reproduzida pela Figura 41 retrata um técnico à frente do equipamento de áudio RCA. Não há créditos de fotógrafo ou do técnico. A mesma pesquisa que suporta o DVD, baseada nos estudos de Sérgio Martinelli, daria origem ao livro *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*, Abooks/Cinematográfica Vera Cruz (2005), no entanto no livro essa foto não foi publicada.

Fig. 41 – reprodução de fotografia com equipamento RCA da Companhia Vera Cruz e técnico (sem registro de fotógrafo ou data).



Fonte: A imagem no encarte do DVD Vera Cruz e seus filmes (ABooks/Dfilms, 2001).

2.7 Os sintetizadores RCA

Em 1950, a *Radio Corporation of America* (RCA) era uma das maiores produtoras de artefatos de entretenimento e de comunicação (inclusive para fins militares). Nesse mesmo ano, os engenheiros de som da RCA Harry F. Olson e Herbert Belar iniciaram o desenvolvimento do projeto do *Mark I*. O projeto de Olson e Belar era combinar os equipamentos de som fabricados pela RCA com um sistema de programação por teclado para criar um dos primeiros sequenciadores utilizados para composição musical.

O objetivo deste trabalho é descrever um sintetizador de música eletrônica capaz de produzir qualquer som musical predeterminado, ou qualquer conjunto de séries de sons musicais, acoplado a um sistema capaz de traduzir as notações simbólicas de uma composição musical para seus sons correspondentes e gravá-los em um disco fonográfico (OLSON; BELAR, 1955, p. 595).⁵⁸

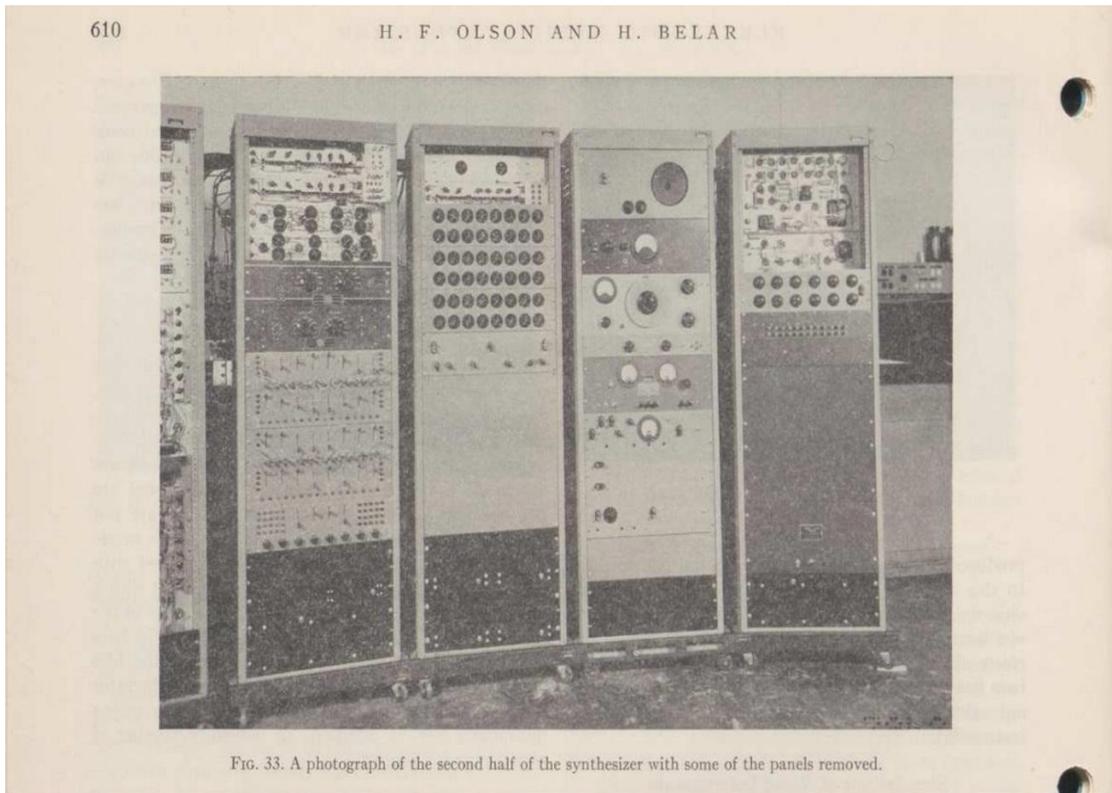
A imagem do equipamento utilizado nos estúdios da Vera Cruz (Figura 41) é similar à dos equipamentos RCA que seriam usados no protótipo *Mark I* (Figura 42) na mesma época. A descrição desses equipamentos está disponível no artigo *Electronic Music Synthesizer* escrito pelos engenheiros da RCA e publicado originalmente em 1955 em *The Journal of the Acoustical Society of America*, (OLSON; BELAR, 1955, p. 610).

No verbete *RCA Synthesizer*, disponível no site *Electronic Music Wiki*⁵⁹, consta a informação que esses equipamentos, da geração *Mark I*, descritos por Olson e Belar (1955) teriam sido desmantelados durante os anos 1960 para suprir a manutenção e restauro dos modelos *Mark II* desenvolvidos pelos mesmos engenheiros. O *Mark I* era um sintetizador com polifonia de duas vozes dotado de geradores de frequência, oitavadores, filtros passa altos e passa baixos e moduladores de baixa frequência (LFM), como especifica o esquema extraído do artigo de Olson e Belar (1955) reproduzido pela Figura 43.

⁵⁸ (...) it is the purpose of this paper to describe an electronic music synthesizer capable of producing any predetermined musical tone and any combination of series of musical tones combined with a system for translating the symbolic notations of a musical composition into the corresponding tones and means for recording these sounds on a phonograph record. (OLSON; BELAR, 1955, p.595).

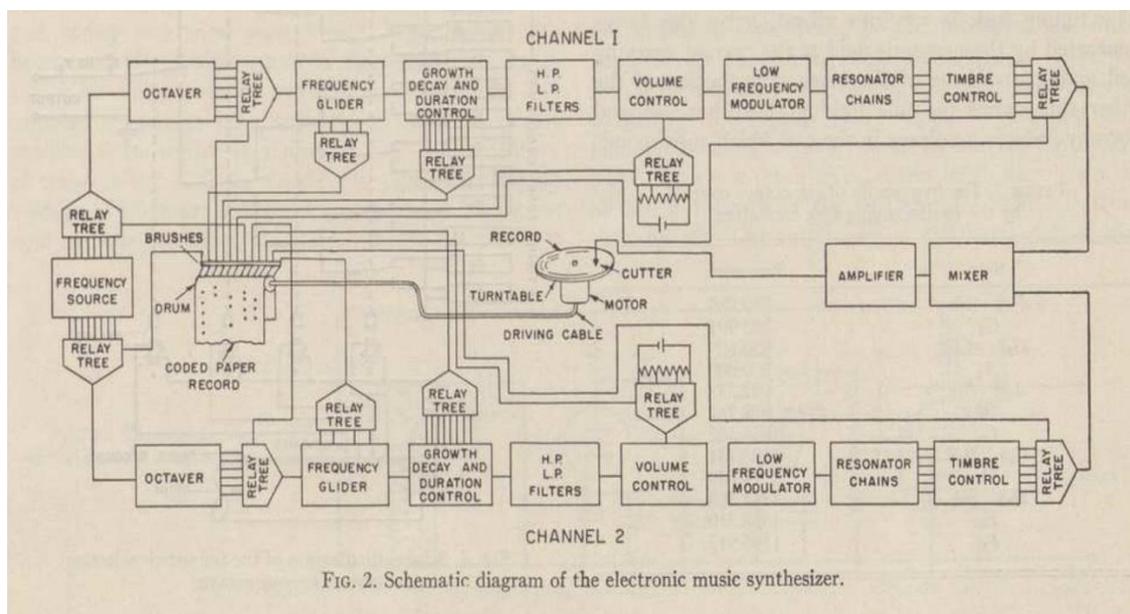
⁵⁹ Disponível em: <https://electronicmusic.fandom.com/wiki/RCA_Synthesizer>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Fig. 42 – Reprodução de imagem com equipamentos RCA publicada em 1955 em *The Journal of the Acoustical Society of America*.



Fonte: *Electronic Music Synthesizer* (OLSON; BELAR, 1955, p. 610).

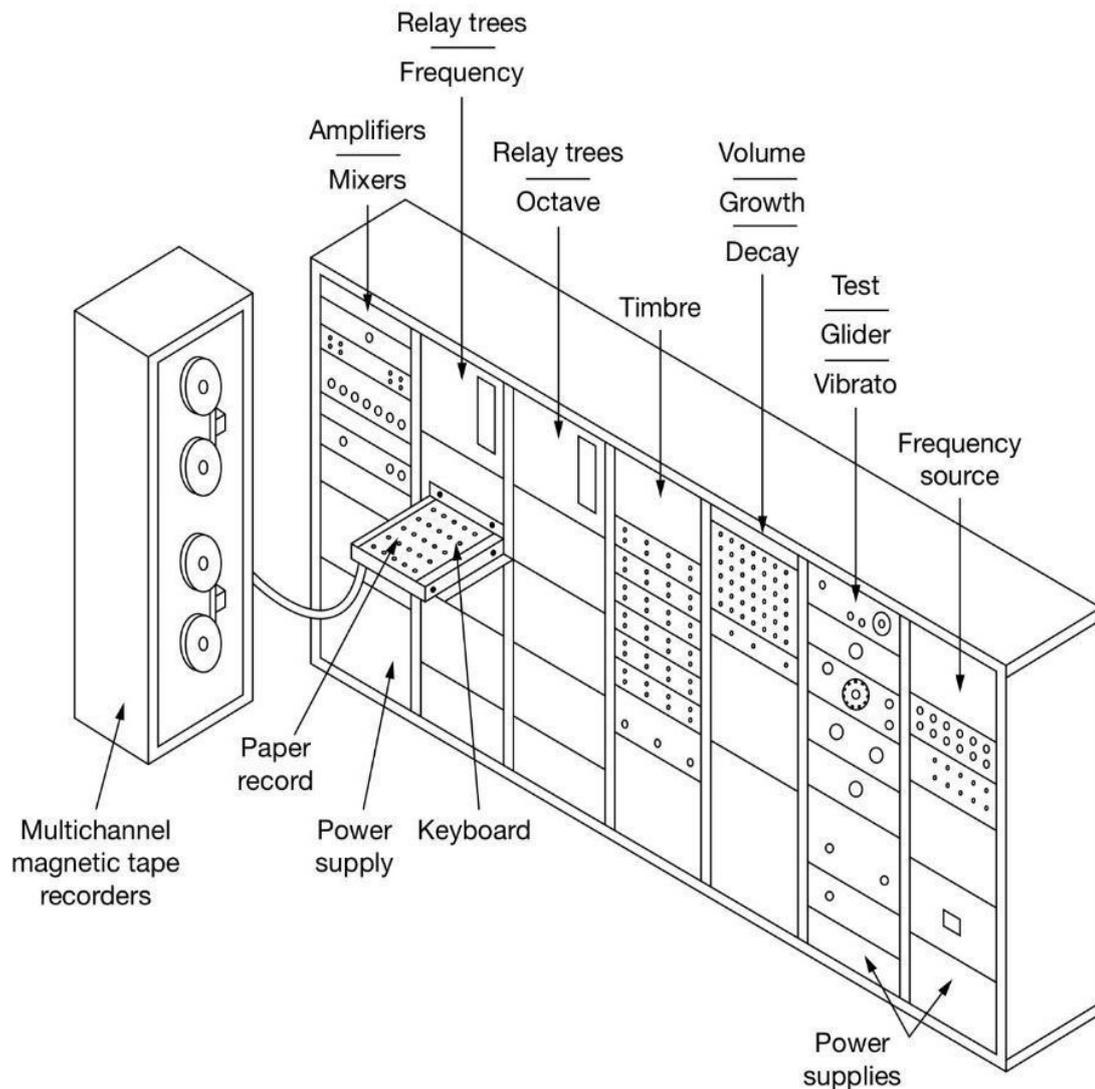
Fig.43 – Reprodução de ilustração do diagrama esquemático de equipamentos RCA em artigo (OLSON; BELAR, 1955, p.597) publicado em *The Journal of the Acoustical Society of America*.



Fonte: *Artigo Electronic Music Synthesizer* (OLSON; BELAR, 1955, p. 597).

Conforme o diagrama da Figura 44⁶⁰, o sequenciador, originalmente concebido para gravação em matriz de acetato, passaria, em suas versões subsequentes, a contar com a possibilidade de utilizar fitas magnéticas. Os circuitos eram valvulados.

Fig. 44 – Reprodução de ilustração do diagrama de equipamentos RCA.



Fonte: imagem de internet⁶¹.

Um desses equipamentos *Mark II*, construído pela RCA e instalado na *Columbia University's Computer Music Center* (então *Columbia-Princeton Electronic Music Center*),

⁶⁰ Disponível em: <https://120years.net/wordpress/the-rca-synthesiser-i-ii-harry-olsen-hebert-belarus1952>
Acesso em: 10 abr. 2022.

⁶¹ Disponível em: <<https://120years.net/wordpress/the-rca-synthesiser-i-ii-harry-olsen-hebert-belarus1952/>>.

encontra-se em estado razoável de conservação. Entre outros desenvolvimentos, o *Mark II* já possibilitava uma polifonia a quatro vozes, e atraiu a atenção de compositores como Milton Babbitt (1916 - 2011), Charles Wuorinen (1938 - 2020) e Vladimir Ussachevsky (1911 - 1990).

Fig. 45 – Reprodução de imagem (fotografia) do compositor Milton Babbitt, em 1968, nos estúdios da Columbia-Princeton Electronic Music Center operando sintetizador MARK – II da RCA.



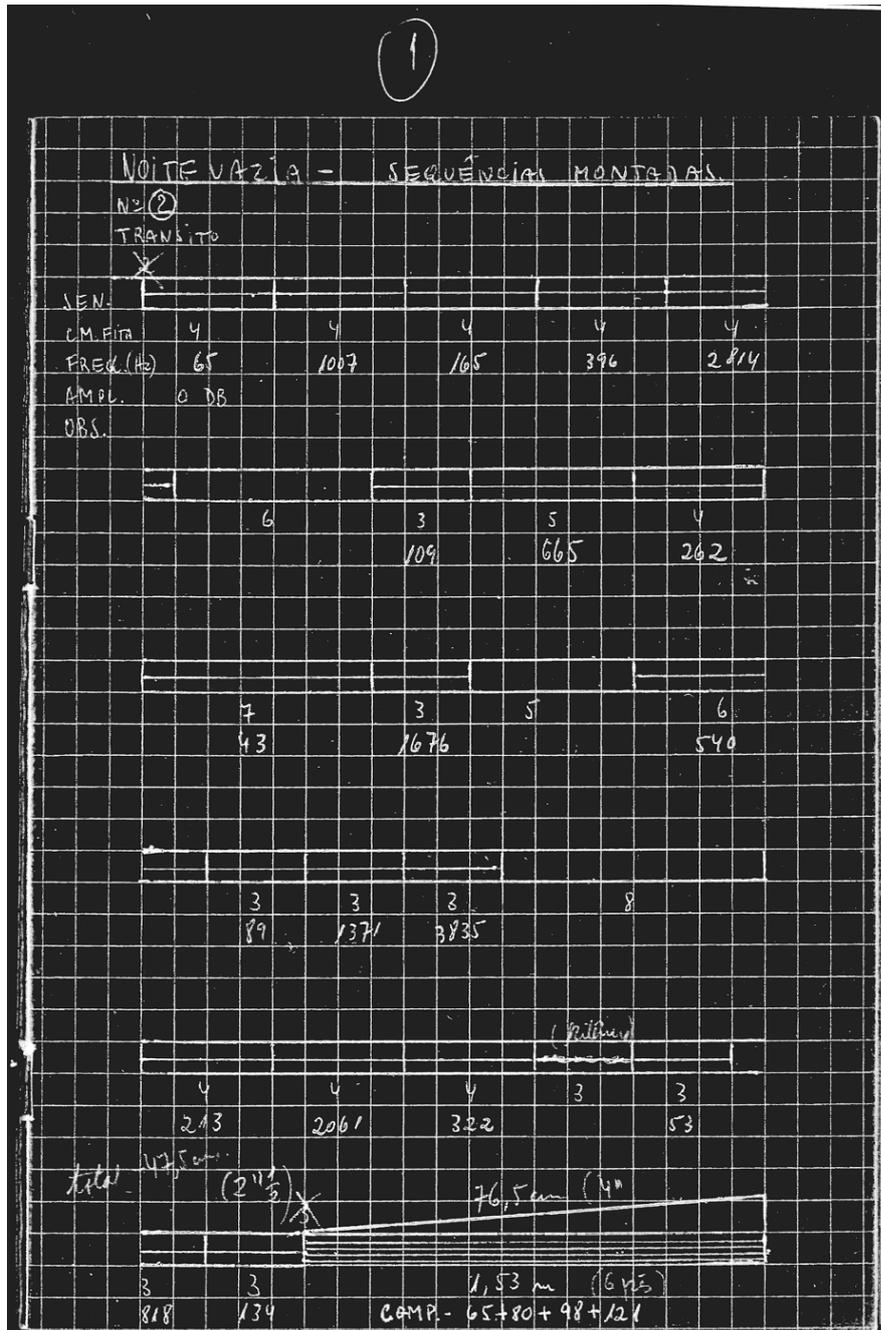
Fonte: Imagem de Internet⁶².

⁶² Disponível em: <https://www.artforum.com/print/201106/milton-babbitt-28337> acesso em: 10 de abr. 2022.

2.8 As seqüências montadas

Os 1'40" da segunda parte da trilha da abertura (No.2- trânsito) de Noite vazia é a primeira das "seqüências montadas" que compõem o *Manuscrito n.2*.

Fig. 46 – Detalhe da página inicial do *Manuscrito n.2*, para trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

As frequências em *Hertz*, determinadas na Figura 46, acima, (65, 1007, 165, 2814, etc) foram transpostas para o pentagrama em escrita analítica na Figura 47. Tomando como base o padrão Lá 440 ($A3 = 440 \text{ Hz}$), que é a afinação dos instrumentos utilizados na trilha de *Noite vazia*, foi possível estabelecer outro tipo de tensão proposta pelo compositor: as frequências em *Hertz* prescritas para os sons produzidos pelos geradores eletrônicos divergem das frequências obtidas no sistema de temperamento mais usual que divide a oitava em 12 partes iguais. Na escrita analítica, em cores abaixo (Figura 47), as alturas determinadas por Duprat estão sob as notas no pentagrama.

Os sons mais contrastantes com o padrão de afinação do piano estão grafados em vermelho e, sobre eles, estão discriminadas as frequências dos intervalos temperados. Embora algumas alturas e intervalos melódicos sejam similares aos dos arpejos para piano nos primeiros 3 min da *Abertura de Noite vazia*, é evidente que o compositor evitou usar a tabela de frequências padronizada na programação dos geradores, trabalhando propositalmente com números que geram alturas intermediárias.

As anotações no *Manuscrito n.2* também indicam os parâmetros de modulação de amplitude, compressão, filtragens, ganho (db) e demais manipulações que seriam registrados em fitas magnéticas. Esses registros, conforme as anotações, foram seccionados e posteriormente unidos (montados) a outros segmentos de fita contendo sons pré-gravados de instrumentos de percussão, *clusters* de piano ou trechos de ruídos que também poderiam ser manipulados fisicamente (retrogradados). A soma desses segmentos unidos de fita magnética, denominados por Duprat como “sequências montadas” (há anotações em pés, polegadas e em centímetros), combinada com a velocidade de reprodução, resultaria no tempo total das partes musicais que seriam sincronizadas na montagem das cenas. Além das medidas discriminadas, vários procedimentos discerníveis nas rubricas do compositor mensuram os parâmetros e indicam os equipamentos disponíveis (Figuras 48, 49, 50, 51 e 52).

Fig. 47 – Transcrição analítica do excerto n.2 – Trânsito, página 1, Manuscrito n.2. Sob as notas no pentagrama as frequências determinadas no Manuscrito.n.2, sobre as notas (entre parêntesis) as frequências temperadas. As notas em vermelho são as que mais divergem dos valores numéricos da tabela padronizada (temperada) de 12 sons resultantes da afinação baseada no padrão A = 440 Hz.

Senóides - Trânsito

(A3 = 440)

senóide trânsito

(B4 987 do5 1046) (F6 2793 fa#6 2960) (E4 659 F4 698) (G#5 1661- A5 1760)

1007 396 2814 665 262 1676

65 HZ 165 109 43

(C4 523 C#4 554) (A#6 3729 B6 3951) (D#3 311 E3 329) (G4 783 G#4 = 830)

540 1371 3835 2061 322 818

(F1 87 F#1 92) (G#2 207 - A2 220) (G#0 51 - A0 55)

89 213 53

(A#3 =466 B3 = 493)

C2= 130 C#2= 138) (F#2 185 G2 = 196)

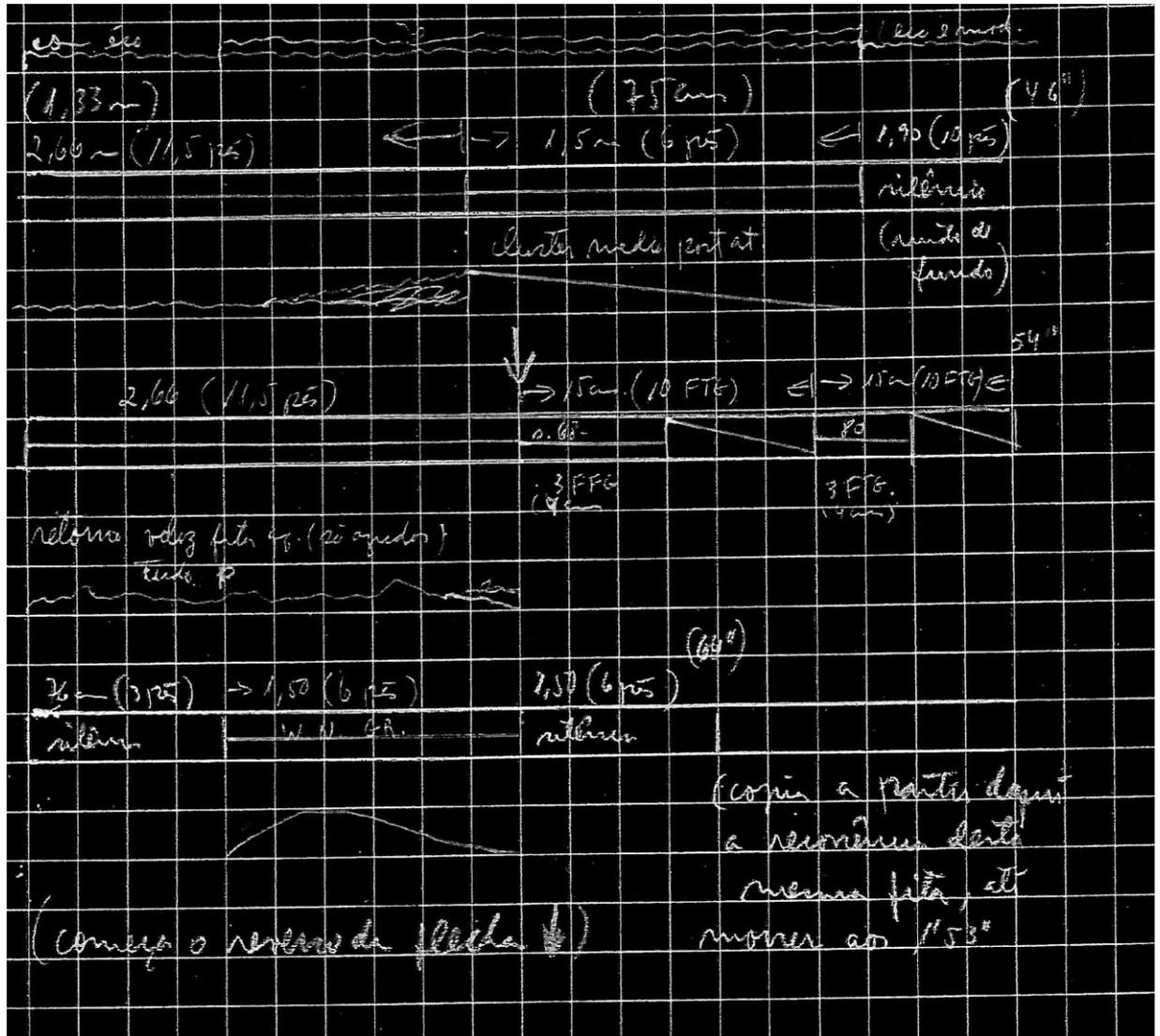
262 291 322 357 487 410

F3 = 349 F# =369 (G3 392 G#3 = 415)

134 72 192 213 236

Fonte: Edição do autor.

Fig. 48 – Detalhe de trecho do Manuscrito n.2, para trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Com eco ----- eco e mod. [modulação de amplitude]

Cluster médio post at [pós (sem) ataque]

Silêncio (ruído de fundo)

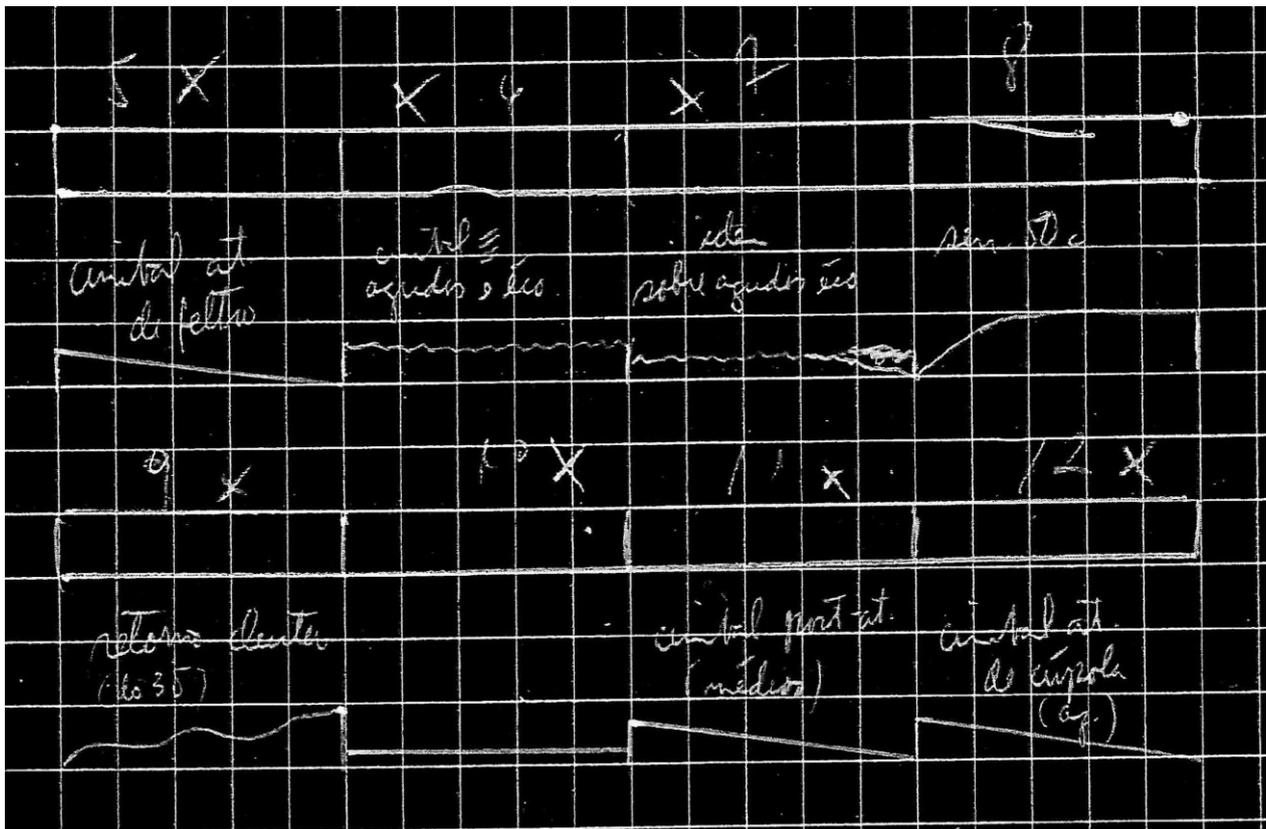
Retorno veloz de fita [?] (só agudos) tudo p [piano]

Silêncio – W.N. [white noise] GR. [grave]

(começa o reverso da flecha [?])

(copiar a partir daqui a recorrência [retrógrado] desta mesma fita, até morrer aos 1'53")

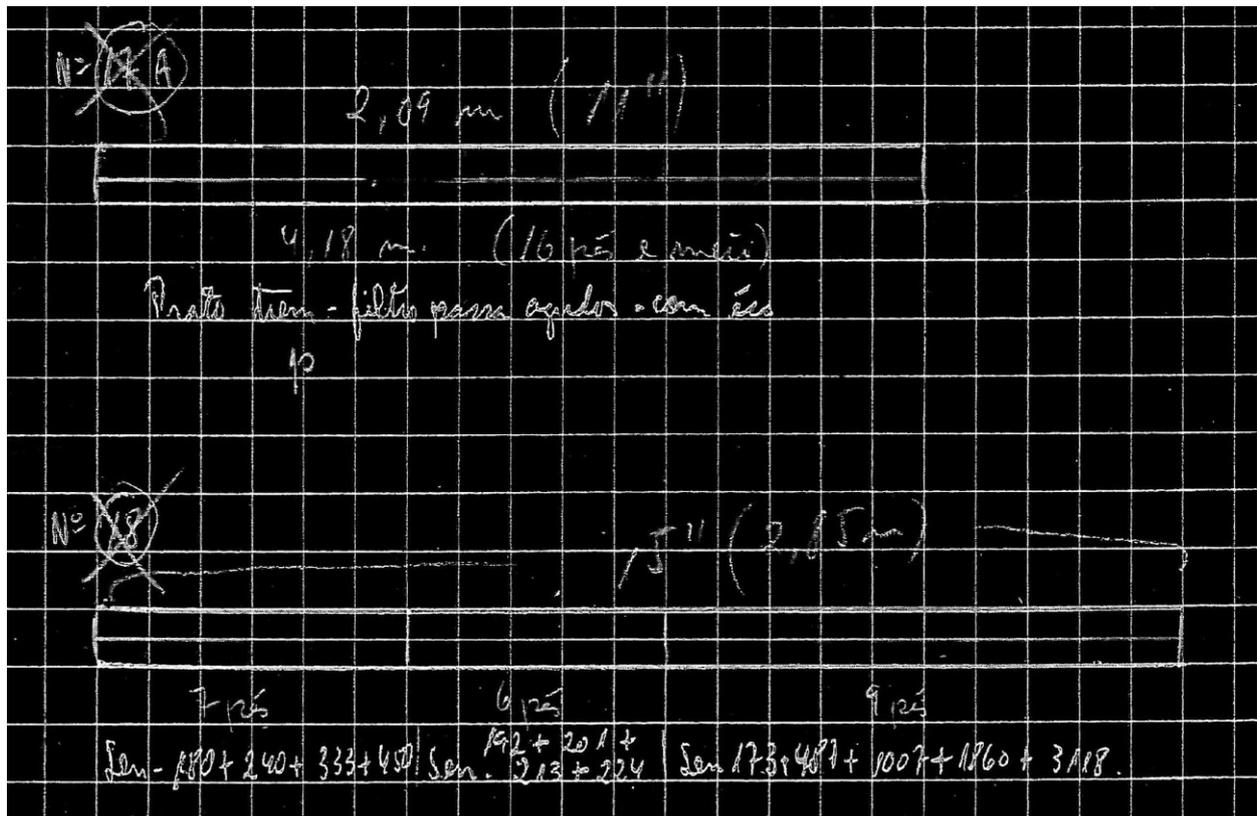
Fig. 49 – Detalhe de trecho do Manuscrito n.2, para trilha de Noite vazia (Khouri, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

- Cimbal at [ataque] de feltro
- Cimbal [rulo ou *tremolo*] agudos e éco
- Idem sobre agudos éco
- Sen. [senóide] 50 c [?]
- Retorno cluster (? 35)
- Cimbal post at. [pós ataque] (médios)
- Cimbal at [ataque] de cúpula (ag. [agudo])

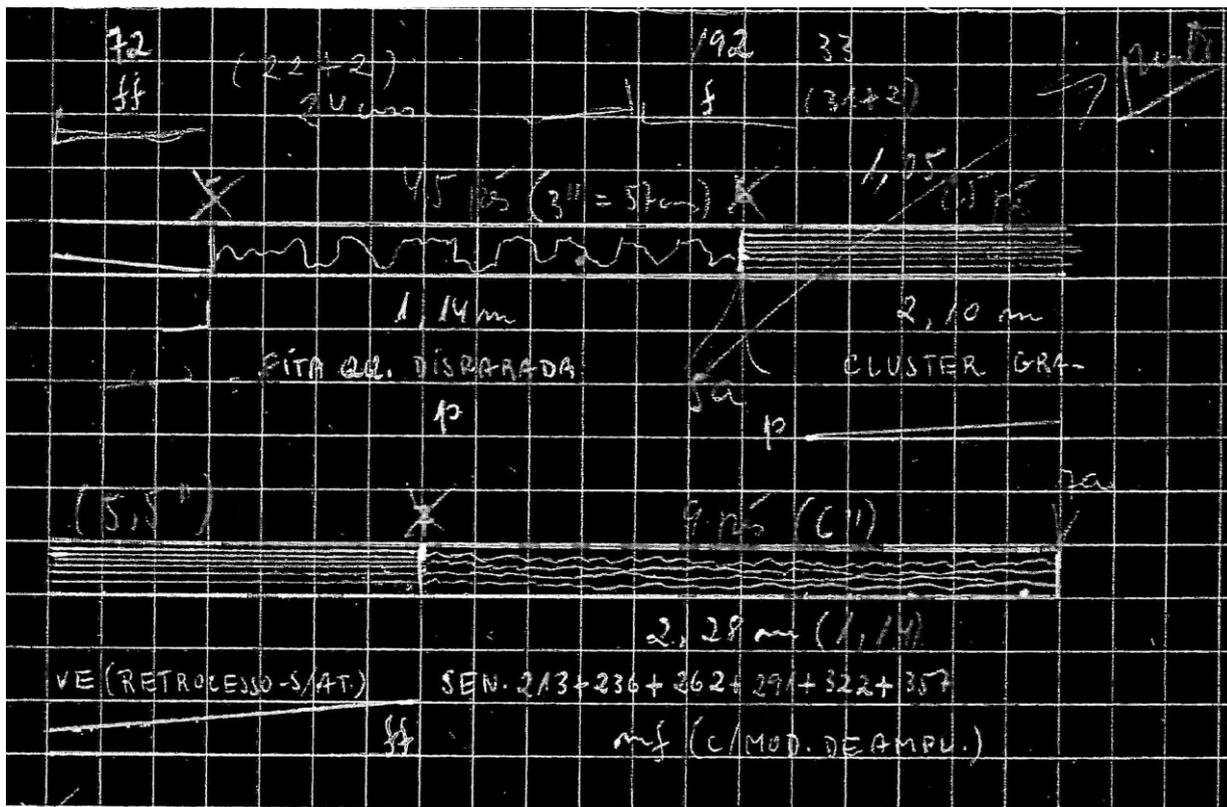
Fig. 50 – Detalhe de trecho do Manuscrito n.2, para trilha de Noite vazia (Khoury, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

No. 17ª Prato trem. [tremolo] – filtro passa agudos – com éco *p* [piano]
 No. 18 Sen [senóide] – 180+240+333+450 sen. 192+201+213+224
 sen.173+487+1007+1860+3118

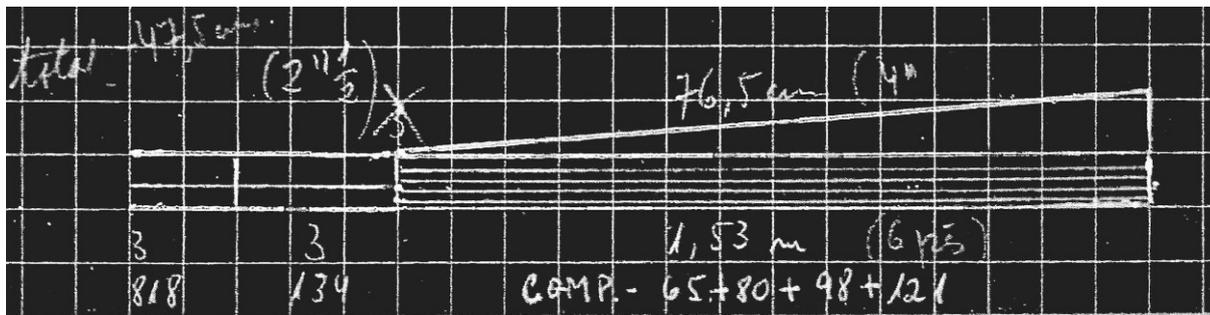
Fig. 51 – Detalhe de trecho do Manuscrito n.2, para trilha de Noite vazia (Khoury, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Fita qq. [qualquer] disparada
 Cluster grave (retrocesso – s/at. [sem ataque]) ff
 Sen. [senóide] 213+236+262+291+322+357
 mf (c/mod. de ampl. [modulação de amplitude])

Fig. 52 – Detalhe de trecho do Manuscrito n.2, para trilha de Noite vazia (Khoury, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Total = 47,5 cm.
 818 134 [senóide] COMP. [compressão] – 65+80+98+121

Em entrevista a Guerrini Júnior (2009) Duprat revelou o processo criativo possibilitado pela parceria com Khouri e os equipamentos a que tinham acesso.

Então algumas coisas eu até peguei de disco, mas aí manipulava, fazia coisas elementares. E o Walter gostou muito. E me lembro de que a gente misturou com pequenas coisas de percussão, especialmente prato, dava umas coisas interessantes. Às vezes percussão misturada com alguma coisa paraeletrônica. Era uma eletrônica elementar, perto do que o Stockhausen fazia. Ele tinha o estúdio de Colônia à disposição dele, e ele manipulava aquilo magistralmente; nós fomos ver esse estúdio era de cair o queixo (GUERRINI, 2009, p. 184-185).

2.9 Microtonalidade

Em *Antinomies I*, Duprat trabalhou com uma sonoridade de microtonalidade⁶³ semelhante ao efeito utilizado em *Noite vazia*, utilizando 8 instrumentos com afinação alterada em torno de $\frac{1}{4}$ de tom. Duprat dividiu, em *Antinomies I*, a orquestra de câmara em 4 grupos: o grupo I composto por piano, violino, fagote e trombone usou a afinação “normal” padronizada em Lá = 440 *hz*.

O grupo II, composto por flauta e *piccolo*, trompete, viola e violoncelo, deveria forçar a afinação cerca de $\frac{1}{4}$ de tom mais grave, pois o compositor solicita que o Lá esteja “abaixo de 440 *hz*, entre Lá e Lá bemol” (DUPRAT, partitura *Antinomies I*).

De maneira similar, o Grupo III, composto por oboé, clarineta e requinta, violino e trompa, deveria forçar a afinação para o agudo, trabalhando em cerca de $\frac{1}{4}$ de tom acima do padrão estabelecido para o grupo do piano.

Duprat estabelece, assim, uma afinação para cada grupo, com o grupo II e III soando, respectivamente, $\frac{1}{4}$ de tom abaixo e acima do padrão determinado para o grupo I, como pode ser visto na bula da partitura da imagem abaixo (Figura 53).

⁶³ O termo microtonalidade, por sua própria etimologia, é usado geralmente para referir-se à música que utiliza intervalos menores ou diferentes da escala temperada dividida em 12 intervalos de semitom. O termo torna-se bastante abrangente e indefinido devido às múltiplas possibilidades de afinação desenvolvidas e aplicadas por compositores e instrumentistas.

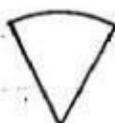
Fig. 53 – Fac-símile (detalhe) da partitura de *Antinomies I* com esquema de divisão da orquestra em grupos com afinações distintas.

ANTINOMIES I

Rogério Duprat

A orquestra deve ser dividida em quatro grupos, cujos símbolos estão indicados sobre as estruturas, por números ou gráficamente, como segue:

GRUPO I



Piano, violino, fagote, trombone, afinação normal (LA a 440 c/s)

GRUPO II



Flauta e "piccolo", trompetas, viola, violoncelo (LA mais baixo, entre LA e LA bemol)

GRUPO III



Oboé, clarineta em SI bemol e clarineta "piccolo" em MI bemol, violino, trompa (LA mais alto, entre LA e SI bemol)

GRUPO IV

(Percussão): Tam-tam, bongós agudos, "wood-block", vários pratos na haste, triângulo, tambores vários, e *quaisquer outros instrumentos livremente escolhidos*. (Este grupo não tem símbolo especial, e deve tocar, quando solicitado, todos os sons da estrutura.)

Fonte: *Antinomies I* (partitura) STUANI (2015).

Novo prêmio ao compositor Rogério Duprat

SÃO PAULO, 25 (Especial) — A Comissão Estadual de Música atribuiu ao compositor de vanguarda Rogério Duprat, do grupo "música nova", o prêmio "Governador do Estado" pela melhor música da temporada cinematográfica do ano de 1963, composta para o filme "A Ilha", de Walter Hugo Khoury. A mesma partitura já obtivera o prêmio "Prefeitura Municipal de São Paulo", também como a melhor música de cinema do ano passado. O filme "A Ilha" recebeu ainda os prêmios "melhor direção", "melhor fotografia", "melhor atriz", "melhor ator coadjuvante" e "melhor montagem". Foi exibido em Santos pela primeira vez no II Festival Música Nova, realizado pelo Movimento "Ars Viva", com a presença de Rogério Duprat.

Este compositor também compôs a música de fundo do novo filme de Walter Hugo Khoury "Noite Vazia", a ser exibido na próxima semana em São Paulo, com Norma Benguel e Odete Lara nos principais papéis.

Rogério Duprat aceitou o convite que lhe fez recentemente o compositor Cláudio Santoro para lecionar música na Universidade de Brasília, juntamente com seu irmão, o musicólogo Régis Duprat.

Fig. 54 – Detalhe da página 6, 1º Caderno, da edição de 26 de setembro de 1964 do Jornal A Tribuna – Santos – SP.

Fonte: Arquivo de Internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil

Novo prêmio ao compositor Rogério Duprat

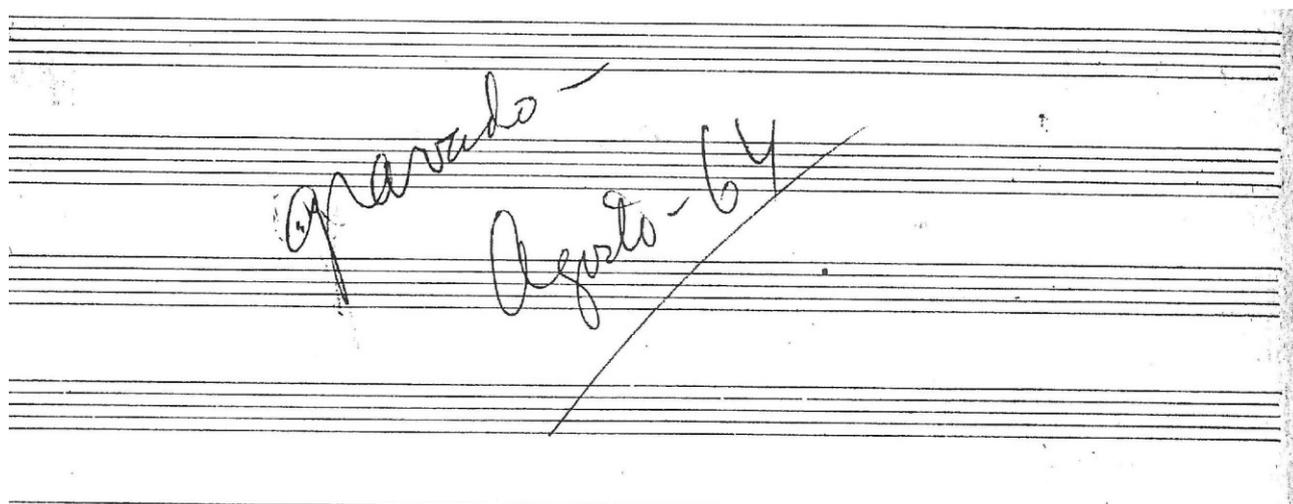
SÃO PAULO, 25 (Especial) — A Comissão Estadual de Música atribuiu ao compositor de vanguarda Rogério Duprat, do grupo "música nova", o prêmio "Governador do Estado" pela melhor música da temporada cinematográfica do ano de 1963, composta para o filme "A Ilha", de Walter Hugo Khoury (sic). A mesma partitura já obtivera o prêmio "Prefeitura Municipal de São Paulo", também como a melhor música de cinema do ano passado. O filme "A Ilha" recebeu ainda os prêmios "melhor direção", "melhor fotografia", "melhor atriz", "melhor ator coadjuvante" e "melhor montagem". Foi exibido em Santos pela primeira vez no II Festival Música Nova, realizado pelo Movimento "Ars Viva", com presença de Rogério Duprat.

Este compositor também compôs a música de fundo do novo filme de Walter Hugo Khoury "Noite Vazia", a ser exibido na próxima semana em São Paulo, com Norma Benguel (sic) e Odete Lara nos principais papéis.

Rogério Duprat aceitou o convite que lhe fez recentemente o compositor Cláudio Santoro para lecionar música na Universidade de Brasília, juntamente com seu irmão, o musicólogo Régis Duprat.

A última página do *Manuscrito n.1* traz a data em que as gravações de *Noite vazia* foram concluídas: agosto de 1964.

Fig. 55 – Detalhe da página 19 do *Manuscrito n.1*, para trilha de *Noite vazia* (Khoury, 1964).



Fonte: Acervo Regiane Gaúna.

Capítulo 3 – *Happening* e ditadura

O crítico Roberto Schwarz, em seu seminal ensaio *Cultura e política 1964-1969* (SCHWARZ, 1978, p. 61-92), retrata o que, na época⁶⁴, parecia a ele ser o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69: o fato que “apesar da ditadura de direita”, havia “relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. Para Schwarz, se logo após o golpe militar ocorrido no Brasil, em 1964, o povo sofreu com “intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários”, a presença cultural da esquerda não foi liquidada e, até a publicação do AI-5 em dezembro de 1968, não parou de crescer. Na análise de Schwarz (1978), escrita entre 1969 e 1970, o domínio das produções artísticas e intelectuais de esquerda parecia concentrar-se em ambientes restritos e grupos formados por estudantes, artistas e jornalistas. Embora as matérias produzidas para as comissões de governo e para veiculação em rádio e jornais não fossem de esquerda, o “ideário esquerdista”, que circulava em área restrita, florescia para consumo próprio. Até 68, “torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Flora Sussekind, em seus estudos sobre a produção literária brasileira durante a ditadura militar reunidos no livro *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*⁶⁵ (SUSSEKIND, 1985), acredita ser possível estabelecer ao menos três períodos ou três

⁶⁴ À publicação do artigo *Cultura e política 1964-1969* no livro **O pai de família e outros estudos** (SCHWARZ, 1978, p. 61-92) Roberto Schwarz acrescentou o seguinte: “Nota, 1978. - As páginas que seguem foram escritas entre 1969 e 70. No principal, como o leitor facilmente notará, o seu prognóstico estava errado, o que não as recomenda. Do resto, acredito – até segunda ordem – que alguma coisa se aproveita. A tentação de reescrever as passagens que a realidade e os anos desmentiram naturalmente existe. Mas para que substituir os equívocos daquela época pelas opiniões de hoje, que podem não estar menos equivocadas? Elas por elas, o equívoco dos contemporâneos é sempre mais vivo. Sobretudo porque a análise social no caso tinha menos intenção de ciência que de reter e explicar uma experiência feita, entre pessoal e de geração, do momento histórico. Era antes a tentativa de assumir literariamente, na medida de minhas forças, a atualidade de então. Assim, quando se diz “agora”, são observações, erros e alternativas daqueles anos que têm a palavra. O leitor verá que o tempo passou e não passou” (SCHWARZ, 1978, p. 61).

⁶⁵ A coleção *Brasil os anos de autoritarismo: análise, balanço, perspectivas* foi publicada a partir de 1984 por Jorge Zahar Editor e, segundo nota do editor nas contracapas, inspirou-se na advertência de George Santayana, segundo o qual os povos que esquecem a sua história estão condenados a repeti-la. Além de *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, de Flora Sussekind, integraram a coleção: *O golpe na educação*, de Luiz Antônio Cunha e Moacyr de Góes; *O Brasil no mundo: uma análise política do autoritarismo desde suas origens*, de Paulo Francis; *Os despossuídos: crescimento e pobreza no país do milagre*, de Sérgio Henrique Abranches; *Televisão & vídeo*, de Fernando Barbosa Lima, Gabriel Priolli e Arlindo Machado; *A reconquista da terra: estatuto de terra, lutas no campo e reforma agrária*, de Carlos Minc e *A militarização da sociedade*, de Clóvis Brigadão.

estratégias diversas adotadas pelos governos militares entre 1964 e 1984: “o desenvolvimento de uma estratégia de espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura, e um hábil jogo de incentivos e cooptações” (SUSSEKIND, 1985, p. 13). Na mesma linha de SCHWARZ (1978, p. 61-92), Sussekind destaca, entre o golpe militar de 1964 e a promulgação do AI-5 em 1968, certa liberalidade do governo golpista em relação “à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda” (desde que seu campo de ação estivesse delimitado à “área restrita” descrita por Schwarz): “Para as ‘massas’, um outro interlocutor: a televisão” (SUSSEKIND, 1985 p. 13). O contra-ataque da política cultural do governo militar, viabilizado pela “tática do espetáculo”, seria garantido pela expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado.

Tiro certo da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós 64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os *media* e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras cassandras. (SUSSEKIND, 1985, p.14).

Tanto Schwarz quanto Sussekind balizam suas análises em direção à promulgação do AI-5, quando a repressão se tornou mais ostensiva e violenta, o que de maneira alguma sugere que não tenham ocorrido ações arbitrárias e repressivas sobre vários segmentos culturais desde o início de 1964.

O projeto educacional mais inclusivo, que vinha se articulando desde o final dos anos 1950, foi duramente atingido. Segundo documentação levantada por Luiz Antonio Cunha e Moacyr de Góes, publicada no livro *O golpe na educação* (CUNHA; GÓES, 1985), o governo militar que assumiu o poder em 1964 era declaradamente privativista em relação à educação. Postos-chaves do Ministério da Educação foram ocupados por defensores da “desmontagem ou, pelo menos, da desaceleração do crescimento da rede pública de ensino” (CUNHA; GÓES, 1985, p.42). O Plano Nacional de Educação, elaborado pelo Conselho Federal de Educação em 1962, foi revisto em 1965. Apoiada por um projeto de lei de diretrizes e bases da educação nacional “que nem mesmo procurava dissimular os interesses dos que usavam a

escola como acumulação de capital e/ou influência ideológica” (CUNHA; GÓES, 1985, p.42), a revisão de 1965 aumentou os valores dos recursos do Governo destinados à educação que seriam transferidos para a iniciativa privada. Do Fundo Nacional do Ensino Primário, a alteração foi de 3% para 5%, do Fundo Nacional do Ensino Médio, de 14,5% para 20% e do Fundo Nacional do Ensino Superior, de zero para 5%, “além de deslocar para mais adiante as metas originais – como a de matricular 100% da população de 7 a 11 anos de idade em escolas primárias”. Essa revisão e outras medidas apoiaram-se no sucesso de veiculação de propaganda ideológica que associava a imagem dos defensores da prioridade do ensino público com a imagem de um regime “socialista” (CUNHA; GÓES, 1985, p.41- 42).

Para os militares desinformados, alvo principal da propaganda direitista, os que defendiam a destinação dos recursos públicos para a rede pública de ensino eram as mesmas pessoas que defendiam a desapropriação das terras, o estreitamento das relações comerciais, culturais e políticas com a União Soviética, com a China Popular e com Cuba, o “materialismo ateu” contra as “tradições cristãs” de nosso povo, e outros “pecados” parecidos (CUNHA; GÓES, 1985, p.42).

O golpe militar seria então fatal para o projeto pedagógico concebido para a Universidade de Brasília, a mais importante iniciativa governamental no campo do ensino superior daquela época. A UnB foi invadida três vezes por tropas militares: em abril de 1964, outubro de 1965 e agosto de 1968. Para Roberto Salmeron (1999), em seu livro *A Universidade interrompida: Brasília 1964 - 1965*, essas ações ocorreram por razões políticas. No dia 9 de abril de 1964, apenas nove dias após o golpe de Estado no Brasil, tropas do Exército e da Polícia Militar de Minas Gerais invadiram o *campus* da UnB. As tropas chegaram em 14 ônibus, acompanhados por três ambulâncias, e “tomaram de assalto o *campus* como se estivessem tomando uma fortaleza” (SALMERON, 1999, p.164). O Jornal *Correio Brasiliense* de 10 de abril estampou as notícias da invasão sob o título: “Material de Propaganda Comunista apreendido pelo Exército na UNB”⁶⁶. E no corpo da matéria: “os pavilhões severamente vigiados foram os Instituto de Arte, chamado pelos estudantes de ‘minhocão’, a Biblioteca e o Pavilhão de Mecanografia (...)”. Havia, ainda, a descrição do material apreendido: livros, folhetos e “algumas bandeiras de países socialistas como a China

⁶⁶ A edição de 10 de abril do Jornal *Correio Brasiliense* está digitalizada e disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&Pesq=invas%C3%A3o%20unb&pagfis=13963 Acesso em: 1º. de mai. 2021.

Comunista, cujo clichê, ilustra a presente reportagem” (sic). Essa última parte ocasionou uma carta do vice-reitor à editoria do jornal, já que a bandeira reproduzida no clichê, mesmo parcialmente oculta sob alguns livros, era a bandeira do Japão (SALMERON, 1999, p. 168).

O filme de Vladimir Carvalho, *Barra 68 - sem perder a ternura* (BARRA 68, 2001), apresenta raro material documental dessas invasões (fotos e filmes em *super 8*), acompanhado por entrevistas de alunos, ex-professores e de idealizadores da UnB. Narrado por Othon Bastos, conta com depoimentos de Oscar Niemeyer, Roberto Salmeron, Jean-Claude Bernardet, Ana Miranda, Marcos Santilli, Cacá Diegues, José Carlos de Almeida Azevedo e familiares de Honestino Guimarães, entre outros.

Fig. 56 – Cenas do documentário Barra 68 - sem perder a ternura (BARRA 68, 2001).



Fonte: Frames retirados de Arquivo de Internet (vídeo no site Youtube).⁶⁷

⁶⁷ Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/129915> e na plataforma de vídeos Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=IKz8AGSdwpY>. Acesso: 10 abr. 22.

A ex-aluna, educadora, escritora e documentarista Maria Coeli de Almeida Vasconcelos, em depoimento para o filme *Barra 68*, relembra a invasão de 9 abril de 1964:

Montes de homens fardados subiram, vieram subindo por aqueles barrancos, e nós ouvimos (eu ouvia) a voz forte deles dizendo assim:

“- avançar!

- ainda não há resistência!

- avançar!

- ainda não há resistência!”

Quando eles rodearam, chegaram em frente ao ICA, eu já sabia o que que era aquilo (...) porque, na véspera, chegou a Brasília o meu tio João de Almeida que veio comandando as tropas de Minas mandadas pelo General Mourão. Quando tio João chegou, mamãe o convidou para almoçar lá em casa (ou jantar, não me lembro). Quando ele chegou ele veio com aquela porção de homens, ordenanças, ajudantes de ordens. Vocês sabem como as autoridades andam sempre acompanhadas. (...) Depois do jantar, tio João nos chamou a parte, eu [e meus irmãos] Cláudio e Fernando.

“ - Maria Coeli, eu gostaria de saber ... ouvi falar que você tá tendo aula de Comunismo na UnB” (BARRA 68, 2001, 11:38:00 min.).

Luis Humberto M. Pereira (1934 - 2021), ex-professor, arquiteto e fotógrafo, também estava na UnB e narra detalhes da invasão do Instituto Central de artes – ICA:

O que me ficou na memória era um ônibus verde do exército, os outros eu não sei, mas eles deviam ter requisitado por aí. Eram dois batalhões da polícia militar mineira. Ironicamente, um era de Montes Claros, a terra de Darcy Ribeiro, e outro de Diamantina, [ambos] sob o Comando do Exército. Nós [professores] já estávamos instalados aqui, né? já tínhamos vindo para o expediente normal quando eles desceram em operação de combate, se falando ordens e tal, se rastejando pela ... eles vinham meio sujos, assim, porque estavam há dias no caminho, né? E então eles foram descendo e ocupando tudo isso aqui. E chegaram em frente ao ICA [Instituto Central de Artes] e montaram a metralhadora, daquelas metralhadoras inglesas antigas, eu acho que provavelmente da guerra de 1914, que o armamento brasileiro foi basicamente isso. Pah! que tem um tripé, que não é um tripé, é um bípede assim na frente, puserem, deitaram ali, começaram a dar ordens, e aí começou uma sucessão de episódios jocosos, se não fosse revelador da tragédia que a gente estava começando a viver (BARRA 68, 2001, 10:02:00 min.).

A situação da UnB foi o caso mais dramático de repressão às universidades brasileiras nos primeiros meses do golpe militar. Para o historiador Rodrigo Patto Sá Motta, tal fato deveu-se em parte à ousadia e à audácia do seu projeto, pois fora planejada para servir de ponta de lança para a reforma das universidades (MOTTA, 2014, p. 34). Contribuiu também o fato de, na jovem capital, “ainda um canteiro de obras, não havia forças sociais ou instituições

tradicionais (Igreja e Imprensa, por exemplo) que servissem de freio às ações dos militares” (MOTTA, 2014, p. 42).

Porém, tal como nas outras áreas do novo governo, a política universitária não estava pronta em 1964, pois os vencedores não tinham rumos claros sobre o que fazer após a conquista do poder, salvo a necessidade de “limpar” o país de inimigos reais e imaginários. Os grupos que deram sustentação ao golpe de 1964 compunham frente heterogênea: liberais, conservadores, reacionários, nacionalistas autoritários e até alguns reformistas moderados receberam com alívio o golpe, pois haviam perdido a confiança no governo de João Goulart. O único consenso era negativo: tirar do poder um governo acusado de conduzir o país para o precipício. O golpe de 1964 não foi um movimento essencialmente antirreformista, mas, sobretudo, anticomunista. Tradição política enraizada no Brasil desde os anos 1930, quando foi construído o mito da “Intentona Comunista”, o anticomunismo ocupou lugar central nos embates dos anos 1960, alimentado nesse contexto pela cultura da Guerra Fria e pela ascensão de movimentos sociais hegemonzados pela esquerda (MOTTA, 2014, p. 6-7).

As forças militares que invadiram a UnB, em abril de 1964, traziam uma lista com o nome de 12 professores (SALMERON, 1999, p. 164) e efetuaram 13 prisões, entre eles Perseu Abramo, José Albertino Rodrigues, Edgar Graeff, Ítalo Campofiorito, José Pertence, Hélio Pontes e Eustáquio Toledo (MOTTA, 2014, p. 30).

Houve diligências e violência, nesses primeiros dias de abril, em várias instituições do país. Embora os registros remanescentes não sejam completos, a prisão de alguns profissionais mais conhecidos pelo público (por pertencerem a instituições universitárias de grande porte ou por escreverem para jornais e revistas) foi noticiada pela imprensa e alguns nomes puderam ser listados também por Motta (2014). Em São Paulo, foram presos Mario Schenberg, Florestan Fernandes, Isaías Raw, Warwick Kerr, Luiz Hildebrando Pereira e Thomas Maack; em Belo Horizonte, Simon Schwarzman, Marcos Rubinger, Sylvio de Vasconcellos, Henrique de Lima Vaz, Celso Diniz. No Rio de Janeiro [na época, estado da Guanabara], há poucos registros, talvez porque “ali as forças golpistas demoraram mais que em outros centros para ocupar o poder” (MOTTA, 2014, p. 30), ou porque se dispunha da possibilidade de asilo diplomático. Há o registro da prisão de Isnard Teixeira, do físico Plínio Sussekind e, meses mais tarde, de José Leite Lopes. No Recife, Paulo Freire, Antonio Baltar e Luiz Costa Lima. Em Porto Alegre, Armando Temperani Pereira (MOTTA, 2014, p.: 30-31).

No caso da UnB, além da interdição de alguns departamentos do Instituto Central de Artes e da biblioteca “devido às pesquisas que se pretende fazer no local” (MATERIAL DE

PROPAGANDA COMUNISTA APREENDIDO PELO EXÉRCITO NA UnB, 1964)⁶⁸, os militares permaneceram no *campus* por vários meses.

Durante o regime militar, as universidades brasileiras e outras instituições ligadas ao ensino superior ou à pesquisa eram controladas por oficiais das Forças Armadas. Naquele período, um dos presidentes do conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – foi um general. A Universidade de Brasília era vigiada sob a responsabilidade do comandante do Batalhão da Guarda Presidencial, coronel Darcy Lázaro, que exercia essa função abertamente, como se fosse uma prerrogativa normal, fazendo sentir a sua presença quando julgasse necessário. Os professores e os estudantes presos em abril de 1964 ficaram detidos no quartel daquele batalhão e quando as tropas ocuparam a universidade, em 1965, o coronel participava de reuniões com o reitor na reitoria (SALMERON, 1999, p. 239).

Em *Literatura e vida literária*, Flora Sussekind (1985) inicia suas análises sobre a produção artística, nos anos subsequentes ao golpe de 1964, com uma frase extraída do livro *Abismo de Rosas*, de Dalton Trevisan: “Os vagalumes riscam fósforos à procura da chave da porta” (TREVISAN apud SUSSEKIND, 1985, p. 9). Para a autora, o paradoxo da replicação de luzes efêmeras (dos vagalumes e dos fósforos) parece ilustrar a dificuldade de, entre “intervalos de escuridão”, encontrar-se o viés interpretativo das manifestações artísticas sob a égide da repressão (SUSSEKIND, 1985, p. 9). A censura, naquela época, impunha-se como uma cerceadora de manifestações que, obrigatoriamente, estabelecia alterações no estilo, forma e conteúdo, tornando-se gradualmente uma interlocutora à qual os artistas se refeririam direta ou indiretamente.

Realismo mágico, alegorias, *ego-trips* poéticas? Tudo se explica em função do aparato repressivo do Estado autoritário. Seja a preferência pelas parábolas ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria ou no desvio estilístico ou no desbunde individual como respostas indiretas à impossibilidade de uma expressão artística sem as barreiras censórias (SUSSEKIND, 1985, p. 10)

Assim como Schwarz destacou em nota introdutória ao seu artigo *Cultura e política 1964-1969* (SCHWARZ, [1970]1978, p. 61), Flora Sussekind analisou retroativamente as dificuldades do exercício crítico durante o autoritarismo e a censura, aludindo então à segunda

⁶⁸ MATERIAL DE PROPAGANDA COMUNISTA APREENDIDO PELO EXÉRCITO NA UnB. Correio Braziliense, 10 abr. 1964. 1º. Caderno, pag. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pesq=invas%C3%A3o%20unb&pasta=ano%20196&pagfis=13963 Acesso em: 3 de mai. 2021.

parte da frase de Dalton Trevisan: sob a luz intermitente de fósforos e vagalumes, a tarefa de escrever sobre a produção artística no período da ditadura militar é também “procurar a chave da porta” (SUSSEKIND, 1985, p. 9).

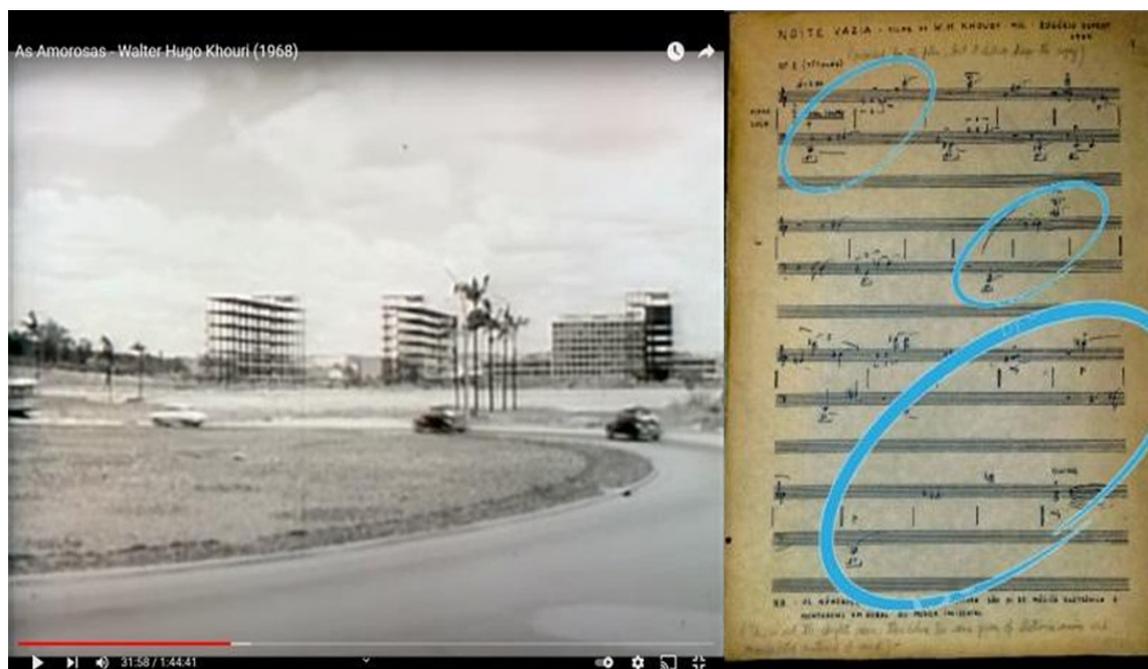
3.1 Projeto UNBICA – 1964

Em 1964, Rogério Duprat foi convidado pelo compositor Cláudio Santoro (1919-1989) para exercer o cargo de professor-assistente no Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB). A concomitância do período de finalização da trilha de *Noite vazia* com a expectativa de iniciar a carreira acadêmica parece estar associada na percepção de Rogério Duprat. Em *As Amoras* (Khoury, 1968), em duas cenas nas quais o personagem principal caminha solitário pelo *campus* da Universidade de São Paulo – USP (em 00:31:58 e 01:19:30)⁶⁹ Duprat reproduz os mesmos arpejos iniciais do tema de Abertura de *Noite vazia* (VIDAL; TINÉ, 2019, p.110). Segundo informado por Régis Duprat em entrevista para o documentário *Rogério Duprat - vida de músico* (ROGÉRIO DUPRAT. Direção: Pedro Vieira, 2002), em setembro de 1964, no mês seguinte à finalização das gravações da trilha de *Noite vazia*, ele e seu irmão Rogério embarcaram para Brasília.

Ao aceitar o convite de Santoro, Rogério estava ciente das pressões políticas e da tensão que pairava sobre a comunidade acadêmica. A matéria publicada no dia 20 setembro de 1964 pelo jornal o *Estado de São Paulo* (Figura 58), intitulada “Há subversão na USP e PUC, diz Ministro”, expõe claramente o ambiente de perseguição que as universidades brasileiras estavam vivendo. O artigo noticiava que o ministro da educação do governo golpista, Flavio Suplicy de Lacerda, havia encaminhado à Casa Militar da Presidência da República as conclusões de cinco inquéritos instaurados na órbita de sua pasta, referentes à presença de “focos subversivos” em várias universidades do país. Mesmo ciente dessas ações e suas possíveis consequências, Duprat decide aceitar o convite de Santoro e assumir o cargo de professor de teoria e de violoncelo, além de integrar a orquestra da UnB.

⁶⁹ Versão em baixa resolução do filme *As amoras* (Khoury, 1968) está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E_YYHaCnE14. Acesso em: 16 fev. 2019

Fig. 57 – Montagem com fotograma (print de tela) do filme *As amorosas* (KHOURI, 1968), fac-símile da primeira página do Manuscrito n.3 de *Noite vazia* (KHOURI, 1964) e escrita analítica dos trechos citados.



Noite vazia - As amorosas

manuscrito 3

No. 1 (Títulos)

The image displays three staves of piano music. The first staff is labeled "Piano Solo" and "pedal sempre". The second staff includes a "Pedal" marking and a "p" dynamic. The third staff features "mf" dynamics and a "(cluster)" marking.

Fonte: Acervo Família Duprat (partitura) e arquivo de Internet, vídeo no site Youtube em https://www.youtube.com/watch?v=E_YYHaCnE14 *As Amorosas - Walter Hugo Khouri (1968)*.

Há subversão na USP e PUC, diz ministro. Da sucursal

RIO, 19 – O ministro Flavio Suplicy de Lacerda declarou, hoje, que “a Universidade de São Paulo e a Pontifícia Universidade Católica se constituem nos dois maiores centros de subversão do Brasil”.

“Assim mesmo – acrescentou – os focos subversivos que ali funcionavam e continuam a existir permanecem intocados”.

Indagado sobre o relatório que teria encaminhado ao presidente da República, referente aos inquéritos concluídos na área de sua pasta, o titular da Educação afirmou que a situação daquelas universidades paulistas, especialmente faculdades como as de Filosofia e Arquitetura, ofereceu aspectos “muito mais graves” do que os fatos porventura verificados no resto do País, em matéria de ensino.

O ministro da Educação alertou os setores revolucionários de São Paulo para a importância da denúncia que fazia, lembrando que ele não pode ter qualquer ingerência na constituição dos órgãos de investigação constituídos para apuração nas duas universidades referidas. As comissões de investigação funcionando, estariam por conta, possivelmente, do próprio governador do Estado.

COM CASTELO

Até este momento, o ministro Flavio Suplicy encaminhou a Casa Militar da Presidência da República, com parecer, as conclusões de cinco inquéritos instaurados na órbita de sua pasta. São os inquéritos referentes às universidades do Rio Grande do Sul, de Ceará, do Paraná e de Santa Catarina, bem como a escola técnica de São Bernardo do Campo.

Os demais inquéritos terão parecer do Ministério dentro de alguns dias, já havendo o titular da Educação pedido ao procurador-geral da República um promotor para auxiliá-lo no preparo dos relatórios. Em atenção a esse pedido, o sr. Oswaldo Trigueiro designou o procurador Torreão, que já estuda vários dos volumosos processos.

Na opinião do ministro, a universidade mais atingida por medidas decorrentes da aplicação do Ato Institucional será a do Rio Grande do Sul, cujo inquérito sugeriu a demissão ou aposentadoria de oito professores. Não foram apuradas responsabilidades por subversão ou corrupção praticadas pelos srs. Temperani Pereira, Sibilis Viana e Djair Viana, que, entretanto tiveram, logo após a Revolução, decretada a suspensão dos seus direitos políticos. Se houver caso de demissão ou de aposentadoria desses três professores da universidade gaúcha, a iniciativa de propor essas penalidades não será do ministro da Educação, que a transferiu ao próprio Conselho de segurança Nacional. Julga o ministro que provas devem existir no CSN, tanto que foi esse órgão o autor da cassação do mandato do ex-deputado e da suspensão dos direitos políticos dos outros.

No caso da Escola Técnica existentes em São Paulo, havia a acusação de que o seu diretor recebia a influência do ex-ministro Paulo de Tarso. O inquérito teria, ao contrário, demonstrado que, se havia ali subversão, os responsáveis eram justamente os sete professores que acusavam o diretor. O ministro pretende aplicar-lhes a pena de aposentadoria, tendo em vista, conforme alega, não perder o prazo do Ato Institucional. Mais tarde, se alguma coisa tiver de ser revista o será, mas sem que o governo tenha perdido a oportunidade de aplicar o artigo 7.

Rogério Duprat mudou-se com a família para a nova capital, mas a experiência acadêmica durou pouco mais de um ano. Em outubro de 1965, em ato de solidariedade à demissão arbitrária de 16 docentes, 223 professores pediram demissão, entre eles os integrantes do Departamento de Música: Rogério Duprat, seu irmão Régis Duprat, Damiano Cozzella e, do curso de *Jornalismo, Cinema e Extensão Cultural*, Décio Pignatari, Jean-Claude Bernardet, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. A lista dos professores e assistentes demissionários foi publicada na edição de 18 de outubro do jornal *Correio Brasiliense* (2º Caderno, página 2) e por Roberto Salmeron (1999).

Segundo Regiane Gaúna, Rogério, Régis, Damiano, ao lado de Décio Pignatari, pretendiam utilizar as atividades na UnB para desenvolver, paralelamente às aulas de rítmica, contraponto e harmonia, novos projetos experimentais envolvendo produções de música aleatória e, para tanto, pretendiam dotar a Universidade de um laboratório sonoro em um *Centro de Pesquisas Fonológicas*. Tanto Gaúna (2001, p. 201) quanto Pignatari (1967a, p. 117) citam também a expectativa que havia de o grupo conseguir produzir um programa voltado para música contemporânea na TV Brasília, atividade numa *mídia* moderna que possivelmente os interessaria bastante.

Entre os documentos existentes no acervo da pesquisadora Regiane Gaúna, relacionados ao período em Brasília, encontram-se os dois conjuntos de páginas datilografadas que Rogério preparou para municiar suas atividades na UnB: o projeto para “Centro de Pesquisas Fonológicas” e o programa para o “Curso de Comunicação Sonora”.⁷⁰

⁷⁰ A pesquisadora Regiane Gaúna fotografou e disponibilizou gentilmente as folhas de rosto (primeira página) dos dois conjuntos datilografados com material pedagógico e da primeira página da peça *Projeto Unbica – 1964*, pertencentes ao seu acervo.

Fig. 59 – Detalhe da 2ª. página da edição de 18 de outubro de 1965 do jornal Correio Brasiliense

REIOU BRAZILIENSE 19 DE OUTUBRO DE 1965 1º CADERNO

Al-Juracy Adia a Reunião do PSD

PROFESSORES DEMISSIONÁRIOS DA UNB

ria faz alguma concessão em relação à matéria, proposta ao Congresso, talvez na parte concernente à intervenção nos estados.

Conferência de Educação Familiar

Sob o patrocínio do Ministério da Educação e Cultura e de diversos círculos de pais do Distrito Federal, as professoras Maria Junqueira Schmidt e Alzira Lopes, do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, pronunciarão conferências sobre educação familiar, com projeção de filmes educativos e debates.

Tais palestras terão lugar amanhã e sexta-feira próxima, às 20.30 horas, no Auditório do Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico, nesta capital. Devendo, dia 22, ocorrer ainda a instalação definitiva da Escola do Pais de Brasília, com a posse da sua primeira diretoria.

FINALIDADE

Destina-se a Escola de Pais à formação de canais animadores que se encarregarão de movimentar os diversos círculos de pais já existentes no Distrito Federal.

Professores e Instrutores da UNB demissionários a partir desta data, em vista da demissão de colegas, levada a efeito pela Reitoria, Brasília, 18 de outubro de 1965.

INSTITUTO CENTRAL DE FÍSICA

Jayme Tiquínio — Professor Titular; Roberto Aureliano Salmeron — Professor Titular; Elisa F. Pessoa — Professora Titular; Suzana S. Barros — Professora Assistente; Fernando S. Barros — Professor Associado; Marco Antonio Raupp — Assistente; Dione C. P. Da Silva — Assistente; Renato P. A. Viana — Assistente; Luiz Tadeu — Instrutor; Walter Skovron — Instrutor; Carlos Alberto F. Lima — Instrutor; Miguel + Tarbe Netta — Assistente.

INSTITUTO CENTRAL DE QUÍMICA

Ary Coelho da Silva — Professor Associado; Otto R. Cojtjeb — Professor Titular; Jorge O. Meditsch — Professor Associado; Luiz Fernando de Carvalho — Professor; Raimundo Braz Filho — Instrutor; Raimundo G. Campos Corrêa — Instrutor; Alaide S. Braga — Instrutor; Jamil M. Cojtjeb — Instrutor; Nidia C. Franca — Instrutor; Hugo Clemente de Araújo — Instrutor.

CURSOS DE JORNALISMO E CINEMA

Décio Pignatari — Professor Associado; Jean-Claude Bernadet — Instrutor; Nelson Pereira dos Santos — Professor Associado; Paulo Emílio Salles Gomes — Professor Associado; Hosche Ponte — Auxiliar de Curso; Afonso Celso de Azevedo — Auxiliar de Curso; Afonso Ayrins Filho — Professor Assistente.

INSTITUTO CENTRAL DE CIÊNCIAS

Marcello José Ribeiro — Instrutor; Onildo J. Marini — Instrutor; Jairo F. Pinto — Instrutor.

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

INSTITUTO CENTRAL DE ARTES

Cláudio Santoro — Professor Titular; Nise Obino — Prof. Assistente; Rogério Duprat — Prof. Assistente; Suzy Bofelho — Assistente; Levy D. Cozzella — Assistente; Angel Jaso — Auxiliar de Curso; Moacyr del Picchia — Aux. de Curso; Maria Amélia Cozzella — Aux. de Ensino; Fernando Santos — Aux. de Ensino; Maria Amélia del Picchia — Aux. de Ensino; Gelza Ribeiro da Costa — Aux. de Ensino; Joaquim Tomaz Jayme — Instrutor; Sylvio Crespo — Instrutor.

INSTITUTO CENTRAL DE CIÊNCIAS HUMANAS

Carlos Costa — Prof. Assistente; José M. Silva — Assistente; Allyson D. Miranda — Assistente; Anan Maria Musiello — Instrutor; Cecy Loureiro — Instrutor; Akira Kono — Assistente; Boris Gheventer — Assistente; Ademir de Medeiros Neto — Instrutor; Atsuko Haga — Assistente; Hélio Rocha — Assistente; Eduardo Ribeiro — Aux. de Ensino; Narcelio Mendes Ferreira — Instrutor; Enig L. de Freitas Mejo — Assistente; Marluce A. B. Lima — Instrutor; José Guilherme P. Cortez — Instrutor; Manoel Delgado Filho — Instrutor; Sérgio L. S. de Lemos — Instrutor; Aleixo Luiz Garcia — Aux. de Curso; Roberto Saturnino Braga — Aux. de Curso; Mauro Leite M. Pinto — Assistente; José M. Ramirez — Instrutor; Paulo R. Lrite — Instrutor; Clotilde F. Andrade — Instrutor; Elbio Gonzales — Instrutor; Severo A. Salles — Instrutor; Vanila A. Salles — Instrutor; Maurício E. C. Cadaval — Instrutor; Wilmar E. Faria — Instrutor; João B. M. Nobrega — Instrutor; José D. Pinto — Instrutor; Lúcia R. Cgmará — Instrutor; Sebastião Rios Corrêa — Assistente; Geraldo Saercio Rios — Assistente; Zaidé Maria Machado Neto — Aux. de Curso; Luiz V. Cernichio — Aux. de Curso; Gilda Azevedo — Assistente.

INSTITUTO CENTRAL DE LETRAS

Jair Gramacho — Assistente; Lucia Maria Silva — Aux. de Curso; Dinah M. Isenete — Assistente; Maria Nazareh L. Soares — Assistente; Nadia Maria C. Andrade — Assistente; Maria Luiza Roque — Prof. Assistente; Júlia Conceição F. Santos — Assistente; Maria Auxiliadora de Oliveira — Aux. de Curso; Alda Baltar — Aux. de Curso; Maria M. O. Coelho — Assistente; Mário de Souza Lima — Prof. Titular; Aryon dall'Igna Rodrigues — Prof. Titular; Paulino Vandresen — Instrutor; Eunice S. L. Pontes — Assistente.

INSTITUTO CENTRAL DE MATEMÁTICA

Elon Lages Lima — Prof. Titular; Edson D. Judice — Prof. Titular; Manfred Perdigão do Carmo — Prof. Titular; José U. Alves — Prof. Associado; Sívio Machado — Prof. Assistente; Mauro Bianchini — Assistente; Paulo R. Esteves — Instrutor; Plínio Quirino Simões — Instrutor; Clio Alvaranga — Instrutor; Antonio Carlos do Patrocínio — Instrutor; Antonio Conde — Instrutor.

INSTITUTO CENTRAL DE ARTES

Alcides da Rocha Miranda — Prof. Titular; Luiz H. M. Pereira — Prof. Assistente; Adão Bulcão — Prof. Associado; Alfredo Ceschiatti — Prof. Associado; Léo Desheimer — Assistente; Masiei Bahinski — Assistente; Gênio Bianchi — Prof. Assistente; Mari- lia Rodrigues — Assistente; Hugo Mund Jr. — Assistente; Luiz E. de Mendonça — Aux. de Curso; Maria José C. Souza — Aux. de Ensino; Lena + Coelho Santos — Instrutora; Catarina Knychala — Instrutora; José Rios Moura — Instrutor; Carlos R. A. Moura — Instrutor; Francisco A. Rezende — Instrutor; Heinz Fortmann — Prof. Adjunto; Claus P. Berger — Assistente; Fernando M. Leal — Prof. Assistente; João E. de Andrade — Prof. Assistente; Dinah Brognoli — Aux. de Curso.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Oscar Niemeyer — Prof. Titular; João Filgueiras Lima — Prof. Associado; Irlso Campofiorito — Prof. Associado; Glaucio Campello — Prof. Associado; Fernando L. Bornheimer — Assistente; Sérgio Souza Lima — Assistente; Luiz G. Pessoa — Assistente; Mayni Souza Lima — Assistente; Lúcio M. P. Machado — Aux. de Curso; Phionena C. Ferreira — Instrutor; Geraldo Santana — Instrutor; Armando H. Cavalcanti — Instrutor; Maria C. Duarte — Instrutor; William Abdalah — Instrutor; Aljama L. Galvis — Instrutor; Armando A. Pinto — Instrutor; José de Souza Reis — Prof. Associado; Carlos M. Bitencourt — Prof. Adjunto; Evandro P. Silva — Prof. Adjunto; Hilton G. Costa — Prof. Adjunto; Geraldo M. Batista — Assistente; Márcia M. Batista — Instrutor.

INSTITUTO CENTRAL DE BIOLOGIA

Rosiluz Paques de Barros — Instrutor; Arno R. Schwantes — Assistente; Fernando L. Kjetz — Assistente; Maria L. Rezuly — Assistente; Maria H. Guedes — Instrutor; Mário Guidi — Assistente; Isaias Pessoa — Assistente; Hugo E. B. de Rezende — Prof. Assistente; Maria Luiza Schwam — Monitor; Ana Margarida de Rezende — Assistente; Pedro Jobez — Assistente; Mariza Bezerra Jobez — Instrutor; José Luiz de Barros Araújo — Assistente; Luiz Otávio S. Queiroz — Instrutor; Maria Tereza de Menezes — Instrutor; Helga Wing — Prof. Assistente; Mariza A. G. Azzil — Instrutor; Eleber J. R. Alho — Assistente; Walter A. Zanetti — Instrutor; Paulo Ijde — Assistente; Carolina M. Borl — Prof. Associado — Mirian Becker — Instrutor; Dimitri S. Benjamin — Assistente; Nelson M. Vaz — Prof. Assistente; Luiz P. Ribeiro — Prof. Associado.

Vários Partidos Apóiam Edmundo Monteiro: Senado

S. PAULO, 18 (Meridional) — Indicado inicialmente por líderes janistas, com o apoio expresso do Sr. Jânio Quadros, a candidatura do Sr. Edmundo Monteiro ao Senado da República é hoje apoiada pela maioria das agremiações políticas tendo o depu-
nhuma sombra de dúvida, a grande força, que, no senado da República, poderá prestar outros e relevantes serviços à causa pública.

PDC: NÃO É
ICONOCLASTA

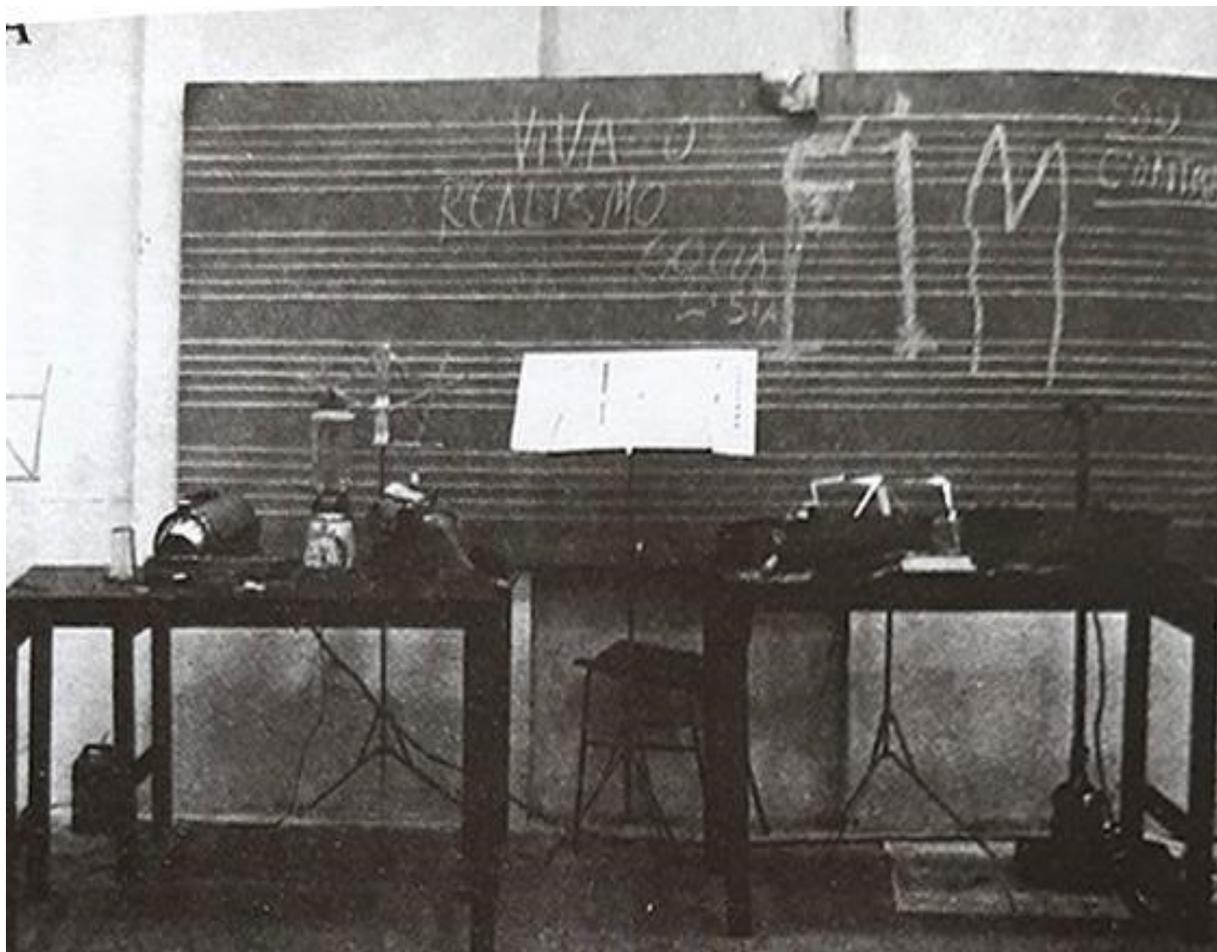


Fonte: Arquivo de Internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pesq=happening&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=20579. Acesso em: 8 de abr. 2022.

DEPARTAMENTO DE MÚSICA: Claudio Santoro – coordenador do departamento; Angel Jaso, Fernando Santos, Gelsa Ribeiro da Costa, Joaquim Tomaz Jayme, Levy Damiano Cozzella, Maria Amélia Cozzella, Maria Amélia del Picchia, Moacyr del Picchia, Nise Obino, Régis Duprat, Rogério Duprat, Suzy Piedade Chagas Botelho e Sylvio Augusto Crespo Filho. (...)

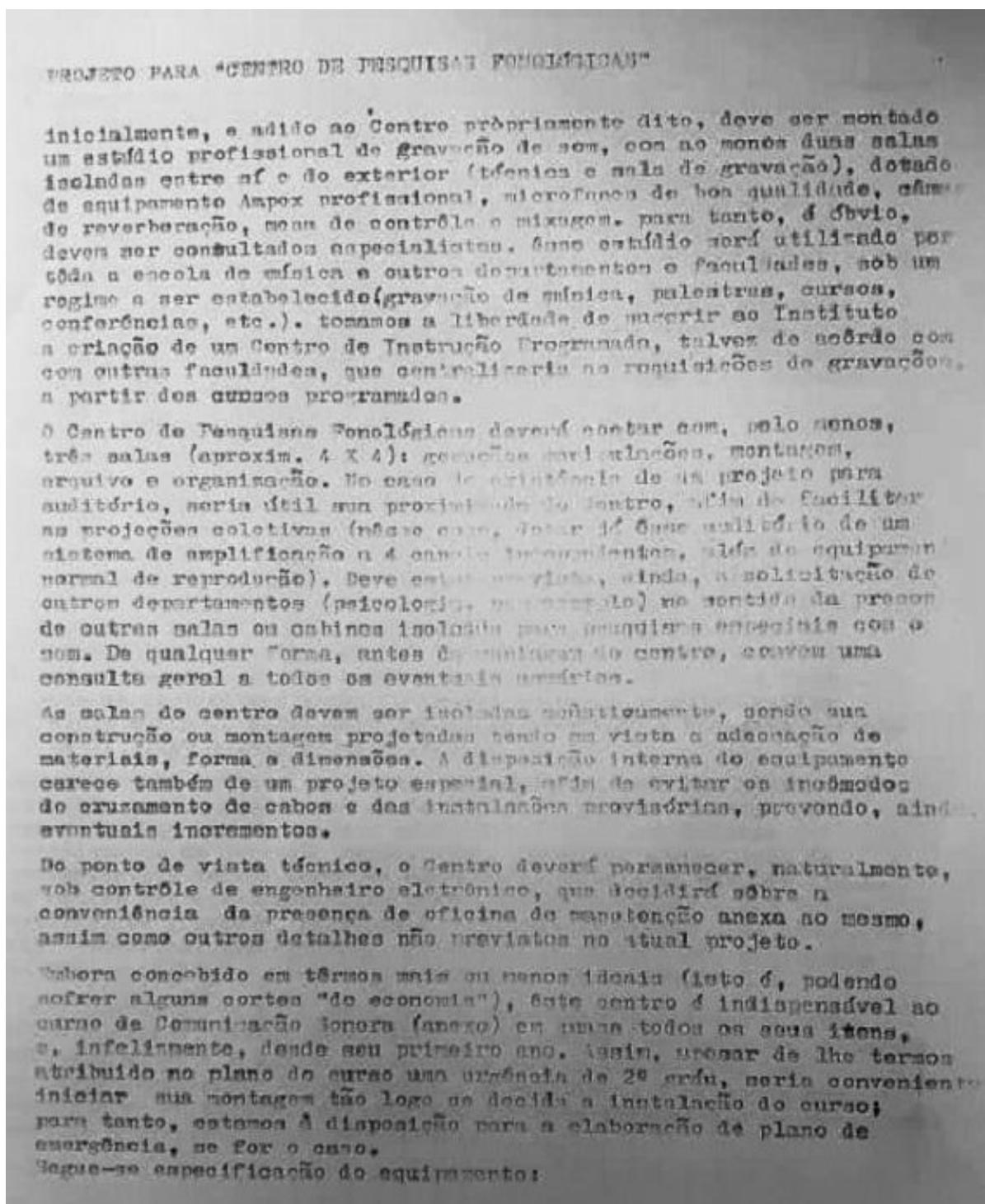
CURSO DE JORNALISMO, CINEMA E EXTENSÃO CULTURAL: Afonso Arinos de Mello Franco Filho, Afonso Celso de Ouro Preto, Décio Pignatari, Hosche Ponte, Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes (SALMERON, 1999, p. 234-235).

Fig. 60 – Sala de aula do curso de música na UnB. Aparelhos eletrodomésticos (liquidificador e enceradeira) tratados como instrumentos musicais. Na lousa pode-se ler: “Viva o realismo socialista”, “fim” e “sou contra”.



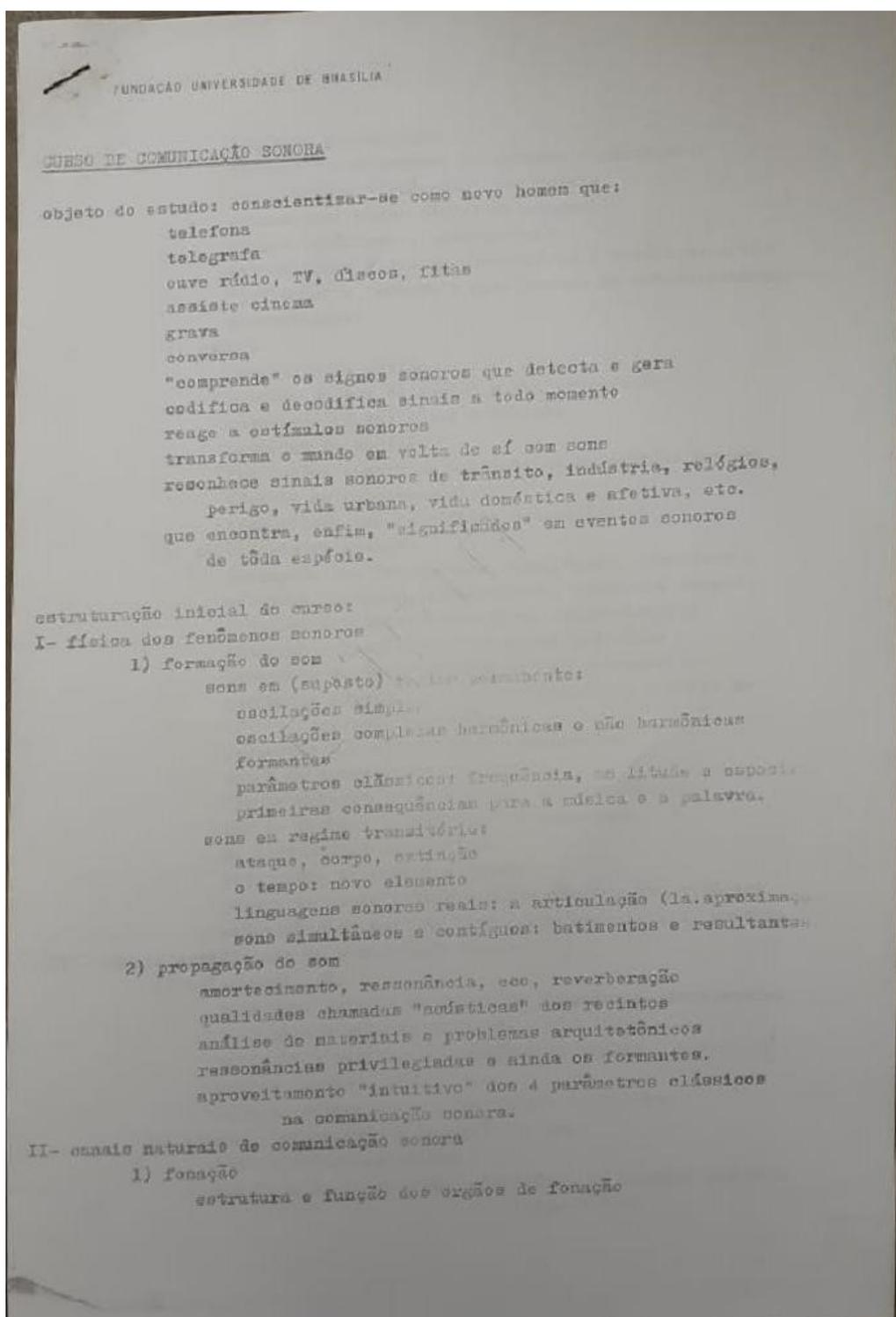
Fonte: Reprodução de imagem publicada em GAÚNA, 2001, p. 70.

Fig. 61 – Folha de rosto do projeto para “Centro de pesquisas Fonológicas”, que previa a construção de um estúdio profissional de gravação de som que equiparia não apenas o Curso de Comunicação Sonora, mas “toda a escola de música e outros departamentos e faculdades”.



Fonte: Fotografia digital (aut. Regiane Gaúna) Acervo Regiane Gaúna.

Fig. 62 – Folha de rosto do projeto do “Curso de comunicação sonora” a ser ministrado na UnB Universidade de Brasília em 1964/1965.



Fonte: Fotografia digital (aut. Regiane Gaúna) Acervo Regiane Gaúna.

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

CURSO DE COMUNICAÇÃO SONORA

Objeto do estudo: conscientizar-se como novo homem que:

telefona

telegrafa

ouve rádio, TV, discos, fitas

assiste cinema

grava

conversa

“compreende” os signos sonoros que detecta e gera

codifica e decodifica sinais a todo momento

reage a estímulos sonoros

transforma o mundo em volta de si com sons

reconhece sinais sonoros de trânsito, indústria, relógios, perigo, vida urbana, vida doméstica e afetiva, etc.

que encontra, enfim, “significados” em eventos sonoros de toda espécie.

estruturação inicial do curso:

I - física dos fenômenos sonoros

1) formação do som

Sons em (suposto) estado permanente

oscilações simples

oscilações complexas harmônicas e não harmônicas

formantes

parâmetros clássicos: frequência, amplitude e supostas primeiras

consequências para a música e a palavra.

Sons em regime transitório:

ataque, corpo, extinção

o tempo: novo elemento

linguagens sonoras reais: a articulação (1ª. Aproximação)

sons simultâneos e contíguos: batimentos e resultantes

2) Propagação do som

amortecimento, ressonância, eco, reverberação

qualidades chamadas “acústicas” dos recintos

análise de materiais e problemas arquitetônicos

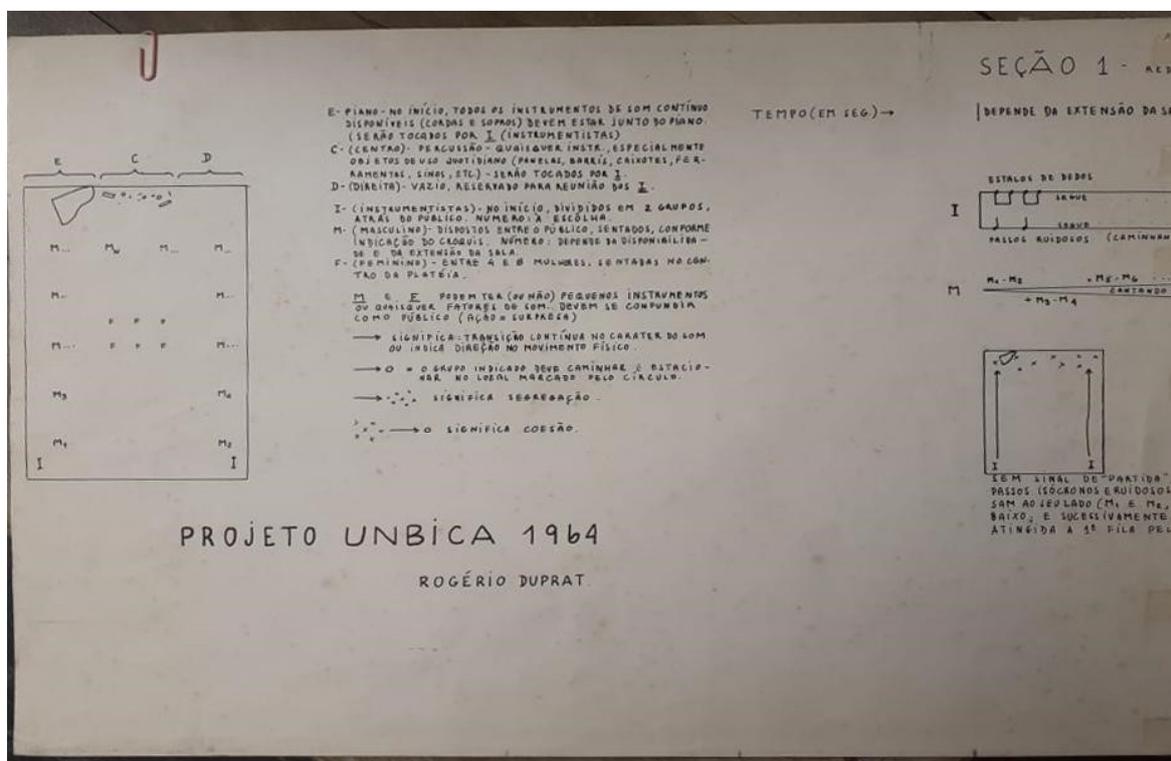
ressonâncias privilegiadas e ainda os formantes.

aproveitamento “intuitivo” dos 4 parâmetros clássicos na comunicação sonora. (...)⁷¹

⁷¹ Transcrição da primeira página do projeto de Curso de Comunicação Sonora (grifos nossos).

Além desses dois materiais técnicos e pedagógicos, para municiar suas atividades, Duprat compôs a obra *Projeto UNBICA 1964*.

Fig. 63 – Fotografia digital (parcial) da folha de rosto da peça *Projeto UNBICA 1964* (Rogério Duprat, 1964).



Fonte: Fotografia digital (aut. Regiane Gaúna). Acervo Regiane Gaúna.

Transcrição (parcial) das instruções (bulas) de *Projeto Unbica 1964*.

- E- Piano – No início, todos os instrumentos de som contínuo disponíveis (cordas e sopros) devem estar junto do piano. (serão tocados por I (instrumentistas).
- C- (centro) – Percussão – Quaisquer instr., especialmente Objetos de uso cotidiano (panelas, barris, caixotes, ferramentas, sinos, etc.) – Serão tocados por I.
- D- (Direita) – Vazio, reservado para reunião dos I.
- I- (Instrumentistas) – no início, divididos em 2 grupos, atrás do público. Número à escolha.
- M- (Masculino) – dispostos entre o público, sentados, conforme indicação do croquis. Número: depende da disponibilidade e da extensão da sala.
- F- (Feminino) – entre 4 e 8 mulheres, sentadas no centro da platéia.

- M e F podem ter (ou não) pequenos instrumentos ou quaisquer fatores de som. Devem se confundir com o público (ação surpresa)
- Significa: transição contínua no caráter do som ou indica direção do movimento físico.
- **○** - o grupo indicado deve caminhar e estacionar no local marcado pelo círculo.
- Significa segregação
- → **○** Significa coesão.

PROJETO UNBICA 1964
ROGÉRIO DUPRAT

Projeto Unbica 1964 integra a série de *happenings* promovidos por Duprat, Cozzella e Pignatari, introdutores dessa atividade no Brasil. É também uma partitura gráfica (*graphic score*), na terminologia de Jenifer Iverson (2014) e, pelo recurso manifesto da linguagem textual na formulação e ordenação dos eventos artísticos, é uma peça que pode ser classificada como *ultraconceitual*, na terminologia de Lucy Lippard e John Chandler ([1968] 1971, p. 255-276).

Como ocorre com a maioria dos *happenings*, por sua natureza de improviso e abertura para o acaso, *Projeto Unbica 1964* permite e incentiva a participação e interação criativa de músicos e a livre escolha de instrumentos (incluindo os sons eventualmente produzidos pela plateia durante o evento). No entanto, a obra está listada por Regiane Gaúna (2001, p. 183) e por Régis Duprat (2007, p. 25), autores com a catalogação mais completa da produção de Rogério, como sendo uma peça para piano e percussão. Tal fato tornou-se relevante neste trabalho porque essa formação instrumental (piano e percussão) despertou o interesse do pesquisador Ricardo Stuani em seu mestrado sobre a escrita para percussão do grupo *Música Nova* (Stuani, 2015). Foi procurando por *Projeto Unbica 1964* que Stuani deparou-se com *Antinomies I*. As tentativas de localizar a partitura de *Projeto Unbica 1964* nas bibliotecas das faculdades de música em São Paulo foram infrutíferas, Stuani então recorreu à filha de Rogério, Raí Duprat, que também não localizou a obra no acervo da família. A imagem (foto digital) que sustenta esta análise foi cedida por Regiane Gaúna em 2020, para elaboração deste texto.

3.2 *Happenings cagistas*

Em *Projeto Unbica 1964*, as ações teatrais e musicais que estruturam o evento associam a movimentação dos instrumentistas com a natureza do som produzido (o mesmo sinal gráfico determina o movimento físico e o caráter do som). A ocupação do espaço e a propriedade (“ação surpresa”) dessa integração de instrumentistas com o público apontam para o rompimento dos padrões relacionais música/ruído, palco/plateia, arte/vida real, princípios básicos das ações concebidas por Allan Kaprow, Dick Higgins e John Cage⁷², integrantes do grupo *Fluxus*, e demais artistas conceituais.

Décio Pignatari, em curto artigo intitulado MARDA, para revista *Invenção* no. 5, reproduz uma provável parceria sua com Rogério Duprat (e talvez Damiano Cozzella) que não consta em nenhuma catalogação de obras do compositor: a partitura de um *jingle-happening*⁷³.

MARDA

Damiano Cozzella e Rogério Duprat já haviam organizado happenings musicais em 1964, em São Paulo: na Galeria Atrium e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Chamados para Brasília, continuaram o trabalho no Departamento de Música na Universidade, chegando a realizar um estupendo happening no auditório, em maio de 1965, de que também participou Décio Pignatari. Preparavam-se para lançar um programa universitário experimental na TV Brasília quando sobreveio o deplorável expurgo da Universidade.

De volta a São Paulo, os três organizaram um pequeno grupo de músicos e não-músicos e deram dois espetáculos no *João Sebastião Bar*: o primeiro, realizado em 9 de maio de 1966, provocou enorme tumulto e foi amplamente registrado nos jornais do dia seguinte (“Fôlha de S. Paulo”, em especial); o segundo foi um anti-happening de provocação aos bebedores de uísque do local: incluiu, entre outras coisas, um coral de gestos e um jingle

⁷² Em 1958, aos 31 anos, Allan Kaprow procurou John Cage para pedir ajuda na elaboração de seus *Environments* - peças sonoras que precederam os *happenings* - e acabou tornando-se seu aluno na *New School of Social Research*. Kaprow frequentou o curso chamado *Experimental Composition*, com Dick Higgins e outros que, como Kaprow e Cage, também integrariam o grupo *Fluxus*. Os trabalhos realizados no curso de Cage são o que Kaprow denominou de "protótipos para os *happenings*", pois mesmo que houvesse muita experimentação sonora aliada a componentes visuais, ainda não existia um nome que abarcasse aquela nova forma artística que questionava o sistema da arte, aspirava à integração do binômio "arte-vida", e convidava o público a fazer parte da obra. "Allan Kaprow e o nascimento do happening". Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/336> Acesso em 10 de abr. 2021.

⁷³ *Brazil, my mother* foi publicado também no livro *Poesia pois é poesia e Poetc.* pela editora Brasiliense, 1986, p. 207 (PIGNATARI, 1986). A hipótese de que se trate de uma parceria de Décio Pignatari e Rogério Duprat foi levantada pelo prof. Dr. Dante Pignatari, filho de Décio, pelo fato de os dois artistas desenvolverem várias atividades conjuntas à época e porque Décio não escrevia notação em partituras.

podemos afirmar que as primeiras manifestações de *performance art* em *terras brasílicas* foram realizadas pelos compositores Rogério Duprat (1932-2006) e Damiano Cozzella (1929-2017) influenciados pelos happenings por John Cage (LUCENTINI, 2019, p. 54).

Lucio Agra, em artigo intitulado *Nos tempos da “guerrilha artística” - ou o antigo atentado à horrenda estátua de Borba Gato* (2021) ressalta a importância do M.A.R.D.A., o Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte, criado imediatamente após a demissão coletiva na UnB, que, “embora não percebida ainda hoje, terá influência marcante no que depois ficou conhecido como ‘Tropicalismo’”. Agra (2021) comenta os acontecimentos recentes (2021) e os alinha aos depoimentos de Rogério Duprat e Pignatari gravados para o documentário *Rogério Duprat - vida de músico* (ROGÉRIO DUPRAT. Direção: Pedro Vieira, 2002).

Quem (...) está minimamente ligado nos acontecimentos atuais lembrará que a estátua de Borba Gato voltou a povoar as manchetes recentemente, por ter sido “atacada” por um incêndio [24 de julho de 2021]. Na verdade esse é mais um dos acontecimentos que essa infeliz “escultura” vem protagonizando ao longo dos tempos. Por volta de 1965/66, um grupo de artistas retornava de uma frustrada experiência de construção de uma nova proposta pedagógica e artística: a UnB. (...) A estátua de Borba Gato, o Cemitério da Consolação (de onde foram expulsos) e até a criação de uma fotonovela, posteriormente publicada no livro *Contracomunicação* (1ª edição, 1971), são alguns dos feitos do M.A.R.D.A., um movimento que eleva ao status de grande obra de arte tudo que havia de mais desprezível na cultura de massa. Conforme o depoimento [de Rogério Duprat e Décio Pignatari] (...) tratava-se de produzir um movimento de esculacho, de esculhambação, porque àquela altura a arte de “alto repertório” (Pignatari) torna-se progressivamente impossível. (...) Entre 65 e 68 os rumos da cultura, da mídia, do entretenimento e de tudo mais se alteram rápida e radicalmente, anunciando um provável período de extremos que recebe, repentinamente, em Dezembro de 1968, o baque da edição do AI-5 (AGRA, 2021, p.196).

Fig. 65 – Fac-símile de reportagem na Revista Manchete, págs. 136-137 da edição de 13 de agosto de 1966.

Fonte: Arquivo de Internet na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Digital – Brasil Revista Manchete, 13 de agosto de 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pesq=%22a%20sigla%20do%20happening%22&pagfis=71892> Acesso em: 10 de abr. 2022.





Fig. 66 – Imagem (fotografia digital) de manifestação em São Paulo, ocorrida em 24 julho 2021.

*Fonte:
Reprodução/Redes
Sociais*

Lucio Agra destaca a relação dos *happenings* promovidos por Rogério Duprat e Décio Pignatari com a pressão dos acontecimentos políticos decorrentes do golpe militar de 1964. Para Agra (2021) “os Happenings parecem ter produzido um caldo de cultura de combate” do qual conhecemos os resultados “mas pouco sabemos ainda de sua elaboração”. Agra reproduz, então, a narrativa de Lafayette Hohagen, irmão de Sandino Hohagen (um dos músicos signatários do Manifesto Música Nova), sobre o *happening* ocorrido em 9 de maio de 1966, que é citado no artigo de Décio Pignatari para a revista *Invenção* No. 5 (PIGNATARI, 1967a).

E foi ali, naquele templo da Bossa Nova paulista, que participei da produção do mais inusitado espetáculo de minha vida. Um ‘happening’. O ‘happening’ era uma manifestação artística tendo como base música aleatória e poesia concreta, que reunia artistas de diversos segmentos em uma performance criada na hora, sem roteiros nem scripts. Já tinha assistido algo parecido, mas na rua, quando morei em New York. Propus ao amigo Blota Neto, novo dono do Juão, que queria dar um “up” na casa, fazer algo diferente e ele topou. Falei com meu irmão, o maestro Sandino Hohagen, que gostou da ideia e junto com seus colegas, também maestros, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e o poeta Décio Pignatari, comandaram a maior loucura que lá se viu. Vários alunos de música do Rogério e do Cozzella foram convidados e se integraram ao quarteto. Décio lia suas poesias concretas, uma vitrola tocava hinos patrióticos, Sandino regia a nona sinfonia de Beethoven apenas lendo a partitura, sem música... O público começou a se entusiasmar e a interagir. De repente, vai ao palco um rapaz fazendo um discurso inflamado em alemão; Rogério Duprat com um penico na mão fazia coleta de doações e depois jogava as moedas para o público. (...) Na parede de fundo do palco, um imenso outdoor da propaganda do famoso xarope São João⁷⁵, com a célebre frase do sujeito ameaçado de mordada: ‘Largue-me. Deixe-me gritar’.([Lafayette] HOHAGEN Apud AGRA, 2021)

O texto de Lafayette, publicado em seu blog pessoal⁷⁶ complementa as informações publicadas por Décio Pignatari no artigo *O que acontece quando o happening acontece* (PIGNATARI, 2004, p. 239-240). O texto de Décio Pignatari acrescenta a informação de que o *happening* teria sido originalmente concebido para o programa de Blota Jr, na TV de São Paulo.

Eu, por exemplo, para o happening do Blota Jr. Show, Canal 7, de São Paulo, depois desenvolvido no João Sebastião Bar [maio de 1966], montei o que denomino de "bateria semântica": um tocadiscos, um urinol, moedas, um

⁷⁵ Imagem disponível em <https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/04/xarope-sao-joao-1900.html> Acesso 10 abr. 2022.

⁷⁶ A referência (endereço digital do site de Lafayette) publicada no artigo de Agra (2021) não está mais disponível.

livro sobre "lições práticas de democracia", uma sineta, os versos iniciais de uma poesia infantil de Bilac, uma bomba de flite e um boné. Estas coisas, em seus respectivos contextos habituais, são corriqueiras e de uso banal. Mas relacionadas entre si, numa certa seqüência e num contexto totalmente diverso perdem o seu significado de uso corrente e se transformam em signos abertos a novos significados (muitas vezes preenchidos, precisamente, pelas reações do público).(…)

No Brasil, os happenings têm sido realizados em relação à música, por inspiração, principalmente, de Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Diogo Pacheco e Gilberto Mendes (Galeria Atrium e Faculdade de Arquitetura de São Paulo, 1964; Universidade de Brasília e Teatro Municipal de São Paulo, 1965) (PIGNATARI, 2004, p.240).

É importante destacar a presença, nas duas descrições, do urinol como adereço cenográfico. Essa referência direta a Marcel Duchamp seria empunhada novamente por Rogério Duprat na célebre fotografia de capa do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*⁷⁷. O adereço parece simbolizar, ao menos para Duprat, uma relação natural entre os *happenings* e a *Tropicália*.

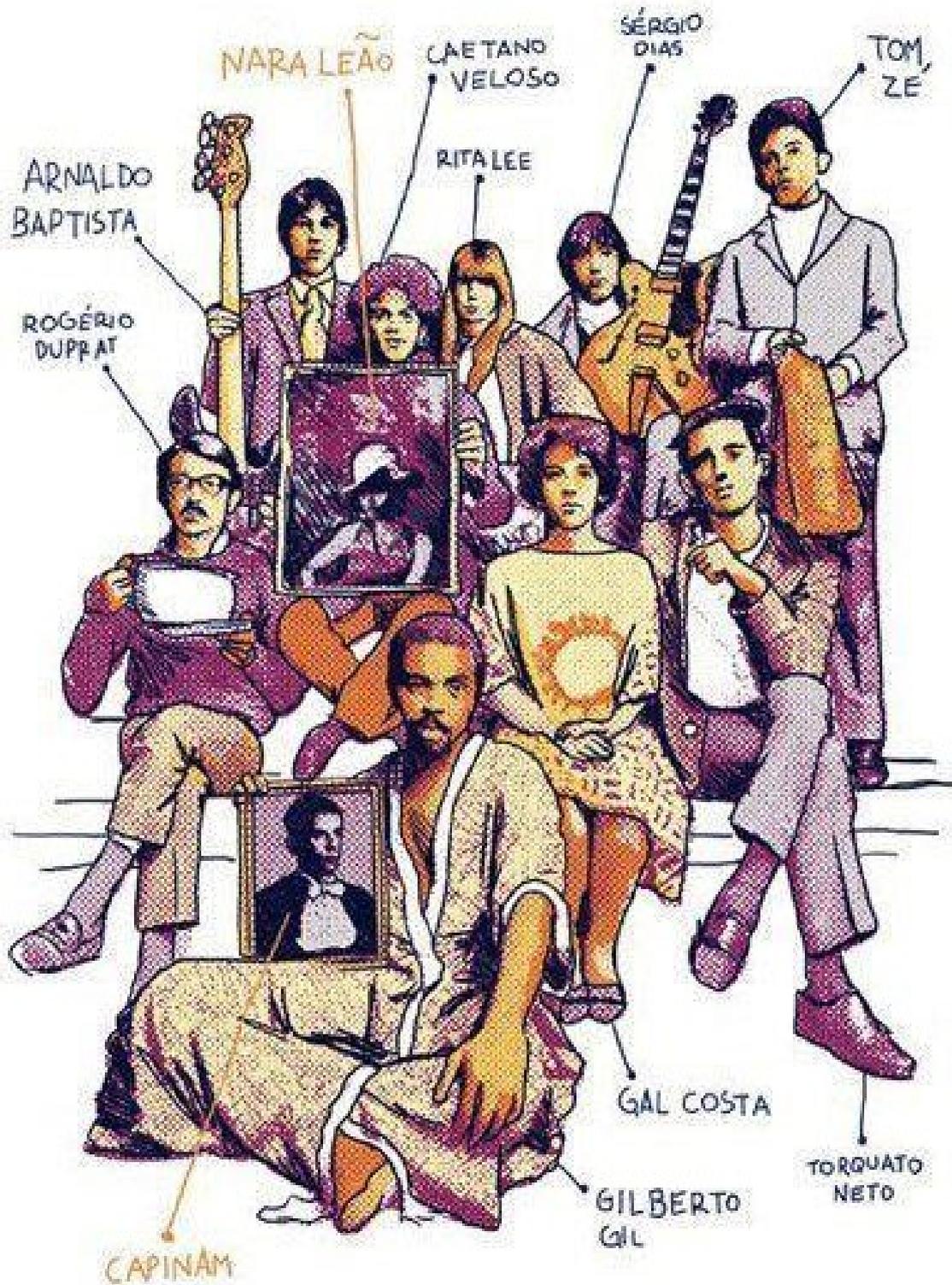
⁷⁷ *Tropicalia ou Panis et Circencis* é um álbum de estúdio lançado por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé – acompanhados dos poetas Capinam e Torquato Neto, e do maestro Rogério Duprat – em julho de 1968 pela gravadora Philips Records (atual Universal Music).

Fig. 67 – Reprodução da Capa e ilustração com legenda do Longplay Tropicália ou Panis et Circencis (1968).



Fonte: Fac-Símile, Fotografia: Oliver Perroy.

Fig. 68 – Desenho descritivo com os artistas envolvidos no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*.



Fonte: Imagem de Internet.

3.3 Arte Conceitual - *Projeto Unbica 1964 e Antinomies I*

Unbica é, evidentemente, um acrônimo decorrente da junção das siglas de Instituto Central de Artes (I.C.A.) e da Universidade de Brasília (UnB). O mesmo Instituto que foi invadido violentamente em abril de 1964 por tropas militares. Em *Teoria da guerrilha artística* (PIGNATARI, 1967b), analisado e comentado por Agra (2021), Pignatari associa a estrutura (ou antiestrutura) dos *happenings* à luta de guerrilha e, citando Marshall McLuhan, escreve que “a aceleração do processo de informação e comunicação vai arrebatando os sistemas lineares e instaurando sistemas de informação instantânea” (PIGNATARI, 1967b).

Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação. Em relação à guerra clássica, linear, a guerrilha é uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada. Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: Abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa). (...) Nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito. E cada árvore. E cada gesto. (...). Constelação da liberdade sempre se formando (PIGNATARI, 1967b).

Em suas naturais proporções, quase que anteontem se repetia, no austero e solene Teatro Municipal de São Paulo, os acontecimentos de domingo no estádio do Morumbi. Não houve invasão de palco nem arremesso de garrafas, porque ninguém as tinha a mão, mas os programas, transformados em bolotas de papel, alcançaram músicos, o próprio maestro, tocaram nos instrumentos e, de tantos que eram, levaram um violoncelista a dizer na musica de “Sole mio”: “Jogai. Jogai tudo que quiserdes!” Tudo isso, acompanhado de vaias, assovios, palmas, gritos de “bravo”, gargalhadas, bater de cadeiras e até palavrões, resultou num espetáculo nunca visto na casa. (...) Uma senhora disse a outra: “Também, pudera! Depois que a Inglaterra condecorou os “Beatles”, tudo pode acontecer!” (Inusitado espetáculo no Teatro Municipal. Folha de São Paulo, ilustrada, p.2 18-11-1965)⁷⁸.

Décio Pignatari, no artigo *Vanguarda em Exposição Sonora* (PIGNATARI, [1965]1981, p. 109), analisou com detalhes tal “tumulto” e classificou o vínculo entre a ideia da obra e o local em que se realizou a *performance* como uma “violentação crítica de contexto”.

O que se academiza não são os signos, mas o uso que deles se faz. (...) O Teatro Municipal, por exemplo, não é apenas um edificio destinado a abrigar espetáculos, mas um signo-lugar para um certo ritual (...). Os interessados nesse ritual sabem que, para preservar seus valores e significados, precisam defender sua “pureza”, sua “autenticidade” – ou seja, o “halo” que o vem caracterizando desde o seu nascimento ligado a um contexto histórico de mentalidade pré-industrial. O que eles tentam, na verdade, é impedir que uma “indiscriminada” massa de consumidores destrua os seus caros significados, criando novos e perturbando, assim, o seu mercado solene e tradicional. A violentação do contexto tem sido uma das armas mais poderosas da critica concreta da arte neste século (desde o movimento Dada, 1915). (...) O trabalho de John Cage, *Cage tacet*, e fases diversas das peças de Gilberto Mendes (*Blirium C 9*) e Willy Corrêa de Oliveira (*Ouviver música*) ilustram essa violentação crítica de contexto. (...) Ninguém vai ao Municipal para ouvir “não-música” (PIGNATARI, 1981, p. 109).

Uma das peças que estreou no concerto foi *Blirium C9* (1965), de Gilberto Mendes. A forma prescrita (instruções) para a *performance* de *Blirium*, analisada por STUANI (2015)⁷⁹ é, em vários aspectos, semelhante à de *Antinomies I*, e é justo imaginar que *Antinomies I*, se integrasse tal concerto, teria efeito semelhante e possivelmente o mesmo tipo de recepção por parte da crítica e da plateia obtida por *Blirium C9*.

⁷⁸ Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1965/11/18/21/>>. Área restrita a assinantes. Acesso em 08 jul de 2017.

⁷⁹ Ricardo Stuani tocou *Blirium C-9* em outubro de 2021, versão solo (percussão), em concerto no *Arts City Location Recital Room* em Christchurch UC, NZ, em programa da *New Music Central University of Canterbury - School of Music*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ptfo808hyPQ> Acesso em: 5 de abr 2022.

Fig. 71 – Detalhe da partitura de *Blirium C-9* (Gilberto Mendes, 1965).

QUADRO B-REGISTROS

Exemplo para piano:
extensão
Example for piano:
extension

A			
	B		
		C	
A	B		D
A		C	
A			D
	B	C	
	B		D
		C	D
A	B	C	
A	B		D
A		C	D
	B	C	D
A	B	C	D

la sib si
A Bb B

la sib
A Bb

re fa
D F

Mi solb
E Gb

Mib Mi solb
Eb E Gb

lab sol fa
Ab G F

lab sol
Ab G

Sol fa
G F

reb do
Db C

re reb do
D Db C

Grupos à esquerda
ou à direita
Groups of notes at the
left or at the right

lento
moderato
allegro

Partitura de *Blirium*

NMB - 13

Fonte: (Stuani, 2015, p. 108).

Em entrevista concedida a Júlio Medaglia, o compositor Gilberto Mendes alegou seguir um “esquema-processo cibernético de direção”. Esse tipo de esquema, continua Mendes, teria sido alcançado pelas informações decorrentes de seu contato com “as teorias da comunicação de massa, da teoria dos signos, da probabilidade e sobretudo do contacto com a poesia concreta” (MENDES [Gilberto] apud MEDAGLIA, 1967). Ainda sobre a estreia de *Blirium C-9*, em novembro de 1965, Mendes complementa:

Blirium C-9 foi executado no Festival de Música de Vanguarda organizado por Diogo Pacheco para a VIII Bienal de S.Paulo, naquele concêrto [1965] que deu o que falar, no Teatro Municipal, por Paulo Herculano ao cravo, Pedrinho Mattar ao piano e Ernesto de Luca a percussão. A peça não oferece uma partitura fechada, somente instruções de realização. O instrumentista escreve a partitura, que é aleatória em todos os parâmetros, inclusive quando feita de citações de outras músicas, eruditas ou populares, de qualquer época, trabalhadas e montadas pelo executante, de acordo com meu “programa” (MENDES [Gilberto] apud MEDAGLIA, 1967).

O apoio ostensivo em material textual é uma das características principais dos trabalhos desenvolvidos por John Cage e artistas ligados ao grupo *Fluxus*. A peça 4 '33" (John Cage, 1952) também integrou o repertório do concerto realizado no Municipal de São Paulo em 16 de novembro de 1965, quando foi executada por Pedrinho Mattar.

Fig. 72 – Detalhe da pág. 7 da edição de 12 novembro de 1965 do Jornal O Estado de São Paulo.

“Pausa”, para piano no concêrto da Bienal

Primeira coluna

RESPOSTA
A OSMAN LINS
L. M.

Com certeza, expressai-me mal, meu prezado Osman Lins. É o que me leva a pensar a sua carta, de que citem transcrevi aqui as trechos principais, em resposta a uma crônica em que eu comentava os seus artigos publicados no suplemento literário desta folha, tendo como assunto livros didáticos de português. Pois saiba que você não me entendeu, por culpa, evidentemente, minha.

Diz você, por exemplo: “Não é assim, pela inclusão de escores, feita em sua formação, que me dá em seus artigos, como o prezado amigo afirma erroneamente”. A afirmação seria, de fato, errônea — e você teria toda a razão de protestar — caso eu a tivesse feito. Acusou-me que não fiz. Nem sequer insinui ou sugeri semelhante despropósito.

O que pretendi dizer — mas, pelo visto, não o disse com a devida clareza — foi outra coisa. Vejamos se me explico melhor agora. O processo histórico, penso eu, de julgamento dos valores de determinado momento ou período literário, é demorado. Isto — e sempre sujeito a retificações fulcraes. Em outras palavras: quem julga em definitivo uma geração, são sempre as gerações seguintes. Os arrestos dos contemporâneos podem ser justos, mas são precários, porque sujeitos a inevitáveis equívocos.

...Conce. um. exemplo? Saba, nial

Quando Yara Bernette ouviu pela primeira vez o pianista David Tudor, num concerto de música de vanguarda realizado no Rio de Janeiro, disse que nunca vira uma técnica tão extraordinária, pois o pianista era capaz de dar uma intensidade diferente para cada dedo, mesmo quando tocava um acorde de doze notas, ou um “cluster”. Nessa ocasião David Tudor tocou peças de Strakhausen e de John Cage e, em dados momentos, calçava luvas para percudir uma ou duas notas, ou se recitava para percudir uma corda. Esse pianista criou o “Tacet” de John Cage, que a Bienal de São Paulo apresentará no concerto de música de vanguarda marcado para terça-feira próxima, no Teatro Municipal.

PEDRINHO MATTAR

Diz Diogo Pacheco, produtor e diretor musical do espetáculo, que assim como David Tudor, intérprete notável não só de música de vanguarda como de Mozart ou Beethoven, executou o “Tacet”. Pedrinho Mattar, pianista bastante conhecido de música popular, pode executar essa peça com igual êxito. “No “Tacet”, que significa pausa — informa o regente — o pianista simplesmente não toca; a peça demora exatamente um minuto sem que o pianista execute uma nota sequer. Se escolhessemos qualquer pessoa para sua execução, não teria sentido. Como Pedrinho Mattar é conhecido sobretudo como pianista, o fato de ele “executar” a “Pausa” é que dá sentido à apresentação dessa peça” — conclui Diogo Pacheco.

OUTRAS OBRAS

No mesmo concerto serão apresentadas também as seguintes peças: “Ouviver musica”, música aleatória, de Willy Correa de Oliveira; “Bilríum e 9”, de Gilberto Mendes; Peças para violoncelo e piano, de Anton Webern; Peças para piano preparado e cordas, de Malusumi. Intérpretes: Ediná Pinheiro, Pedrinho Mattar, Paulo Herenlano, Dalton de Luca, Ernesto de Luca, Olivier Toni, Diogo Pacheco e Orquestra de Câmara de São Paulo.

**N. Schwartzman e
Fritz Jank em Brasília**

Nos dias 21, 23 e 25 do corrente o violinista Natan Schwartzman e o pianista Fritz Jank executarão, pela primeira vez em Brasília, o ciclo integral das dez Sonatas para violino e piano, de Beethoven. No ano vindouro os dois artistas realizarão uma excursão pelo México, Estados Unidos e Canadá, numa promoção da Divisão Cultural do Itamarati.

**Recital de
piano na UCBEU**

A União Cultural Brasil-Estados Unidos promoverá no dia 15, no auditorio de sua sede, à rua Cel. Oscar Porto, 208, um recital de piano a cargo de Eny da Rocha.

No programa, obras de Bach, Schumann, Ravel, Copland, Brasília Ribéré e Souza Lima.

**Dia 15 o concêrto
de Ronaldo Bologna**

Foi adiado para o próximo dia 15, às 21 horas, no Teatro Municipal, o concerto do regente Ronaldo Bologna, à frente da Orquestra Sinfônica Municipal. Num promoção do Departamento

Fonte: Acervo digitalizado do Jornal O Estado de São Paulo.

PEDRINHO MATTAR

Diz Diogo Pacheco, produtor e diretor musical do espetáculo, que assim como David Tudor, intérprete notável não só da música de vanguarda como de Mozart ou Beethoven, executou o “Tacet”, Pedrinho Mattar, pianista bastante conhecido de música popular, pode executar essa peça com igual êxito. “No “Tacet”, que significa pausa — informa o regente — o pianista simplesmente não toca; a peça demora exatamente um minuto (sic) sem que o pianista execute uma nota sequer.

Se escolhêssemos qualquer pessoa para sua execução, não teria sentido. Como Pedrinho Mattar é conhecido sobretudo como pianista, o fato de ele ‘executar’ a ‘Pausa’ é que dá sentido à apresentação dessa peça” – conclui Diogo Pacheco.

OUTRAS OBRAS

No mesmo concerto serão apresentadas também as seguintes peças: “Ouviver música”, música aleatória, de Willy Correa de Oliveira; “Blirium c 9”, de Gilberto Mendes; Peças para violoncelo e piano, de Anton Webern; Peças para piano preparado e cordas, de Maiussumi. Intérpretes: Ediná Pinheiro, Pedrinho Mattar, Paulo Herculano, Dalton de Luca, Ernesto de Luca, Olivier Toni, Diogo Pacheco e Orquestra de Camara de São Paulo.

A obra *4'33"* (1952), de John Cage (“*Tacet*” – no texto jornalístico citado acima), foi construída a partir de três movimentos de silêncios, que totalizaram 4'33" minutos em sua estreia em *Woodstock N.Y.*, 1952, com David Tudor (1926 - 1996) ao piano. Segundo Liz Kotz, embora muitas vezes *4'33"* seja entendida como um esvaziamento da música como atividade composicional estruturada, ou como uma frívola brincadeira ou um gesto *neo-Dada*, a ideia *cageana* de executar “nada” parece tão simples que tendemos a esquecer que é um trabalho composto por uma estrutura minimalista na qual “seus três movimentos de duração funcionam independentemente de qualquer material que soe (ou não)” (KOTZ, 2007 p. 5). A possibilidade de compressão da peça permitiu que ela fosse transposta para vários formulários e a versão texto, reproduzida na Figura 73, tornou-se fundamental para os artistas visuais e *performers* envolvidos em estudos sobre a utilização da linguagem nos anos 1960.

. John Cage chegou a escrever, em 1967, que “o prazer de compor música” havia se transferido de alguma maneira para o de escrever palavras⁸⁰.

⁸⁰Tradução do autor, no original: The thought has sometimes occurred to me that my pleasure in composition, renounced as it has been in the field of music, continues in the field of writing words, and that explains why, recently, I write so much. I know however that sometime soon I will renounce that too (CAGE, 1967, p. 141).

Fig. 73 – Fac-símile da partitura datilografada de 4'33', de John Cage (1952).

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE

COMPOSERS FACSIMILE EDITION Copyright 1953 John Cage
All Rights Reserved including the Right of Public Performance for Profit

A obra *4'33''* abre e pauta as análises de Michael Nyman (1999), em *Experimental Music – Cage and Beyond*, por demonstrar claramente que composição, *performance* e audição (*composition, realization e audition*) podem não ter uma relação tão direta (NYMAN, 1999, p. 2).

O termo *ultraconceitual* foi criado por LUCY R. LIPPARD e JOHN CHANDLER (1971) para descrever os processos artísticos nos quais a presença de material textual se impunha como recurso preponderante na criação⁸¹ Em *The Dematerialization of Art* (LIPPARD; CHANDLER, [1967] 1971, p. 255-276) os autores supõem que a noção de *ideia de arte* poderia, um dia, vir a ser interpretada como *arte sobre a crítica*, no lugar de *arte como arte* ou mesmo de *arte sobre arte*, o que resultaria no fato de o objeto tornar-se completamente obsoleto. E, "se o objeto tornar-se obsoleto, a distância objetiva tornar-se-á obsoleta" (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 275), podendo, a *desmaterialização* do objeto, levar à desintegração da crítica tal como era conhecida. Lippard referia-se, evidentemente, à estreita e indissociável relação que a arte *ultraconceitual* estabelece com a escrita textual e, por consequência, com a literatura crítica e ficcional.

Em um futuro próximo, pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor. Ainda haverá estudiosos e historiadores da arte, mas a crítica contemporânea talvez tenha que escolher entre originalidade criativa ou historicismo explanatório (LIPPARD; CHANDLER, 1971, p. 275).⁸²

Para esses autores, a arte conceitual praticada nos Estados Unidos, Europa e América Latina, a partir da década de 1960, era uma contrapartida aos processos de produção artística dos anos 1940 e 1950, nos quais predominaram o pensamento intuitivo, emocional e anti-intelectual. A desmaterialização da arte (*The Dematerialization of Art* era o título do artigo de Lippard e Chandler)⁸³ apontaria para a prevalência do processo intelectual, praticado no ateliê,

⁸¹Esse tema foi abordado no artigo *Três movimentos descontínuos de Rose Bob: o ultraconceitualismo na música dos anos 1960* (VIDAL; ANTUNES; MANZOLLI, 2021).

⁸² Tradução do autor, no original: If the object becomes obsolete, objective distance becomes obsolete. Sometime in the near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer. There will still be scholars and historians of art, but the contemporary critic may have to choose between a creative originality and explanatory historicism.

⁸³ *The Dematerialization of Art* foi escrito por Lucy R. Lippard e John Chandler no final de 1967 e publicado no periódico *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968 p. 31-36. Republicado em LIPPARD R. L. *Changing - essays in art criticism* (1971, p. 255-276). Em 2013 foi traduzido para o português por Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade e publicado em *Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrij | n. 25 | maio 2013*.

sobre a fisicalidade da obra em si – que poderia ser executada em outro lugar por um artífice profissional. A arte *ultraconceitual* designava, enfim, os trabalhos artísticos que enfatizassem quase exclusivamente o processo de pensamento em detrimento da materialidade dos objetos. A intenção era promover uma cisão entre a arte como ideia e arte como ação, dois caminhos que levariam ao mesmo lugar: a exclusão do *objet d'art*. Artistas como Robert Morris (1931-2018) lidariam ainda com a divisão tripartite: a ideia como ideia, ideia como objeto e ideia como *performance*. Nas estratégias conceituais dos anos 1960, procedimentos como o minimalismo ou ações aparentemente aleatórias, por exemplo, intentavam perturbar o público das artes porque não haveria "o suficiente para olhar", ou melhor, não o suficiente do que esse público e a crítica mais convencional estariam "acostumados a procurar". O tempo gasto olhando um trabalho "vazio" ou com "um mínimo de ação", pareceria infinitamente mais longo do que o tempo preenchido com ação e detalhe (LIPPARD; CHANDLER, 1971). Esse recurso, ou o uso consciente desses limites de percepção, pretendiam deslocar o foco do objeto para a *performance*, permitindo ao artista ações que envolvessem mais decisivamente processos de repetição e serialidade.

3.5 Desmaterialização da *performance* musical

O processo *ultraconceitualista* descrito por Lippard, que transforma as obras em instruções, parece estranhamente próximo à prática musical. Devido à tradição ocidental de tocar por partitura, o intérprete (instrumentista) muitas vezes foi considerado apenas um fiel executor de instruções. Talvez por isso, quando o filósofo Henry Flynt inicia o ensaio que cunhou o termo Arte Conceitual (*Concept Art*), publicado em *An Anthology of Chance Operation*⁸⁴, a primeira analogia que lhe ocorre é entre a imaterialidade das ideias e o caráter temporal do evento sonoro. A segunda é sobre a tradição peculiar que a música ocidental possui de descrever graficamente o material que a constitui:

“Arte Conceitual” é, antes de tudo, uma arte na qual o material são os

⁸⁴ “*An Anthology of Chance Operations*” é um dos textos fundadores do Grupo Fluxus, no qual John Cage foi um dos principais expoentes. A antologia compõe-se de uma coletânea de partituras, poemas, desenhos e manifestos editados pelo compositor La Monte Young em 1961 e publicados em 1963.

“conceitos”, assim como, por exemplo, o material da música é o som. Desde que “conceitos” estão intimamente ligados à linguagem, arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é linguagem. Ou seja, diferente de uma obra musical, na qual a música propriamente (em oposição à notação, análise e assim por diante) é apenas som, a arte conceitual irá envolver linguagem (FLYNT, 1963, n.p).⁸⁵

Se, em LIPPARD; CHANDLER (1971), as principais fontes do século XX para uma arte desmaterializada seriam encontradas no dadaísmo e no surrealismo, nas notas iniciais de “*Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*” Lippard (1973) aprofunda a discussão e estabelece algumas distinções entre as ações praticadas por seu grupo em Nova York e na América Latina e a arte conceitual do grupo *Fluxus*, ao qual Cage era ligado.

A questão das fontes converteu-se em um tema espinhoso. Marcel Duchamp era a fonte mais óbvia na história da arte, mas, em verdade, a maioria dos artistas não achava seu trabalho tão interessante. A exceção mais notável, talvez, seriam os artistas europeus ligados ao grupo Fluxus. Por volta de 1960, Henry Flynt cunhou o termo “concept art”, porém poucos artistas com os quais eu me relacionava tinham conhecimento disso e, todavia, era um tipo diferente de “concept” – menos formal, menos enraizado nas presunções do mundo da arte e da arte como mercadoria (LIPPARD, 1973, p. ix).⁸⁶

No final dos anos 1960, Lippard seria decisivamente influenciada pelas manifestações artísticas organizadas por intelectuais e artistas argentinos. Em 1968, contra as sanções políticas e econômicas impostas pelo ditador Juan Carlos Onganía Carballo à província de Tucumán, um grupo de artistas, intelectuais e trabalhadores baseados nas cidades argentinas de Rosário e Buenos Aires produziu uma série de exposições que se tornaria um paradigma para a arte política. Motivados pela ocultação e distorção deliberada de informações pela “mídia subserviente ao governo e pela apatia frívola das principais correntes vanguardistas”, o grupo mobilizou a estética e o movimento político conhecido como “Tucumán arde” (DI LISCIA, 2015).

Em minha experiência pessoal, a segunda via de acesso ao que seria a Arte Conceitual foi uma viagem para a Argentina em 1968, para ser júri

⁸⁵ Tradução do autor, no original: "Concept art" is first of all an art of which the material is "concepts," as the material of for ex. music is sound. Since "concepts" are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language. That is, unlike for ex. a work of music, in which the music proper (as opposed to notation, analysis, a.s.f.) is just sound, concept art proper will involve language. (FLYNT, 1963).

⁸⁶ Tradução do autor, no original: The question of sources has since become a sore point. Marcel Duchamp was the obvious art-historical source, but In fact most of the artists did not find his work all that Interesting. The most obvious exceptions, perhaps, were the European-connected Fluxus artists; around 1960 Henry Flynt coined the term "concept art." but few of the artists with whom I was involved knew about it, and in any case it was a different kind of "concept" - less formal, less rooted in the subversion of art-world assumptions and art-as-commodity (LIPPARD, 1973, p. ix).

em um evento. Eu retornei radicalmente afetada pelo contato com os artistas argentinos, especialmente com o Grupo Rosário, cuja mistura de ideias políticas e conceituais foi para mim uma revelação (LIPPARD, 1973, p. ix).⁸⁷

Fig. 74 – “Tuits y Trapecios” (2017), quadro negro com tweets semanais escritos em giz, parte da Instalação “Salida de los obreros del museo Taller y República a partir de Tucumán arde” Alexander Apóstol - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Fonte: hyperallergic.com - revista on-line sobre arte contemporânea⁸⁸

⁸⁷ Tradução do autor, no original: In my own experience, the second branch of access to what became Conceptual art was a jurying trip to Argentina in 1968. I returned belatedly radicalized by contact with artists there, especially the Rosario Group, whose mixture of conceptual and political ideas was a revelation. (LIPPARD, 1973, p. ix).

⁸⁸ Disponível em: <<https://hyperallergic.com/425554/alexander-apostol-salida-de-los-obreros-del-museo-taller-y-republica-a-partir-de-tucuman-arde-museo-de-arte-latinoamericano>>. Acesso em 09 Ago. 2020.

Foi também Onganía, um militar que chegou ao poder por um golpe de Estado em 1966, o responsável pela ação que ficou conhecida como *La Noche de los Bastones Largos*: um mês após assumir o governo, o ditador ordenou à polícia a invasão da Faculdade de Ciências da Universidade de Buenos Aires, onde estudantes e professores foram espancados, presos e, posteriormente, forçados a fugir do país.

Em janeiro de 1969, fortemente marcada pela experiência com os artistas argentinos, Lippard associou-se ao curador Seth Siegelaub (1941-2013) e juntos articularam a criação da *Art Workers' Coalition (AWC)*, sobre uma plataforma pelos direitos dos artistas que rapidamente se ampliou para uma frente contra a guerra do Vietnam e por demandas antirracistas e antissexistas. Lippard também participou da criação da *Guerrilla Art Action Group*, em 1969, e do *Ad Hoc Women Artists*, em 1970 (CARRILLO, 2013).

3.6 Curadoria de imaterialidade - início do século XXI

A *desmaterialização* da obra de arte, uma das ideias mais representativas das estratégias *ultraconceitualistas* nos anos 1960, adquiriu novos contornos em 2005. Durante o simpósio *Curating & Presenting New Media Art*, organizado pelo centro de arte e mídia ARGOS⁸⁹, em Bruxelas, Jacob Lillemose, curador e crítico em arte digital, estabeleceria oportunas relações entre os escritos de Lucy Lippard e John Chandler (1971) e os então emergentes processos de curadoria em arte digital. Ao analisar o universo artístico concernente aos processos interativos, locativos, compartilhados, distribuídos e colaborativos da arte digital, com os quais os compositores e artistas viam-se envolvidos no início dos anos 2000, Jacob Lillemose (2006) explanou sobre como os curadores poderiam responder a essas novas formas da arte midiática. Lillemose interessava-se especialmente pelos sistemas de produção cultural que questionavam as rígidas delimitações entre cultura de massa, *high-art* e economia. Tais sistemas, que ele chamou de *imateriais*, pressupunham novas formas de produção e novos paradigmas culturais decorrentes do estabelecimento da *Internet* como ambiente industrial.

⁸⁹ *Homepage* do Centro de Artes, disponível em <http://2019.argosarts.org/page.jsp?id=502&lang=en>, acesso 11 fev. 2020.

Instituindo um paralelo crítico entre as análises de Lippard e Chandler (1971), expostas acima, e a arte digital no século XXI, Lillemose destacou que vários artistas conceituais dos anos 1960, que trabalhavam com a "desmaterialização além do objeto", já estavam envolvidos com redes e cibernética, “explorando e conceitualizando a materialidade através de sistemas abertos e mesmo trabalhando com questões de organização interna, *tempo real*, *feedback* e interação” (LILLEMOSE, 2006, p. 124).

Os dois processos (a *desmaterialização*, proposta pelo *ultraconceitualismo*, e a *imaterialidade* na curadoria digital descrita por Lillemose) contemplam a elaboração de projetos coletivos de *performance*, a relação com a crítica e o princípio da escrita colaborativa em redes. Os *imateriais* da arte da nova mídia – os dados digitalizados – decorreriam então, segundo Lillemose, dos fluxos de processos computacionais que começaram a se desenhar no início dos anos 1960.

Lillemose fez então uma importante distinção entre a *desmaterialização* praticada nos anos 1960 e a *imaterialidade* dos dados digitais e das escritas de programação atuais (restringindo o termo “imaterialidade” às obras confinadas em ambientes digitais). Para ele, *desmaterialização* seria um ato, ao passo que a *imaterialidade* é uma condição. A *desmaterialização*, ele escreveu, designa uma “abordagem conceitual da materialidade”, enquanto a “imaterialidade aborda a nova condição material – ou apenas a nova materialidade – com a qual os artistas de mídia estão lidando” (LILLEMOSE, 2006, p. 128). De qualquer maneira, concluiu Lillemose, ao tornar a materialidade livre da esfera objetual, a arte conceitual conectou-se paradoxalmente ao reino do real, expondo seus “aspectos sociais, econômicos e culturais a conceptualizações alternativas” (LILLEMOSE, 2006, p. 121).

3.7 Antinomies I, 2017

A montagem de *Antinomies I*, em 2017, ocorreu após período de intensa polarização política no Brasil que culminou com a eleição de um presidente da República de orientação de extrema direita, que exalta o golpe militar de 1964 e tenta replicar práticas daquela época. Embora separados por mais de 50 anos, esses dois períodos constituíram um paralelo político que foi reiterado explicitamente em discursos, passeatas e protestos. O projeto de *pesquisa*

artística que possibilitou a montagem de *Antinomies I* foi submetido à curadoria do Instituto Itaú Cultural e previa a discussão sobre o ambiente cultural e a publicação de material concernente à época e condições em que *a obra* foi concebida. *Antinomies I* foi perdida em 1962 e reescrita em 1966, após o período em que Rogério Duprat presenciou o desmantelamento do Projeto Político-Pedagógico Institucional da Universidade de Brasília. A UnB foi invadida com violência por tropas militares em 1964, 1965 e 1968. Segundo Roberto Salmeron, essas três ações ocorreram por razões políticas: a lei que criou a UnB havia sido proposta por Juscelino Kubitschek “tratado como inimigo pelo novo poder” e sancionada por João Goulart (o presidente deposto pelo golpe de Estado), do qual Darcy Ribeiro, o primeiro Reitor, era aliado político (SALMERON, 1999, p. 163-164). As opções estéticas e técnicas do compositor, durante esse período de tempo, seriam expostas e reiteradas em 2017 pelas *mídias* de divulgação ao abordarem o ajuste cronológico com os atuais formatos de produção e financiamento de projetos audiovisuais.

Como no modelo *ultraconceitualista* analisado por Lillemose, a arte conceitual, ao se desvincular da materialidade das formas específicas e finitas, concebeu um processo de atualizações abstratas contínuas que se caracteriza por expor os aspectos sociais, econômicos e culturais em suas diferentes configurações e possibilidades artísticas.

Em vez de tentar sublimar ou transcender a materialidade por meio de princípios não materiais, como ideologia, beleza e valor do signo, a arte conceitual enfatiza seus aspectos sociais, econômicos e culturais e os expõe a conceptualizações alternativas; conceptualizações na maioria das vezes guiadas por princípios e valores de heterogeneidade, irracionalidade, abertura e desestabilização, e opostas à harmonia, controle, poder e exploração capitalista (LILLEMOSE, 2006, p. 121).⁹⁰

Essa abordagem subjacente tornou-se mais evidente devido à estrutura modular, móvel e aleatória de *Antinomies I* que se impôs no processo de adaptação às tecnologias digitais atuais.

O Lance de Dados, de Mallarmé, tem apenas 19 páginas, mas equivale à Divina Comédia. Quantas obras deixou Mondrian? Alguns de seus "resultados" são encontrados na rua, nos corpos das mulheres, sob forma de vestidos. Webern destruiu a melodia, à la Mallarmé, e deixou apenas 32

⁹⁰ Tradução do autor, no original: Rather than attempting to sublimate or transcend materiality through non-material principles, such as ideology, beauty and sign value, conceptual art emphasizes its social, economical and cultural aspects and expose them to alternatives conceptualisations; conceptualisations most often guided by principles and values of heterogeneity, irrationality, openness and destabilization, and opposed to harmony, control, power and capitalistic exploitation (LILLEMOSE, 2006, p. 121).

obras de curta duração – mas está na raiz de toda música de vanguarda. Superando o tipo (obra em desenvolvimento linear), esses artistas prenunciam o advento do protótipo do desenho industrial. Esta foi também a preocupação de Klee: passar do tipo ao protótipo (obra cuja estrutura prevê sua própria reprodução). Nem é outra a preocupação dos artistas mais avançados de nosso tempo. O poeta é um designer da linguagem – não um artesão. Cria protótipos de linguagem. Não tipos (PIGNATARI, 1967b).

Em 1999, sob o título “notas para ‘Organismo’ (1961)”, Rogério Duprat faz uma derradeira referência a *Antinomies I*. Em seu diário, como uma reminiscência, Duprat desvincula *Antinomies I* de suas peças serialistas *boulezianas* e a aproxima dos *happenings cagistas*.

Fig. 75 – Fac-símile de página do Diário de Rogério Duprat.

Notas para "Organismo" (1961)⁽¹⁾

Essa peça musical participou de uma etapa intermediária entre o serialismo ortodoxo, bouleziano, e a música aleatória e o happening, que incorporaram a incerteza e o acaso. Esta análise é, portanto, apenas burocrática, histórica, arqueológica. Vale lembrar que meu trabalho imediatamente posterior, *Antinomies*, de 1962, mas seria melhor "notas musicais", nem "séries" e "estruturas", o ~~é~~ ~~implica~~ ~~que~~ ~~é~~ ~~histórico~~. Quando ~~trabalhei~~ por peças de nome o ~~do~~.

Fonte: GAÚNA, 2001, p. 119.

(1) Notas para "Organismo". (1961) [a grafia utilizada foi desenvolvida pelo gramático brasileiro Qorpo Santo (1829 – 1883)]. Essa peça musical [Organismo] participou de uma etapa intermediária entre o serialismo ortodoxo, bouleziano, e a música aleatória e o happening, que incorporaram

a incerteza e o acaso. Esta análise é, portanto, apenas burocrática, retórica, arqueológica. Vale lembrar que meu trabalho imediatamente posterior, *Antinomies*, de 1962, não usaria sequer “notas musicais” nem “séries” e “estruturas”, o que indicava que só existiria quando tocada por pessoas de carne e osso (DUPRAT apud GAUNA, 2001, p. 119).

Parte III – A *performance* de *Antinomies I*

Capítulo 4 – Análise das estruturas de *Antinomies I*

Eu sou um músico multimídia. Eu já nasci assim.

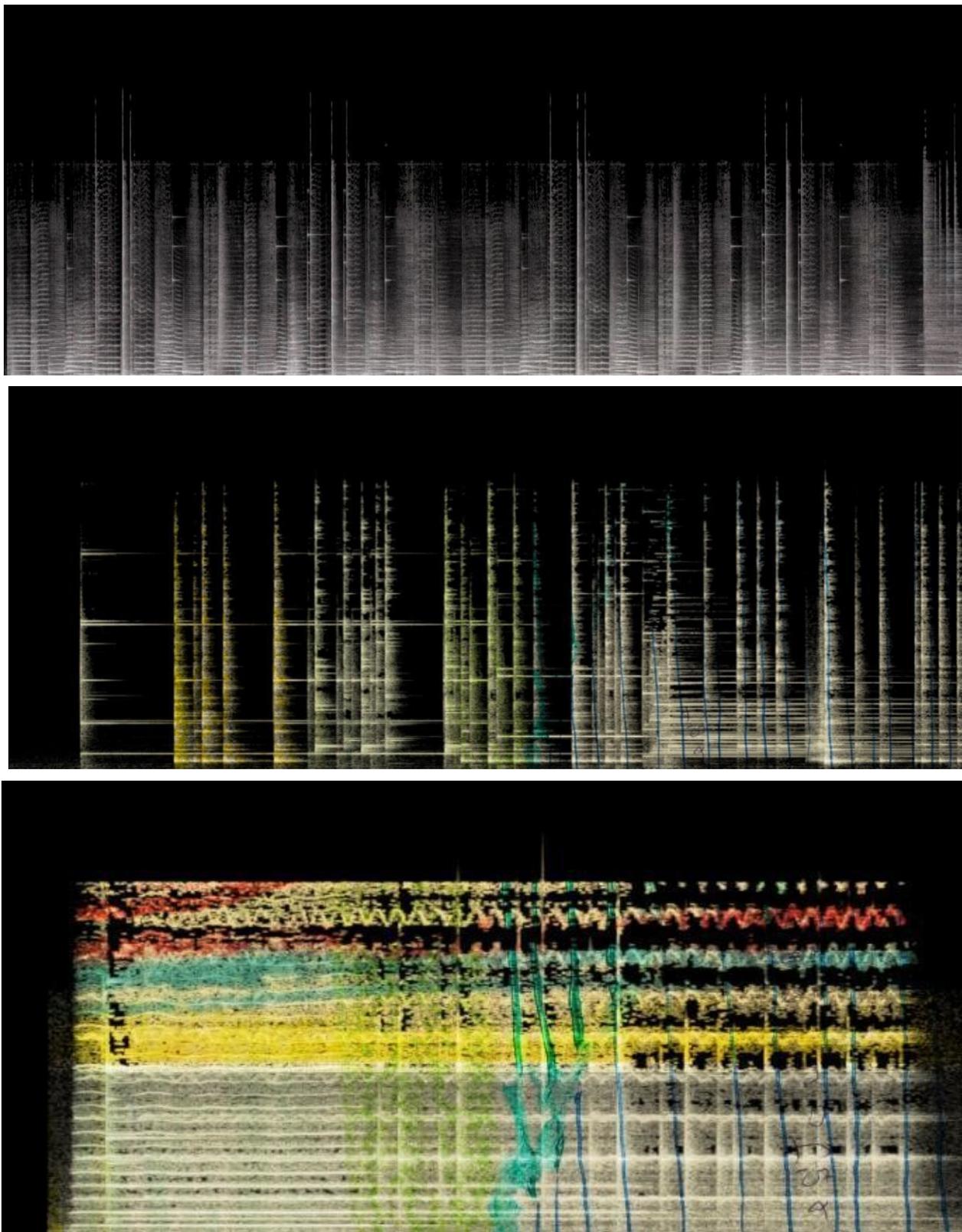
Rogério Duprat

O projeto de análise, gravação e montagem (estreia) da peça *Antinomies I* foi um dos trabalhos premiados na edição de 2016 do *Projeto Rumos* do Instituto Itaú Cultural. A estreia ocorreu em 2 de junho de 2017 na *Sala Oscar Niemeyer* do *Auditório Ibirapuera* e teve grande repercussão na mídia paulistana, com críticas e matérias em jornais, revistas e televisão.

Além da execução da obra em concerto, o projeto previu a criação de uma plataforma virtual (um *site* na Internet) com o registro audiovisual de cada uma das 32 unidades gráficas que compunham a obra. Em uma programação interativa, esse recurso propiciou ao usuário a possibilidade de ouvir (e assistir) cada unidade separadamente e de eleger uma nova ordenação ou sequência de apresentação.

Como componente dessa plataforma virtual estava previsto também um *making of* da montagem. Um *WebDoc* (documentário interativo) foi dirigido e editado por Daniel Persegui e programado por Joyce Cury e Manoela Meyer (*Crop Coletivo*). Foi possível incluir o registro da apresentação de *Antinomies I* (áudio e vídeo), cenas de ensaios e entrevistas com alguns instrumentistas, produtores e diretor do projeto. Embora o áudio do concerto esteja em baixa resolução, no registro visual está preservado o trabalho do videocenário elaborado sobre *design* do artista gráfico Átila Fragoso. Átila trabalhou sobre os sonogramas gerados (a partir de áudios das gravações de ensaios) pelo *software Acousmographie 3.7.2*, desenvolvido pelo GRM-INA, e os sobrepôs aos desenhos criados pelo músico e artista plástico Arnaldo Baptista (ex-*Mutantes*), conforme as Figuras 76 e 77.

Fig. 76 – Sonogramas gerados por Acousmographie, a partir de áudios dos ensaios, trabalhados pelo artista gráfico Átila Fragoso.



Fonte: acervo pessoal.

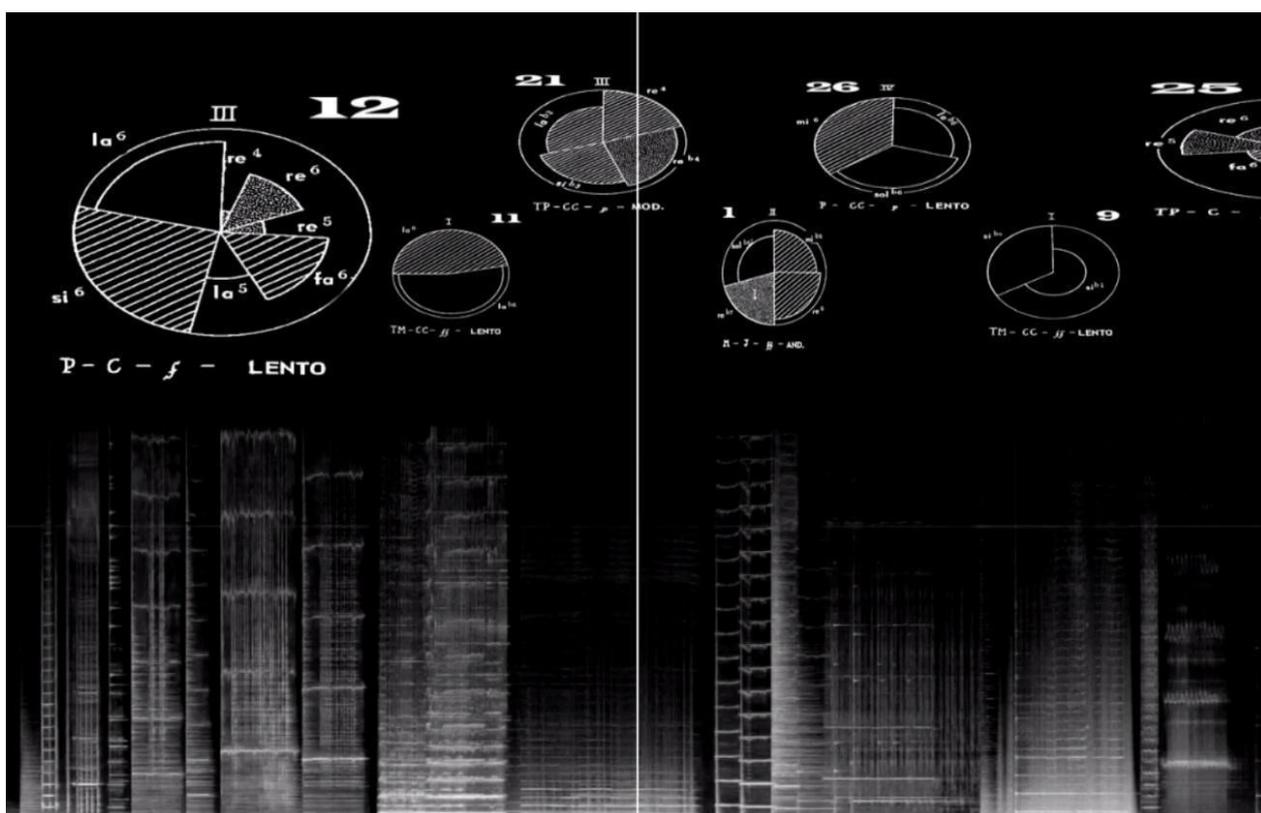
Fig. 77 – Fac-símile do cartaz para o concerto de *Antinomies I* e foto (aut. Sandro Cajé) do grupo de músicos e videocenário.



Fonte: acervo pessoal.

Esse procedimento de adaptação, manipulação e edição em interfaces visuais e sonoras seria replicado em várias etapas do trabalho de análise e montagem de *Antinomies I*. As entradas e intervenções dos instrumentistas durante a *performance* foram orientadas por uma partitura visual com animação (vídeos) construída a partir do mesmo material gráfico (sonogramas gerados em *softwares* de análise de áudio) usado para o cenário.

Fig. 78 – Print de tela do software *Acousmographie* com sonograma gerado por gravações de *Antinomies I*. As imagens geradas pelo software foram sincronizadas com as imagens da partitura.



Fonte: programação e edição do autor

Fig. 80 – Da esquerda para direita: Maria Luiza Cameron, Ricardo Lobo Kubala, Daniel Persegui (filmando), Cássia Carrascoza, Amilcar Rodrigues, Luis Antonio Ramoska, Sidney Burgani, Alex Braga, Flávio Faria, Luiz Amato, Daniel Oliveira, Laila Kohler e Ricardo Stuani.



Fonte: Produção Itaú Rumos.

O projeto apresentado ao Instituto Itaú Cultural continha extenso material propositivo em textos e tabelas, entre eles um cronograma dos trabalhos dividido por etapas. A montagem pode ser esquematizada como um processo composto por três etapas: 1- Transformar os gráficos e instruções da partitura original em sons (análise, programação e gravação); 2- Transformar som gravado nos ensaios em gráficos e vídeos (para edição de partitura visual); 3- Interpretar (executar ao vivo) a videopartitura em concerto e disponibilizar o material gravado e o *making of* do processo em plataforma interativa.

4.1 Análise das instruções e interpretação das 32 estruturas

Antinomies I possui bula dupla, ou seja, uma parte das instruções textuais dedica-se à decodificação dos gráficos e dos símbolos (letras e algarismos romanos) que acompanham cada uma das 32 estruturas. A segunda parte, de como essas circunferências se sucedem sequencialmente no *tempo* da *performance*. O *design* concebido para *Antinomies I* pouco utiliza a notação musical ocidental tradicional. Não há pentagramas e a leitura pode ser realizada de acordo com várias possibilidades, propiciando uma infinidade de decisões quanto aos timbres, durações e maneiras de os instrumentistas executarem as notas (uso intenso e controlado das técnicas estendidas). Várias intervenções devem ser deliberadas pelos intérpretes a partir dos ensaios ou como improvisações.

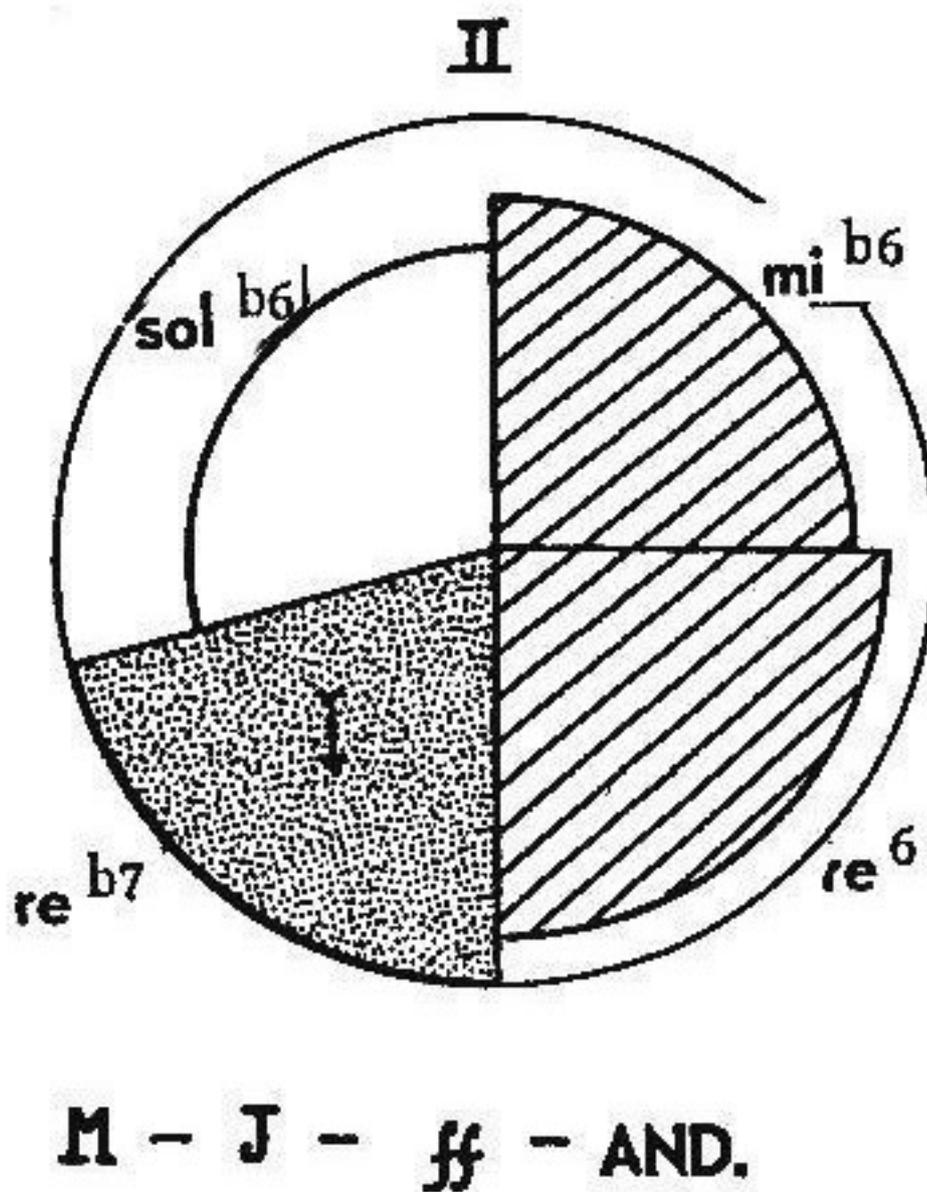
Cada uma das 32 circunferências determina uma estrutura autônoma composta por sons que devem ser executados por grupos instrumentais que, exceto a percussão, estão representados por símbolos específicos (tipos de preenchimento em cada setor circular).

Duprat divide a orquestra em quatro grupos: um deles composto pela percussão e outros três grupos compostos cada qual por quatro instrumentos. Cada grupo de quatro instrumentistas deve usar uma afinação específica. O *grupo I*, (sem textura), ao qual pertencem o piano, violino, fagote e trombone, mantém o padrão Lá 440 *hz* enquanto o *grupo II* (textura pontilhada) composto por violoncelo, viola, flauta e trompete, deve utilizar uma afinação mais baixa que o padrão 440 *hz* e o *grupo III* (textura de linhas paralelas) composto por trompa, clarineta, oboé e violino deve usar afinação mais alta que esse padrão. A percussão, *grupo IV*, não possui um símbolo específico e pode executar todos os sons em todas as estruturas.

As durações desses sons são determinadas pela amplitude dos ângulos que dividem o todo de cada estrutura em *setores circulares*⁹¹, criando um tempo relacional. Quanto maior a amplitude do ângulo maior será a duração do som. Da mesma maneira, as intensidades (dinâmicas) são determinadas pelo tamanho do segmento que delimita a lateral do ângulo (raio de circunferência), consideradas as indicações gerais de dinâmica (*p*, *mf*, *f* e *ff*) sob as estruturas. Cada estrutura é trabalhada com a combinação de até três tipos de preenchimento, correspondentes à respectiva indicação de instrumentação.

⁹¹ Figura geométrica. Um setor circular ou setor de círculo, também conhecido como “fatia de pizza” no jargão da edição de gráficos, é a parte de um círculo limitada por dois raios e um arco.

Fig. 81 – Detalhe da partitura de Antinomies I. Trabalhando com tempos relativos, nesse gráfico o setor circular ou o ângulo com maior amplitude determina que Solb 6 seja o som com maior duração. Pelo segmento que delimita os setores circulares (raios da circunferência), Duprat determina que o Reb 7 seja a nota com maior intensidade (dinâmica) e Solb 6 com a menor.



Fonte: Detalhe da partitura de Antinomies I (STUANI, 2015).

Fig. 82 – Detalhe da instrumentação de *Antinomies I*. Além dos componentes, Duprat estabelece a afinação de cada grupo, com o grupo II e III soando, respectivamente, abaixo e acima do padrão determinado.

ANTINOMIES I

Rogério Duprat

A orquestra deve ser dividida em quatro grupos, cujos símbolos estão indicados sobre as estruturas, por números ou gráficamente, como segue:

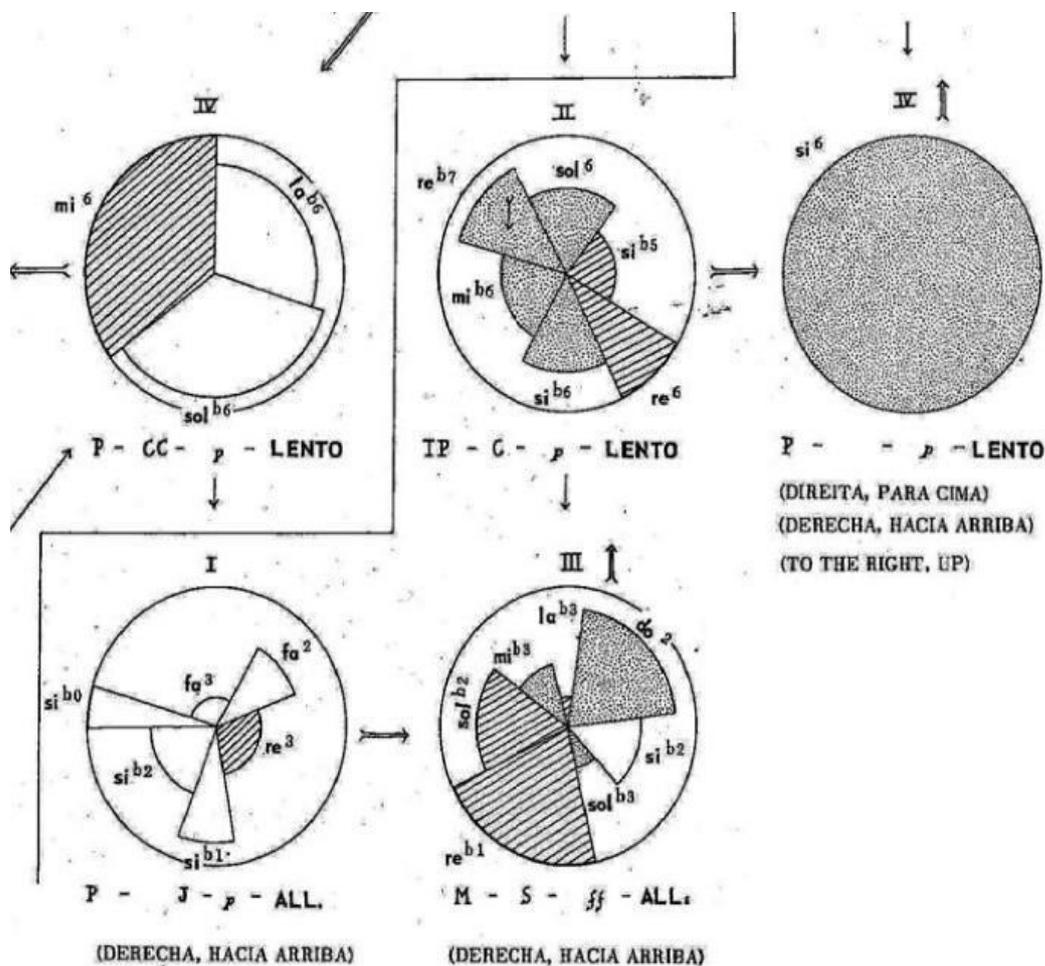
GRUPO I		Piano, violino, fagote, trombone, afinação normal (LA a 440 c/s)
GRUPO II		Flauta e "piccolo", trompeta, viola, violoncelo (LA mais baixo, entre LA e LA bemol)
GRUPO III		Oboé, clarineta em SI bemol e clarineta "piccolo" em MI bemol, violino, trompa (LA mais alto, entre LA e SI bemol)
GRUPO IV		(Percussão): Tam-tam, bongós agudos, "wood-block", vários pratos na haste, triângulo, tambores vários, e <i>qualsquer outros instrumentos livremente escolhidos</i> . (Este grupo não tem símbolo especial, e deve tocar, quando solicitado, todos os sons da estrutura.)

Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

4.2 O tempo na *performance* em *Antinomies I*

Uma segunda parte das instruções, “execução”, é composta por 12 itens (Figura 84) e ocupa-se de como essas circunferências se sucedem sequencialmente no *tempo* da *performance*. Duprat previu uma espécie de roteiro de ordenação para as 32 circunferências, que ele denominou “estruturas”: blocos ou seqüências de sons, resultantes da interpretação de cada *estrutura*, sucedem-se seguindo indicações contidas nos textos e por setas desenhadas na partitura (Figura 83).

Fig. 83 – Detalhe da partitura de *Antinomies I*.



Fonte: Fac-símile Partitura *Antinomies I* (STUANI, 2015 p. 160-168).

Fig. 84 – Detalhe da partitura de Antinomies I.

EXECUÇÃO

- 1) Tocar a estrutura , esgotando tôdas suas possibilidades (da esquerda para a direita e vice-versa, intercambiando internamente os parâmetros, isto é, tocando f o que foi tocado p, etc.).
- 2) Idem para a estrutura .
- 3) Seguir as setas simples (\longrightarrow) na página 7, desprezando as indicações em segundo lugar (conexão), tocando cada estrutura em absoluta simultaneidade (considerar, porém, as outras indicações).
- 4) Seguir as setas duplas (\rightrightarrows): a) da esquerda para a direita, começando na 3a. estrutura inferior (p. 7); b) da direita para a esquerda, com início na p. 11. Este é o início-item que considera as indicações de grupo, sôbre as estruturas (I, II, III, IV): o grupo indicado deve tocar o som que lhe corresponde, tomando-se os outros sons como pausas. O grupo IV (percussão) toca todos os sons das estruturas para as quais está indicado, procurando manter a tessitura (exemplo: um **SI bemol** deve ser tocado por um instrumento grave e não por um triângulo).
- 5) Alternar quatro vezes quaisquer estruturas graves e sôbre-agudas (sem repetições).
- 6) Idem 2 vezes, estruturas ff e p.
- 7) Idem, estruturas determinadas e indeterminadas na altura.
- 8) Idem, estruturas simultâneas e contíguas (exagerando as interrupções das contíguas).
- 9) Idem, estruturas andante e moderato (exagerando as diferenças de tempo: tocar as andantes mais lentas e as moderatos mais rápidas).
- 10) O mesmo que "item" 1 para a estrutura .
- 11) O mesmo que "item" 3 agora na p. 11.
- 12) Tocar a estrutura  como "item" 1, completando desta vez todo o círculo: todos os sons devem ser tocados por todos os grupos com suas qualidades particulares, e todas as estruturas devem ser afetadas, ao seu turno, por todas as indicações gerais de acôrdo com a resolução do diretor. O grupo IV, mesmo se não indicado, deve participar também, substituindo ou integrando os outros.

Fonte: (Partitura Antinomies I, STUANI, 2015, p. 160-168).

Esse segundo grupo de instruções (12 itens) determinará a ordem de execução e o tipo de tratamento que cada estrutura pode apresentar no decorrer da *performance* da obra. Algumas estruturas serão repetidas e exploradas, enquanto outras serão executadas rapidamente, sem repetição e com os sons internos atacados de forma simultânea por todos os grupos. Como se pode verificar nos itens 5, 6, 7 e 8 da bula de instruções para *performance*, na Figura 85, abaixo, essa navegação sequencial pelas 32 estruturas obedece também uma ordenação subjetiva que permite a escolha da ordem das estruturas a partir das características predominantes: sua altura, dinâmica, afinação e interconexão.

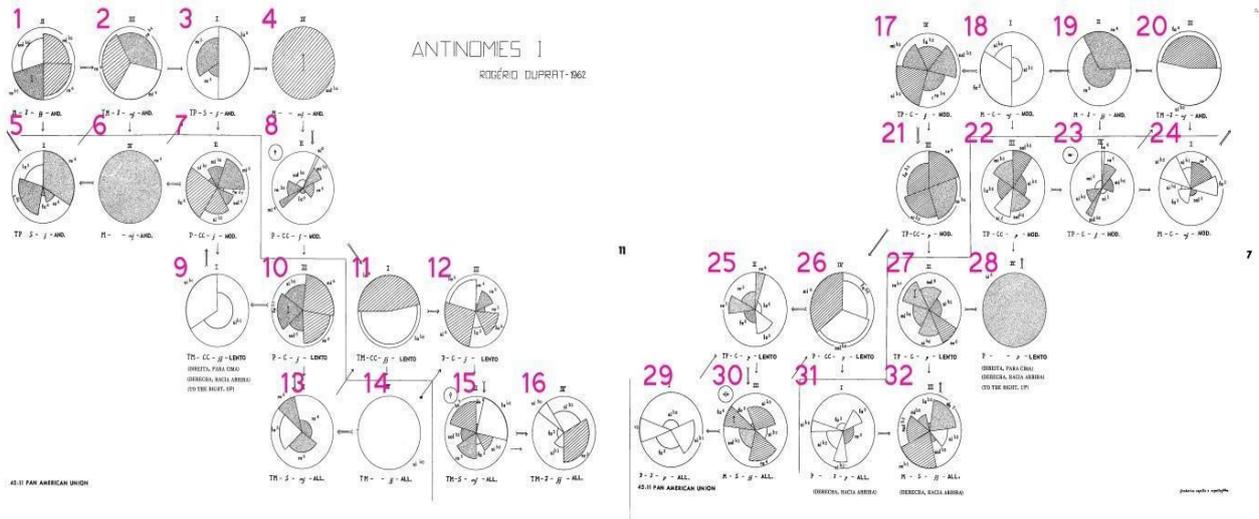
Fig. 85– Detalhe da partitura de Antinomies I com quatro dos 12 itens com indicações sobre as possíveis ordens de performance.

- 5) Alternar quatro vezes quaisquer estruturas graves e sôbre-agudas (sem repetições).
- 6) Idem 2 vezes, estruturas **ff** e **p**.
- 7) Idem, estruturas determinadas e indeterminadas na altura.
- 8) Idem, estruturas simultâneas e contíguas (exagerando as interrupções das contíguas).

Fonte: Detalhe da partitura de Antinomies I (STUANI, 2015).

Para criar uma tabela que discriminasse e listasse as opções de sequenciamento escolhida para o concerto de estreia, optou-se por numerar as estruturas com algarismos arábicos. As indicações para a sequência de “execução” das estruturas foram transformadas em tabelas numéricas utilizando essa classificação.

Fig. 86 – Detalhe da tabela de performance criada a partir da numeração atribuída às estruturas de Antinomies I.



15 15 15 15 15 15

8 8 8 8 8 8 8.

29 25 30 26 31 17 21 27

32 18 22 28 19 23 20 24

a- 31 32 27 28 22 23 24 20

19 18 17 21 26 25 30 29

b- 14 13 10 09 07 06 05 01

02 03 04 08 11 12 15 16

09 14 16 24

01 07 08 13

Fonte: Acervo pessoal (do autor).

Na Figura 86, acima, a repetição dos números 15 e 8 no início da tabela corresponde às estruturas referidas nos itens 1 e 2 das indicações de *performance*. Com exceção de 4

estruturas (8, 15, 23 e 30), em *Antinomies I* os círculos se sucedem sem retornos ou redundância.

Fig. 87 – Detalhe da partitura de *Antinomies I*. Itens 1 e 2 das indicações sobre as possíveis ordens de performance.

EXECUÇÃO

1) Tocar a estrutura , esgotando tôdas suas possibilidades (da esquerda para a direita e vice-versa, intercambiando internamente os parâmetros, isto é, tocando *f* o que foi tocado *p*, etc.)

2) Idem para a estrutura 

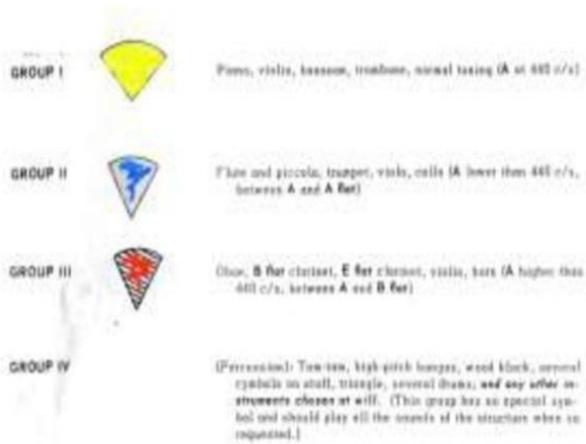
Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

1) tocar a estrutura [sinal correspondente à estrutura numerada como 15] esgotando todas suas possibilidades (da esquerda para a direita e vice-versa, intercambiando internamente os parâmetros, isto é, tocando *f* o que foi tocado *p*, etc.).

2) Idem para a estrutura [sinal correspondente à estrutura numerada como 8] (*ANTINOMIES I*, partitura, apud STUANI, 2015).

Além da numeração das estruturas, outro recurso adotado para elaboração de programação, partituras visuais e vídeos, em 2017, foi atribuir uma cor para cada grupo de músicos. Dessa maneira, o *grupo I* (sem textura), com afinação 440 *hz*, foi representado pela cor amarela; o *grupo II* (textura pontilhada), afinação -440 *hz*, pela cor azul; e o *grupo III* (textura de linhas paralelas), +440 *hz*, com a cor vermelha.

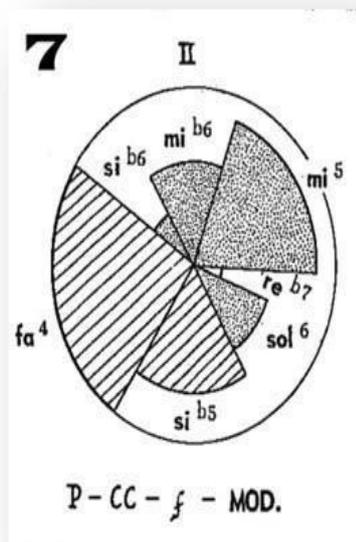
Fig. 88 – Detalhe da partitura de *Antinomies I* com as cores atribuídas aos grupos para programação de minimovies (STUANI, 2015).



Grupo I (Piano Violino trombone e fagote) - Amarelo

Grupo II (Flauta/flautim, Trompete, Viola e Cello) - Azul

Grupo III (Oboé, Clarineta/requinta, Violino e Trompa) - Vermelho



Fonte: Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLvz4xp9V_2Vq7pdTQsvZy_EqDW1ftuoDq>.

4.3 Animação do *design* original

Uma das grandes dificuldades oferecidas para a montagem de *Antinomies I* é que, embora as circunferências não tenham um tempo exato de duração, suas divisões internas sugerem uma proporção que necessita ser respeitada. Se fosse montada em 1962, isso só seria possível com a utilização de cronômetros e tabelas impressas – e provavelmente os músicos grafariam as alturas em notações nos pentagramas tradicionais para facilitar a leitura. Mesmo que a peça mantivesse sua sonoridade de microtonalidade e seus timbres alterados pelos intérpretes, grande parte da escrita seria perdida ou tornar-se-ia um código remoto entre o diretor e os músicos.

Transformando os graus dos ângulos (amplitude) em unidades de tempo e processando essas informações em gráficos animados, foi possível alterar a velocidade de reprodução de cada animação mantendo suas proporções internas. A relação entre a amplitude de cada ângulo com tempo (em segundos) foi equacionada igualando-se 360 graus a 60 segundos, como se, hipoteticamente, cada estrutura durasse um minuto. Assim, um ângulo de 90 graus, que dividisse a circunferência em 4 partes, seria equiparado a um quarto de minuto, ou à duração de 15 segundos.

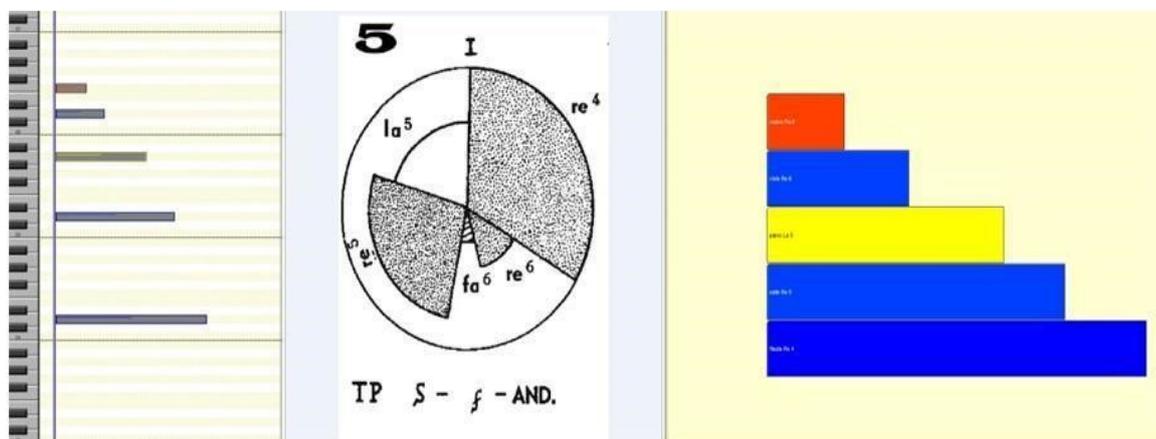
De maneira similar, foi convencionado que ao maior raio possível, que se estendesse do centro da circunferência até a linha curva que a delimita, seria atribuído o valor 10 e, ao raio mínimo, o valor 1. Na Figura 89 (estrutura número 5) o *setor circular* com a altura mais grave, Re4, com amplitude de 120 graus, foi transposto para duração de 20 segundos e, para sua dinâmica particular (raio que delimita o *setor circular*), foi atribuído o valor máximo = 10.

É possível observar, ainda na Figura 89, que Fa6 é o som mais agudo, o de menor duração (5s) e com menor intensidade (dinâmica = 2). Nessa estrutura número 5, tanto as durações quanto as intensidades aumentam progressivamente, do som mais agudo em direção ao mais grave.

Fig. 89 – Montagem digital com programação no software Logic Audio, imagem da estrutura 5 (detalhe da partitura de Antinomies I) e valores numéricos referentes aos cálculos de duração e intensidade de cada som.

Estrutura 5

F6=30° (30x60/360) 5s	2	+440
D6=40° (40x60/360) 6.6s	4	-440
A5=75° (75x60/360) 12.5s	6	440
D5=95° (95x60/360) 15.8s	8	-440
D4=120° (120x60/360) 20s	10	-440



Fonte: Montagem digital (do autor).

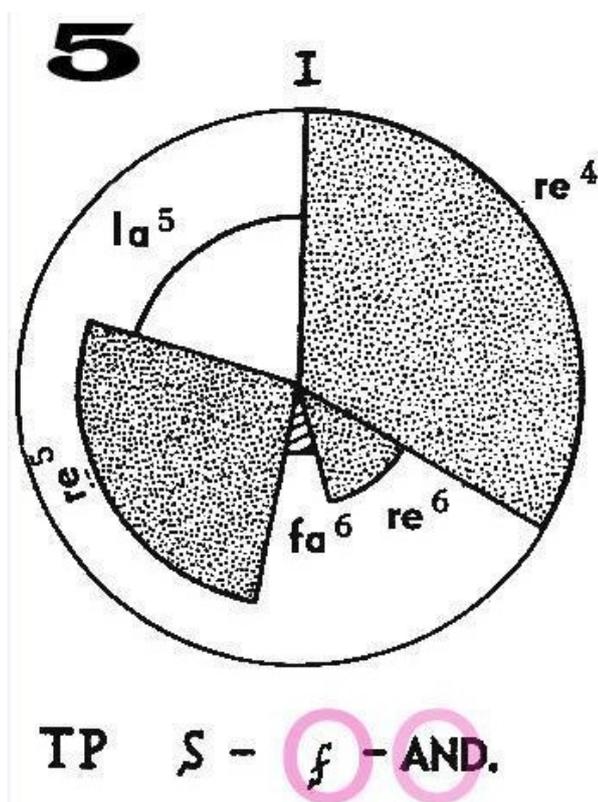
Na Figura 89, à esquerda, as alturas dos sons determinadas por Duprat seguidas de suas respectivas amplitudes angulares convertidas em segundos. Ao centro, divisão decimal atribuída aos raios da circunferência que delimitam a intensidade (dinâmica) dos setores circulares. À direita legenda com afinação dos grupos (440 - padrão ; -440 (mais grave que o padrão) e +440 (mais aguda que o padrão)).

4.4 Símbolos sob cada estrutura

Das quatro indicações sob cada estrutura, as duas últimas são diretamente relacionadas à escrita europeia tradicional. No exemplo da Figura 90, em grifos vermelhos, a letra “*f*” significa “*forte*” e indica a dinâmica geral da estrutura 5. Duprat trabalha com 4 níveis de dinâmica: *p*, *mf*, *f* e *ff*. A outra indicação grifada em vermelho “AND.” refere-se ao caráter de andamento da estrutura: “AND.” é abreviatura para “*Andante*”. Duprat trabalha também com 4 nomenclaturas de andamento: LENTO, *Andante* (AND.), *Moderato* (MOD.) e *Allegro* (ALL.).

A anotação de dinâmica (*f* no exemplo abaixo) definirá o caráter particular da estrutura e, dentro desse caráter de dinâmica (*forte*) as alturas manterão suas proporcionalidades definidas pelos raios dos *setores circulares*, ou seja, Re4 permanecerá a nota mais forte nesse conjunto, enquanto Fa6 será a de menor intensidade (Figura 90). Duprat divide as estruturas em partes iguais: 8 estruturas são *p* (*piano*); 8 *mf*; 8 *f* e 8 são *ff*.

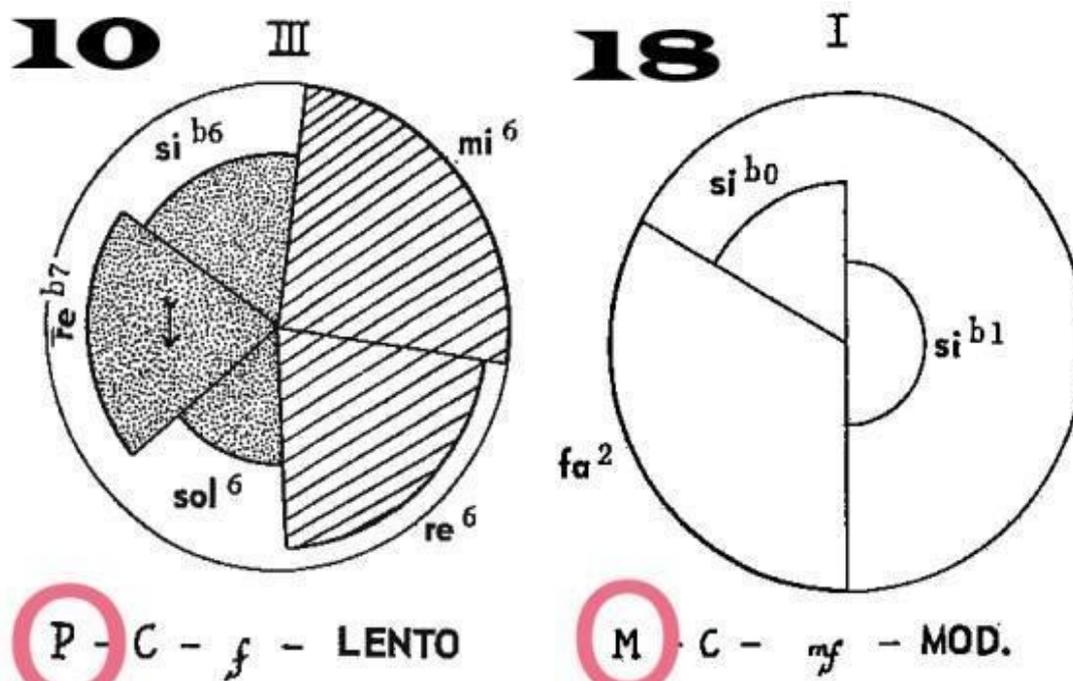
Fig. 90 – Montagem digital com detalhes da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).



Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

1 - Parâmetros timbre e densidade

Fig. 91 – Montagem digital com detalhes da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).



Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

O parâmetro *timbre* será definido pela primeira indicação sob as estruturas, no exemplo acima “P” e “M” respectivamente, sob as circunferências números 10 e 18. Duprat utiliza a letra “P” para determinar que o som é “Puro” (*Antinomies I*, partitura apud STUANI, 2015), ou seja, apenas um instrumentista do grupo designado executará cada som que compõe a estrutura. No exemplo acima (Figura 91), na estrutura número 10, as notas Sib6, Mi6, Re6, Sol6 e Reb7 devem ser tocadas em *solo*, por um dos instrumentistas do grupo designado.

A letra “M”, que é abreviatura para som “Misto” (*Antinomies I*, partitura apud STUANI, 2015), indica que cada som da estrutura 18 (Sib0, Sib1 e Fa2) deverá ser executado por todos os instrumentistas do grupo designado (em *tutti*).

Duprat equilibrou as densidades e timbres em *Antinomies I* dividindo as 32 estruturas em duas partes iguais: 16 delas são designadas como de *sons puros* (solos) e levam a letra P em suas indicações e 16 são de sons mistos (todo o grupo toca cada som em uníssonos ou oitavas), e levam a letra M.

2 - Sons Transformados

Fig. 92 – Detalhe da partitura com as instruções textuais de *Antinomies I*.

TIMBRE:

P = sons puros (com o timbre normal de cada instrumento — um só para cada som)

M = sons mistos (mais de um instrumento em uníssono ou oitava)

TP = sons transformados em um só instrumento (transformação à escolha do instrumentista — v. abaixo em "observações")

TM = sons transformados-mistos (mais de um instrumento, escolhendo cada grupo sua transformação)

OBSERVAÇÕES

Dentro de cada grupo, os instrumentistas devem escolher, livre, porém previamente, os instrumentos a tocar os sons correspondentes ao grupo, de acordo com a tessitura. São consideradas transformações quaisquer ações sobre o jogo normal do instrumento, isto é: vibrato, tremolo, frulato, surdinas, cuivré, cupo, col legno, pizzicato, arco e pizzicato juntos, harmônicos, preparação (acréscimo de elementos físicos quaisquer que modifiquem o som), ataques, acentos, sfz, nuances dinâmicas, batidas de mão, etc.

Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

Uma das principais características de *Antinomies I* é o uso controlado e intenso dos sons transformados. Das 16 estruturas de sons puros (P) 8 delas terão seus sons transformados (TP). O mesmo ocorrerá com a metade das 16 estruturas de som misto (M): 8 serão executadas com sons transformados mistos (TM). No total, exatamente a metade (16) das 32 estruturas terão seus timbres transformados.

Conforme as observações nas bulas de *Antinomies I* (Figura 92) por transformações Duprat entende quaisquer técnicas estendidas que alterem a emissão mais imediata (som contínuo, sem variações) dos sons dos instrumentos. Embora as situações em que tais transformações devem ocorrer estejam determinadas (8 estruturas TP e 8 TM) o tipo de técnica ou transformação a ser adotada é de livre escolha e deverá ser decidida pelo instrumentista.

São consideradas transformações quaisquer ações sobre o jogo normal do instrumento, isto é: vibrato, tremolo, frulato, surdinas, cuivré, cupo, col legno, pizzicato, arco e pizzicato juntos, harmônicos, preparação (acréscimo de elementos físicos quaisquer que modifiquem o som), ataques, acentos, sfz, nuances dinâmicas, batidas de mão, etc. (DUPRAT, partitura de *Antinomies I*, apud STUANI, 2015).

3 - Conexão de sons

A segunda anotação sob cada estrutura se refere à interconexão de seus sons internos. Duprat estabeleceu 4 tipos possíveis de conexões: J, C, S e CC.

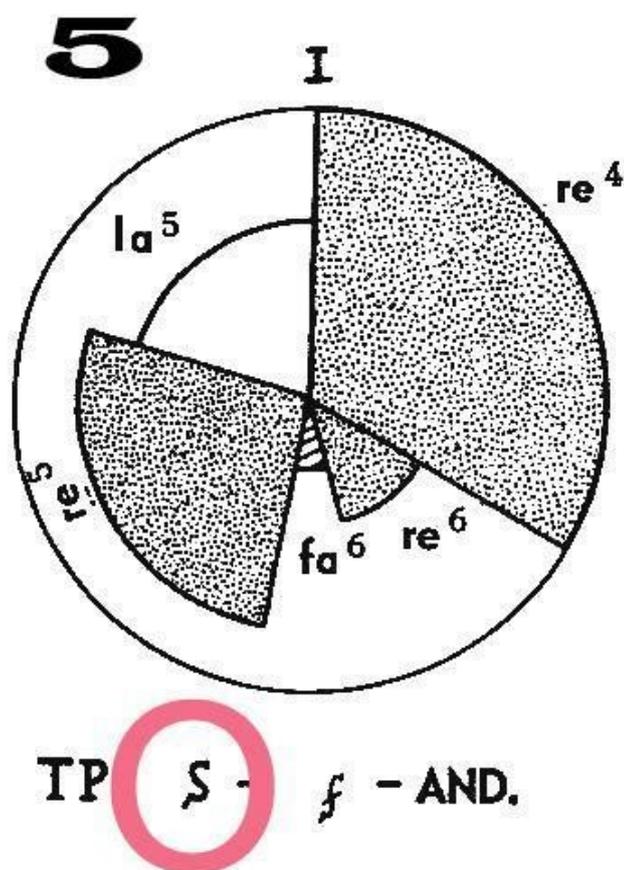
J = justaposição (seguindo-se uns aos outros sem interrupção) [7 estruturas]

C = Contiguidade (com pequenas interrupções) [8 estruturas]

S = Simultaneidade (atacar junto, extinguindo-se cada um segundo seu tempo indicado) [6 estruturas]

CC = concomitância (tendo qualquer ponto de simultaneidade no ataque, no corpo ou no fim, conforme escolha do diretor, que deve indicar a entrada de cada grupo) [7 estruturas] (DUPRAT, partitura *Antinomies I*, apud STUANI, 2015)

Fig. 93 – Montagem digital com detalhes da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

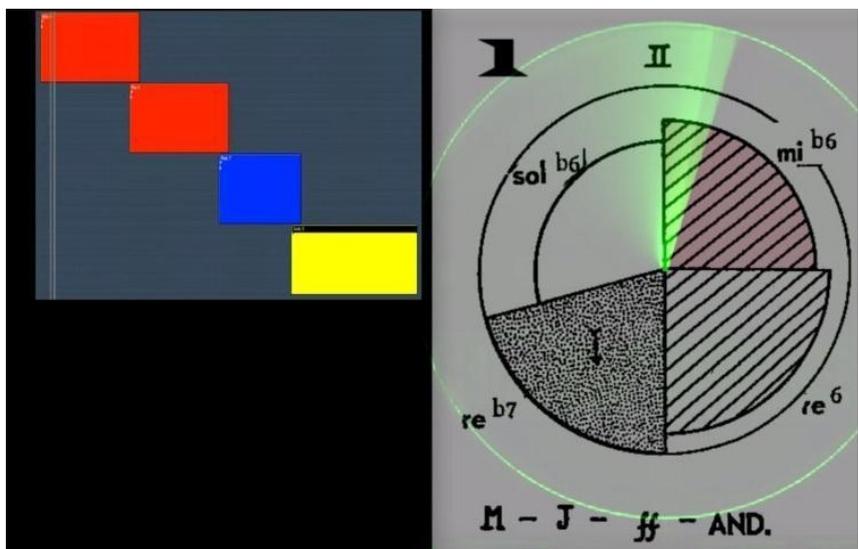


Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

4.5 Exemplos de conexões entre sons utilizadas na montagem:

4.5.1- Justaposição [J] (seguido-se uns aos outros sem interrupção)

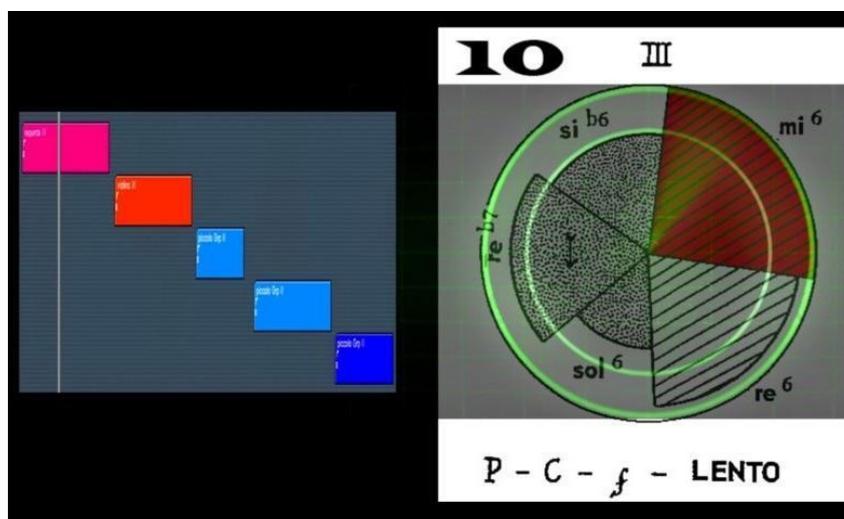
Fig. 94 – Print de tela de minimovie (mp4) criado para gravação e ensaio.



Fonte: Acervo pessoal.

4.5.2 - Contiguidade [C] (pequenas interrupções)

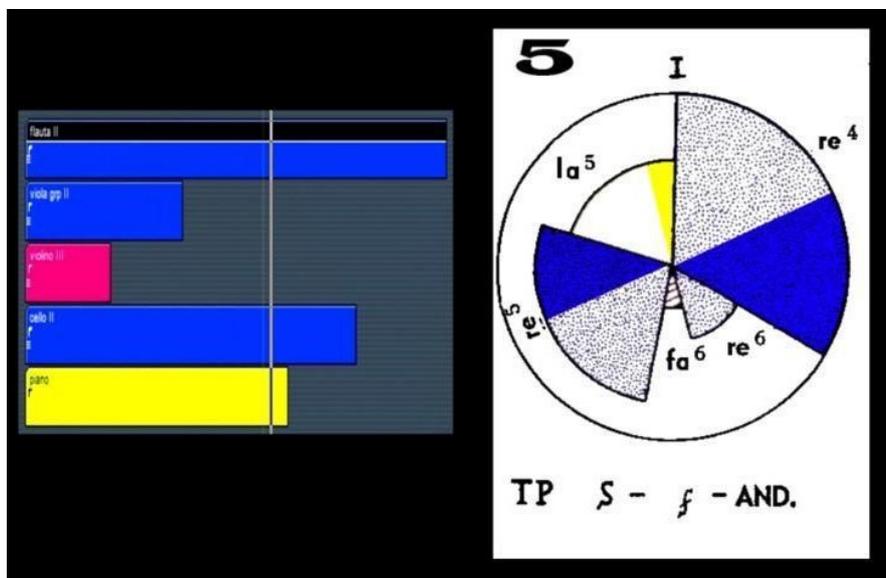
Fig. 95 – Print de tela de minimovie (mp4) criado para gravação e ensaio.



Fonte: Acervo pessoal.

4.5.3 - Simultaneidade [S] (atacar junto, extinguindo-se cada som segundo seu tempo indicado)

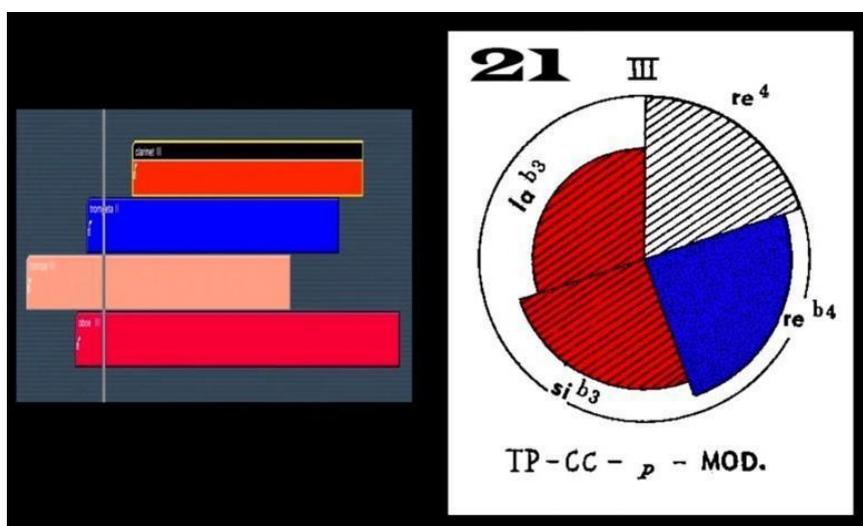
Fig. 96 – Print de tela de minimovie (mp4) criado para gravação e ensaio.



Fonte: Acervo Pessoal.

4.5.4 - Concomitância [CC] (tendo qualquer ponto de simultaneidade no ataque, no corpo ou no fim)

Fig. 97 – Print de tela de minimovie (mp4) criado para gravação e ensaio.

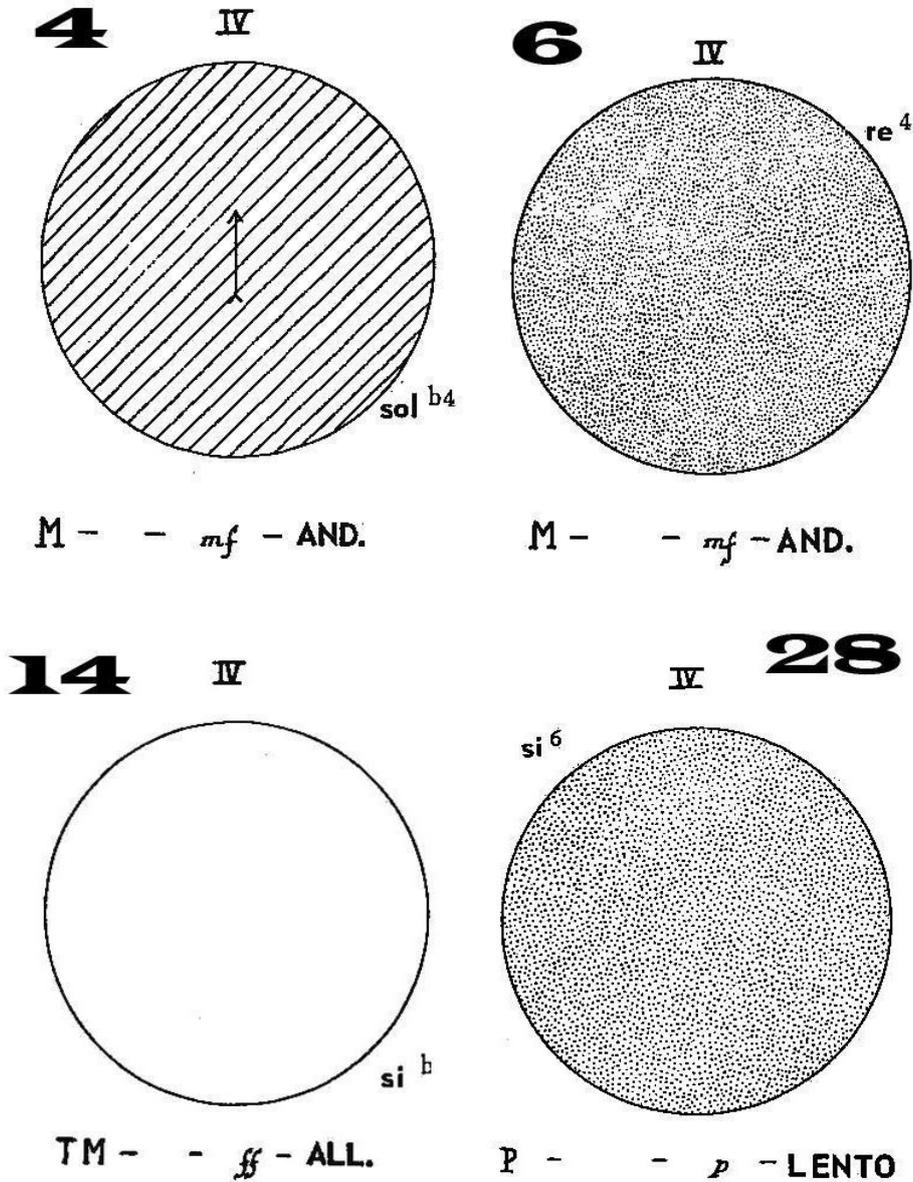


Fonte: Acervo Pessoal.

Os tipos de conexão utilizados são distribuídos também equilibradamente pelas estruturas. Pertencem à categoria **J – justaposição** 7 estruturas; ao grupo **C – Contiguidade** 8 estruturas; ao

grupo **S** – **simultaneidade** 6 estruturas e ao grupo **CC** – **concomitância** 7 estruturas, totalizando 28 circunferências. As restantes 4 estruturas não se enquadram em nenhuma dessas categorias, pois contêm apenas um som interno que, portanto, não se inter-relaciona.

Fig. 98 – Montagem digital com detalhes da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

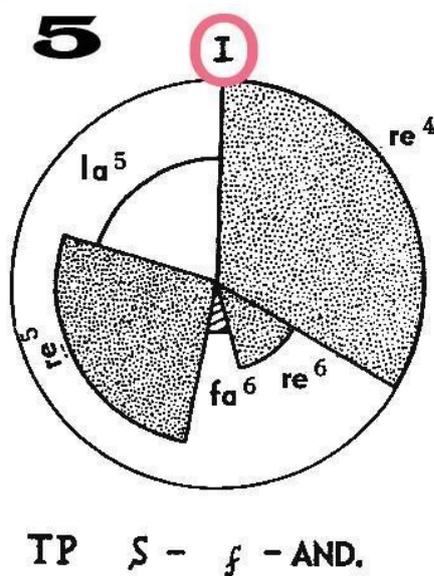


Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

4.6 O silêncio em *Antinomies I*

Cada estrutura de *Antinomies I* é relacionada a um grupo específico, identificado por algarismos romanos na parte superior dos gráficos.

Fig. 99 – Montagem digital com detalhes da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).



Fonte: Detalhe da partitura de *Antinomies I* (STUANI, 2015).

As 32 estruturas são divididas equilibradamente: 8 em cada um dos 4 grupos. No exemplo acima a estrutura 5 corresponde ao grupo I (marcado em vermelho). Esse tipo de relacionamento entre grupo e algarismos romanos sobre cada circunferência será explorado no item 4) das instruções de *performance* reproduzido abaixo:

Fig. 100 – Detalhe da partitura de *Antinomies I*: Item 4 da bula de “Execução”.

4) Seguir as setas duplas (\rightleftarrows): a) da esquerda para a direita, começando na 3ª estrutura inferior (p. 7); b) da direita para a esquerda, com início na p. 11. Este é o início-item que considera as indicações de grupo, sobre as estruturas (I, II, III, IV): o grupo indicado deve tocar o som que lhe corresponde, tomando-se os outros sons como pausas. O grupo IV (percussão) toca todos os sons das estruturas para as quais está indicado, procurando manter a tessitura (exemplo: um Si bemol deve ser tocado por um instrumento grave e não por um triângulo).

Fonte: Fac-Símile

4) Seguir as setas duplas [gráfico] : a) da esquerda para a direita, começando na 3ª. estrutura inferior (p. 7); b) da direita para a esquerda, com início na p. 11. Este é o início-item que considera as indicações de grupo, sobre as estruturas (I, II, III, IV): o grupo indicado deve tocar o som que lhe corresponde, tomando-se os outros sons como pausas. O grupo IV (percussão) toca todos os sons das estruturas para as quais está indicado, procurando manter a tessitura (exemplo: um Si bemol deve ser tocado por um instrumento grave e não por um triângulo) (DUPRAT, partitura *Antinomies I* apud STUANI, 2015).

O item 4, reproduzido acima, é um dos momentos em que Duprat “expõe”, com alterações, a totalidade das estruturas, em sequência. Na tabela em algarismos arábicos desenvolvida para esta análise, a ordem proposta pelo compositor, no item 4, resultou:

a) 31 32 27 28 22 23 24 20 19 18 17 21 26 25 30 29

b) 14 13 10 09 07 06 05 01 02 03 04 08 11 12 15 16

No exemplo abaixo (Figura 101) a estrutura número 10 - a terceira na linha b) - relaciona-se ao *grupo III* (vermelho – textura de linhas paralelas). Dessa maneira, quando essa estrutura for executada (seguindo as instruções no item 4) apenas os sons pertencentes ao *grupo III* serão executados: Mi6 e Re6 no exemplo abaixo. Os demais sons, que pertencem ao *grupo II* (textura pontilhada), serão lidos como “pausas”, gerando silêncios proporcionais a suas respectivas durações. Na Figura 101 esses silêncios estão representados em preto.

Fig. 101 – Montagem digital com programação do software Logic Audio e detalhe da partitura de *Antinomies I*. Em vermelho os sons correspondentes ao grupo III, ao qual corresponde a estrutura (algarismo romano na parte superior), em preto os sons de outros grupos, que devem ser lidos como pausas.

Fonte: Acervo Pessoal.

4.7 Ataques simultâneos

Os itens 3 e 11, nas instruções de performance, propõem outra série de exposição (sem repetições) de todas as estruturas. Nesses itens, todas as estruturas serão executadas com seus sons internos soando como ataques simultâneos (S). Assim como no item 4), reproduzido acima, Duprat propõe uma ordem de apresentação e um tratamento específico que afeta todas as 32 estruturas: 16 no item 3 (página 7) e 16 no item 11 (página 11).

3) Seguir as setas simples [gráficos] na página 7, desprezando as indicações em segundo lugar (conexão), tocando cada estrutura em absoluta simultaneidade (considerar, porém, as outras indicações).

(...)

11) O mesmo que “item 3” agora na p.11 (DUPRAT, partitura *Antinomies I* apud STUANI, 2015).

Na tabela em algarismos arábicos desenvolvida para a análise, essas sequências foram organizadas em:

Item 3) 29 25 30 26 31 17 21 27 32 18 22 28 19 23 20 24

Item 11) 01 05 02 06 03 07 09 04 08 10 13 11 14 12 15 16

Seguindo sempre a correspondência de cores:

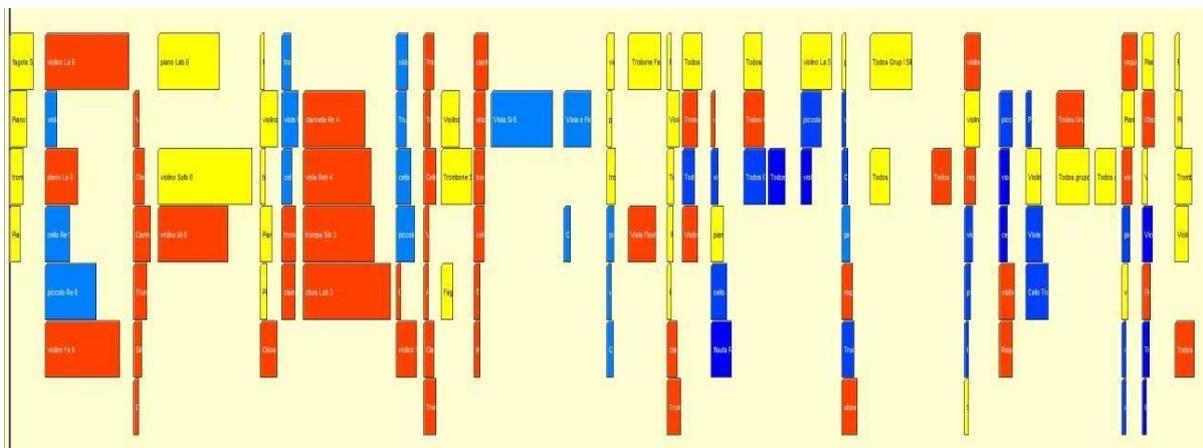
grupo I (sem preenchimento) afinação 440 *hz* – amarelo (padrão)

grupo II (textura pontilhada) afinação -440 *hz* – azul (mais grave que o padrão)

grupo III (linhas paralelas) afinação +440 *hz* – vermelho (mais aguda)

As 32 estruturas, na ordem proposta pelos itens 3 e 11, foram programadas no software *Logic Audio* e geraram o gráfico reproduzido nas figuras seguintes (Figuras 102 e 103). Dos 138 eventos registrados (a totalidade de *setores circulares* que compõem as 32 estruturas), Duprat indicou 43 intervenções para o *grupo I* (representado por blocos amarelos), 43 do *grupo II* (em azul) e 52 do *grupo III* (em vermelho).

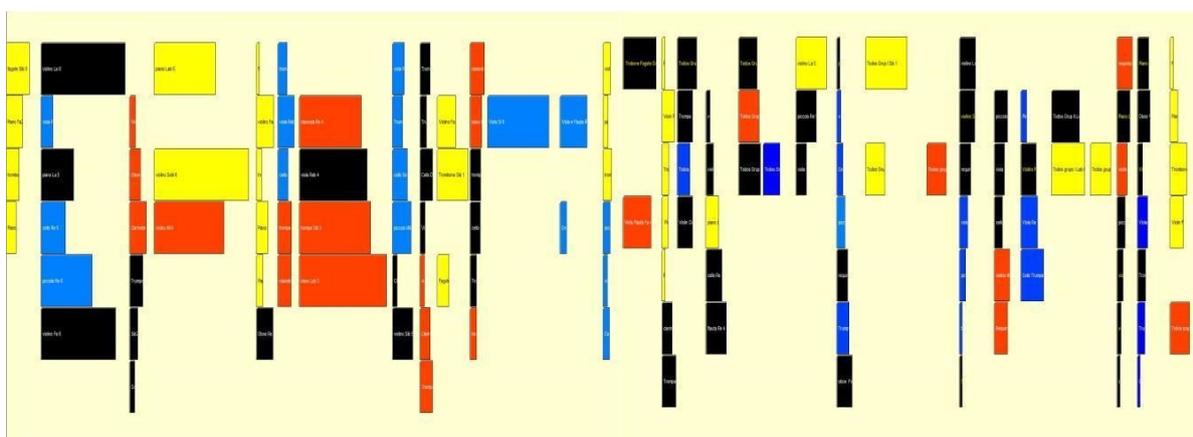
Fig. 102 – Tela de programação do software Logic Audio com as 32 estruturas na ordem de apresentação prevista nos itens 3 e 11 da partitura de Antinomies I. Cada cor designa um grupo de instrumentos.



Fonte: Acervo pessoal.

Aplicando-se a essas 32 estruturas os critérios que determinam os “silêncios” (Figura 100) (só os sons do grupo sobre o círculo são executados), a mesma sequência prescrita nos itens 3 e 11 pode ser utilizada para ilustrar quantitativamente os silêncios previstos que, anotados em preto na Figura 103, abaixo, totalizaram 52 blocos.

Fig. 103 – Tela de programação do software Logic Audio com as 32 estruturas na ordem de apresentação prevista nos itens 3 e 11 da partitura de Antinomies I. Cada cor designa um grupo de instrumentos, em preto os silêncios (divisões lidas como pausas) como propostos no item 4.

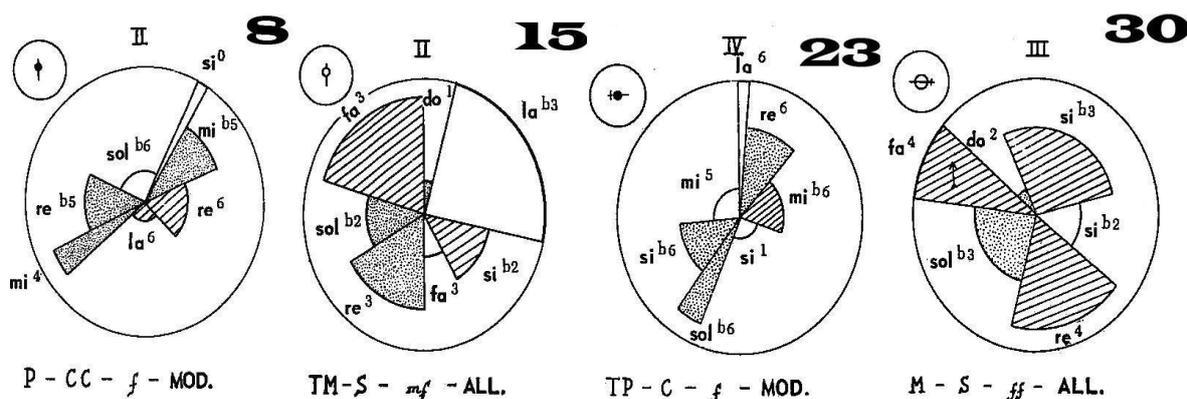


Fonte: Acervo pessoal.

4.8 As estruturas variáveis

Duprat determinou 4 estruturas, assinaladas por símbolos especiais, que deveriam ter um tratamento diferenciado. São as estruturas numeradas analiticamente por 8, 15, 23 e 30.

Fig. 104 – Montagem digital com detalhes da partitura de Antinomies I (STUANI, 2015).



Fonte: Detalhe da partitura de Antinomies I (STUANI, 2015).

Essas estruturas assinaladas funcionam como pivôs ou pontos de apoio na *performance*, pois exigem da orquestra um tratamento de repetição, variação e desenvolvimento que diverge das demais instruções:

Fig. 105 – Montagem digital com os itens 1, 2, 10 e 12 das instruções de performance de Antinomies I.

1) Tocar a estrutura \uparrow , esgotando tôdas suas possibilidades (da esquerda para a direita e vice-versa, intercambiando internamente os parâmetros, isto é, tocando f o que foi tocado p, etc.).

2) Idem para a estrutura \downarrow

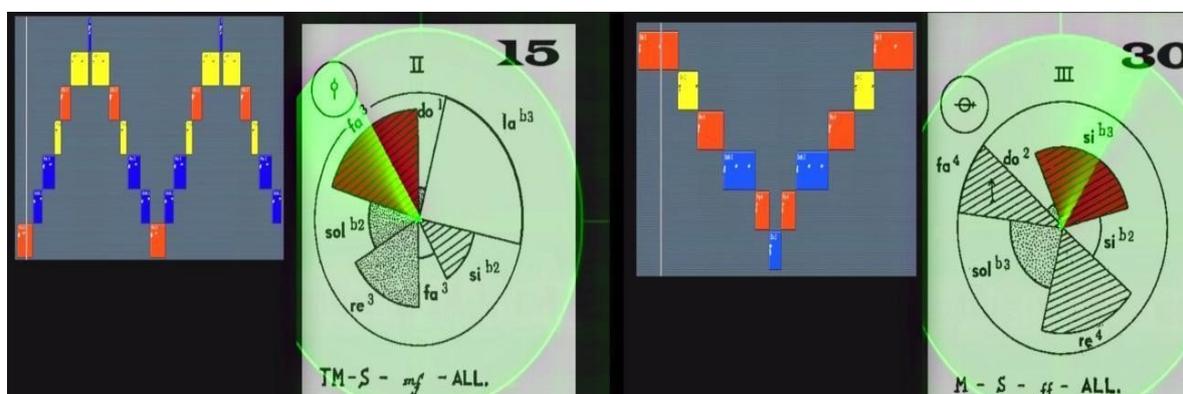
10) O mesmo que "item" 1 para a estrutura \circ

12) Tocar a estrutura \oplus como "item" 1, completando desta vez todo o círculo: todos os sons devem ser tocados por todos os grupos com suas qualidades particulares, e todas as estruturas devem ser afetadas, ao seu turno, por todas as indicações gerais de acordo com a resolução do diretor. O grupo IV, mesmo se não indicado, deve participar também, substituindo ou integrando os outros.

Fonte: Detalhe da partitura de Antinomies I (STUANI, 2015).

A sugestão de variação, exemplificada no item 1, propõe tocar a estrutura “da esquerda para a direita e vice-versa”. A alternância de sentidos na orientação da leitura resulta em um efeito melódico similar ao de série retrogradada.

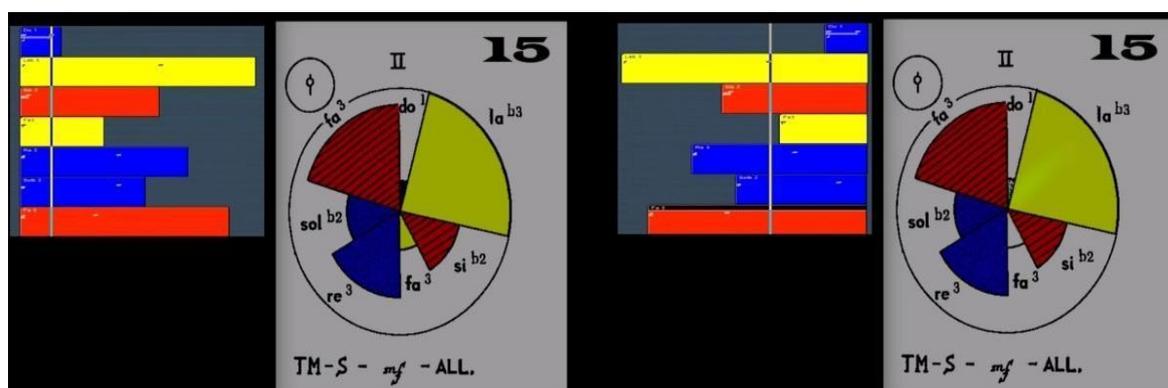
Fig. 106 – Montagem com Frames de vídeo (mp4) criado para leitura.



Fonte: Acervo pessoal.

Da mesma maneira, a alternância máxima na disposição dos sons internos de uma estrutura sugere ocorrência de efeitos de inversão e espelhamento.

Fig. 107 – Frame de vídeo (mp4) criado para leitura.



Fonte: Acervo pessoal.

O recurso de repetição e variação serializada é utilizado com parcimônia pelo compositor, com a possível intenção de minimizar a redundância na exploração do material sonoro: só 4 estruturas (8, 15, 23 e 30) e apenas no início (itens 1 e 2) e no final (itens 10 e 12) da *performance*.

Capítulo 5 – A montagem de Antinomies I

Para a programação das estruturas foi utilizado o software *Emagic Logic Audio*. As durações e conexões possíveis indicadas pelas bulas foram tabeladas e inseridas no programa, com as cores atribuídas a cada grupo para facilitar a interpretação dos gráficos.

Cada estrutura circular da partitura foi colorizada no *Adobe Photoshop* e sincronizada com as imagens obtidas na programação no *Logic Audio*. A junção das telas capturadas no *Logic Audio* com os círculos coloridos no *Photoshop* foi sincronizada no software *Vegas Pro* pelo músico e artista visual Roberto Gava. Essas montagens geraram pequenos filmes de animação que foram utilizados para leitura, ensaios e gravações. Controlando a velocidade de execução desses vídeos, foi possível alterar e testar diversas interpretações, ouvindo, analisando e decidindo em conjunto a sonoridade e o efeito final de cada estrutura. Com o uso desse recurso foi possível experimentar e testar as alternativas de andamento e adotar propostas e decisões dos músicos relacionadas à orquestração e timbres, mas respeitando sempre a proporção exata dos setores circulares que dividem cada circunferência.

Para a gravação das estruturas foram contratados músicos dos principais grupos instrumentais de São Paulo: da OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, da *Banda Mantiqueira*, da *Orquestra Jazz Sinfônica*, e solistas de grupos de jazz e de música brasileira com experiência em música experimental e improvisação.

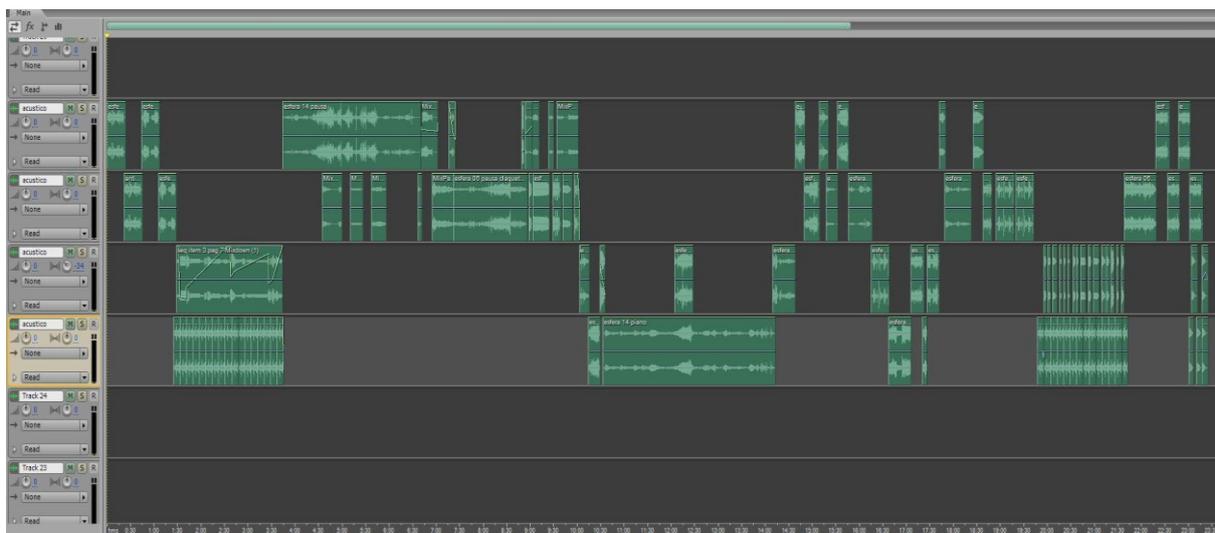
Seguindo o cronograma previamente estabelecido foram gravadas inicialmente as 16 estruturas de sons puros [P] e sons puros transformados [TP]. Numa segunda etapa foram gravadas as restantes 16 estruturas de sons mistos [M] e sons mistos transformados [TM].

Nessas primeiras duas etapas não foi gravada a percussão, apenas os três grupos (12 instrumentos) de cordas e sopros. O áudio obtido pela gravação de cada uma das 32 estruturas (e suas variações) foi mixado, cortado e serviu para que fosse montada, em estúdio, uma simulação da forma final, seguindo as ordens possíveis prescritas por Duprat.

Essa montagem permitiu a pré-audição e escolha das sequências, possibilitou ajustes detalhados na conexão entre os trechos (sequências e variações) e propiciou a análise da estrutura da obra como um todo (Figura 108).

A montagem do áudio selecionado foi feita no software *Adobe Audition* e suportou a composição da linha de percussão, que seria criada e executada pelo músico Ricardo Stuani.

Fig. 108 – Print de tela do software Adobe Audition com programação integral da performance a partir da montagem de trechos gravados.



Fonte: Acervo pessoal.

5.1 A percussão em *Antinomies I*

As gravações da percussão foram realizadas em uma terceira etapa, utilizando as mesmas animações (*minimovies* em formato *mp4*), porém já com os áudios da orquestra de câmara registrados nas etapas anteriores.

Entre as instruções da partitura referentes à percussão, uma delas especifica a instrumentação: “Tam-tam, bongos agudos, woodblocks, vários pratos na haste, triângulos, tambores vários e quaisquer outros instrumentos livremente escolhidos. Este grupo não tem símbolo especial e deve tocar, quando solicitado, todos os sons da estrutura” (DUPRAT, partitura *Antinomies I* apud STUANI, 2015, p.165). O compositor sugere, assim, alguns instrumentos de percussão de sons indeterminados contemplando as tessituras graves e agudas: membranofones (tom-tons e bongos), idiofones de metal e de madeira (tam-tam, triângulos, pratos e woodblocks). Outra indicação se refere às tessituras. É uma preocupação de Duprat explorar os limites das frequências graves e agudas: “O grupo IV (percussão) toca todos os sons das estruturas para as quais está indicado, procurando manter as tessituras (exemplo: um Si bemol 1 deve ser tocado por um instrumento grave, não por um triângulo)”

(DUPRAT, partitura *Antinomies I* apud STUANI, 2015, p.165). Em determinadas situações Duprat prescreve, obrigatoriamente, a intervenção da percussão: nesses casos ele utilizou-se da indicação feita com algarismos romanos (IV representa o grupo da percussão). Nas instruções de *performance*, como exposto acima, a sequência prescrita no item 4 determina que só devem ser tocados os sons do grupo correspondente ao algarismo romano grafado sobre a estrutura (Figura 99), e os sons dos outros grupos devem ser omitidos. Esse artifício foi engendrado pelo compositor para conseguir grafar os silêncios, dessa maneira, quando o algarismo romano grafado sobre a circunferência é o IV (grupo Percussão) os outros grupos devem permanecer em silêncio e a percussão deve tocar obrigatoriamente.

Fig. 109 – Frame de vídeo de gravação da percussão sobre os trechos pré mixados. Estúdio dos Lagos, jan. 2017.



Fonte: Frame vídeo para o Webdocumentário Antinomies I. Fotógrafo: Artur Cavalcanti.

A instrumentação utilizada nas gravações e na *performance* foi aquela especificada pelo compositor e mais: idiofones de afinação determinada: vibrafone, *glockenspiel*, xilofone e crotales (Re, Fa, Sib e Mib); membranofones de altura determinada: 2 tímpanos (26 e 29); membranofones de altura indeterminada: bumbo sinfônico e bumbo com pedal; idiofones de

metal e de madeira: *wind-chimes*, reco-reco, agogô e *temple bell*. Essa configuração instrumental caracteriza a configuração de *percussão múltipla*, na qual vários instrumentos de percussão são montados em uma organização que possibilita a execução simultânea por um único instrumentista.

A montagem de todos os instrumentos escolhidos para a parte de percussão em *Antinomies I* seguiu o formato de um círculo com o instrumentista ao centro. Além de configurar o formato mais efetivo para executá-los, essa disposição serviu também como uma deferência visual aos círculos que compõem a partitura.

Fig. 110 – Montagem da percussão para o concerto de *Antinomies I* no Auditório do Ibirapuera (São Paulo).



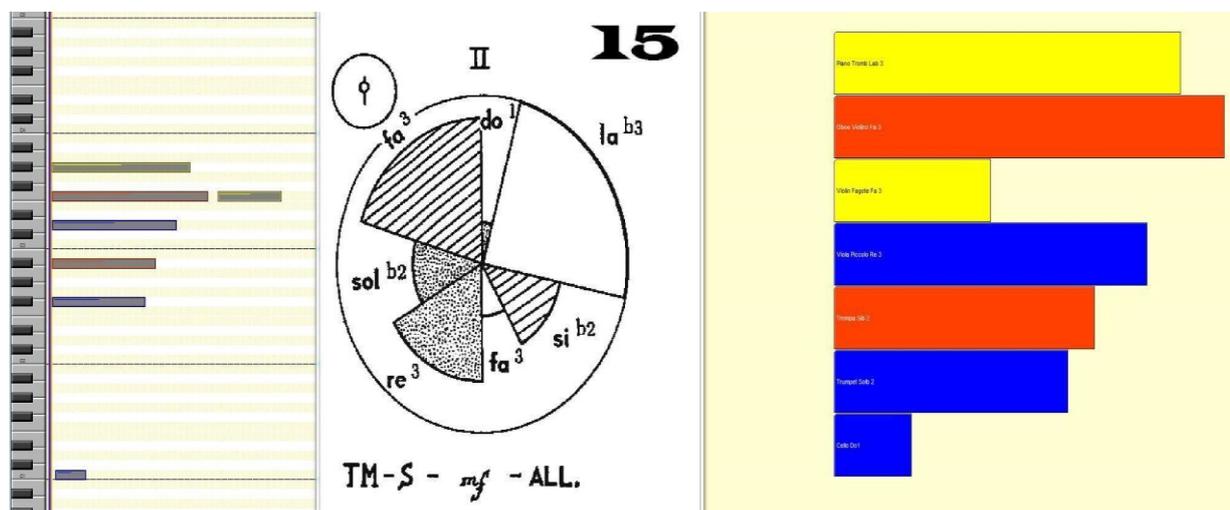
Fonte: Produção de *Antinomies*, jun. 201, (aut. Paulo Rapoport).

O percussionista trabalhou os timbres da percussão de acordo com os parâmetros em cada círculo e gravou sobre todas as 32 estruturas e suas variações. Ao medir os ângulos que dividem os círculos pôde-se deduzir a duração relativa de cada subdivisão. A duração absoluta foi posteriormente definida com base nas indicações de andamento que se encontram abaixo

de cada estrutura. As outras indicações sob as estruturas relacionadas ao timbre, intensidade e conexão, também afetaram a linha de percussão. O percussionista também considerou a distinção entre os padrões de afinação para compor e executar sua parte.

Na concepção de Stuani, os instrumentos de percussão com altura determinada executariam as mesmas notas do *grupo I* (amarelo), que segue o padrão de Lá=440 *hz*. As intervenções sobre os *grupos II* (azul) e *grupo III* (vermelho), que estão respectivamente afinados abaixo e acima do padrão 440, foram executadas pelos instrumentos de afinação indeterminada. Quando necessários sons simultâneos, Stuani utilizou a técnica de quatro baquetas e o bumbo de pedal, sempre que possível em instrumentos que pudessem ter o timbre sustentado para executar as durações indicadas.

Fig. 111 – Nessa versão da estrutura 15, a percussão executa 5 notas em instrumentos de afinação indeterminada (as dos grupos II e III) e 2 (Lab3 e Fa3 do grupo I) em instrumentos de afinação determinada.



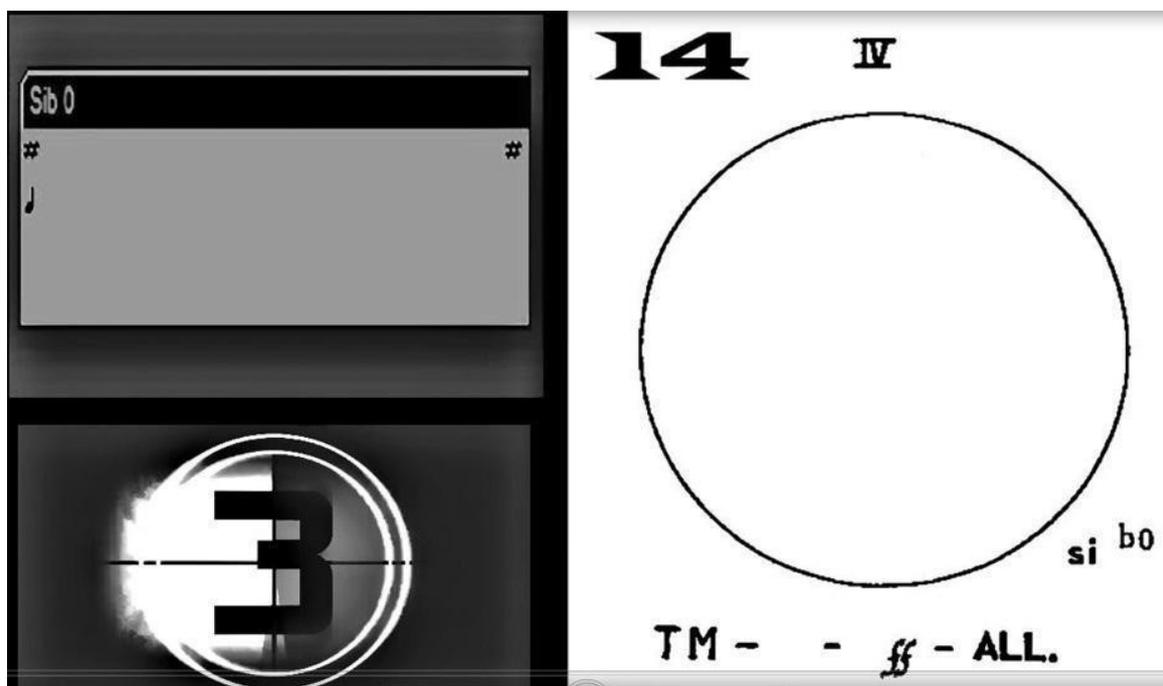
Fonte: Acervo pessoal.

As gravações da percussão, realizadas sobre os áudios dos sopros e cordas, foram registradas em áudio e vídeo e estão disponíveis na íntegra na plataforma *online* do trabalho.

O arquivo de áudio foi processado em softwares de análise por representação gráfica de sons, especialmente o *Acousmographie 3.7.2*, GRM-INA. As imagens geradas pelo *Acousmographie* suportaram a construção de uma videopartitura em que os gráficos com as

estruturas se sucediam continuamente. Essa partitura animada, montada a partir dos sons obtidos nos ensaios, foi difundida em quatro grandes monitores de vídeo – um para cada grupo – prescindindo, assim, da presença do “Diretor”.

Fig. 112 – Esfera de número 14 da partitura, com design minimalista.



Fonte: Acervo pessoal.

Tanto para a execução em concerto quanto para a gravação, todos os grupos tocaram com o auxílio de um monitor de vídeo no qual era reproduzida a animação com cursor indicando com precisão o momento das entradas e a duração de cada intervenção. Não foi necessário o auxílio de um regente. Para a versão de concerto, foi construída uma videopartitura reunindo as animações de cada estrutura na sequência final. A percussão (*grupo IV*) se manteve presente em todas as estruturas, exceto nas *versões pausa* (item 4 das instruções de execução) nas quais os outros grupos (I, II e III) deveriam solar.

5.2 A orquestração em *Antinomies I*

A partitura de *Antinomies I* solicita participação ativa dos instrumentistas: não apenas nas alterações de timbre e afinação, como também nas decisões dentro de cada grupo referentes às alturas e *divises* (quando há necessidade de se optar por um ou outro membro do mesmo grupo para a execução de sons determinados). Isso afeta diretamente a orquestração, pois, diferente do que ocorre na maioria das escritas musicais tradicionais, ela não está totalmente definida na escrita do compositor nem está delegada ao *Diretor* (Duprat não utiliza os termos *regente* ou *maestro*). Isso resulta em uma montagem que pressupõe quantidade considerável de decisões em grupo e estabelece que a sonoridade da peça esteja relacionada não apenas à qualidade individual dos instrumentistas, mas também à dinâmica dos ensaios.

A discussão inicial, sobre a montagem de *Antinomies I*, deu-se principalmente sobre os recursos tecnológicos que seriam utilizados e o tipo de relação que esse aparato teria com os artistas envolvidos. Uma orquestração mais imediata foi estabelecida a partir da relação direta entre as alturas prescritas e as tessituras dos instrumentos em cada grupo. Essa sugestão inicial foi referendada pelos instrumentistas durante os ensaios e gravações. Foi assegurado, pelo cronograma de trabalho, que cada estrutura circular dispusesse de um período de tempo em estúdio adequado para gravação, audição e análise pelo grupo todo.

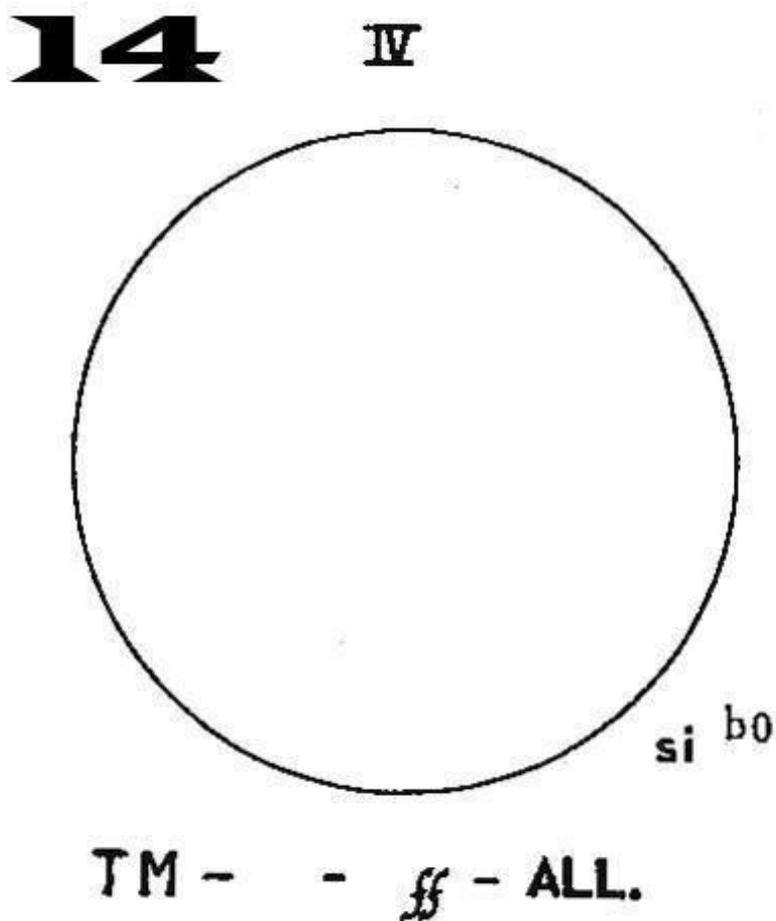
5.3 O piano preparado em *Antinomies I*

Em *Antinomies I*, as estruturas não requerem tratamento fixo na interpretação de parâmetros e é permitido que algumas sejam desenvolvidas de alguma maneira peculiar.

É permitido ainda criar simultaneidades de 2º. Grau (execução simultânea de duas ou mais estruturas) ou ainda desenvolver alguma estrutura particular (como os “itens” 1, 2 ou 10). São ainda permitidas outras antinomias de qualquer espécie (especiais, de densidade, dinâmicas, de tessitura, timbre, etc.) (DUPRAT, *Antinomies I*, partitura, apud STUANI, 2015).

Para o concerto de 2017, foi determinado que a estrutura número 14 obtivesse um tratamento especial em sua execução.

Fig. 113 – Estrutura relacionada ao Grupo IV (ícone sobre o círculo).



Fonte: Detalhe da partitura de Antinomies I (STUANI, 2015).

A antinomia desenvolvida para a interpretação dessa estrutura, visualmente minimalista, foi relacionada ao tempo: embora mantido o caráter Allegro (ALL.), a estrutura 14 foi a performance com maior duração, em relação às outras unidades. Na sequência prevista nas indicações do “item 4”, foi constituído um duo de piano e percussão. Solicitou-se

à instrumentista que “preparasse” o piano⁹². A performance de Lídia Bazarian⁹³ totalizou 3 minutos e 48 segundos de duração e, sobre esse áudio do piano preparado, foi composta e gravada uma parte de percussão. Tanto a gravação do piano quanto a de percussão foram registradas também em vídeo⁹⁴. Esse mesmo tratamento [antinomia] dado à circunferência 14 foi programado na partitura visual e o duo de 3’48” foi recriado no concerto de estreia.

A preparação do piano contou com os artefatos de espuma, metal e madeira (baquetas de feltro) que a instrumentista costuma utilizar quando essa técnica é solicitada pelos compositores. A interpretação e contribuição pessoal de cada músico que participou das gravações representa um importante aspecto na adaptação cronológica de *Antinomies I*, 55 anos após sua primeira escritura. Como a prática de preparações e o uso das técnicas estendidas, em 1962, caracterizavam movimentos experimentais e de vanguarda, eles eram bem menos frequentes em recitais e apresentações dos grupos de câmara. Porém, nesse lapso de meio século, não apenas o repertório desses grupos incorporou esses elementos, como a diversidade de efeitos e referências musicais alterou-se consideravelmente. É possível supor que a sonoridade de *Antinomies I*, mesmo respeitando seus parâmetros e indicações internas, seria consideravelmente diferente se executada à época em que foi escrita. Talvez seja essa relação direta, entre a concepção musical individualizada dos instrumentistas e a forma final da peça, um dos motivos que levaram Rogério Duprat a escrever, em seu diário, que *Antinomies I* só poderia ser tocada por “gente de carne e osso”. Da mesma maneira, o tipo de recepção que *Antinomies I* obteve em 2017, por parte da crítica e da audiência, foi muito diferente da recepção que obras similares obtiveram na década de 1960.

⁹² O piano preparado é uma das criações mais citadas de John Cage e, na musicologia histórica, é frequente sua referência como ícone do indeterminismo e da incorporação controlada do ruído na música experimental.

Rogério Duprat foi difusor das ideias de John Cage no Brasil e também o tradutor para o português, ao lado de Augusto de Campos, do livro “De segunda a um ano”, a primeira e única publicação literária de Cage no Brasil

⁹³ A entrevista concedida por Lídia Bazarian, para o Webdoc em 2017, aborda detalhes das técnicas estendidas por ela utilizadas e aspectos gerais da montagem e ensaios de *Antinomies I*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=eFbEI_AD3N8 Acesso em 10 abr. 2022.

⁹⁴ O áudio foi mixado por Roberto Gava, Itamar Vidal e Ricardo Stuani e o vídeo que une as performances de piano e percussão foi editado e montado por Daniel Perseguim. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WfOEsM1e4xQ> Acesso em: 10 abr. 2022.

Fig. 114 – Fotografia digital (aut. Paulo Rapoport) de ensaio geral de Antinomies I, realizado em 1º de junho de 2017. Da esquerda para direita: Luis Antonio Ramoska (fagote), Lídia Bazarian (piano) e Sidnei Burgani (trombone).



Fonte: produção de Antinomies I.

Fig. 115 – Fotografia Digital (aut. Paulo Rapoport) com a a imagem da instrumentista Lídia Bazarian à frente de cenário virtual construído com imagens dos sonogramas gerados a partir dos sons das gravações da orquestra de câmara.



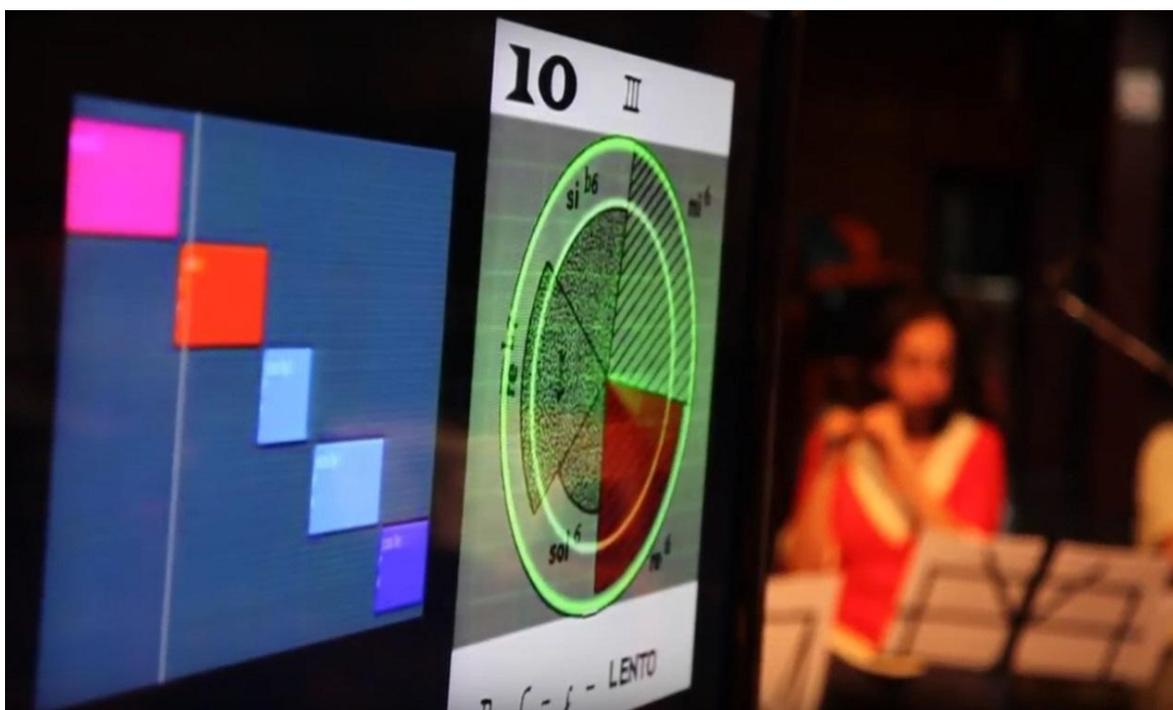
Fonte: produção de Antinomies I.

5.4 A escrita colaborativa em videopartitura

As estruturas circulares foram programadas em softwares de áudio e vídeo e essas animações foram difundidas em várias velocidades para que os músicos, durante as gravações, opinassem e testassem as melhores soluções de interpretação.

A representação de som por blocos retangulares, com a animação de um cursor orientando a leitura da esquerda para a direita, foi considerada pelos instrumentistas a maneira de leitura mais precisa.

Fig. 116 – Registro fotográfico dos ensaios de Antinomies I.



Fonte: Daniel Perseguiim (2016)

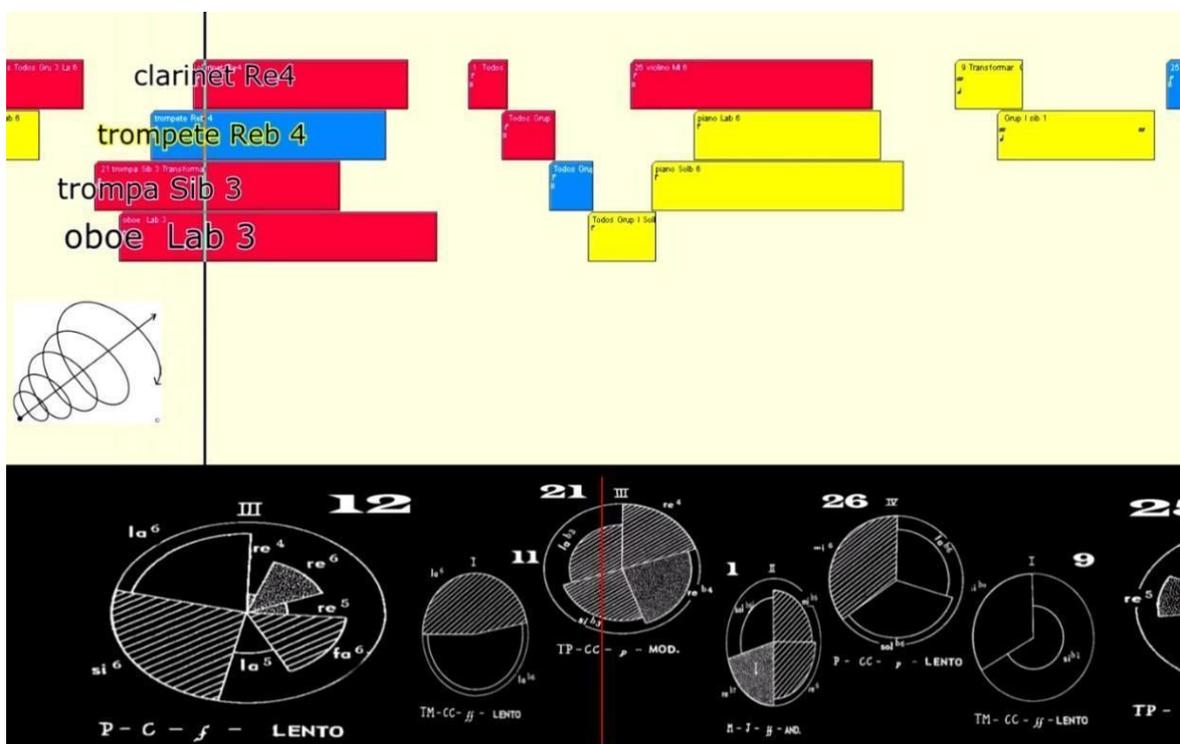
Porém, a videopartitura elaborada para o concerto suportava a sincronização de mais de uma fonte e permitiu a inclusão de outras imagens (inclusive as estruturas circulares originais) para caracterização de andamentos, dinâmicas ou ações artísticas mais subjetivas.

Alguns músicos solicitaram uma partitura impressa que serviu para as anotações a lápis indicando os artefatos de preparação, surdinas e técnicas estendidas (Anexo n. 1). A partitura em papel, na estante, permitiu também que durante a *performance* os músicos

visualizassem, antecipadamente, suas próximas intervenções e consultassem suas eventuais anotações. Muitos instrumentistas prescindiram do uso dessa partitura impressa e, mesmo com poucos ensaios, concentraram-se apenas na leitura em telas.

O tipo de leitura da videopartitura, no concerto, foi idêntico ao usado nas gravações, porém, ao invés de uma estrutura circular a cada vez, tocou-se a ordem total de *performance* indicada por Rogério Duprat. As imagens geradas pelos softwares de música (*logic Audio* e *Acousmographie*) foram sincronizadas e transformadas pelo músico e programador Roberto Gava em trilhas de vídeo. Sobre os retângulos foram escritos os nomes dos instrumentos e sua nota real para facilitar a navegação e as informações de dinâmica. Um símbolo em forma de espiral indicaria que os sons, naquele momento, deveriam ser “transformados” (Figura 117).

Fig. 117 – Print de tela da partitura visual criada para performance de *Antinomies I*. O cursor sobre a estrutura n.21 determina a execução de 4 sons puros transformados (TP), concomitantes (CC), na dinâmica *p* (piano), em andamento Moderato (MOD.), executados pela clarineta, trompete, trompa e oboé.



Fonte: Programação do autor.

Dessa montagem, seguindo as instruções de performance (Figura 84) da partitura, resultou um vídeo com a duração aproximada de 20 minutos. Para o concerto, optou-se por dividir essa sequência em 4 movimentos (vídeos) com cerca de 5 minutos cada.

I – O primeiro movimento apresentou as esferas 15 e 8 em suas inversões e desenvolvimentos (itens 1, 2 das instruções de *performance*) e a seguir, a sequência de ataques simultâneos das 16 estruturas na página 7 da partitura (item 3).

II – O segundo movimento iniciou com o solo de percussão e piano da estrutura 14 (item 4) e demais leituras com pausas, sequência que Duprat elaborou para explorar os silêncios.

III – No terceiro movimento, o compositor explora os contrastes, tocando as estruturas graves e agudas intercaladas e repetindo o mesmo procedimento com as *fortíssimos* e *pianos* (itens 5, 6, 7, 8 e 9). Dessa maneira, o movimento constituiu-se por contrastes e poucas simetrias.

IV – O quarto movimento é similar ao primeiro, com inversões e desenvolvimentos da estrutura 23 (item 10), seguidas de ataques simultâneos, dirigindo-se para o final (itens 11 e 12), que é livre e explosivo: todos os instrumentistas devem tocar ao mesmo tempo.

Capítulo 6 – Considerações finais

No início dos anos 1960, Rogério Duprat era um dos principais representantes da vanguarda musical que se alinhava à estética concretista paulista, então voltada mais para a “sintaxe” que para a “semântica” (MEDAGLIA, 1967). A segunda metade da década de 1960 marcaria o redirecionamento de suas atividades profissionais e sua adaptação às contingências políticas e culturais decorrentes do golpe militar de 1964 e da expansão dos meios de comunicação. Esse redirecionamento, tanto por opções estéticas quanto por necessidades econômicas, configurou-se por sua ruptura com a música tradicional europeia (na época chamada de música erudita), pelo final precoce de suas atividades acadêmicas (demissão, forçada por perseguições políticas, do quadro de professores da UnB) e sua migração para a *Pop art*. Esse “approach semântico” (MEDAGLIA, 1967) estaria, portanto, vinculado a ações artísticas afetadas pelas mudanças no cenário político e cultural brasileiro que resultaram na incorporação de modelos de produção e veiculação ligados ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa: discos, revistas e, principalmente, televisão.

A adesão aos *happenings* e a migração para a *Pop art* afastou Rogério Duprat do ambiente acadêmico e do circuito de música de concerto. Porém, ao final dos anos 1960, a noção de fragmentação e montagem da tradição europeia, a experiência em estúdios de música eletrônica, a prática em arranjos e gravações de música popular e trilhas para cinema e televisão acabaram por colocá-lo novamente na linha de frente da vanguarda musical brasileira como um dos principais articuladores da *Tropicália*. Segundo Aguilar, “os músicos de Invenção”, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e, sobretudo, Rogério Duprat foram os que melhor absorveram o impacto do crescimento exponencial do *mass media*, concebendo esses meios como espaço crítico de negociação das imagens sociais: “o tropicalismo tinha como pressuposto a interioridade dos meios de comunicação de massa, a necessidade de compreender seu papel preponderante e de provocar – mediante uma incursão em seu interior – o desvio” (AGUILAR, 2005 p. 120).

Obra pioneira na utilização de elementos das artes gráficas e na exploração de recursos da improvisação e aleatoriedade, *Antinomies I*, por sua edição trilingue e extensas bulas, pertenceria ao grupo de composições experimentais em arte conceitual (*concept art*) do início dos anos 1960 (FLYNT, 1963). O *ultraconceitualismo* (LIPPARD; CHANDLER, 1971)

designou o trato particular que essas manifestações de arte conceitual fizeram da linguagem textual, que abrangeram o posicionamento e engajamento estético dos artistas, sua relação com a crítica, a elaboração de projetos coletivos de performance e o princípio da escrita colaborativa em redes. O caráter participativo e a estrutura peculiar dessas manifestações potencializaram a relação autorreferencial com a mídia e geraram concepções alternativas concernentes ao ambiente sociocultural, político e tecnológico.

É possível também relacionar as instruções textuais da arte conceitual dos anos 1960 com a linguagem de programação utilizada para produzir e transmitir conteúdo artístico digital na atualidade. Dessa maneira, entendemos que a apropriação que as manifestações de arte conceitual fizeram da linguagem textual se sedimentaria progressivamente com o desenvolvimento da escrita programática dos processos artísticos contemporâneos: a arte digital e os novos modelos de curadoria (os imateriais da nova mídia) em grande parte se originaram dos fluxos de processos artísticos colaborativos (arquitetura de redes), dos sistemas abertos e de questões de organização interna, tempo real, *feedback* e interação que começaram a ser pesquisados e aplicados às artes nos anos 1960. A nova arte da mídia digital, frente a qual os modelos de curadoria atualmente se debruçam (MATUCK, 2012), seria, então, inseparável desse *continuum* histórico de arte.

Segundo Danilo Rossetti (2016), apoiado em Menezes (1999), as composições que agregam em suas performances uma parte eletroacústica “realizável” em *tempo real* começaram a surgir em 1960 e, na década de 1970, iniciou-se o desenvolvimento de ferramentas de análise do som com auxílio de computadores. A partir dos anos 1980, ainda segundo a sequência (não linear) estabelecida por Rossetti (2016), o acesso aos computadores portáteis permitiu aos compositores e pesquisadores o uso dessas tecnologias de composição e análise em espaços não institucionais. Nos anos 1990, segundo Gilberto Assis Rosa (2021 p. 41-43), o surgimento das DAWs (Digital Audio Workstation) impactou novamente o ambiente técnico e criativo, não apenas pela mudança de suporte para gravação, mas pela alteração significativa em toda a dinâmica de produção musical em estúdios. A partir dos anos 2000, gradualmente as DAWs passariam a suportar também as trilhas de vídeo, seja pelo aumento da capacidade dos processadores, seja pelo desenvolvimento e padronização dos formatos de compressão das informações visuais.

Em 2017, o projeto de análise, gravação e montagem de *Antinomies I* foi contemplado pelo programa *Rumos* do *Instituto Itaú Cultural*, possibilitando a participação de

instrumentistas dos grupos orquestrais mais importantes de São Paulo e de artistas das áreas de criação gráfica, cenografia, programação, edição e difusão de áudio e vídeo.

A partitura visual desenvolvida para *Antinomies I* foi transmitida aos monitores de vídeo dos instrumentistas pelo músico e artista visual Felipe Julián, que participou do concerto como VJ (abreviação de vídeo jockey). Julián manipulou simultaneamente a projeção dos videocenários e da videopartitura. O *setup* (configuração) dos arquivos de vídeo utilizados foi feito no *Resolume (Resolume BV)* e os arquivos foram convertidos para DXV, que é o formato preferido pelo *software*. O programa operou com duas saídas: uma para partitura e outra para o cenário. Foi utilizado um divisor (físico) externo para reproduzir a partitura em vários monitores de vídeo ao mesmo tempo⁹⁵.

Os quatro vídeos de 5 minutos cada, nos quais a videopartitura foi dividida, foram difundidos sequencialmente. A interpretação foi semelhante à da música eletroacústica mista com *tempo diferido*, na qual o instrumentista segue, por exemplo, o tempo congelado de uma fita magnética (*tape music*), porém o tempo congelado a ser seguido era o da videopartitura. O videocenário foi manipulado em tempo real, com projeção mapeada sobre o fundo do palco e sobre os 7 círculos de madeira que compuseram a cenografia. Os intervalos, entre os 4 movimentos de 5 minutos cada, foram preenchidos por notas de longa duração ou solos de percussão, para que o VJ pudesse operar livremente a sequência dos vídeos direcionados aos instrumentistas. Nenhum algoritmo foi criado para determinar ou auxiliar a configuração formal final da peça e nenhuma manipulação sonora em tempo real alterou a sonoridade camerística da orquestração original. A tecnologia de manipulação de gráficos e animações, que foi aplicada nas gravações e no concerto, teve como objetivo potencializar o caráter participativo e consensual determinado pelo compositor.

O empenho pessoal do pesquisador Ricardo Stuani, ao escrutinar o acervo da família do compositor, propiciou não apenas o resgate de uma obra de relevância para a musicologia brasileira como também apontou modelos alternativos de preservação e divulgação de documentos musicais.

As dificuldades impostas pelo design original da obra determinaram a criação e adaptação de novos modelos de edição e padronização de protocolos. O processo de gravação e montagem gerou não apenas a criação de dezenas de *minimovies* como também permitiu a

⁹⁵ É possível também fazer uma analogia com os sistemas de monitores *in-ears* (fones de ouvido para palco) usados em eventos musicais, pelos quais os instrumentistas recebem um sinal de áudio com mixagem própria, com contagem (*click*), regência vocal ou outras informações que não são ouvidas pelo público.

transposição das instruções do compositor para vários formulários, entre eles o próprio texto do projeto que adaptou a concepção original às demandas contemporâneas de produção e financiamento de eventos audiovisuais.

O projeto de montagem propôs também o registro do concerto e o *Making of* do processo criativo em formato de *WebDoc* (documentário interativo), gravado e dirigido por Daniel Perseguim, que está disponível no endereço www.antinomies.com.br. O material gerado pela análise e montagem de *Antinomies I* ainda está sendo manipulado e a gravação multipista, em alta resolução, do áudio total do conjunto de estruturas está atualmente em processo de mixagem para posterior espacialização sonora em instalação multimídia ou edição e difusão em *live cinema*⁹⁶.

⁹⁶ Em junho de 2017, a obra *Antinomies I* pode ser montada graças ao trabalho coletivo dos seguintes artistas e produtores: Diretor Artístico-Musical: Itamar Vidal; Diretora Executiva: Dulce Maltez I Brava Cultural; Montagem e Consultoria: Ricardo Stuani; Videopartitura: Roberto Gava e Itamar Vidal; WEBDOCUMENTÁRIO: Filmagem, edição e montagem: Daniel Perseguim, Elirone Rosa, Fantasma Filmes, Sabrina Nascimento e Viny Psoa; Arquitetura e Design Interativos: Crop Coletivo (Alice Jardim, Joyce Cury e Manoela Meyer) e Daniel Perseguim; Design Gráfico: Crop Coletivo (Joyce Cury e Manoela Meyer); Programação: Crop Coletivo (Joyce Cury e Manoela Meyer); APRESENTAÇÃO NO AUDITÓRIO IBIRAPUERA (Junho 2017): Pinturas e Desenhos: Arnaldo Baptista; Animação Gráfica: Átila Fragozo; Cenário: Antonio Rodrigues e Carolina Nery; Videomapping e VJ: Craca Beat (Felipe Julian); Sound Design: André Magalhães; Técnico de Som: Gustavo Trivela do Vale; Músicos (por ordem alfabética): Alex Braga – violino; Amilcar Rodrigues – trompete; Cássia Carrascoza – flauta; Daniel Oliveira – clarineta e requinta; Flavio Faria – trompa; Layla Köhler – oboé; Lídia Bazarian – piano; Luiz Amato – violino; Luis Ramoska – fagote; Maria Luiza Cameron – violoncelo; Ricardo Lobo Kubala – viola; Ricardo Stuani – percussão; Sidnei Borgani – trombone; GRAVAÇÕES (Setembro 2016 a Janeiro 2017): Gravado por Carlos (KK); Akamine no Estúdio Cachuera (setembro e outubro 2016); Gravado por Beto Machado no Estúdio dos Lagos (janeiro 2017); Mixado no Estúdio Azulão por Roberto Gava, Itamar Vidal e Ricardo Stuani; Músicos (ordem alfabética): Adriana Holtz – violoncelo; Alex Braga – violino; Amilcar Rodrigues – trompete; Cássia Carrascoza – flauta; Flávio Faria – trompa; Horácio Gouveia – piano; Lídia Bazarian – piano; Luiz Amato – violino; Luis Ramoska – fagote; Peter Apps – oboé; Ricardo Lobo Kubala – viola; Ricardo Stuani – percussão; Sérgio Burgani – clarineta e requinta; Sidnei Burgani – trombone.

Fig. 118 – Imagens da audição de Antinomies I, em 2017.



Fonte: Webdoc Antinomies I, disponível em: <www.antinomies.com.br>.

Referências

- AGRA, Lucio. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. **Revista Arte da Cena**, Goiânia-GO, v.1, n.2, p. 35-50, 2015 Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso em: 10 abr. 2022.
- AGRA, Lucio. Nos tempos da “guerrilha artística”- ou o antigo atentado à horrenda estátua de Borba Gato. *Design+Art*, **DATJournal**, v.6 n.3 p. 188-204, 2021. Disponível em: <https://datjournal.emnuvens.com.br/dat/article/download/446/326> Acesso em: 10 abr. 2022.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- ARAÚJO, I. Filme de Khouri reflete ano fértil do nosso cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 nov. 2006. Ilustrada, p. 1.
- ASSIS, Paulo de. **Logic of experimentation reshaping music performance in and through Artistic Research**. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press. 2018. Disponível em: <<https://www.open.org/search?identifiser=1001749>> Acesso em: 10 abr. 2022
- ASSIS, Paulo de. Epistemic Complexity and Experimental Systems in Music Performance *in Experimental systems future knowledge in Artistic Research*. Michael Schwab (org.). Leuven University Press / Universitaire Pers Leuven / Presses Universitaires de Louvain. Minderbroedersstraat 4 B–3000: Leuven (Belgium) p. 151- 165, 2013. Disponível em: <https://odradeksjourney.files.wordpress.com/2017/11/1-experimental-systems-future-knowledge-in-artistic-research.pdf>. Acesso em 10 abr. 2022.
- AZEREDO, Ely. Dossiê Khouri. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n. 12, ano III, p. 14-15, mai-jun, 1969.
- BARRA 68 - sem perder a ternura. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Manfredo Caldas. Brasil: 2001. 1 vídeo. 80min. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/129915> e na plataforma de vídeos Youtube em <<https://www.youtube.com/watch?v=IKz8AGSdwpY>>. Acesso: 10 abr 22.
- BARRO, M. **Rogério Duprat**: ecletismo musical. Coleção aplauso. Série: música, coordenador geral Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BIÁFORA, Rubem. Com noite vazia a definitiva maioria do cinema brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 set. 1964 .
- BOULEZ, Pierre. **Pierre Boulez escritos seletos**. Ed. Paulo Assis, Trad. Artur Mourão. Porto: Casa da Música/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM – Nova FCSH), 2012.
- CAGE, John. **A Year From Monday**: New Lectures and Writings. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1967.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto para Poesia *in Teoria da Poesia Concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 156-158.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo, A arte no horizonte do provável in: **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, p. 15-32.

CAMPOS, Haroldo. A vida é fronteira do caos; o poema é constelação resgatada do acaso. **Folha de São Paulo** – . 9 de jul. 1995. Mais 5-13 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/31.html> Acesso em: 27 fev. 2021.

CARRILLO, Jesús, Lucy R. Lippard's Numbers Shows and the Dilemmas of Contemporary Curating. **Critique d'art** [Online], 41 | Printemps/Eté, 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/critiquedart/8419>. Acesso em: 11 de jun. 2020.

CARVALHO, Audrei A. F. **Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos**. Dissertação: Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP - São Paulo 2007.

CASTRO SILVA, J. **Urbes Negra: Melancolia e Representação urbana em “Noite Vazia” (1964)**, de Walter Hugo Khouri. Dissertação (Mestrado em História). – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI - Teresina, PI, 2007.

COOK, N. Between Process and Product: Music and/as Performance. **Music Theory Online**. The Online Journal of the Society for Music Theory. Volume 7, n. 2, 2001 Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>. . Acesso 20 maio 2019.

CUNHA A.; GÓES, M. **O golpe na educação**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.

DI LISCIA, Valentina. An Argentine Collective of Political Art, Re-examined. **hyperallergic**, 2015 Disponível em: < <https://hyperallergic.com/425554/alexander-apostol-salida-de-los-obreros-del-museo-taller-y-republica-a-partir-de-tucuman-arde-museo-de-arte-latinoamericano/> > Acesso em: 11 de fev. 2020.

DUPRAT, Régis; VOLPE, Maria Alice. Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970) in: **Music and Dictatorship in Europe and Latin America**.

ILLIANO, Roberto; SALA, M (Org.) Edição: Seria Speculum Musicae, vol. XIV. Publisher: Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2008, p. 573-611. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/258837087_Vanguardas_e_Posturas_de_Esquerda_na_Musica_Brasileira_1920_a_1970>. Acesso em: 16 jan. 2021.

DUPRAT, Régis. Rogério Duprat (1932-2006). **Revista Brasileira**. Academia Brasileira de Música, n. 26, dez. 2007, p. 22-31.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva. 1991.

EGG, Andre A. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. Dissertação (Mestrado em História) Departamento de História, do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, PR, 2004.

FLYNT, Henry. Concept art. In: **An Anthology of chance operations**. La Monte Young and Jackson MacLow (org.) New York: Young and MacLow, 1963.

FRANÇA, Eurico N. Guillermo Espinosa e a cultura americana. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1963. 2º. Caderno, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=espinosa&pagfis=45924>. Acesso em: 10 abr. 2022.

- FRANÇA, Eurico N. Razões do coração. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1964. 2º. Caderno, p.5: Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=espinosa&pagfis=60515>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- GALVÃO, M.R. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- GILMORE, Bob et al. **Artistic Experimentation in music: an anthology**. CRISPIN, Darla and GILMORE, Bob (Org). Leuven: Leuven University Press, 2014.
- GUERRINI Jr, I. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- HUYSSSEN, Andreas. **After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- IVERSON, Jennifer. Statistical Form amongst the Darmstadt School. **Music Analysis**, Vol. 33, n. 3 2014, p. 341 - 387.
- KOTZ, Liz. **Words to be Looked at: Language in 1960s Art**. Cambridge: Mit Press, 2007.
- LANA, Jonas S. **Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2013.
- LILLEMOSE, Jacob. Conceptual Transformations of art. From the Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks. In , **Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems**, J. Krysa (Org.). Vol. 1. New York City: Autonomedia, 2006, pag. 113-135.
- LIPPARD, Lucy R. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Los Angeles: University of California Press, 1973.
- LIPPARD, Lucy R. **Changing essays in art criticism**. New York: E. P. Dutton & Co. 1971.
- LIPPARD, Lucy R., CHANDLER, John. The dematerialization of art. In: LIPPARD R. L. **Changing essays in art criticism**. New York: Dutton, 1971. 255-276.
- Lucentini, Vanderlei Baeza. **Telectropera: performances, estéticas, histórias, tecnologias e corpos sonoros**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. USP - Universidade de São Paulo, 2019.
https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-155521/publico/2019_VanderleiBaezaLucentini_VOrig.pdf. Acesso em: 10 abr. 2022.
- MAC CORD, Getúlio. **Tropicália: um caldeirão cultural**. Rio de Janeiro: Editora Ferreira, 2011.
- MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **Yes nos temos bananas: cinema industrial paulista : a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage**. Brasil, anos 1950. 2008. Tese (doutorado) - , Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1606800>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- MAIA, G. **A Música Extradiegética no Cinema Comercial Brasileiro Contemporâneo**. Um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90.

2002. 141 p. Dissertação (Mestrado). UNI-RIO - Universidade do Rio de Janeiro – Centro de Letras e Artes – Rio de Janeiro, 2002.
- MAIA, Guilherme. Alguns Aspectos da música no Cinema Moderno Brasileiro. **CineCachoeira** – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB., Ano I, n. 1, 2010.
- MAMMI, Lorenzo. **Concreta' 56: a raiz da forma** (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006.
- MATERIAL DE PROPAGANDA COMUNISTA APREENDIDO PELO EXÉRCITO NA UnB. **Correio Braziliense**, 10 abr. 1964. 1º. Caderno, pag. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_01&pesq=invas%C3%A3o%20unb&pasta=ano%20196&pagfis=13963 Acesso em: 3 de mai. 2021.
- MATTAR, Denise **Willys de Castro**: multipla síntese. Catálogo de Exposição. Galeria de Arte Almeida e Dale: 2015. Disponível em: https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Willys_de_Castro.pdf Acesso em: 25 jan. 2021.
- MATUCK, Artur. Actamedia – Artemidia e Cultura Digital - **Simpósio Internacional de Artemídia e Cultura Digital**, 2012 < <http://www5.usp.br/15319/especialistas-discutem-como-redes-digitais-transformam-processos-criativos/>> acesso 02 de abril de 2017.
- MEDAGLIA, Júlio. “Música não-música anti-música”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 de abr. 1967. Suplemento literário, p. 5.
- MEDEIROS. Jotabê. **O Estado de São Paulo**, 1º. de junho de 1996, Caderno 2, D.4, (Reportagem de capa). Anarquista pôs Duprat no “mau caminho”. Entrevista concedida por Rogério Duprat a Jotabê Medeiros.
- MENEZES, Flo. **Atualidade estética da música eletroacústica**. São Paulo: FEU -Fundação Editora da UNESP, 1999.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As Universidades e o Regime Militar**: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NYMAN Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond** (Music in the Twentieth Century). Cambridge University press, 1999.
- O’HAGAN, Peter. **Pierre Boulez “Sonate, que me veux-tu?”** an investigation of the manuscript sources in relation to the third sonata”. Tese de Doutorado, Universidade de Surrey, UK, 1997. Disponível em Surrey Research Insight Open Access: <http://epubs.surrey.ac.uk/2331/> Acesso em: 1 de mar. 2021.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLSON, Harry; BELAR, Herbert. Electronic Music Synthesizer *in* **The Journal of the Acoustical Society of America**. Vol. 27, n.3, 1955, p. 595-612.
- ONOFRE, C.C. **O zoom nas trilhas da Vera Cruz** a trilha musical na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Dissertação de Mestrado em Multimeios. Instituto de Artes - UNICAMP– Campinas-SP 2005.
- PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, dezembro 2012. p. 145-185.
- PEDROSA, Mário. [1966] Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205- 209.

- PERRONE, Charles A. “O imperativo da invenção: poesia concreta brasileira e criação intersemiótica” [1992]. Tradução Rafael Silva Lemos. **Garrafa** – Revista discente do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 15, n. 43, jul/dez 2017. p.108-115.
- PIGNATARI, Décio, MARDA in **Invenção**: Revista de arte de vanguarda. nº 5, ano 6,. São Paulo, Edições Invenção (Ed. dos autores).1967a.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1967b. 4º. Caderno. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_07&pagfis=82778&url=http://memoria.bn.br/docreader# Acesso: 10 abr. 2022. 1967b.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3. ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- PIGNATARI, Décio. **Informação Linguagem Comunicação**. 2ª Edição.São Paulo: Cultrix, 1981.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia e Poetc**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RAMOS, Fernão. e MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3a Edição ampliada e atualizada. Editora SENAC, São Paulo, 2012.
- RAMOS, Fernão P.; SCHVARZMAN, Sheila (Org).. **Nova história do cinema brasileiro** – vol. I. Edições SESC: São Paulo. E-book. 2018.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- ROGÉRIO Duprat – vida de músico. Direção: Pedro Vieira. 1 DVD (65 min), São Paulo, 2002.
- ROSA, Gilberto Assis de Oliveira. **A dinâmica da produção musical em estúdio: affordances e propriedades emergentes do processo**. Tese (doutorado). Departamento de música, Instituto de Artes da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas-SP. 2021.
- ROSSETTI, Danilo A.A. **Processos microtemporais de criação sonora, percepção e modulação da forma**: uma abordagem analítica e composicional. Tese (doutorado). Departamento de música, Instituto de Artes da UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas-SP, 2016.
- SALMERON, Roberto A. **A Universidade interrompida**: Brasília 1964-1965. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- SARMIENTO, Pedro A. Elegía al maestro que ha cerrado sus ojos. **Boletín Cultural y Bibliográfico /Varia**. Vol. 55 n. 100, 2021. Disponível em: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/21708 acesso em: 18 mar 2022.
- SCHVARZMAN, S. **Mauro Alice**: um operário de filme. Coleção aplauso. Série cinema Brasil/coordenador geral Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O Pai de família e outros estudos**. Coleção Literatura e teoria literária, v.27. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- STUANI, Ricardo A. **A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova**: a busca pelo novo analisada a partir da notação. Dissertação: Mestrado em Música.

Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo 2015. Disponível em:

<<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/131847>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1985.

VERA Cruz e seus filmes – Direção: Sergio Martinelli. Programação: Gil K/BraziltoonZ DVD-ROM. São Paulo: ABooks/Dfilms 2001.

VIDAL, Itamar, TINÉ, Paulo J. S. A música de Rogério Duprat na filmografia de Walter Hugo Khouri: Noite vazia e As amorosas. In: O cinema e seus duplos. **Itinerários** – Revista de literatura n. 49, 2019, p. 97-113. Disponível em:

<<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12269>> Acesso em: 23 mar. 2021.

VIDAL, Itamar; ANTUNES, Micael, MANZOLLI, Jônatas. Três Movimentos Descontínuos de Rose Bob: o ultraconceitualismo na música dos anos 1960. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n.1, 2021, p. 1-31.

VINHOLES, Luiz C. L. **A Pró-Arte, A Escola Livre de Música e os cursos de férias**. 2011. Disponível em:

<https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=62506&cat=Artigos&vinda=S>

Acesso em: 17 jan. 2021.

VOGEL, Wendy. Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art. **The Brooklyn Rail**. nov. 2012 (*on-line* magazine). Disponível em:

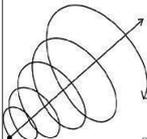
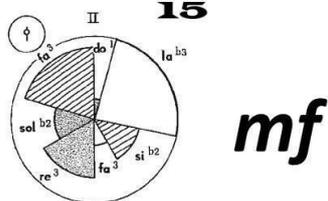
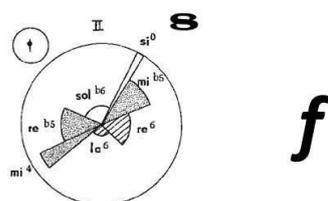
<https://brooklynrail.org/2012/11/art_books/materializing-six-years-lucy-r-lippard-and-the-emergence-of-conceptual-art>. Acesso em: 8 abr. 2019.

VOLPE, Maria. A. DUPRAT, Régis. Rogério Duprat (1932-2006): pós-pronunciamentos. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 209-217, 2012.

Anexo I – Versão de partituras físicas

Antinomies I

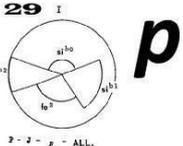
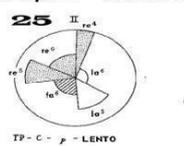
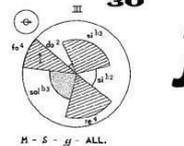
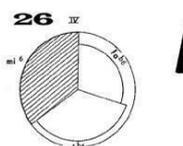
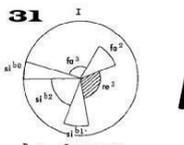
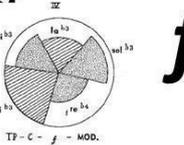
Abertura

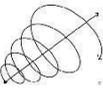
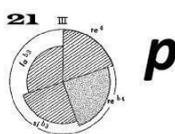
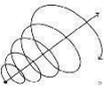
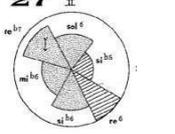
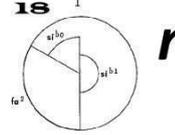
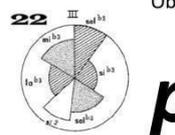
<p>15 Tutti – Espelho 4X Transformar</p>  <p>Violin-Clarín Fa 3 Viola Cello Solb 2 Trupt Flaut Re 3 Trombone Fa 3 Oboe Trompa Sib 2 Fagote Lab 3 Cello Do 1</p>  <p>TM-S - <i>mf</i> - ALL.</p>	<p>8 Solos</p> <p>Grupo I – violino solb 6 Fagote – Si 0 Grupo II – Piccolo mib 5 Trompte mi 4 Viola Reb 5 Grupo III – Requinta Re 6 Violino La 6</p>  <p>P - CC - <i>f</i> - MOD.</p>
---	--

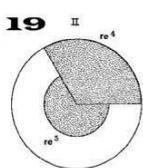
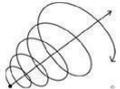
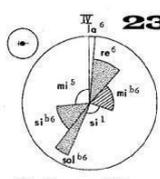
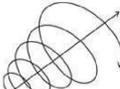
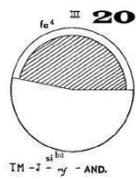
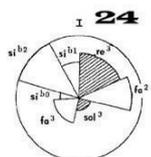
Entrada de beats Percussão

Beats – 1

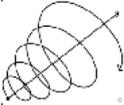
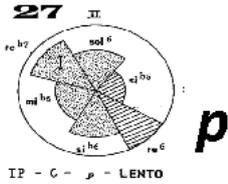
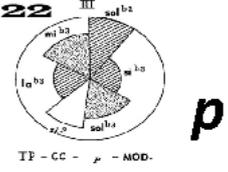
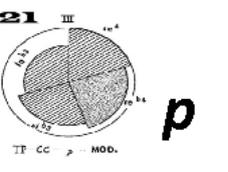
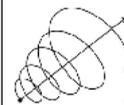
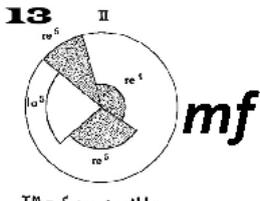
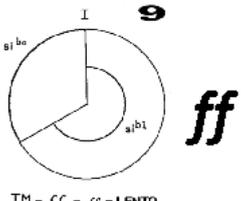
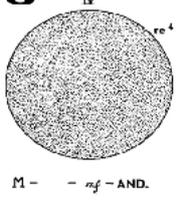
Ataques Simultâneos

<p>29 solos</p> <p>Grupo I Fagote – sib 0 Tromb – Sib 1 Piano - Sib 2 Violino – Fa 2</p>  <p><i>p</i></p> <p>2 - 2 - p - ALL.</p>	<p>25 solos</p>  <p>Transformar</p> <p>Grupo I – Violino – La 6 Piano - La 5 Grupo II – Viola Re 4 Cello – Re 5 Piccolo - Re 6 Grupo III Violino Fa 6</p>  <p><i>p</i></p> <p>TP - C - p - LENTO</p>	<p>30 Tutti</p> <p>Grupo I – Todos Sib2 Grupo II – cello Do 2 Trumpt Solb 3 Grupo III – Clarint Sib 3 Oboe Re 4 Violin Fa 4</p>  <p><i>ff</i></p> <p>M - S - ff - ALL.</p>
<p>26 Solos</p> <p>Grupo I – Piano Lab 6 Violino Solb 6</p> <p>Grupo III – Violino mi 6</p>  <p><i>p</i></p> <p>2 - CC - p - LENTO</p>	<p>31 Solos</p> <p>Grupo I Fagote Sib 0 Tromb Sib 1 Violino Fa 3 Piano Fa 2 - sib</p> <p>Grupo III – Oboe Re 3</p>  <p><i>p</i></p> <p>2 - 2 - p - ALL.</p>	<p>17 Solos</p>  <p>Grupo II – Trompete – Mib 3 Cello - Solb 3 Viola - Reb 4</p> <p>Grupo III – Trompa Sib 3 Clarineta Lab 3</p>  <p><i>f</i></p> <p>TP - C - f - MOD.</p>

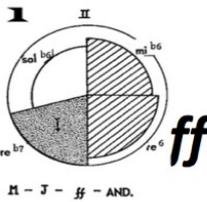
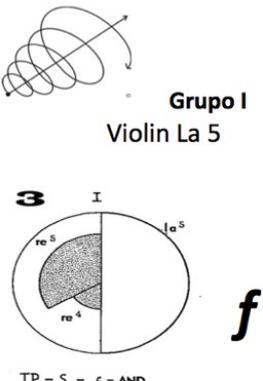
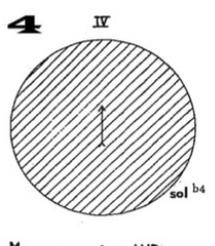
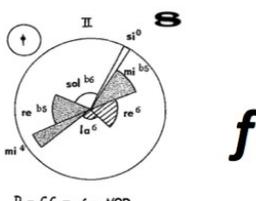
<p>21 solos</p>  <p>Grupo II viola - Reb 4</p> <p>Grupo III Trompa - Sib 3 Clarinet - Re4 oboé - Lab 3</p>  <p>TP - CC - p - MOD.</p>	<p>27 solos</p>  <p>Grupo II - Viola - Reb 5 Cello - Sol 5 Trump - Sib 4 Piccol - Mib 6</p> <p>Grupo III clarineta - Re 5 Violin - Sib 5</p>  <p>TP - C - p - LENTO</p>	<p>32 Tutti</p> <p>Grupo I - Sib 2 (todos)</p> <p>Grupo II - Cello Do 2 Trumpt Mib 3 viola Solb 3</p> <p>Grupo III - Clarinet - Solb 2 Trompa - Reb 1</p>  <p>M - S - ff - ALL.</p>
<p>18 Tutti</p> <p>Grupo I Trombone Sib 1 Fagote Sib 0 Violino Fa 2</p>  <p>M - C - mf - MOD.</p>	<p>22 Solos</p>  <p>Grupo I - Trombone Si 2</p> <p>Grupo II - Trumpt Solb 2 Cello Mib 3</p> <p>Grupo III - Trompa Solb 2 Clarinet Sib 3 Oboe Lab 3</p>  <p>TP - CC - p - MOD.</p>	<p>28 Solo</p> <p>Viola Si 6</p>

<p>19 Tutti</p> <p>Grupo II – Viola Re 5 Flauta Re5 Cello Re 4 Trupt Re 3</p> <p>ff</p>  <p>M - J - ff - AND.</p>	<p>23 Solos</p>  <p>Grupo I - Violin – Mi 5 Tromb – Si 1 Piano - La 6</p> <p>Grupo II Piccolo – Sib 6 Viola - Solb 6 Cello - Re 6</p> <p>f</p>  <p>TP - C - f - MOD.</p>	<p>20 Tutti</p>  <p>Grupo I Trombone Sib 0 Fagote Sib 0</p> <p>Grupo II Viola Fa 4 Flauta Fa 4</p> <p>mf</p>  <p>TM - Z - mf - AND.</p>
<p>24 Tutti</p> <p>Grupo I Fagote Sib 0 Tromb Sib 2 Violin Fa3 Piano Sib 1 Fa 2</p> <p>Grupo II Trumpt Re 3 Viola Sol 3</p> <p>mf</p>  <p>M - C - mf - MOD.</p>		

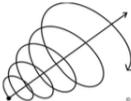
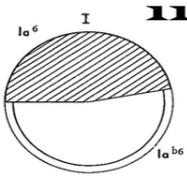
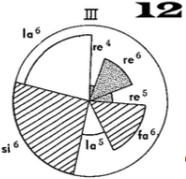
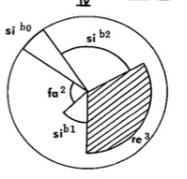
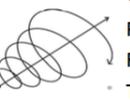
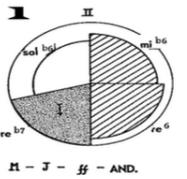
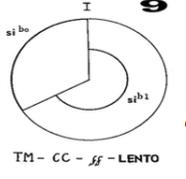
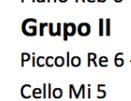
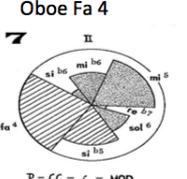
Trecho 2 - Pausas

<p>27 solos</p> <p>Grupo II</p>  <p>Piccolo Reb 6 Viola Sol 6 Piccolo Sib 6 Piccolo Mib 6</p>  <p>TP - C - p - LENTO</p>	<p>22 Solos</p> <p>Grupo III</p>  <p>Trompa Solb 2 Clarinet Sib 3 Oboé Lab 3</p>  <p>TP - CC - p - MOD.</p>	<p>21 Solos</p> <p>Grupo III</p>  <p>Clarinet Re4 Trompa Sib 3 Oboé Lab 3</p>  <p>TP - CC - p - MOD.</p>
<p>13 Todos</p> <p>Grupo II</p>  <p>Re 6 Re 4 Re 5</p>  <p>TM - S - mf - ALL.</p>	<p>9 Todos</p> <p>Grupo I</p>  <p>Piano Sib 0 Fagote Sib 1</p>  <p>TM - CC - ff - LENTO</p>	<p>6 Percussão</p>  <p>M - - mf - AND.</p> <p>mf</p> <p>7 e 30 diferido</p>

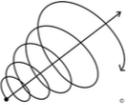
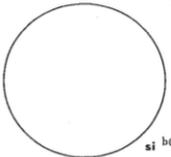
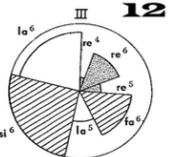
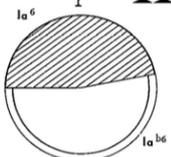
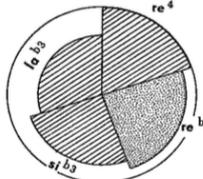
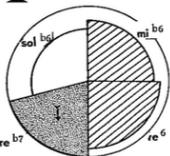
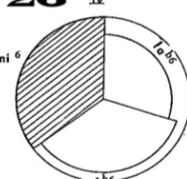
Trecho 2 - Pausas

<p>1 todos</p> <p>Grupo II Piccolo Reb 6 Viola Reb 6</p>  <p>ff M - J - ff - AND.</p>	<p>5 Solos</p>  <p>Grupo I Piano La 5</p> <p>f TP - S - f - AND.</p>	<p>2 Todos</p>  <p>Grupo III Clarint Re 4 Oboé Re 4 Trompa Re3 Violin Re 4</p> <p>mf TM - J - mf - AND.</p>
<p>3 Solos</p>  <p>Grupo I Violin La 5</p> <p>f TP - S - f - AND.</p>	<p>4 Percussão</p>  <p>mf M - mf - AND.</p>	<p>8 Solos</p> <p>Grupo II Viola Reb 5 Trumpt Mi 4 Piccolo Mib 5</p>  <p>f P - CC - f - MOD.</p>

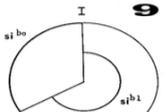
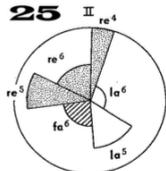
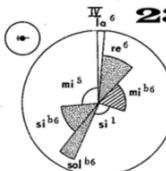
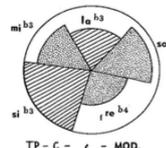
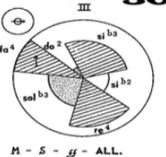
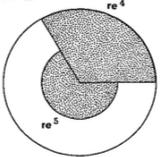
Trecho 2 - Pausas

<p>11 todos</p>  <p>Grupo I</p> <p>Tromb Lab 3 Violin Lab 5</p>  <p>TM - CC - <i>ff</i> - LENTO</p>	<p>12 Solos</p> <p>Grupo III</p> <p>Violin Fa 6 Violin Si 6</p>  <p>P - C - <i>f</i> - LENTO</p>	<p>16 Percussão</p> <p>IV Percussão solo</p> <p>(cadência)</p>  <p>TM - J - <i>ff</i> - ALL.</p>
<p>1 todos</p> <p>Grupo III Tromb Violino Mib Clarinet Oboe Re 6</p> <p>Grupo II todos Reb</p> <p>Grupo I todos Sol b</p>   <p>M - J - <i>ff</i> - AND.</p>	<p>9 Todos</p> <p>Grupo I</p> <p>Piano Sib 0 Fagote Sib 1 Tromb Sb 0 Violin Sib 4</p>  <p>TM - CC - <i>ff</i> - LENTO</p>	<p>7 Solos</p> <p>Grupo I Piano Reb 6</p> <p>Grupo II Piccolo Re 6 - Sib 6 Cello Mi 5 Viola Sol 6</p> <p>Grupo III Requit Sib5 Oboe Fa 4</p>   <p>P - CC - <i>f</i> - MOD.</p>

Trecho 3 - Japan

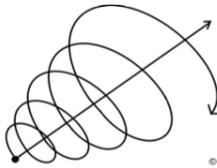
<p>14 Todos</p> <p>Grupo I</p>  <p>Piano Sib 1</p> <p>Superposição</p> <p>Todos Grup 1 Sib 0</p> <p>14 IV</p>  <p>ff</p> <p>TM - - ff - ALL.</p>	<p>12 Solos</p> <p>Grupo II</p> <p>Cello Re 4 Piccolo Re 6 Viola Re 5</p> <p>Gr III Violino <u>Luiz</u> Fa 6 Gr I Violino <u>Alex</u> La 5 Gr III Violino <u>Luiz</u> Si 6 Gr I Violino <u>Alex</u> La 6</p> <p>12 III</p>  <p>f</p> <p>P - C - f - LENTO</p>	<p>11 Todos</p>  <p>Grupo I Todos Lab</p> <p>Grupo III Todos La</p> <p>11 I</p>  <p>ff</p> <p>TM - CC - ff - LENTO</p>
<p>21 Solos</p>  <p>Grupo III Trompa Sib 2 Oboé Lab 3 Clarinet Re 4</p> <p>Grupo II Trompet Reb 4</p> <p>21 III</p>  <p>p</p> <p>TP - CC - p - MOD.</p>	<p>1 Todos</p> <p>Grupo III Mib Re</p> <p>Grupo II Reb</p> <p>Grupo I Solb</p> <p>1 II</p>  <p>ff</p> <p>M - J - ff - AND.</p>	<p>26 Solos</p> <p>Grupo III Violino Mi 6</p> <p>Grupo I Piano Solb 6 Piano Lab 6</p> <p>26 IV</p>  <p>p</p> <p>P - CC - p - LENTO</p>

Trecho 3 - Japan

<p>9 Todos</p>  <p>Grupo I Piano Sib 0 Tromb Sb 0 Fagote Sib 1 Violin Sib 4</p>  <p>9 TM - CC - <i>ff</i> - LENTO</p>	<p>25 Solos</p>  <p>Viola Re 4 Violino La 6 Piano La 5 Violino Fa 6 Cello Re 5 Piccolo Re 6</p>  <p>25 TP - C - <i>p</i> - LENTO</p>	<p>23 Solos - Espelho</p>  <p>Piano La 6 Violino Mi 5 Piccolo Sib 6 Piccolo Solb 6 Trombon Si 1 alex Violino Mib 6 Viola Re 6</p>  <p>23 TP - C - <i>f</i> - MOD.</p>
<p>17 Solos</p>  <p>Trompet Mib 3 Trompa Sib 3 Viola Reb 4 Cello Solb 3 Clarineta Lab 3</p>  <p>17 TP - C - <i>f</i> - MOD.</p>	<p>30 Todos</p> <p>Clarinet Sib 3 Trombon Sib 2 Oboe Re 4 Todos Grup II Solb 3 Trompa Fa 4 Cello Do 2</p>  <p>30 M - S - <i>ff</i> - ALL.</p>	<p>19 Todos</p> <p>Grupo II Flauta Viola Reb 5 Trumpt Cello Re 4</p>  <p>19 M - J - <i>ff</i> - AND.</p>

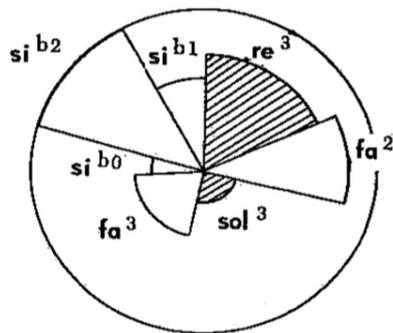
Trecho 3 - Japan

24 todos



- Grupo III**
Todos Re 3
- Grupo I**
Fa 2
- Grupo III**
Sol 3
- Grupo I**
Fa 3
Sib 0
Sib 2
Sib 1

I **24**

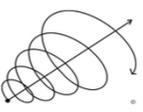
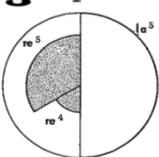
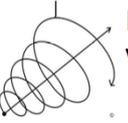
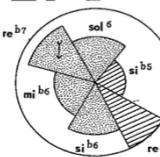
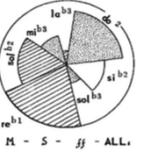
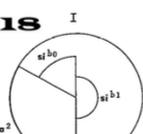
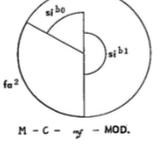
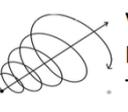
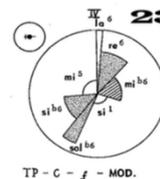


mf

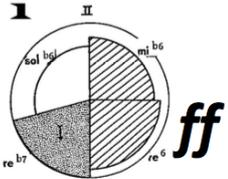
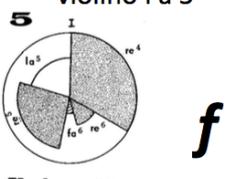
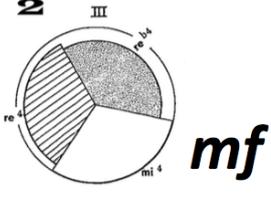
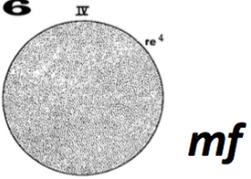
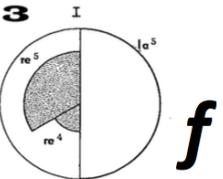
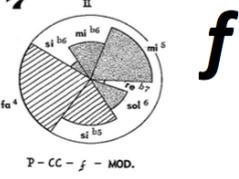
M - C - *mf* - MOD.

Trecho 4

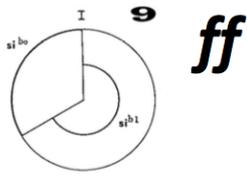
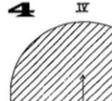
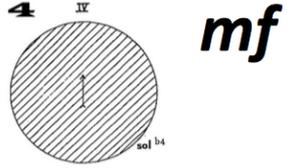
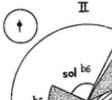
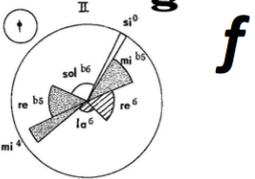
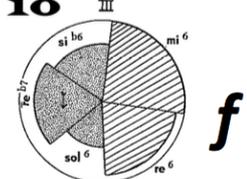
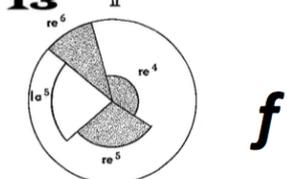
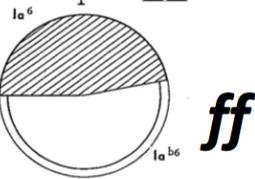
Trecho 4 beats Final

<p>3 solos</p> <p>Grupo II Piccolo Re 5 Viola Re 4 Grupo I Violino La 5</p>  <p>3 I</p>  <p>f</p> <p>TP - S - f - AND.</p>	<p>27 Solos</p> <p>Grupo II</p> <p>Piccolo reb 5 - Sib 5 - Mib 5 Viola Sol 6 Grupo III Requinta Sib 6 Violino Re 6</p>  <p>27 II</p>  <p>p</p> <p>TP - C - p - LENTO</p>	<p>32 Tutti</p> <p>Grupo I Tutti Sib 2 Grupo II Cello Do 2 Viola Solb 3 Trompet Mib 3 Grupo III Requinta Solb 2 Trompa Reb 1 Oboe Lab 3</p>  <p>32 III</p>  <p>ff</p> <p>M - S - ff - ALL.</p>
<p>18 Todos</p> <p>Grupo I</p> <p>Sib 1 Fa 2 Sib 0</p>  <p>18 I</p>  <p>mf</p> <p>M - C - mf - MOD.</p>	<p>23 solos Espelhados</p> <p>piano La 6 violino Alex Mi 5 picc Sib 6 Solb 6 Trombone Si 1 violino Luiz mib 6 Viola Re 6</p>  <p>23 II</p>  <p>f</p> <p>TP - C - f - MOD.</p> <p>23 - diferido</p>	<p>Beats</p> <p>Ataques Percussão Simultaneos</p>

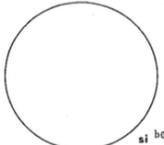
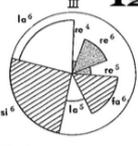
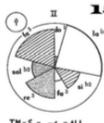
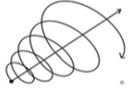
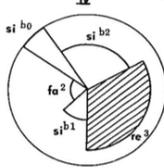
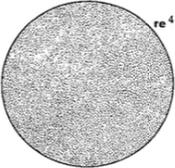
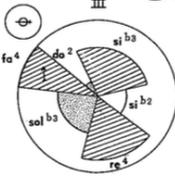
Trecho 4

<p>1 Todos</p> <p>Grupo I Todos solb 6</p>  <p>Grupo II Todos Reb</p> <p>Grupo III Trompa Oboe Re Violin Clarin Mib</p>  <p>M - J - ff - AND.</p>	<p>5 Solos</p> <p>Grupo I Piano La 5</p>  <p>Grupo II flauta Re 4 Viola La 5 Cello Re 5</p> <p>Grupo III violino Fa 5</p>  <p>TP - S - f - AND.</p>	<p>2 Todos</p> <p>Grupo I Mi 4</p> <p>Grupo II Reb 4</p> <p>Grupo III Re 4</p>   <p>TM - J - mf - AND.</p>
<p>6 Todos</p> <p>Grupo II Todos Re 4</p>  <p>M - - mf - AND.</p>	<p>3 solos</p> <p>Grupo I Violino La 5</p>  <p>Grupo II Piccolo Re 5 Viola Re 4</p>  <p>TP - S - f - AND.</p>	<p>7 Solos</p> <p>Grupo I Piano Reb 6</p> <p>Grupo II Piccolo Mib 5 Trumpet Mi 4 Viola sib 5 Cello Sol 5</p> <p>Grupo III Requinta Sib 5 Oboe Fa 4</p>   <p>P - CC - f - MOD.</p>

Trecho 4

<p>9 Todos</p> <p>Grupo I Sib 0 Sib1</p>   <p>TM - CC - <i>ff</i> - LENTO</p>	<p>4 Todos</p> <p>Grupo I Solb 4</p>   <p>M - - <i>mf</i> - AND.</p>	<p>8 Solos</p> <p>Grupo I violino Solb 6 Fagote Si 0</p> <p>Grupo II Viola Reb 5 Trumpt Mi 4 Piccolo Mib 5</p> <p>Grupo III Requinta Re 6 ViolinoLa 6</p>   <p>P - CC - <i>f</i> - MOD.</p>
<p>10 Solos</p> <p>Grupo II Piccolo Reb 6 Cello Sol 6 Viola Sib 6</p> <p>Grupo III Violino Mi 6 Requinta Re 6</p>   <p>P - C - <i>f</i> - LENTO</p>	<p>13 Todos</p> <p>Grupo I Violino LA 5 Piano La 5</p> <p>Grupo II Piccol Re 6 Cello Re 4 Trumpt Re 4 Viola Re 5</p>   <p>TM - S - <i>mf</i> - ALL.</p>	<p>11 Todos</p> <p>Grupo I Lab</p> <p>Grupo III La</p>   <p>TM - CC - <i>ff</i> - LENTO</p>

Trecho 4

<p>14 todos</p> <p>Grupo I</p>  <p>Sib 0</p> <p>14 IV</p>  <p>TM - - ff - ALL.</p> <p>ff</p>	<p>12 Todos</p> <p>Grupo I Piano La 6 Violino La 5</p> <p>Grupo II Picc Re 6 Viola Re 5 Cello Re 4</p> <p>Grupo II Violin Fa 6 Requinta Si 5</p> <p>12 III</p>  <p>P - C - f - LENTO</p> <p>f</p>	<p>15 Todos</p> <p>Grupo I</p>  <p>Violin Fagot Fa 3 Piano Tromb Lab 3</p> <p>Grupo II</p> <p>Cello Do 1 Viola Picc Re 3 Trump Solb 2</p> <p>Grupo III</p> <p>Trompa Sib 2 Oboe Violin Fa 3</p> <p>15 II</p>  <p>TM - S - mf - ALL.</p> <p>mf</p>
<p>16 Todos</p> <p>Grupo I</p>  <p>Fagote sib 0 Trombone sib 2 Piano Sib 0 Fa 2 Sib 1 Violino Fa 2</p> <p>Grupo I</p> <p>Todos Re 3</p> <p>16 IV</p>  <p>TM - J - ff - ALL.</p> <p>ff</p>	<p>6 Todos</p> <p>Grupo II</p> <p>Todos Re 4</p> <p>6 IV</p>  <p>M - - mf - AND.</p> <p>mf</p>	<p>30 Todos</p> <p>Clarinet Sib 3 Trombon Sib 2 Oboe Re 4</p> <p>Todos Grupo II Solb 3 Trompa Fa 4 Cello Do 2</p> <p>Improvisos até o Fim</p> <p>30 III</p>  <p>M - S - ff - ALL.</p> <p>ff</p>

Anexo II – Registros de performance com e sem percussão

Ataques simultâneos, itens 3 e 11 nas instruções de *performance*. Este anexo dispõe as execuções sem percussão e com percussão, a sua visualização original e as guias dos processos de trabalho com vídeopartitura. Para ouvi-las, acesse as listas de vídeos disponíveis no canal de youtube utilizado como agregador de vídeos do webdocumentário.

A proposta de linguagem inovadora foi realizada através do software Klynt, que funciona como uma interface visual para a navegação entre imagens, textos e sons. Por se tratar de um agregador de vídeos disponível em canal de youtube <<https://www.youtube.com/channel/UCmaZfCjVCpTYX1nsgTy3TLA>>, a própria criação do webdocumentário, disponível em www.antinomies.com.br, fomentou a formação de um importante arquivo dos dados da produção da peça.

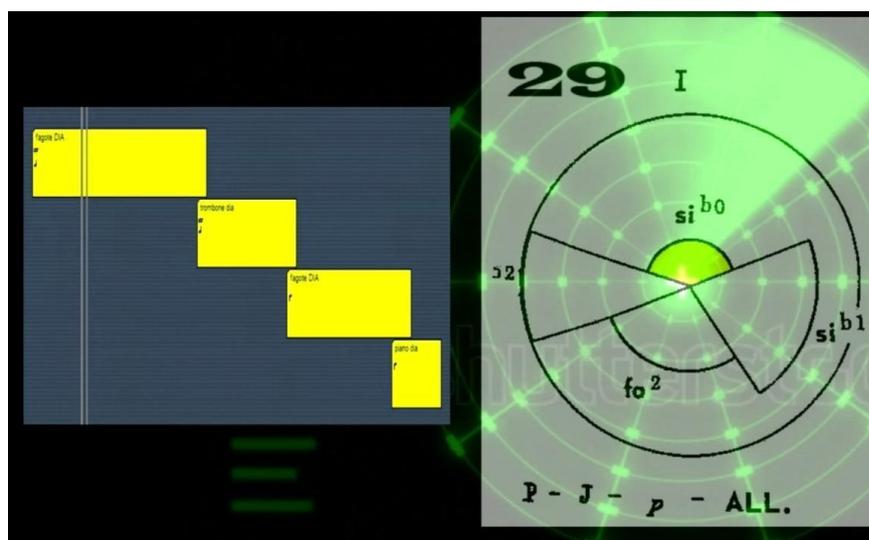
- As estruturas sem percussão estão disponíveis em :<
https://youtube.com/playlist?list=PLvz4xp9V_2Vq7pdTQSvZy_EqDW1ftuoDq>.
- As estruturas com percussão disponíveis em :<
https://www.youtube.com/watch?v=EuMT1BSU8JU&list=PLvz4xp9V_2Vr0AQXGgjEzs3H14a-vINu->.

A análise dos parâmetros abaixo segue a sequência de apresentação das estruturas proposta nos itens 3 e 11 da partitura:

29 25 30 26 31 17 21 27 32 18 22 28 19 23 20 24 – Item 3

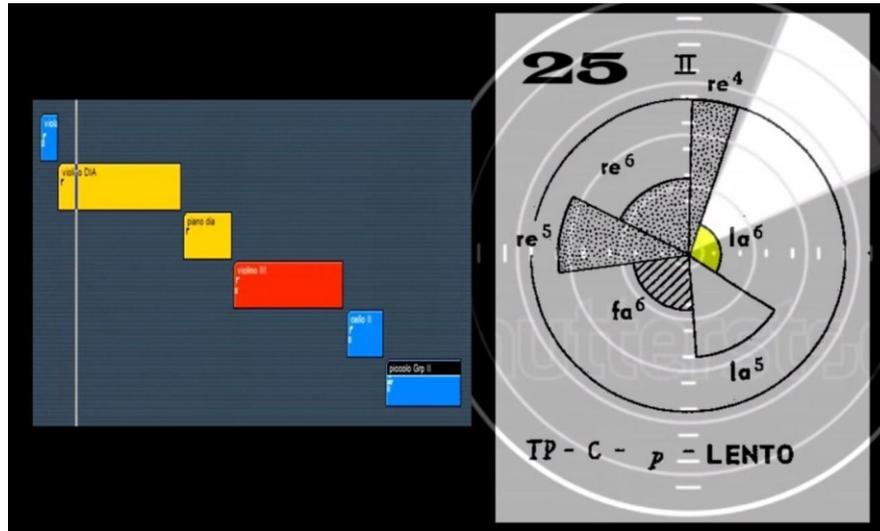
01 05 02 06 03 07 09 04 08 10 13 11 14 12 15 16 – Item 11

Estrutura 29



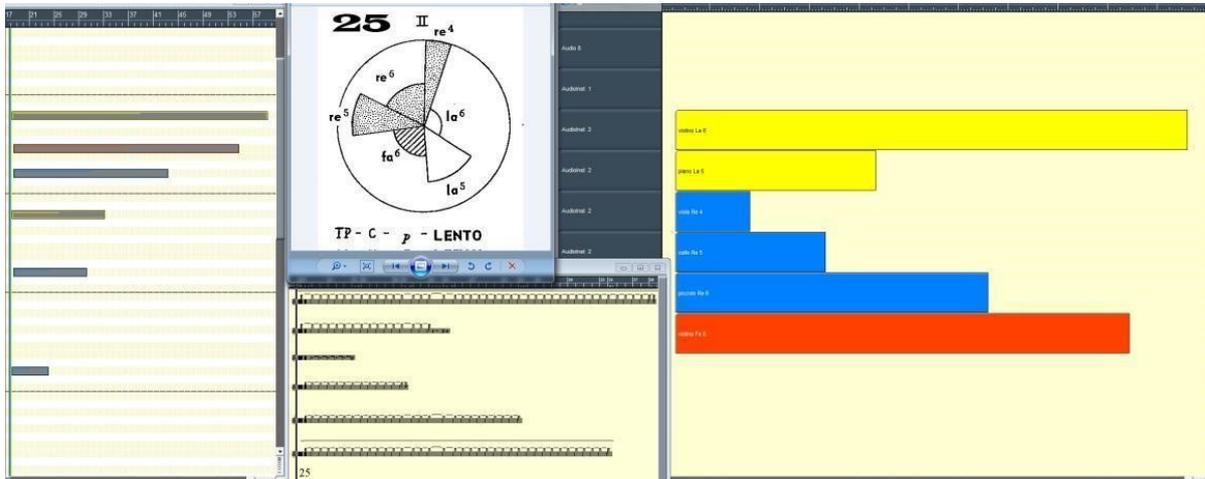
	Dinâmica	Afinação
Bb2 40 (40x60/360) 6.6s	10	440
F2 100 (100x60/360) 16.6s	5	440
Bb1 80 (80x60/360) 13.3s	7	440
Bb0 140 (140x60/360) 23.5s	3	440

Estrutura 25

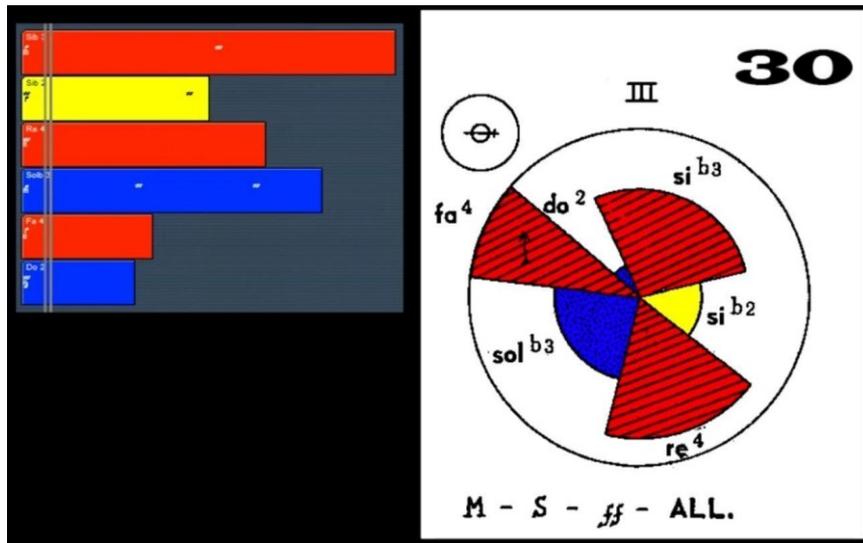


D4=16 (16x60/360) 2.6s
 A6=104 (104x60/360) 17.3s
 A5=53 (53x60/360) 8.s
 F6=86 (86x60/360) 14.3
 D5=34 (34x60/360) 5.6s s
 D6=66 (66x60/360) 11.0s

Dinâmica	Afinação
10	-440
2	440
7	440
4	+440
8	-440
5	-440



Estrutura 30



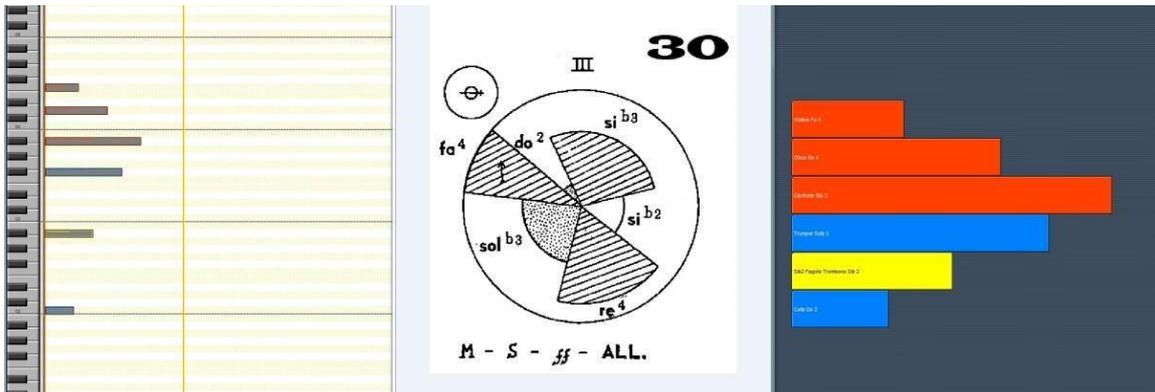
Bb3=100° (100x60/360) 16.6s
 Bb2=50° (50x60/360) 8.3s
 D4=65° (65x60/360) 10.8s
 Gb3=80° (80x60/360) 13.3s
 F4=35° (35x60/360) 5.8s
 C2=30° (30x60/360) 5.0s

Dinâmica

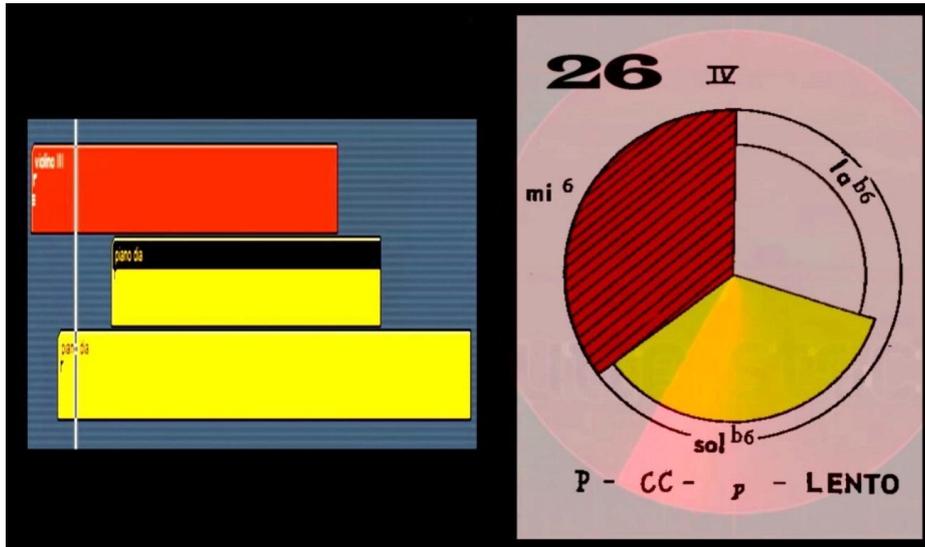
Afinação

7
5
9
6
10
1

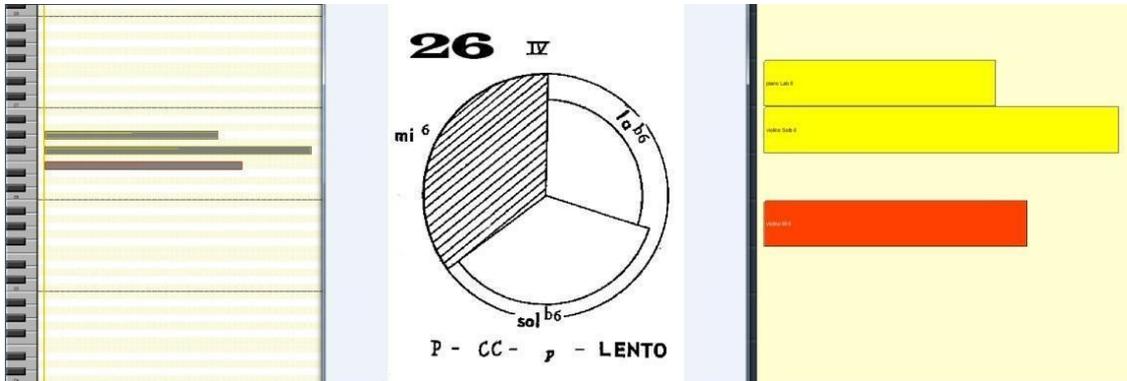
+440
440
+440
-440
+440
-440



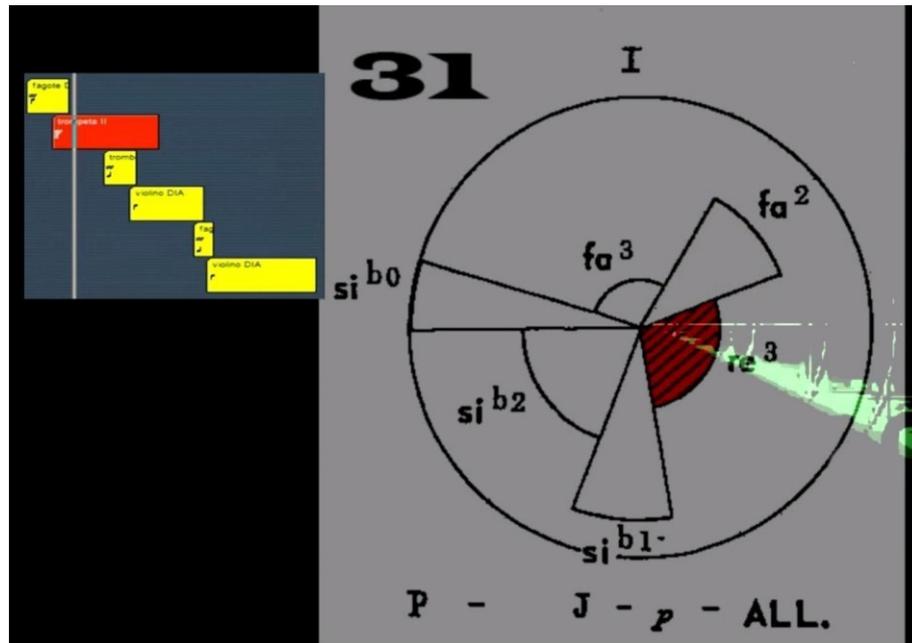
Estrutura 26



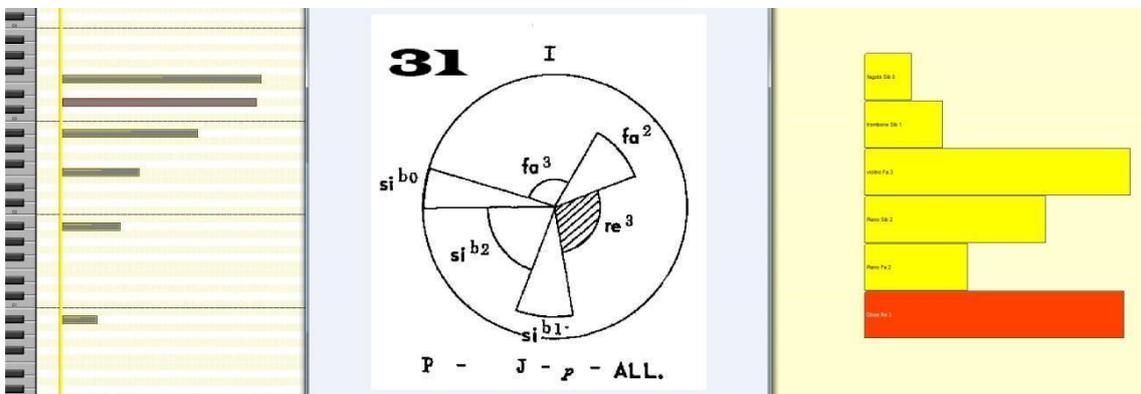
	Dinâmica	Afinação
Ab6=107 (107x60/360) 17.8s	8	440
Gb6=128 (128x60/360) 21.3s	9	440
E6=125 (125x60/360) 20.8s	10	+440



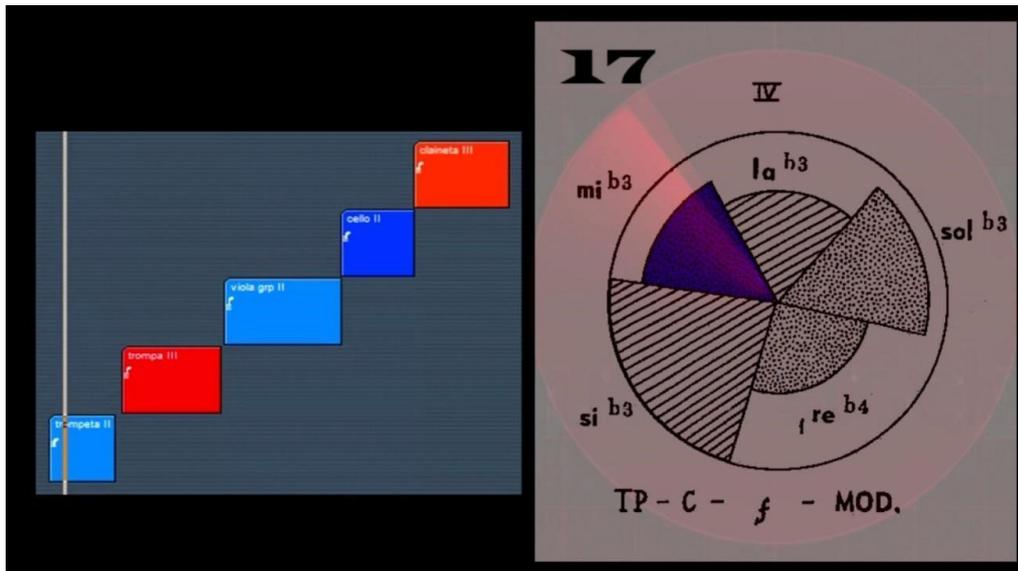
Estrutura 31



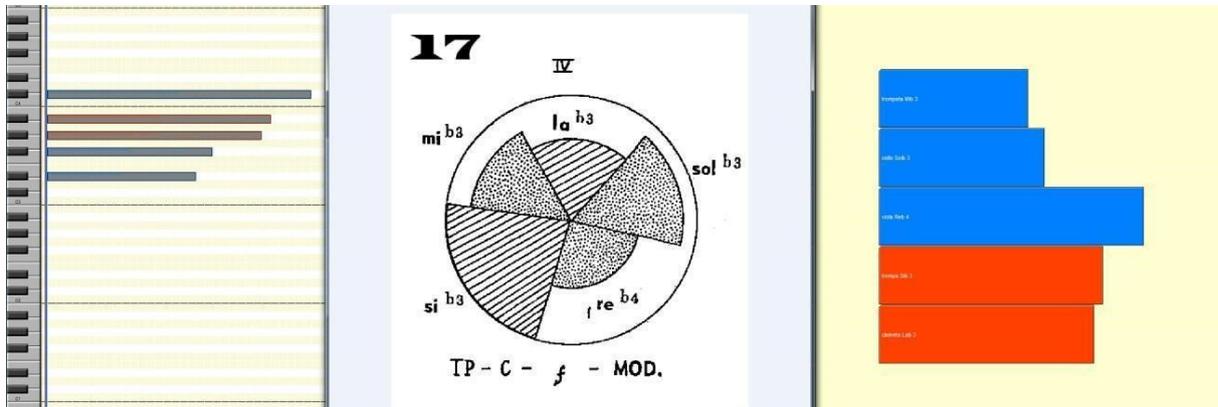
	Dinâmica	Afinação
F2=39 (39x60/360)6.5s	6	440
D3=101 (101x60/360)18.3s	3	+440
Bb1=30 (30x60/360) 5.0s	8	440
Bb2=69 (69x60/360)11.5s	5	440
Bb0=18 (18x60/360) 3.0s	10	440
F3=103 (103x60/360) 17.1s	2	440



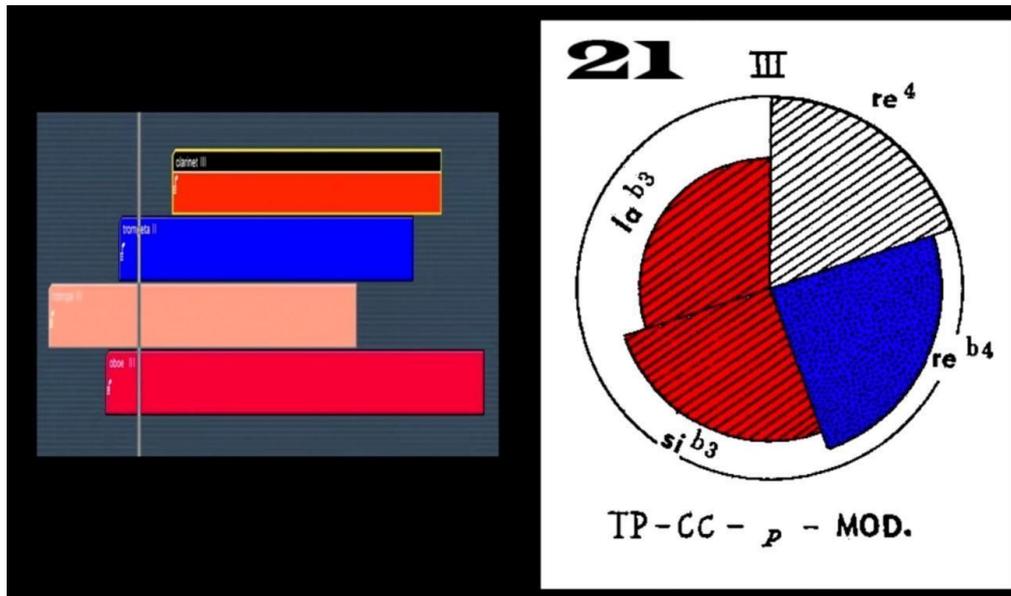
Estrutura 17



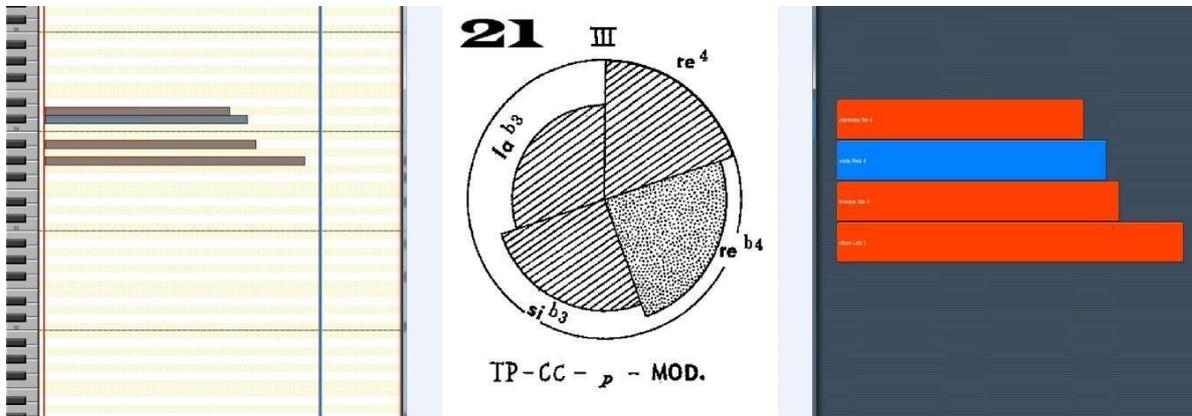
	Dinâmica	Afinação
Ab3=69 (69x60/360) 11.5s	7	+440
Gb3=63 (63x60/360) 10.5s	9	-440
Db4=94 (94x60/360) 15.6s	6	+440
Bb3=82 (82x60/360) 13.6	10	+440
Eb3=53 (53x60/360) 8.8	8	-440



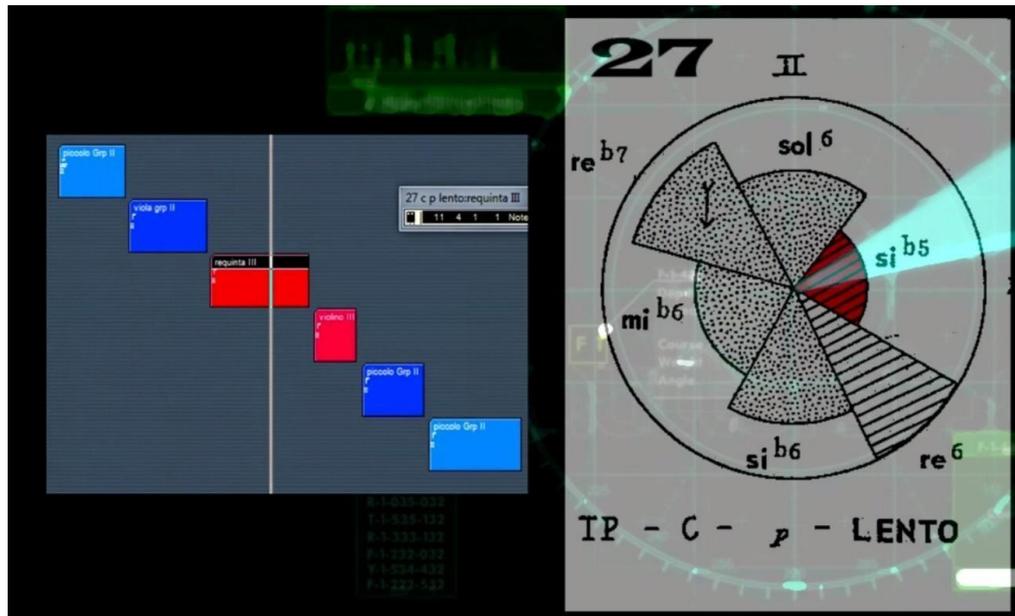
Estrutura 21



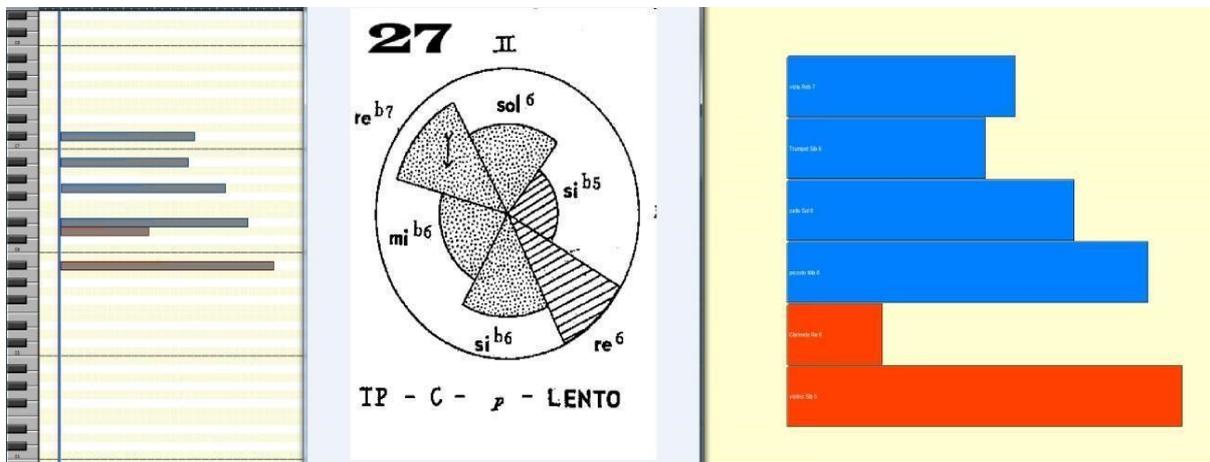
	Dinâmica	Afinação
D4=71 (71x60/360) 11.8s	10	+440
Db4=87 (87x60/360) 14.5s	9	-440
Ab3=91 (91x60/360) 15.1s	7	+440
Bb3=111 (111x60/360) 18.5s	8	+440



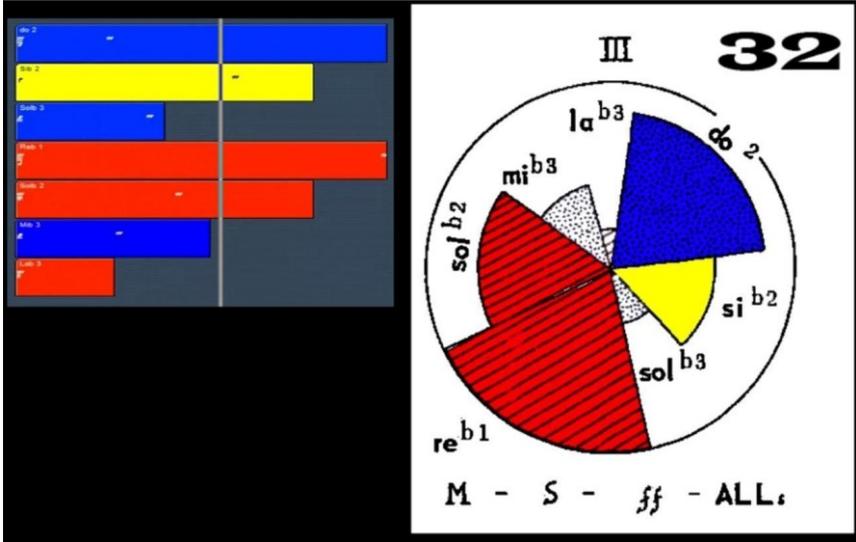
Estrutura 27



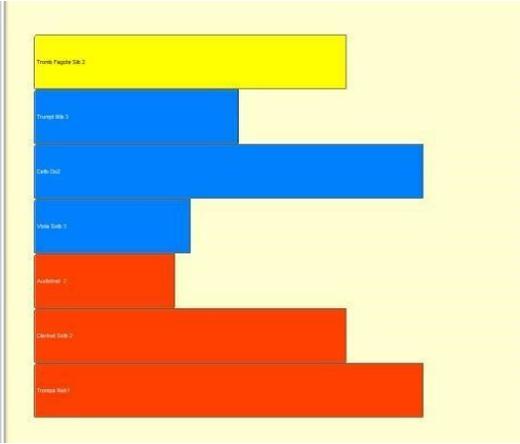
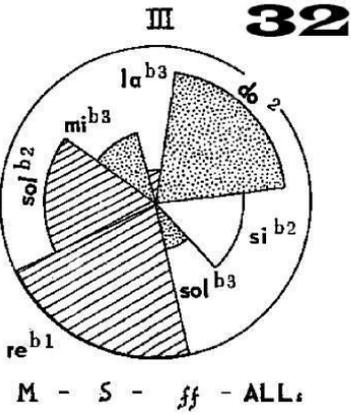
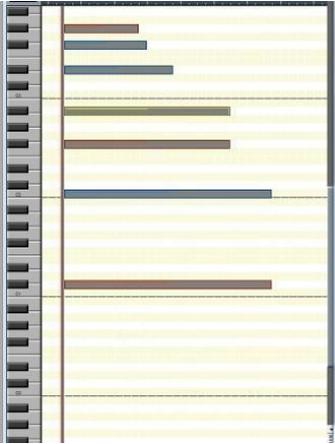
	Dinâmica	Afinação
G6=38 (38x60/360) 6.3s	6	-440
Bb5=79 (79x60/360) 13.1s	4	+440
D6=33 (33x60/360) 5.5s	10	+440
Bb6=55 (55x60/360) 9.1s	7	-440
Eb6=80 (80x60/360) 13.3s	5	-440
Db7=47 (47x60/360) 7.8s	9	-440



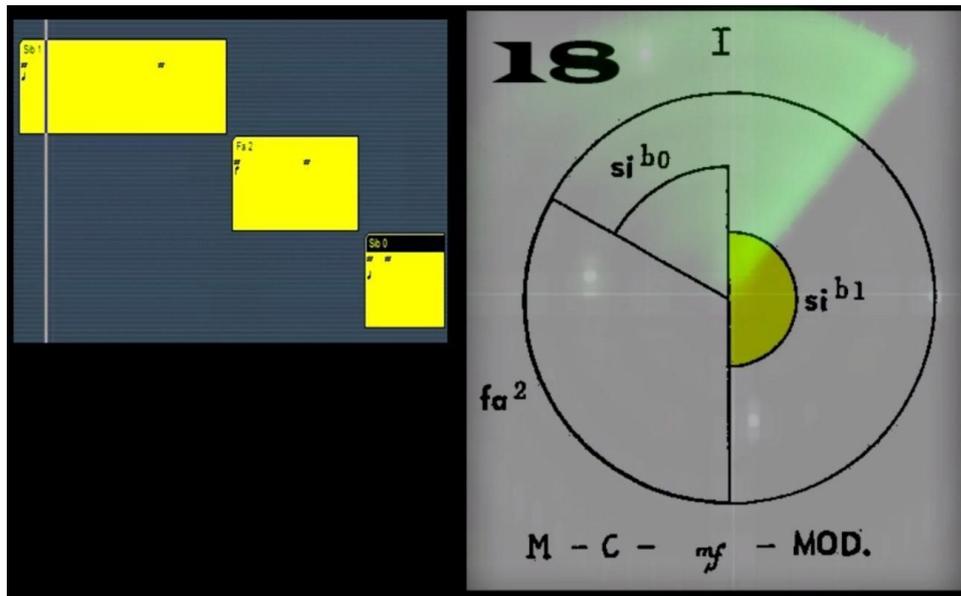
Estrutura 32



	Dinâmica	Afinação
C2=70° (70x60/360) 11.6s	9	-440
Bb2=60° (60x60/360) 10.0s	6	440
Gb3=30° (30x60/360) 5.0s	3	-440
Db1=75° (75x60/360) 12.5s	10	+440
Gb2=65° (65x60/360) 10.8s	7	+440
Eb3=40° (40x60/360) 6.6s	5	-440
Ab3=20° (20x60/360) 3.3s	2	+440



Estrutura 18



Dinâmica

Afinação

Bb1=180° (180x60/360) 30.0s

F2=110° (110x60/360) 18.3s

Bb0=70° (70x60/360) 11.6s

3

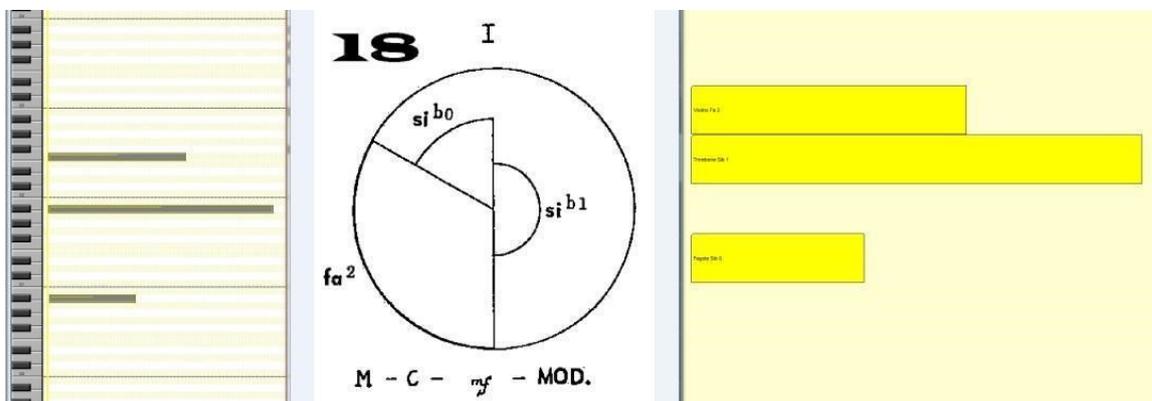
10

5

440

440

440



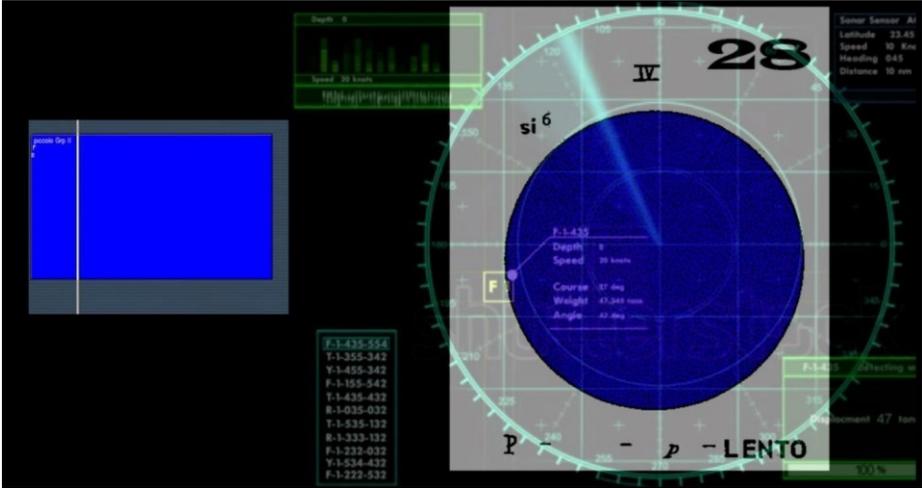
Estrutura 22

The image shows a musical score for 'Estrutura 22' on the left and an instrument chart on the right. The instrument chart is a circular diagram divided into six segments, each representing an instrument and its tuning. The segments are: a red segment for 'sol^{b2}', a blue segment for 'mi^{b3}', a hatched segment for 'si^{b3}', a dotted segment for 'sol^{b3}', a yellow segment for 'si²', and a hatched segment for 'la^{b3}'. Above the chart is the number '22' and the Roman numeral 'III'. Below the chart is the text 'TP - CC - P - MOD.'.

	Dinâmica	Afinação
Gb2=38 (38x60/360) 6.3s	10	+440
Bb3= 85 (85x60/360) 14.1s	4	+440
Gb3=62 (62x60/360) 10.3s	6	-440
B2=38 (38x60/360) 6.3s	8	440
Ab3=75 (75x60/360) 12.5s	5	+440
Eb3=61 (61x60/360) 10.1s	7	-440

This block contains three elements: a keyboard diagram on the left showing notes on a piano roll, the instrument chart from the previous block in the center, and a horizontal bar chart on the right. The bar chart has six colored bars (red, orange, blue, blue, yellow, red) of varying lengths, corresponding to the instrument durations listed in the table above.

Estrutura 28



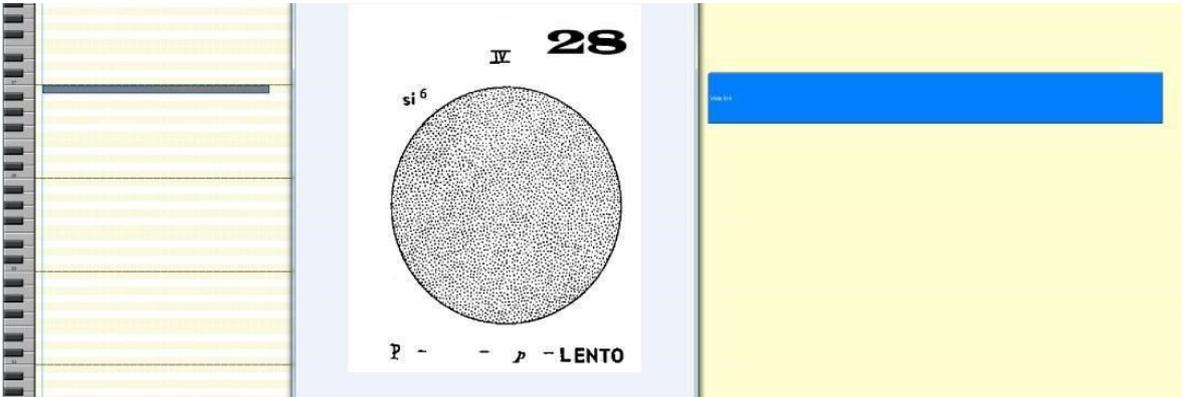
Dinâmica

Afinação

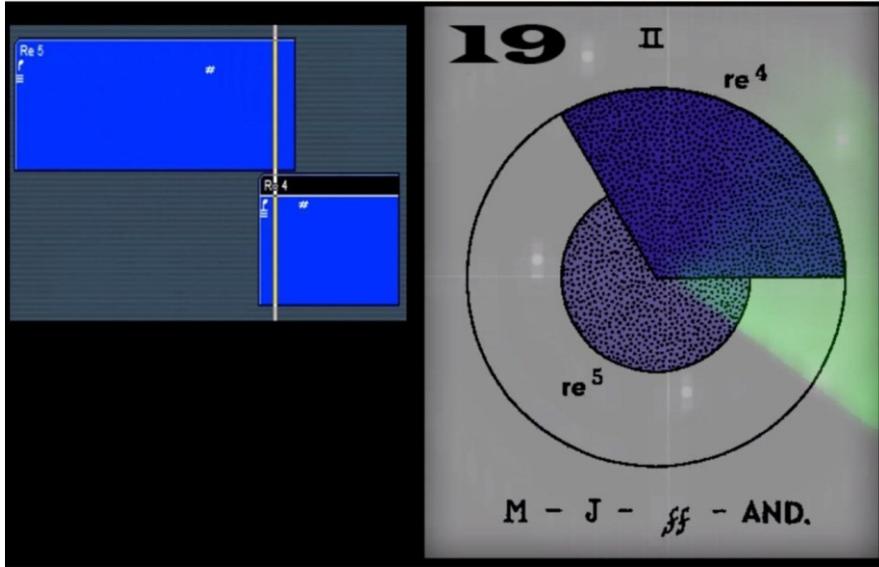
$Bb6=360^\circ(360x60/360)$ 60.0s

10

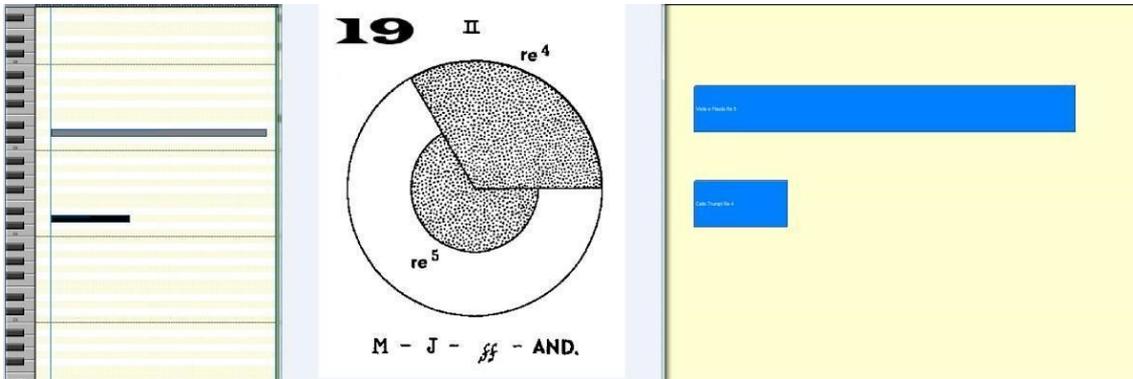
-440



Estrutura 19



	Dinâmica	Afinação
D5=240° (240x60/360) 40.0s	5	-440
D4=120° (120x60/360) 20.0s	10	-440



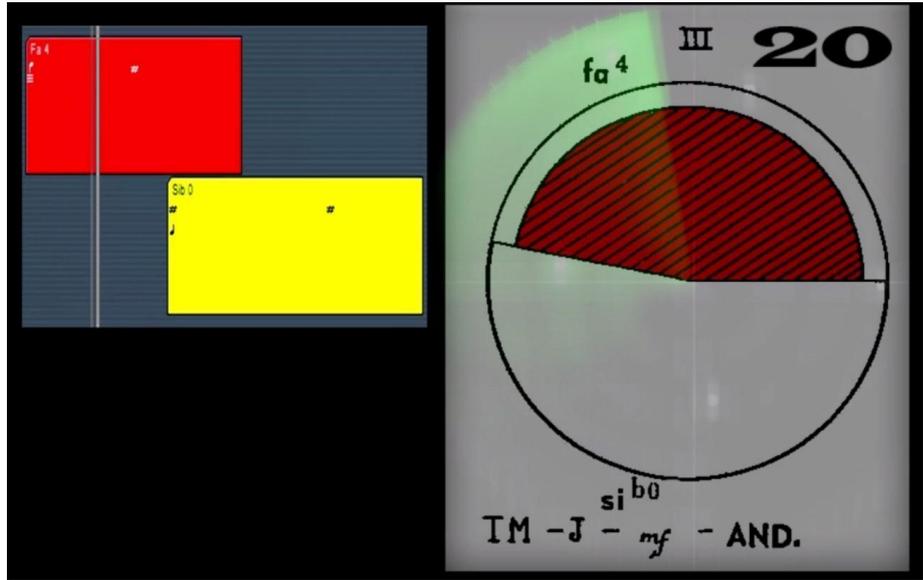
Estrutura 23

The image shows the musical score structure for 'Estrutura 23'. On the left, a piano roll displays the entry points for various instruments: Violino D1A (yellow), piccolo (blue), trombone ba (yellow), violino III (red), and viola gtr (blue). On the right, a circular chord diagram for IV^{1a} 6 is shown, with notes re⁶, mi⁵, mi^{b6}, si¹, si^{b6}, and sol^{b6}. The diagram includes a circled 'te' and the text 'TP - C - f - MOD.' below it.

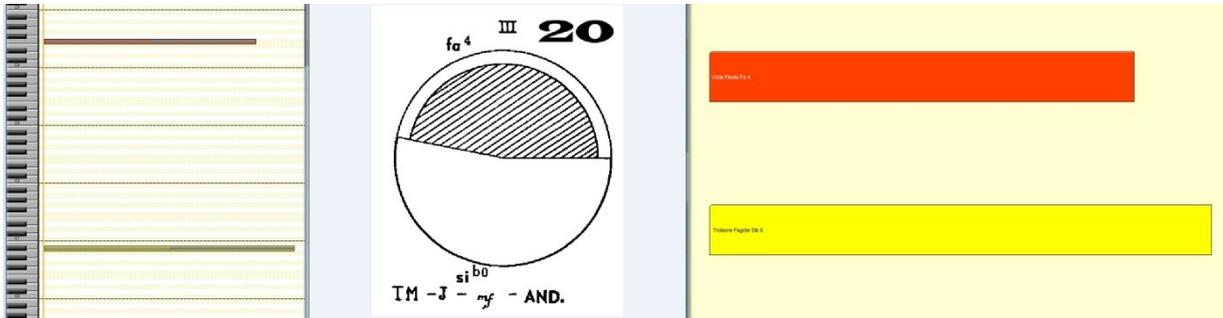
	Dinâmica	Afinação
A6=6 (6x60/360) 1.0s	10	440
D6=38 (38x60/360) 6.3s	6	-440
Eb6=66 (66x60/360) 11.0s	3	+440
B1=94 (94x60/360) 15.6s	1	440
Gb6=15 (15x60/360) 2.5s	8	-440
Bb6=47 (47x60/360) 7.8s	5	-440
E5=94 (94x60/360) 15.6s	2	440

This block contains three elements related to 'Estrutura 23': a piano roll on the left showing horizontal bars for notes, a circular chord diagram in the center (identical to the one in the top image), and a piano roll on the right with colored bars representing instrument entries. The chord diagram includes a circled 'te' and the text 'TP - C - f - MOD.' below it.

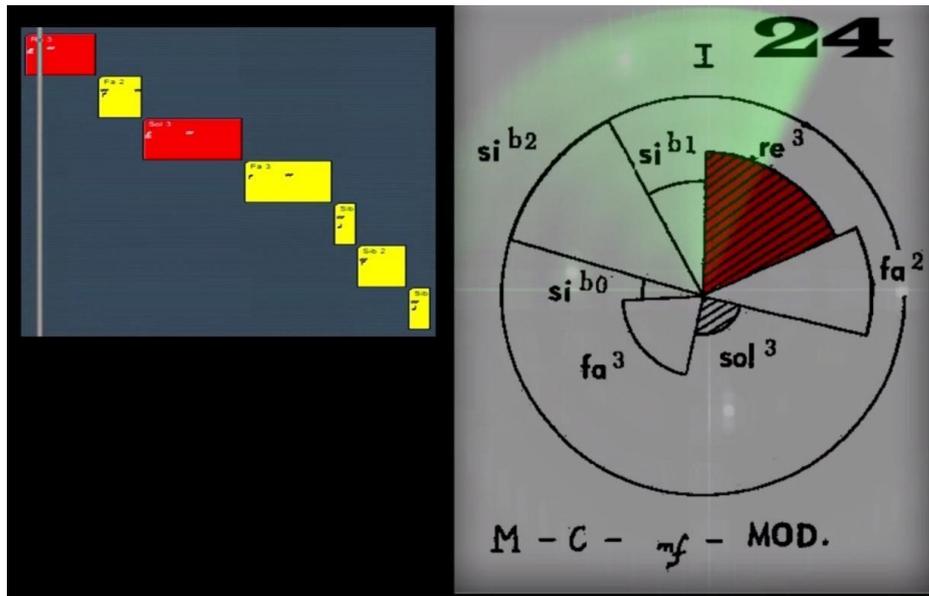
Estrutura 20



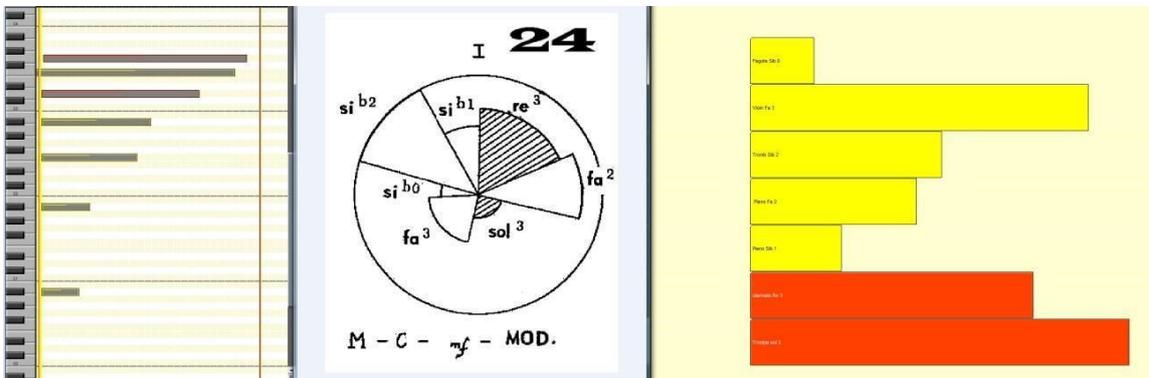
	Dinâmica	Afinação
F4=165° (165x60/360) 27.5s	9	+440
Bb0=195° (195x60/360) 32.5s	10	440



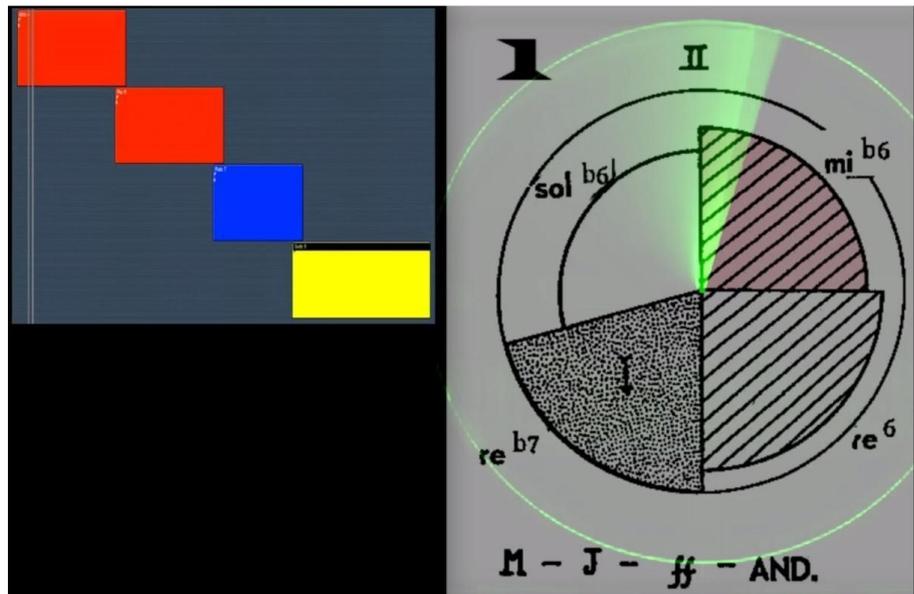
Estrutura 24



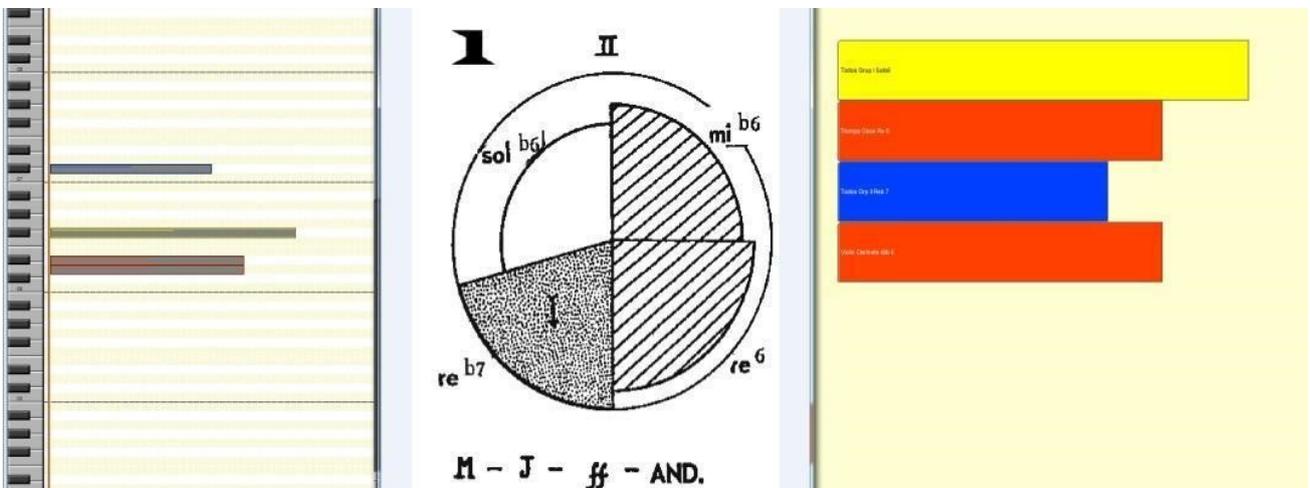
	Dinâmica	Afinação
D3=65° (65x60/360) 10.8s	8	+440
F2=40° (40x60/360) 6.6s	9	440
G3=90° (90x60/360) 15.0s	3	+440
F3=75° (75x60/360) 12.5s	5	440
Bb0=20° (20x60/360) 3.3s	4	440
Bb2=45° (45x60/360) 7.5s	10	440
Bb1=25° (25x60/360) 4.2s	7	440



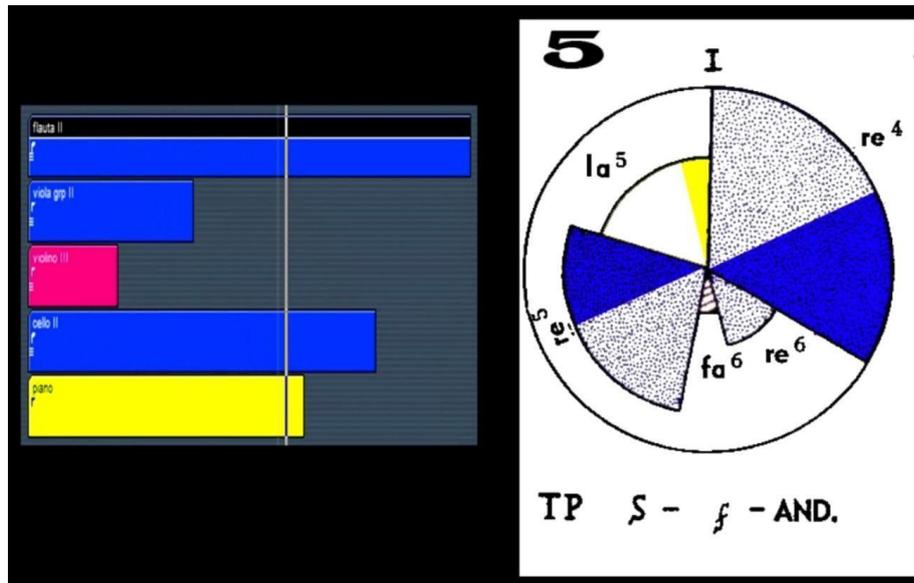
Estrutura 1



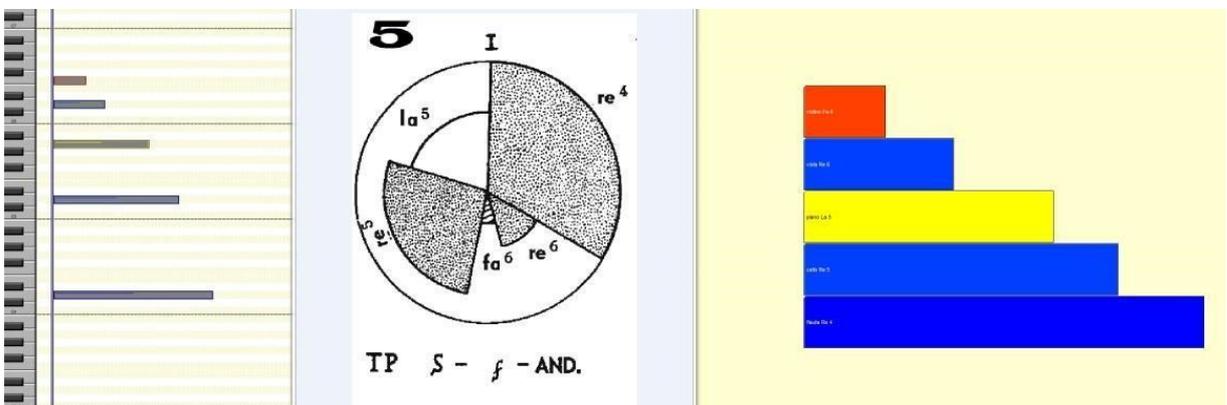
	Dinâmica	Afinação
Eb6=90° (90x60/360) 15s	8	+440
D6=90° (90x60/360) 15s	9	+440
Db7=65° (65x60/360) 10.83s	10	-440
Gb6=115° (115x60/360) 19.16s	7	440



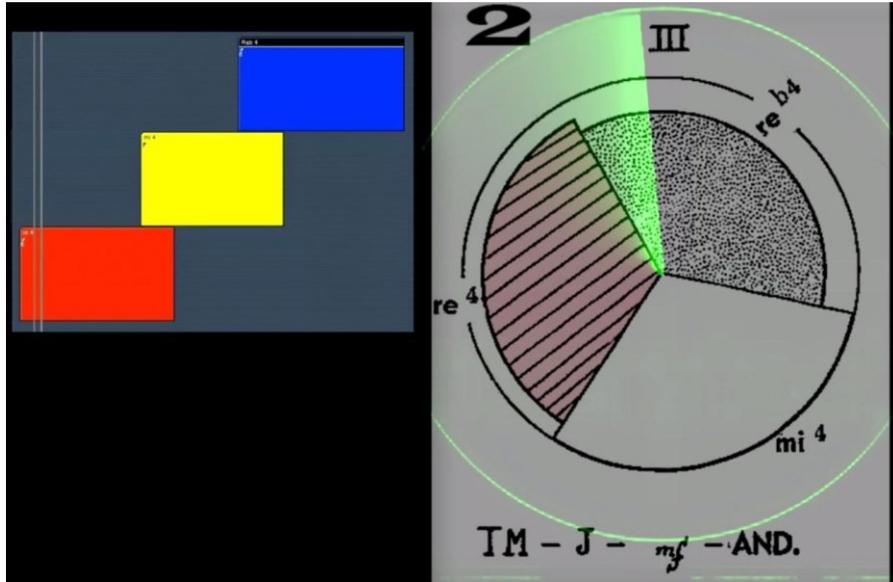
Estrutura 5



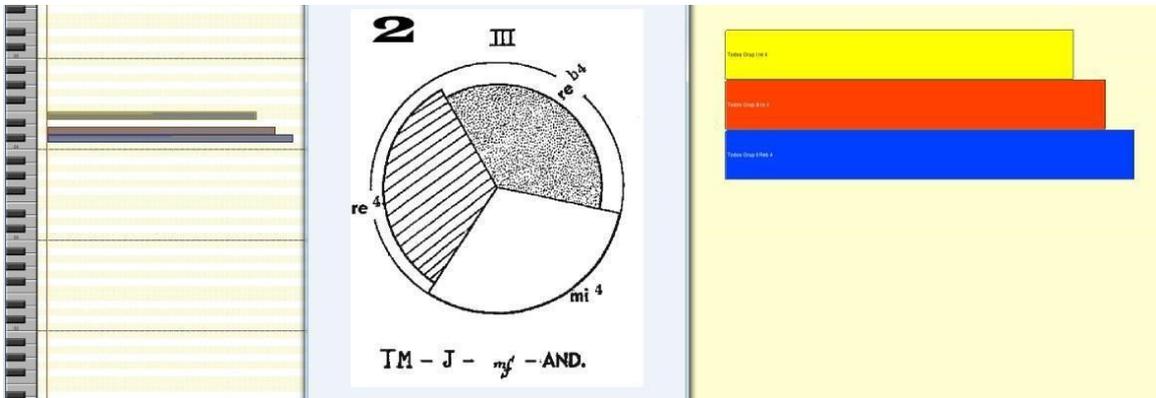
	Dinâmica	Afinação
F6=30° (30x60/360) 5s	2	+440
D6=40° (40x60/360) 6.6s	4	-440
A5=75° (75x60/360) 12.5s	6	440
D5=95° (95x60/360) 15.8s	8	-440
D4=120° (120x60/360) 20s	10	-440



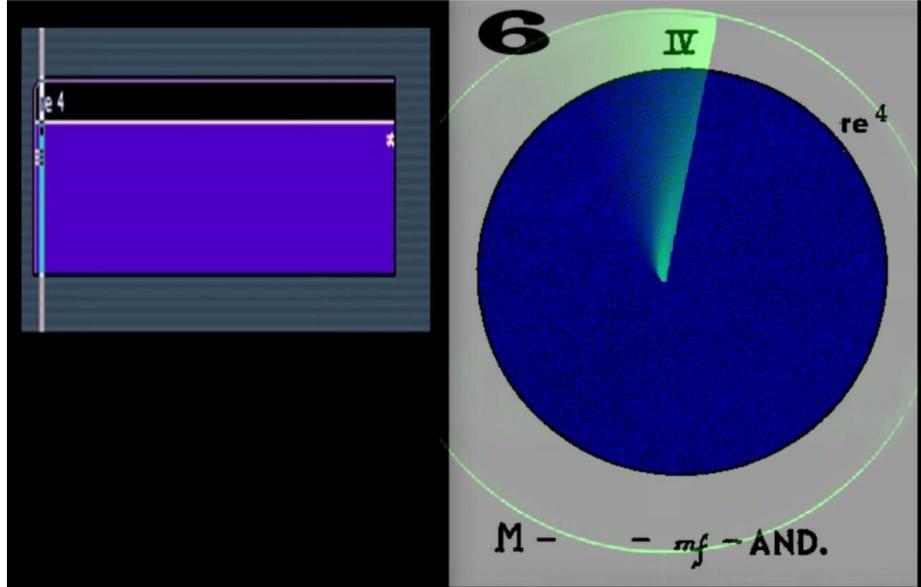
Estrutura 2



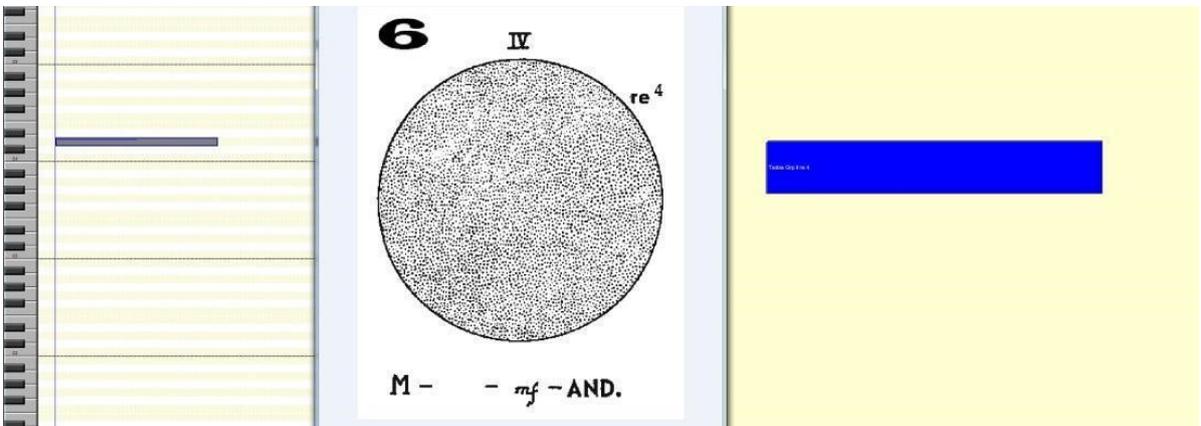
	Dinâmica	Afinação
Db4=130° (130x60/360) 21.66s	8	-440
D4=120° (120x60/360) 20s	9	+440
E4=110° (110x60/360) 18.33s	10	440



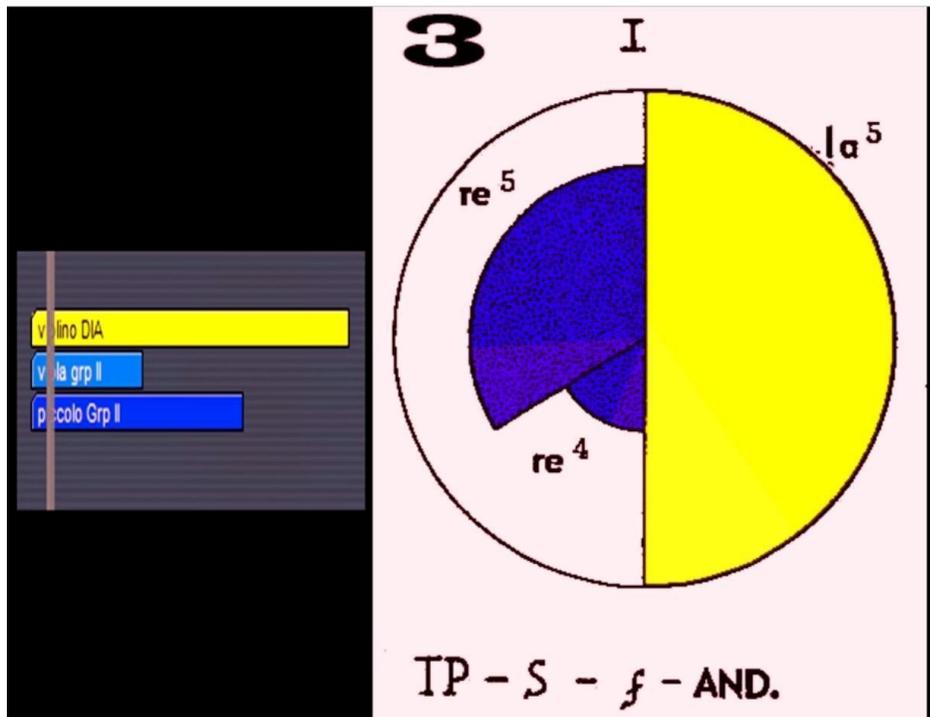
Estrutura 6



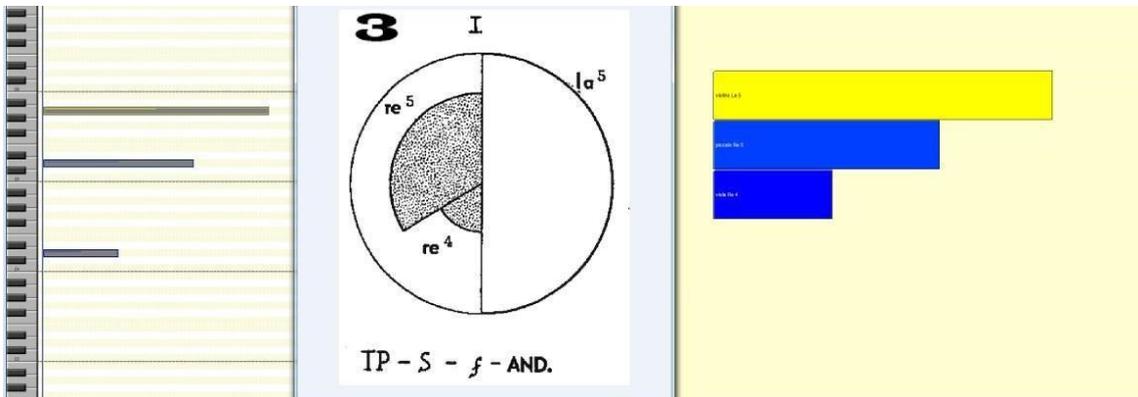
	Dinâmica	Afinação
D4=(360x60/360) 60s	10	-440



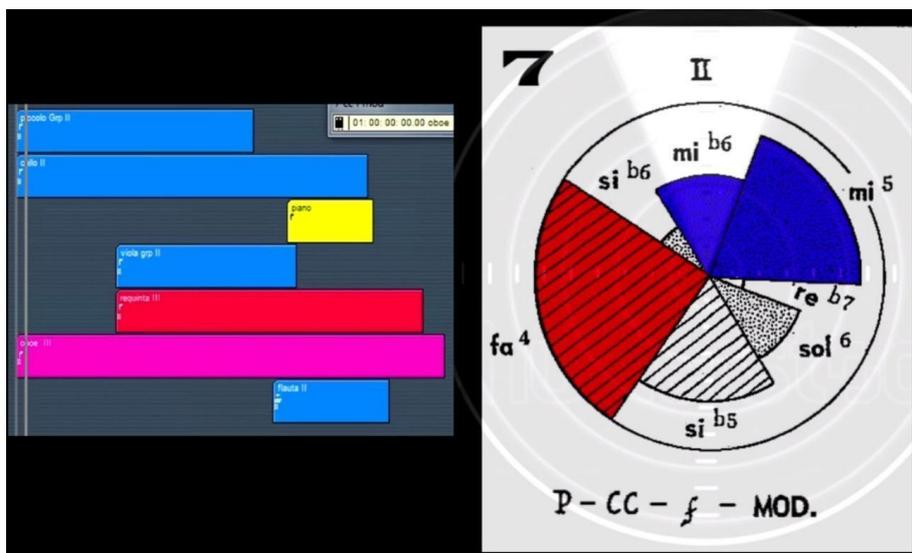
Estrutura 3



	Dinâmica	Afinação
Ab4=180° (180x60/360) 30s	10	440
D4=60° (60x60/360) 10s	4	-440
D5=120° (120x60/360) 20s	7	-440



Estrutura 7



Db7=20° (20x60/360) 3.3s
 F4=90° (90x60/360) 15s
 E5=75° (75x60/360) 12.5s
 Eb6=45° (45x60/360) 7.5s
 G6=40° (40x60/360) 6.6s
 Bb5=65° (65x60/360) 10.8s
 Bb6=25° (25x60/360) 4.2s

Dinâmica

2

Afinação

440

10

+440

9

-440

5

-440

6

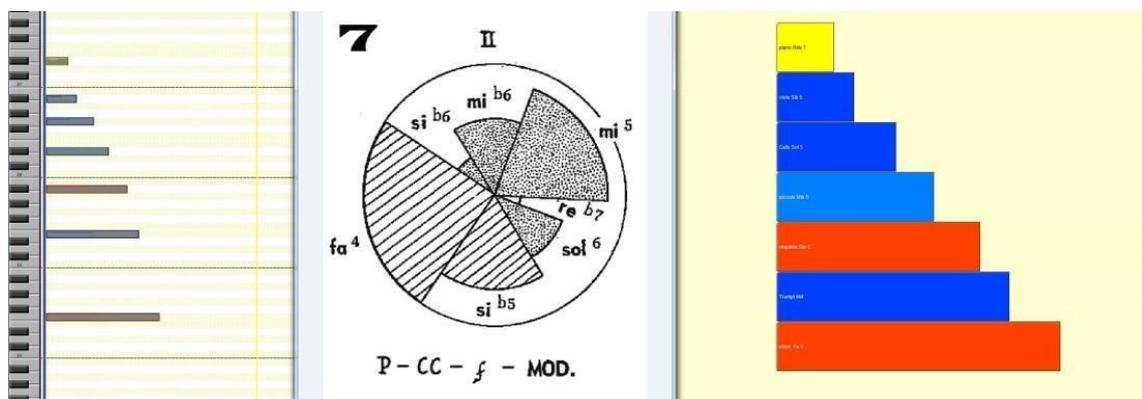
-440

7

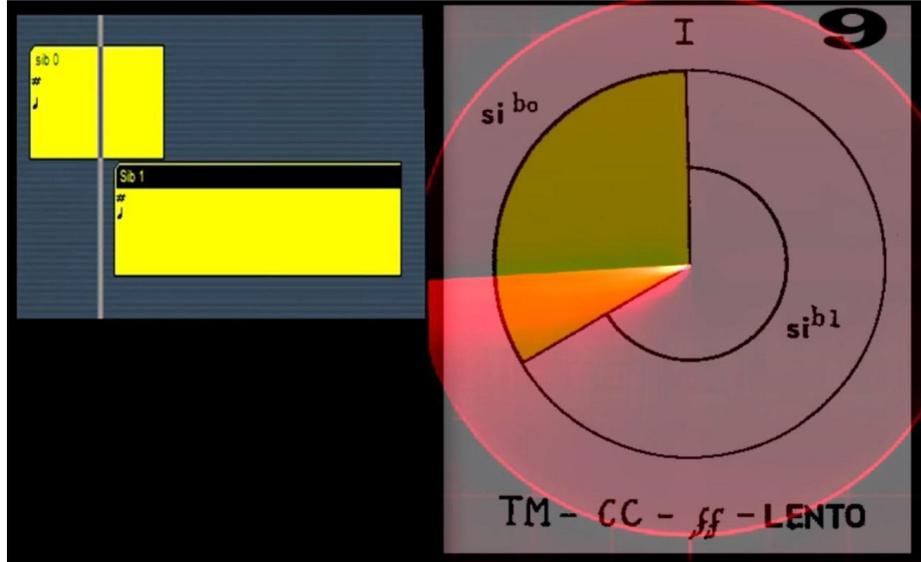
+440

3

-440



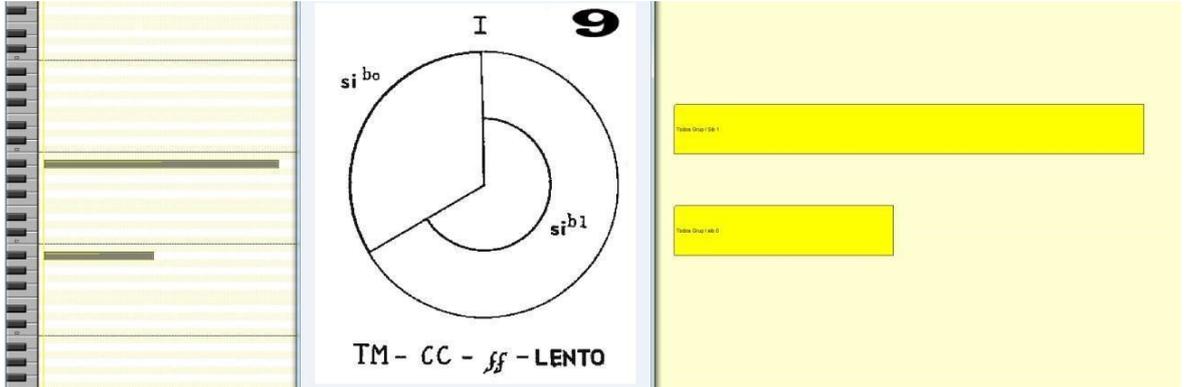
Estrutura 9



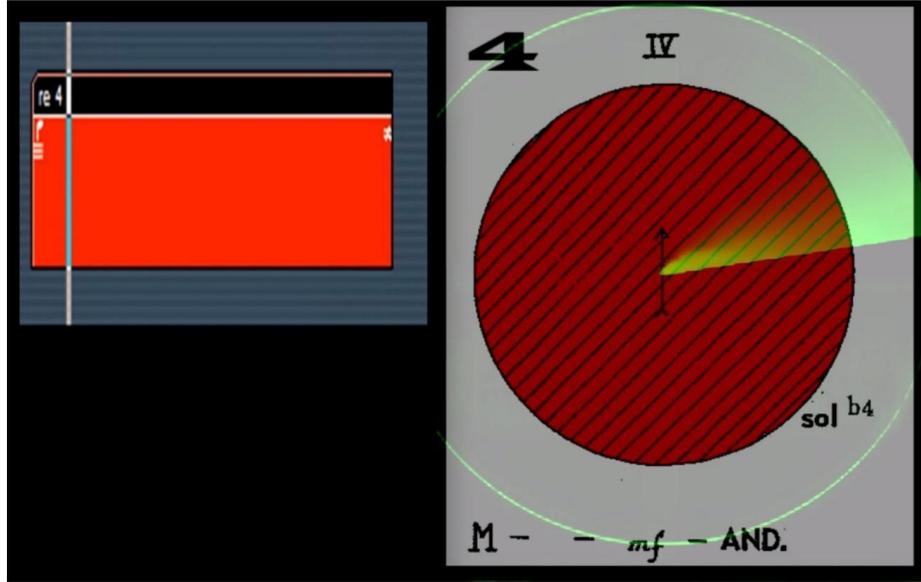
Bb0=115° (115x60/360) 19.1s
Bb1=245° (245x60/360) 40.8s

Dinâmica
5
10

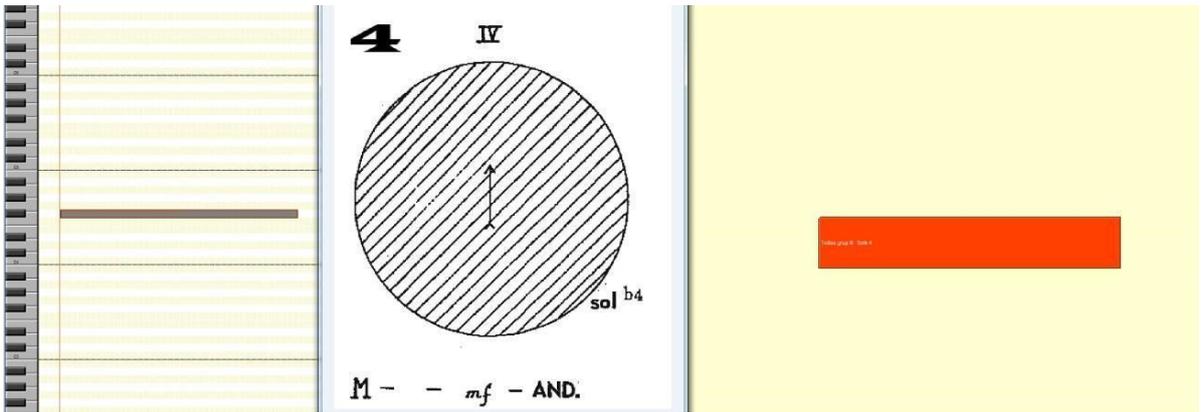
Afinação
440
440



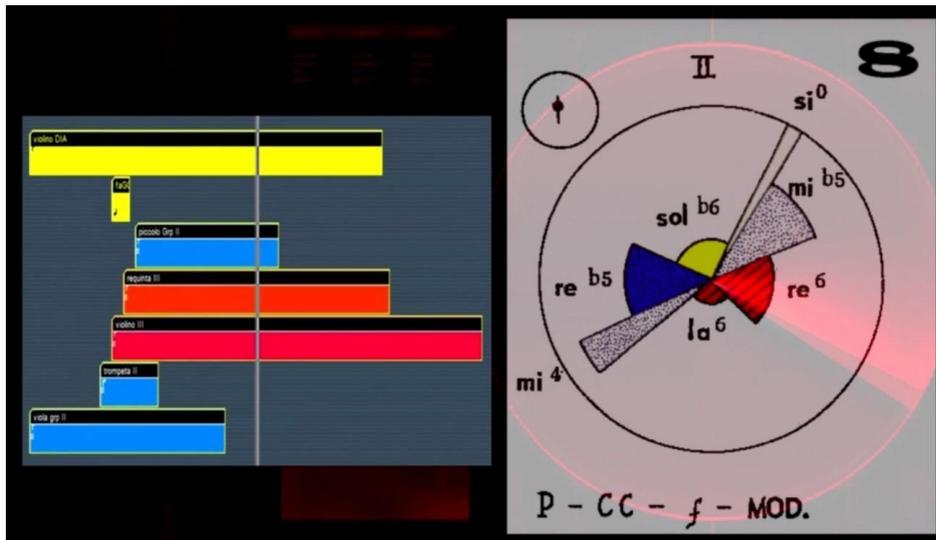
Estrutura 4



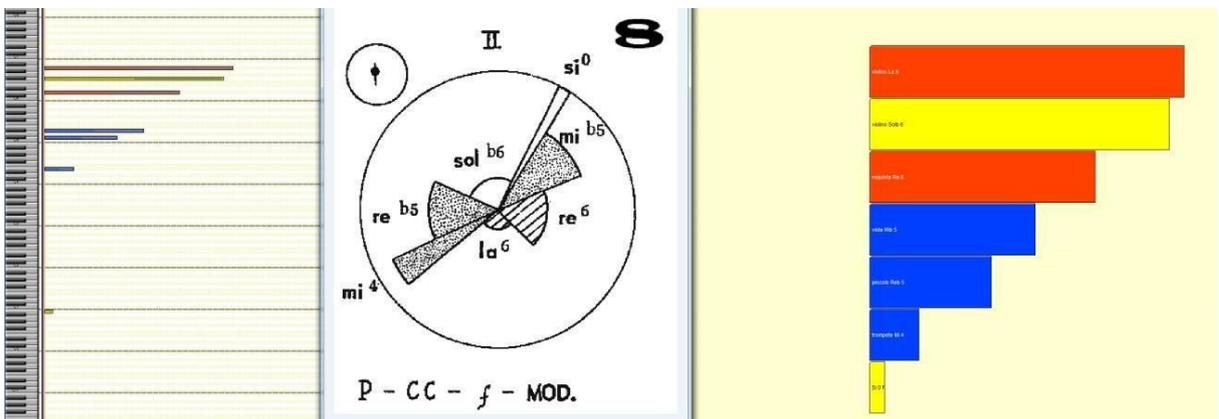
Gb4=360° (360x60/360) 60s Dinâmica Afinação
10 +440



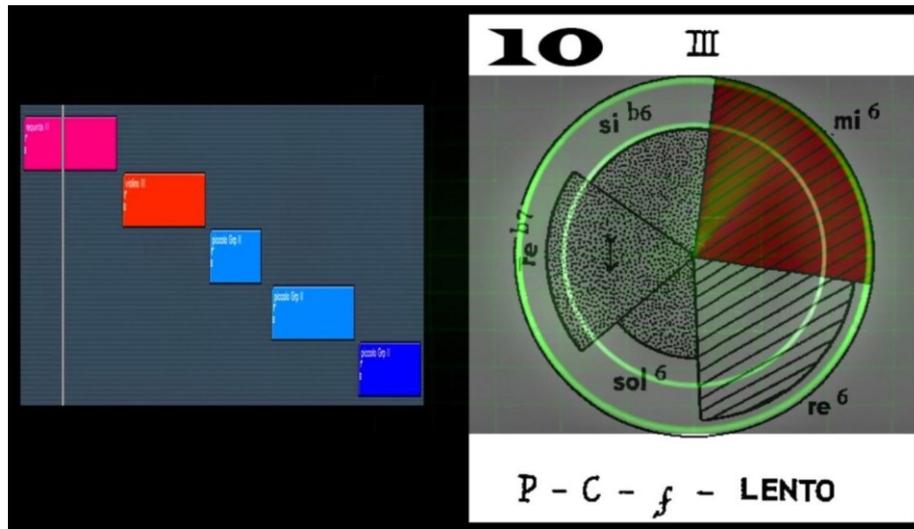
Estrutura 8



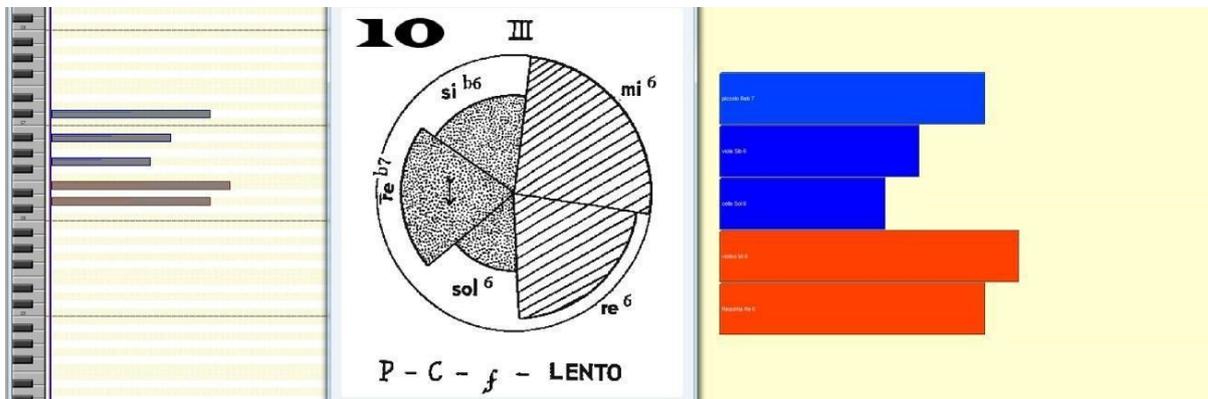
	Dinâmica	Afinação
B0=6° (6x60/360) 1.0s	10	440
Eb5=35° (35x60/360) 5.8s	6	-440
D6=70° (70x60/360) 11.6s	3	+440
A6=90° (90x60/360) 15s	1	+440
E4=15° (15x60/360) 2.5s	8	-440
Db5=50° (50x60/360) 8.3s	5	-440
Gb6=95° (95x60/360) 15.8s	2	440



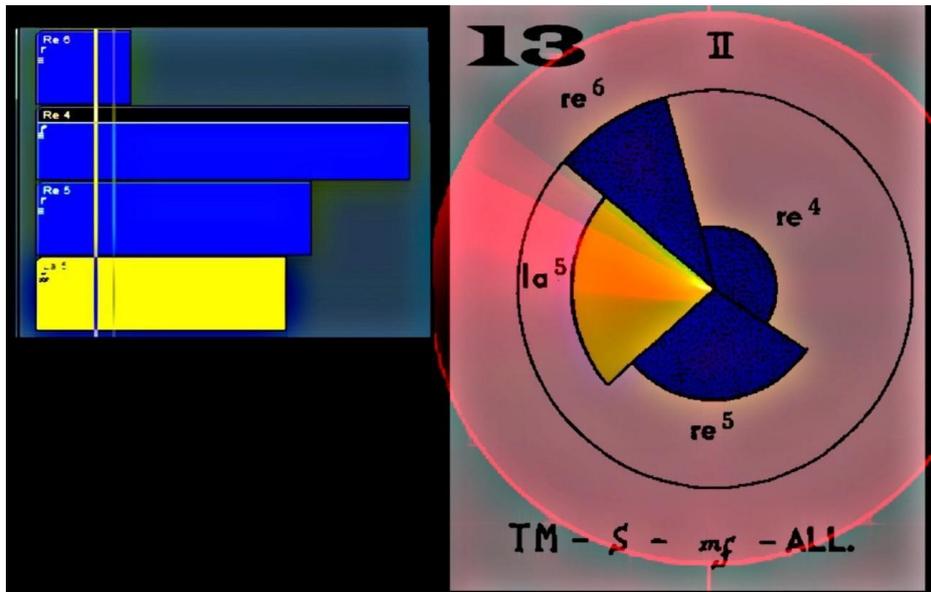
Estrutura 10



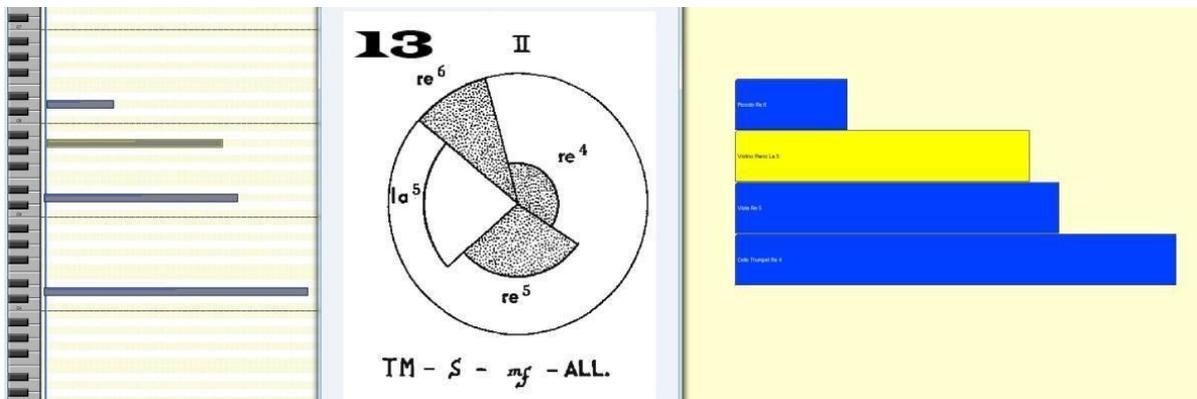
	Dinâmica	Afinação
E6=92 (92x60/360) 15.3s	10	+440
D6=80 (80x60/360) 13.3s	9	+440
G6=52 (52x60/360) 8.6s	6	-440
Db7=75 (75x60/360) 12.5s	8	-440
Bb6=61 (61x60/360) 10.1s	7	-440



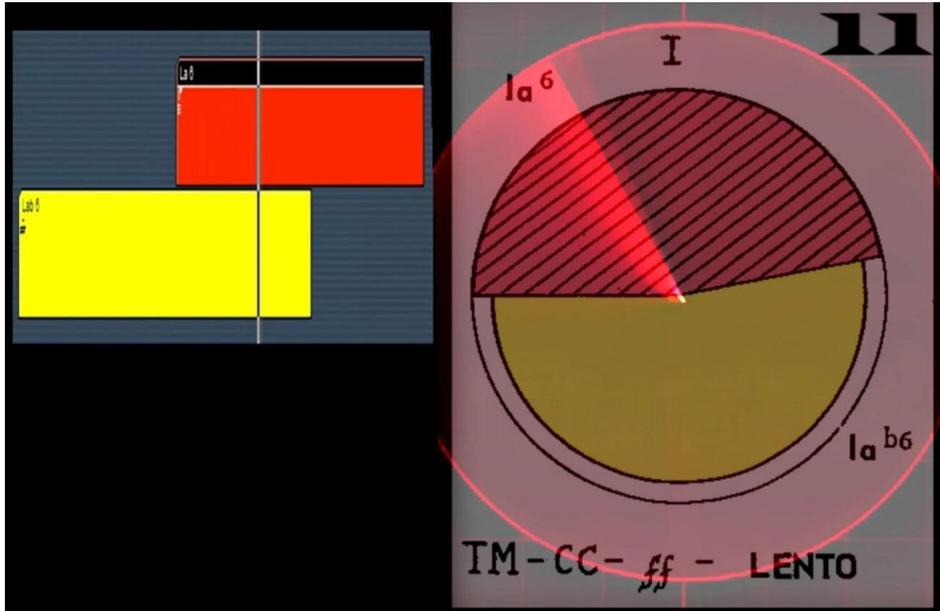
Estrutura 13



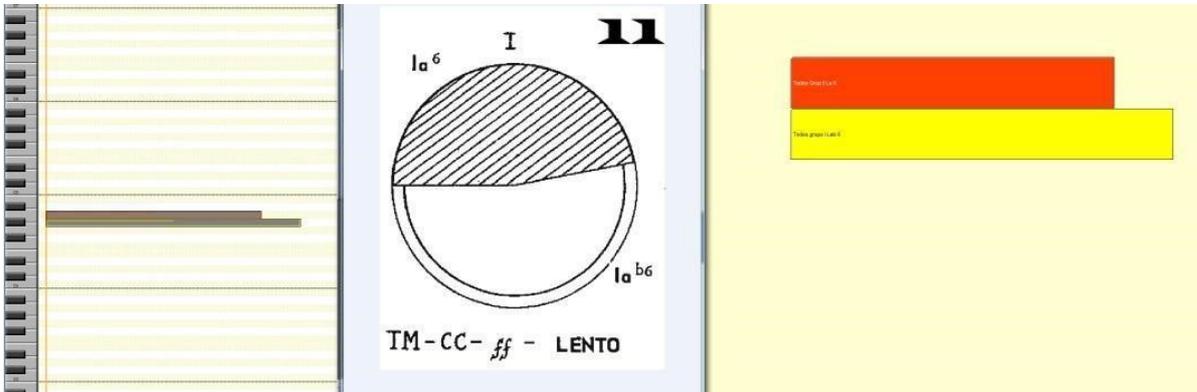
	Dinâmica	Afinação
D6=35° (35x60/360) 5.8s	10	-440
D4=135° (135x60/360) 22.5s	3	-440
D5=100° (100x60/360) 16.6s	6	-440
A5=90° (90x60/360) 15s	7	440



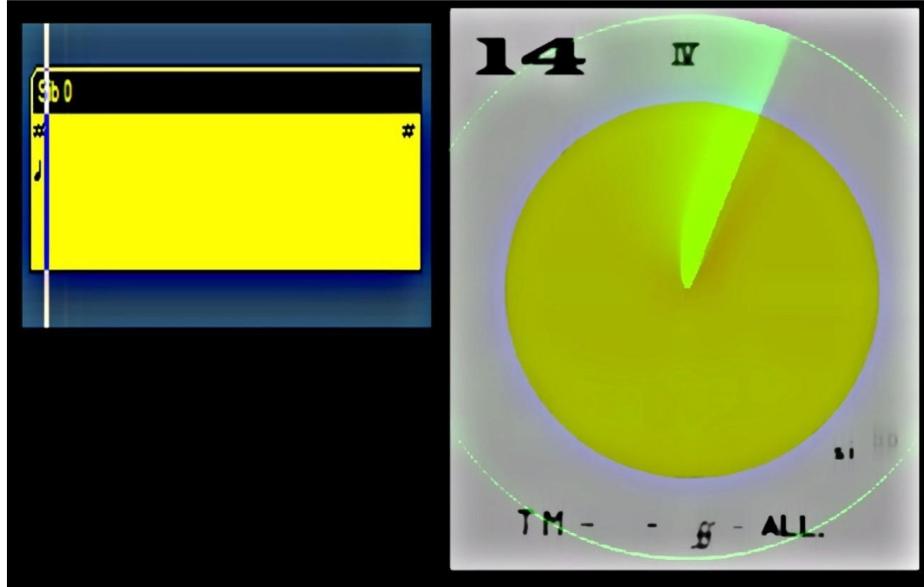
Estrutura 11



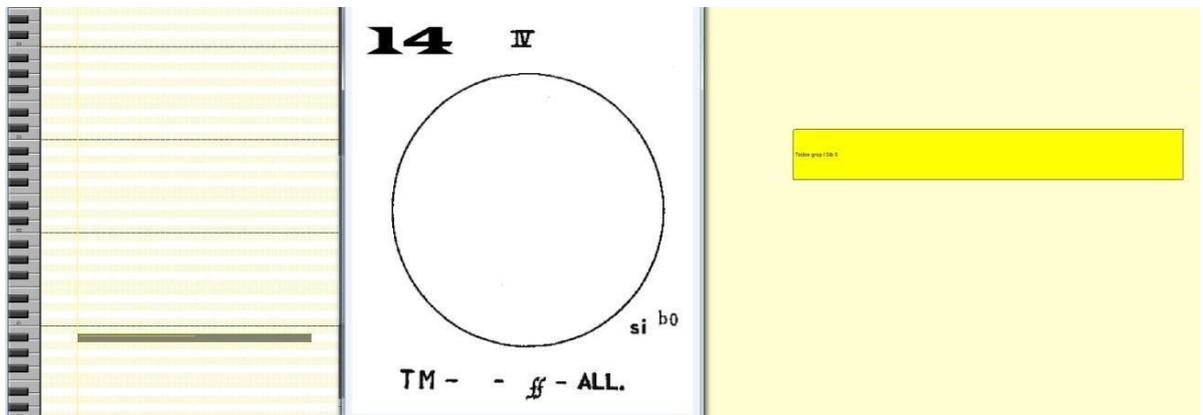
	Dinâmica	Afinação
A6=165° (165x60/360) 27.5s	10	+440
Ab6=195° (195x60/360) 32.5s	9	440



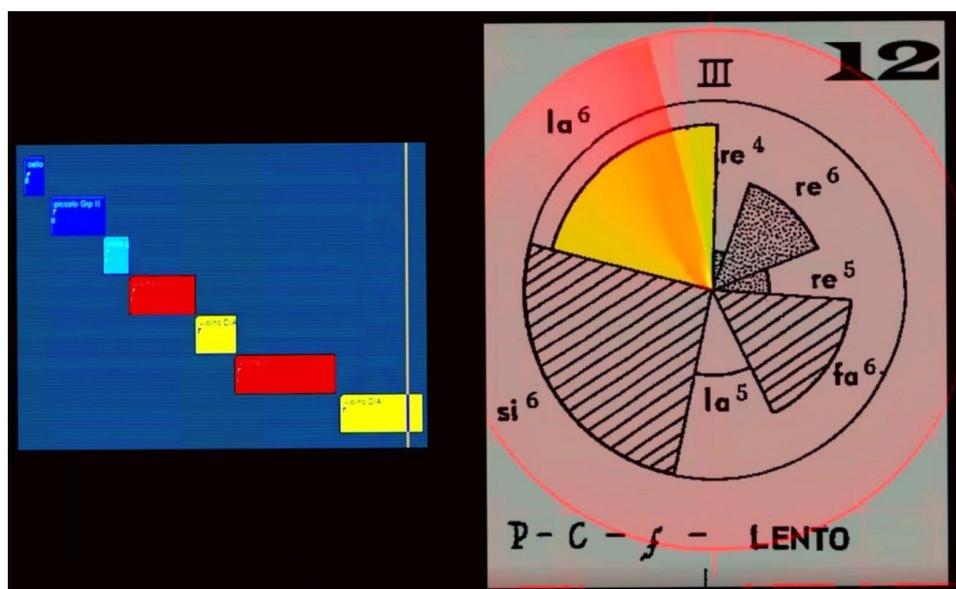
Estrutura 14



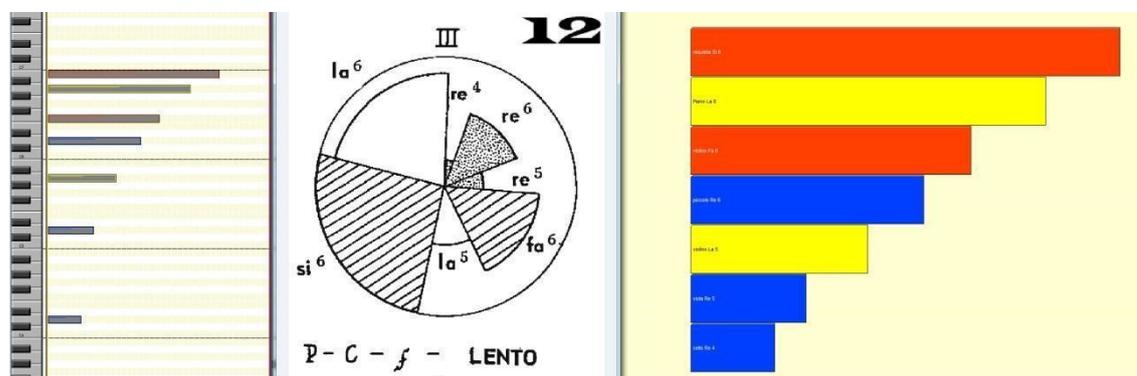
Bb0= 360° (360x60/360) 60s Dinâmica Afinação
10 440



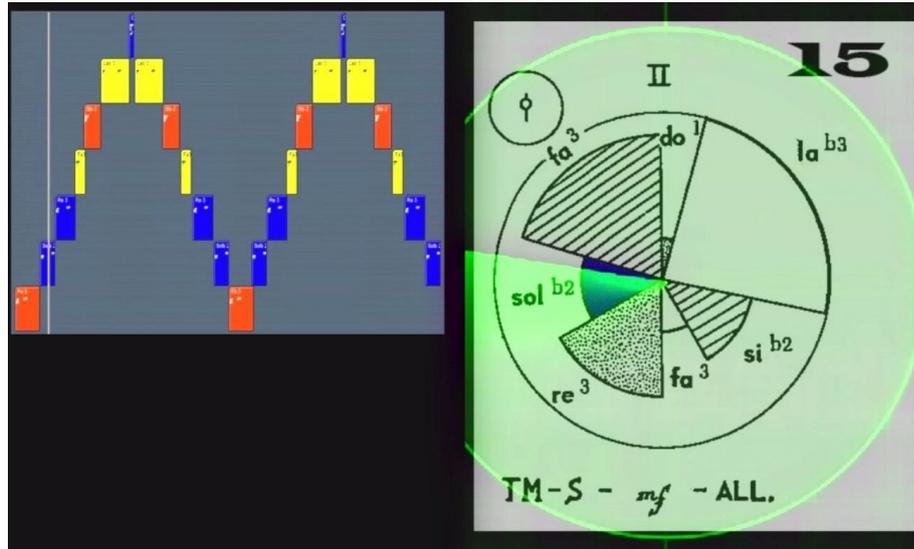
Estrutura 12



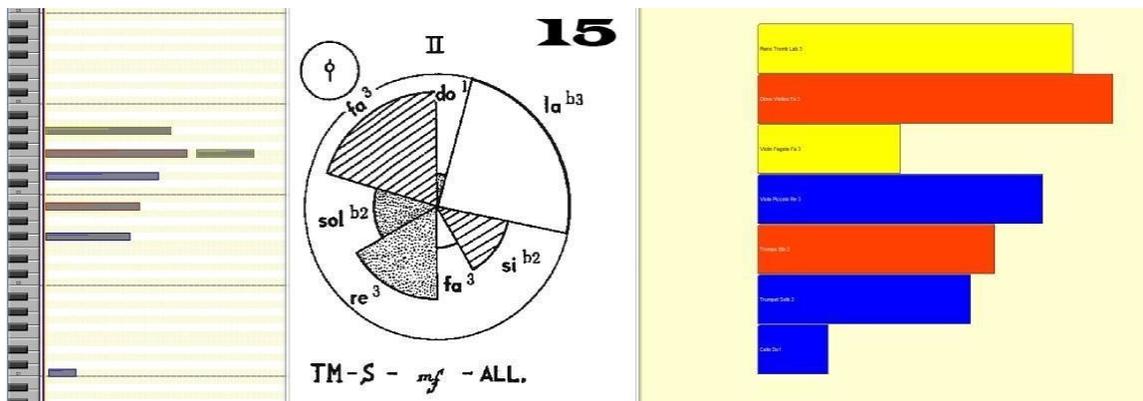
	Dinâmica	Afinação
D4=18 (18x60/360) 3.0s	2	-440
D6=48 (48x60/360) 8.0s	6	-440
D5=26 (26x60/360) 4.3s	3	-440
F6=60 (60x60/360) 10.0s	7	+440
A5=38 (38x60/360) 6.3s	5	440
B6=93 (93x60/360) 15.5s	10	+440
A6=77 (77x60/360) 12.8s	9	440



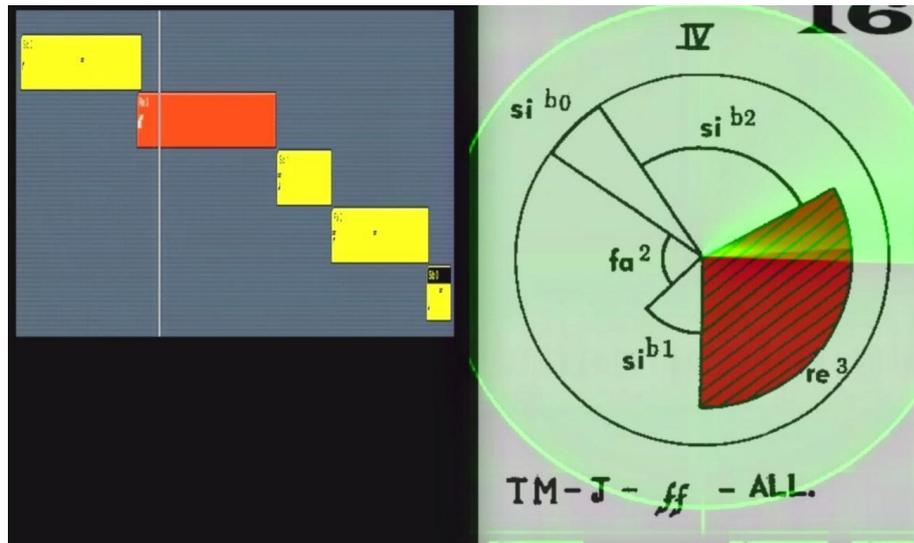
Estrutura 15



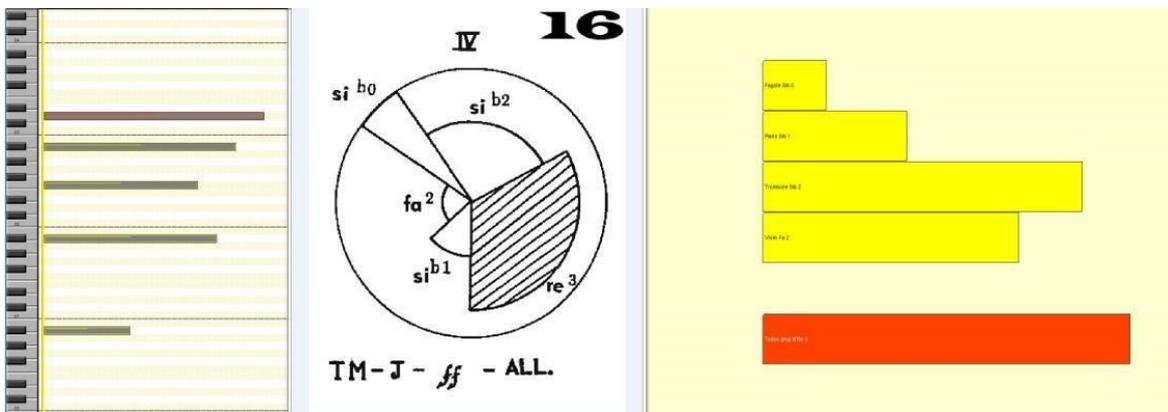
	Dinâmica	Afinação
C1=15° (15x60/360) 2.5s	2	-440
Ab3=65° (65x60/360) 10.8s	10	440
Bb2=50° (50x60/360) 8.3s	6	+440
F3=30 (30x60/360) 5.0s	3	440
D3=60° (60x60/360) 10.0s	7	-440
Gb2=45° (45x60/360) 7.5s	5	-440
F3+=95° (95x60/360) 15.8s	9	+440



Estrutura 16



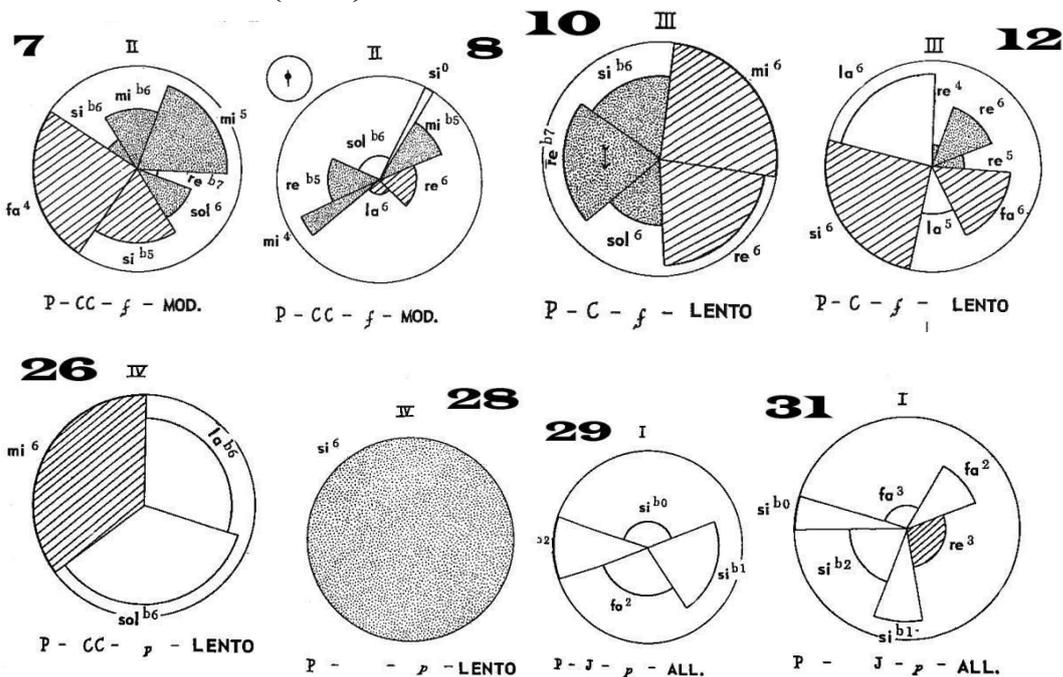
	Dinâmica	Afinação
Bb2=100° (100x60/360) 16.6s	6	440
D3=115° (115x60/360) 19.2s	8	+440
Bb1=45° (45x60/360) 7.5s	4	440
F2=80° (80x60/360) 13.3s	2	440
Bb0=20° (20x60/360) 3.3s	10	440



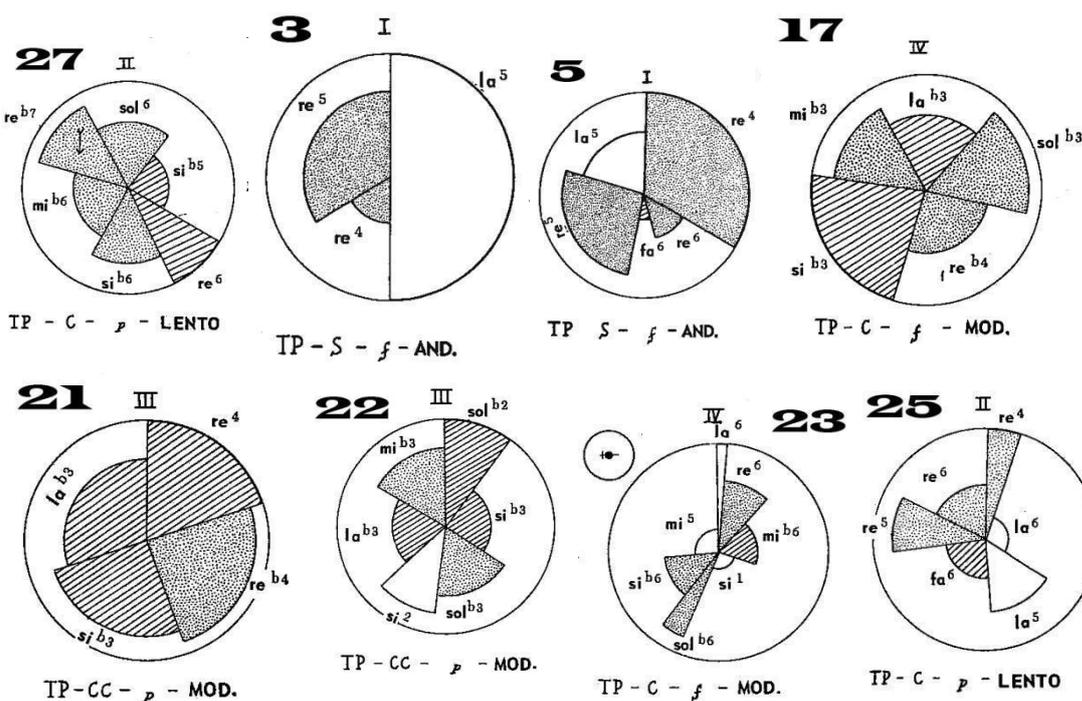
Anexo III – Classificações das Estruturas

Classificação por Timbre (densidade)

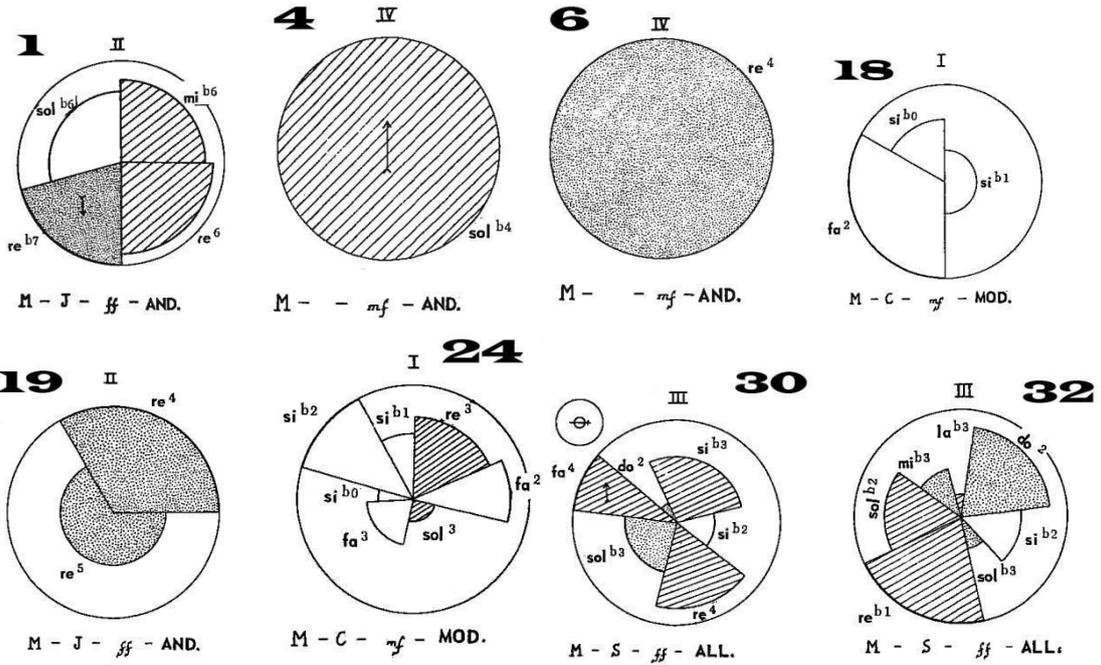
P- Sons Puros (solo)



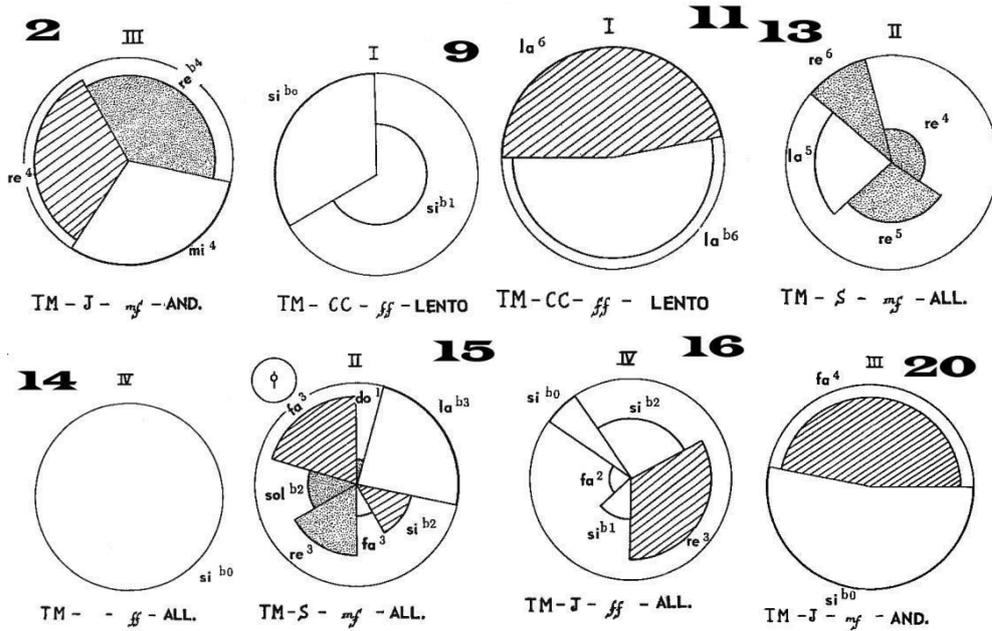
TP- Sons Puros Transformados



M – Sons Mistos (Todo o grupo toca)

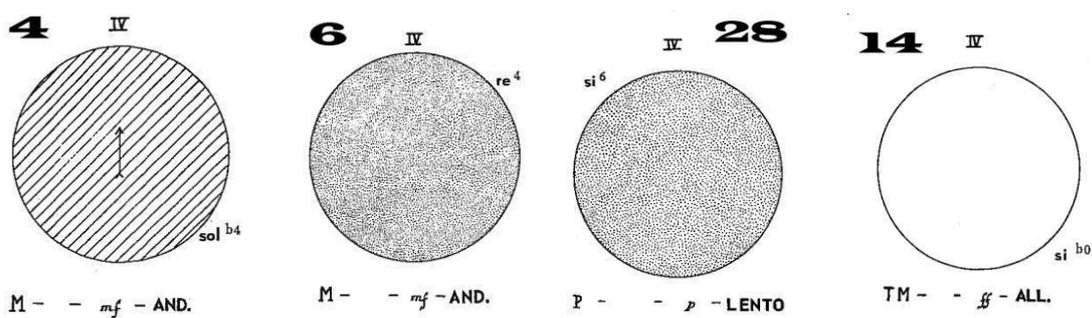


TM- Sons Mistos Transformados

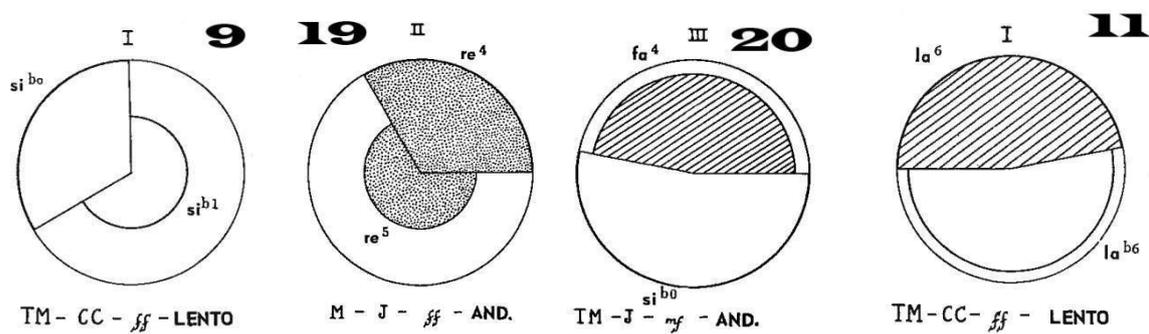


Classificação por Subdivisão interna (quantidade de sons por estrutura)

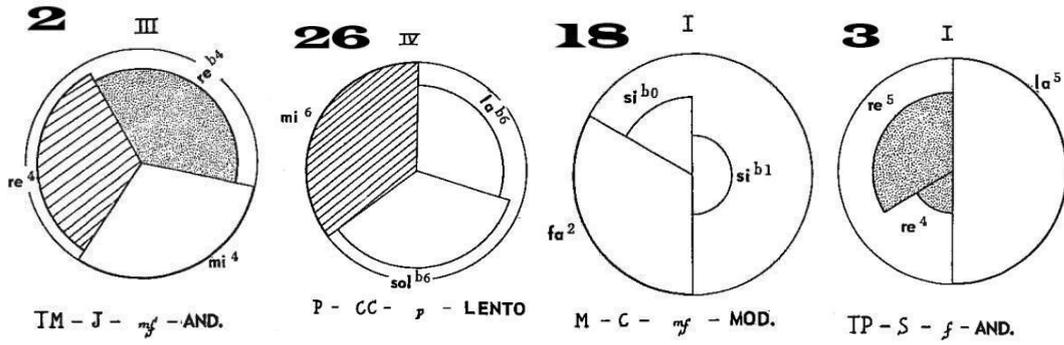
1 subdivisão (4 estruturas)



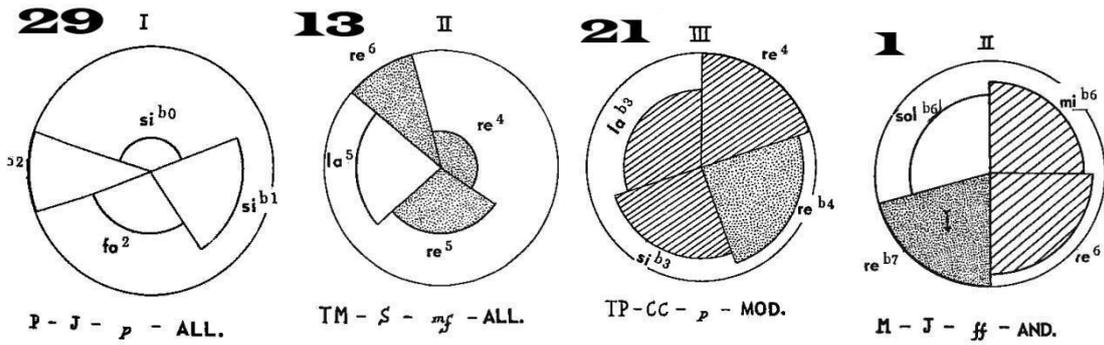
2 subdivisões (4 estruturas)



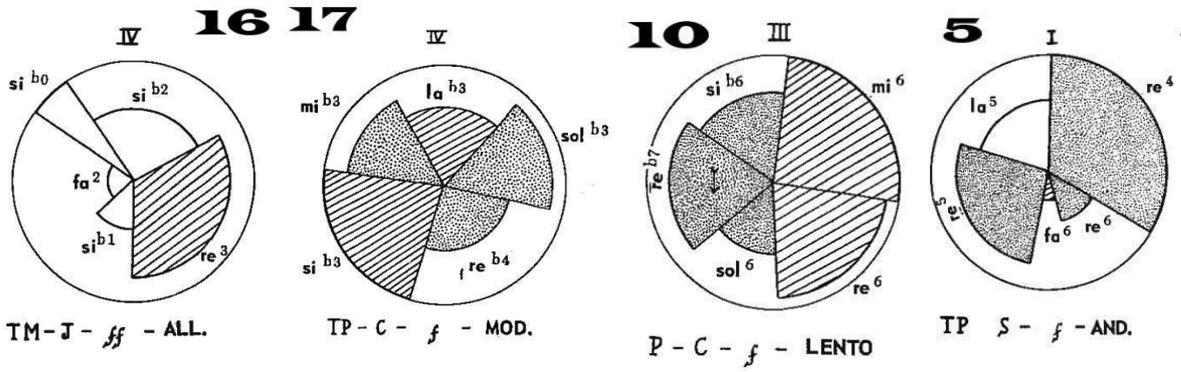
3 subdivisões (4 estruturas)



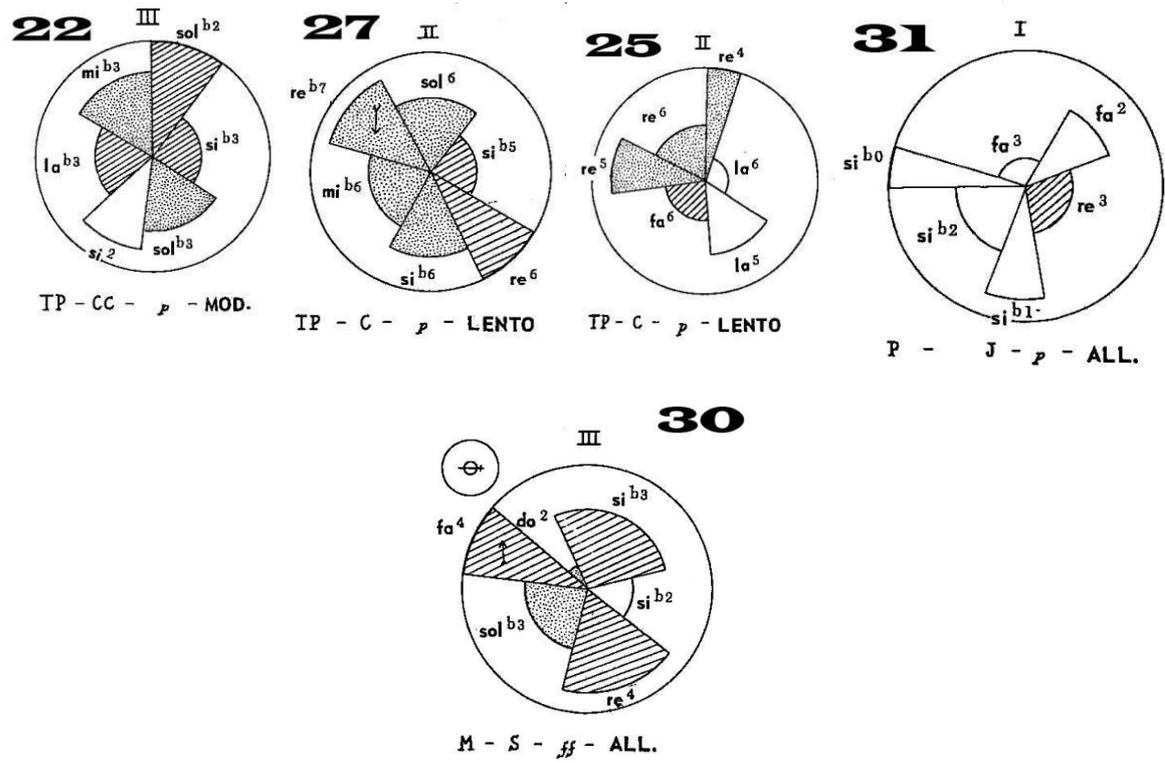
4 subdivisões (4 estruturas)



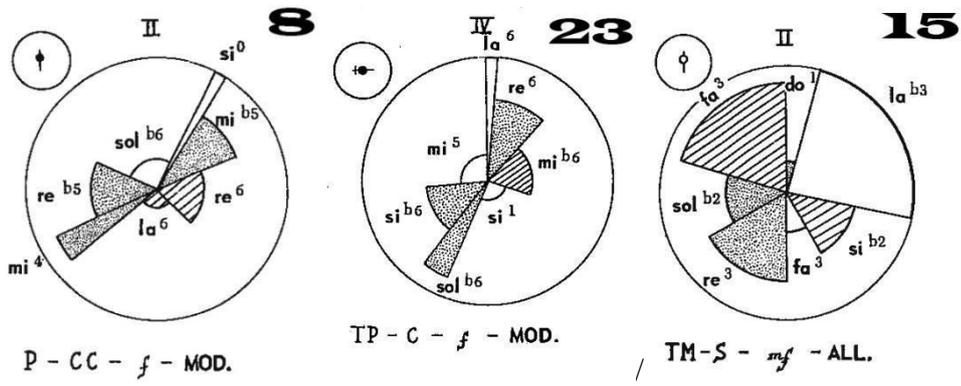
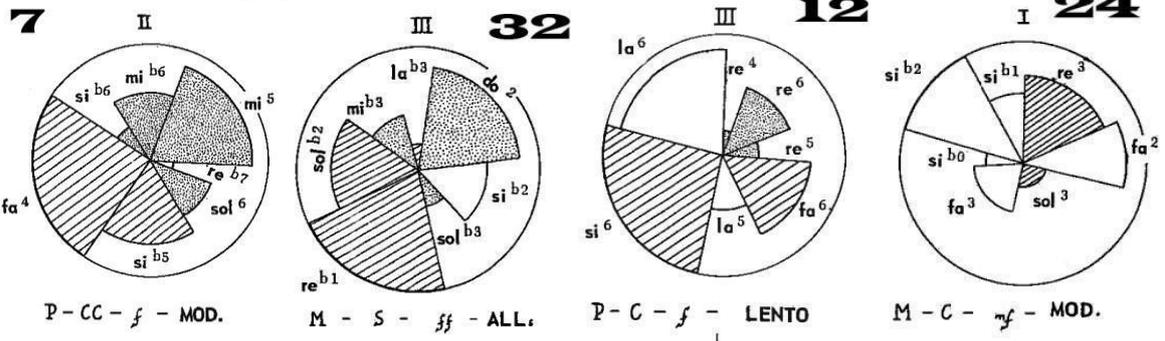
5 subdivisões (4 estruturas)



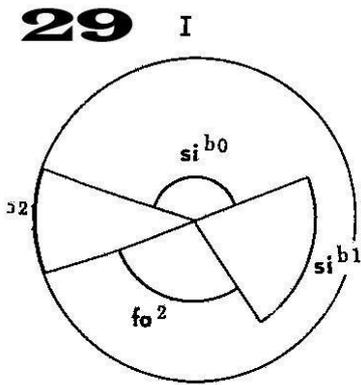
6 subdivisões (4 estruturas + 1 pivô)



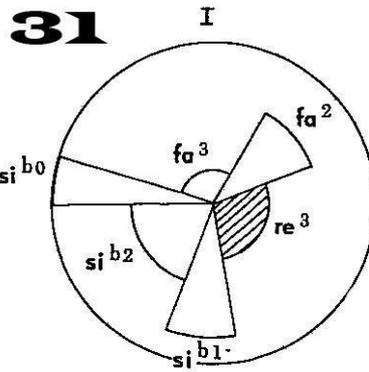
7 subdivisões (4 estruturas + 3 pivôs)



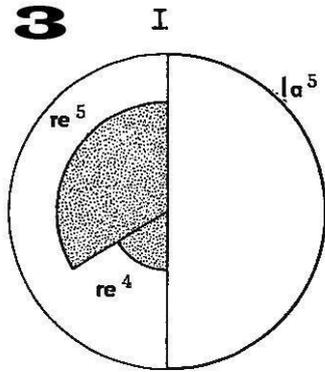
Grupo I



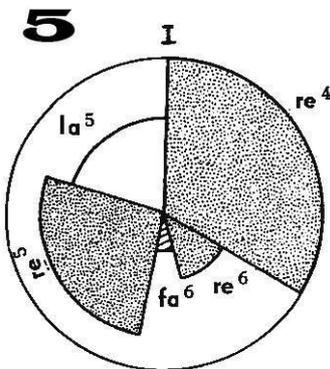
P - J - p - ALL.



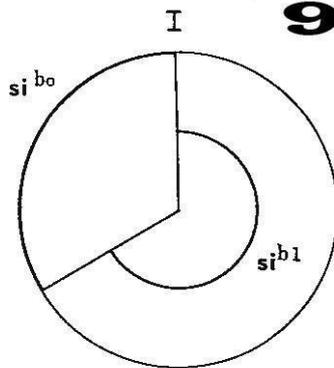
P - J - p - ALL.



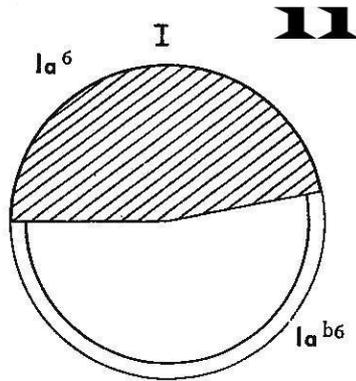
TP - S - f - AND.



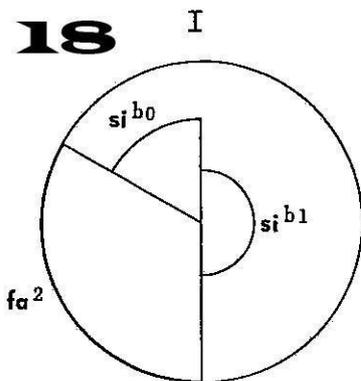
TP S - f - AND.



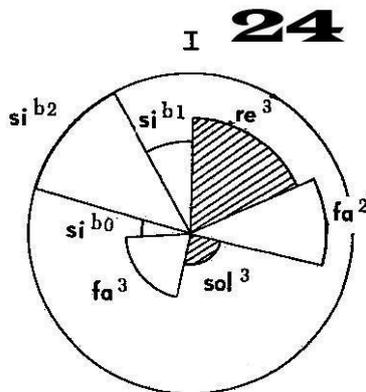
TM - CC - ff - LENTO



TM - CC - ff - LENTO

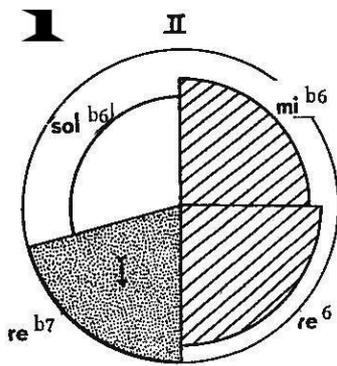


M - C - mf - MOD.

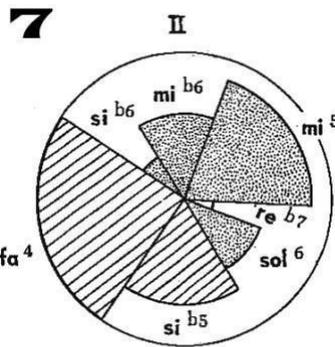


M - C - mf - MOD.

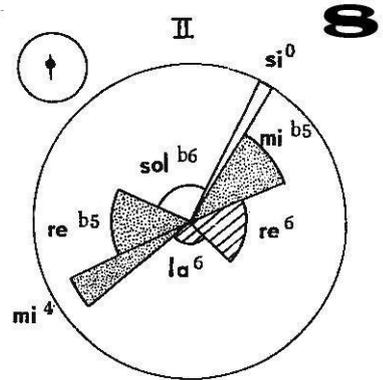
Grupo II



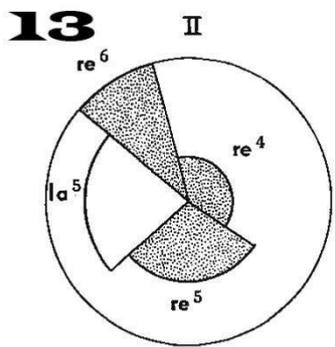
M - J - *ff* - AND.



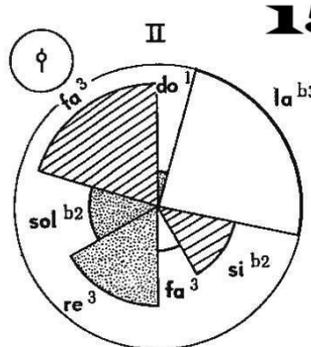
P - CC - *f* - MOD.



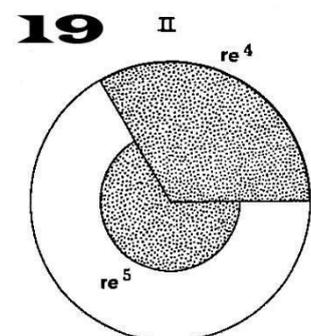
P - CC - *f* - MOD.



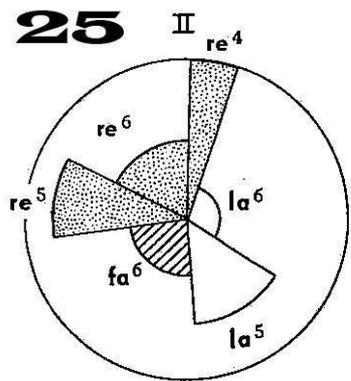
TM - S - *mf* - ALL.



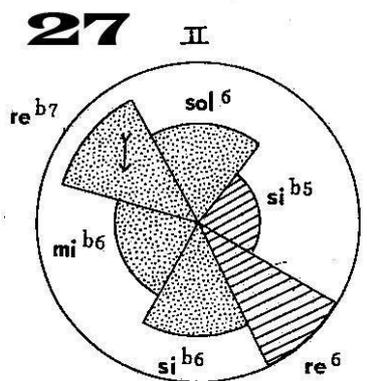
TM - S - *mf* - ALL.



M - J - *ff* - AND.

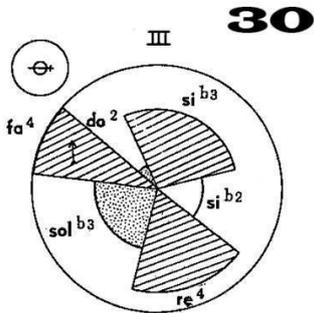


TP - C - *p* - LENTO

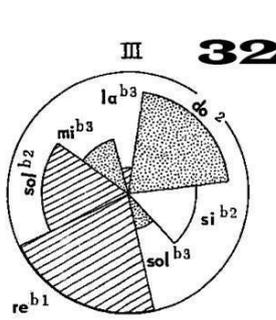


TP - C - *p* - LENTO

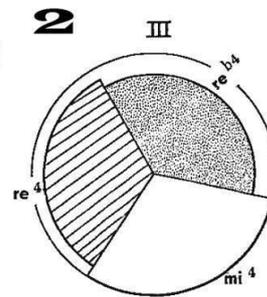
Grupo III



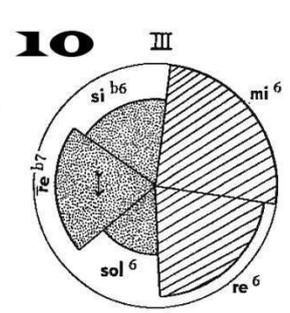
M - S - *ff* - ALL.



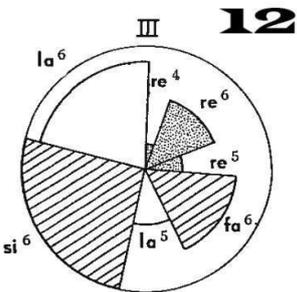
M - S - *ff* - ALL.



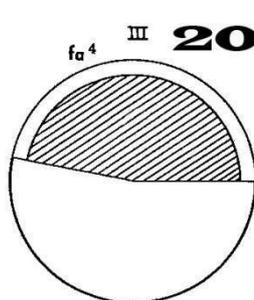
TM - J - *mf* - AND.



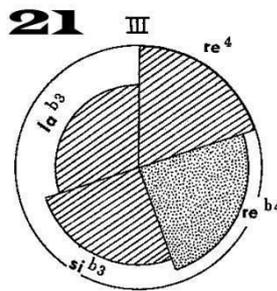
P - C - *f* - LENTO



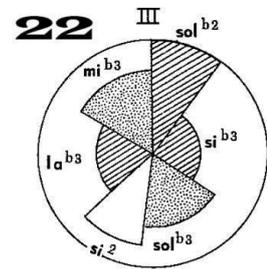
P - C - *f* - LENTO



TM - J - *mf* - AND.

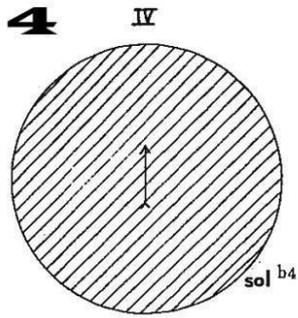


TP - CC - *p* - MOD.

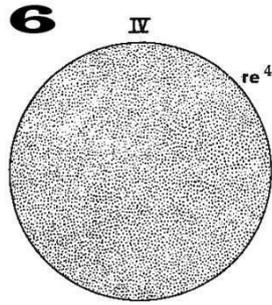


TP - CC - *p* - MOD.

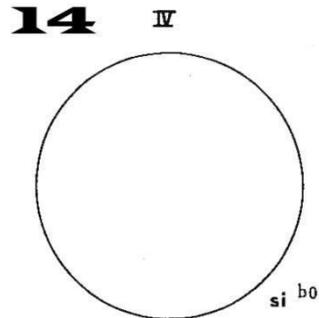
Grupo IV



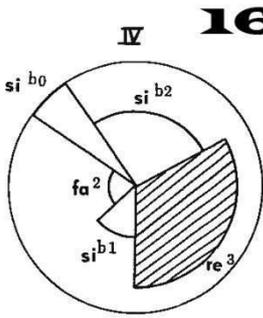
M - - *mf* - AND.



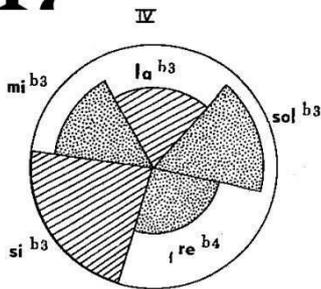
M - - *mf* - AND.



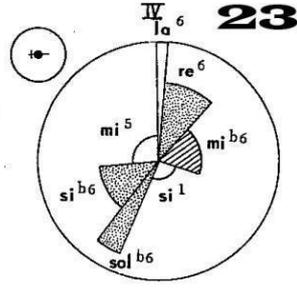
TM - - *ff* - ALL.



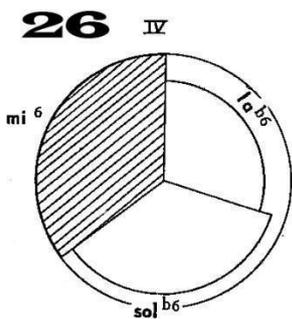
TM - J - *ff* - ALL.



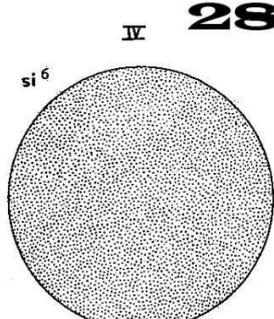
TP - C - *f* - MOD.



TP - C - *f* - MOD.



P - CC - *p* - LENTO



P - - *p* - LENTO

Anexo IV – Clipping de Imprensa

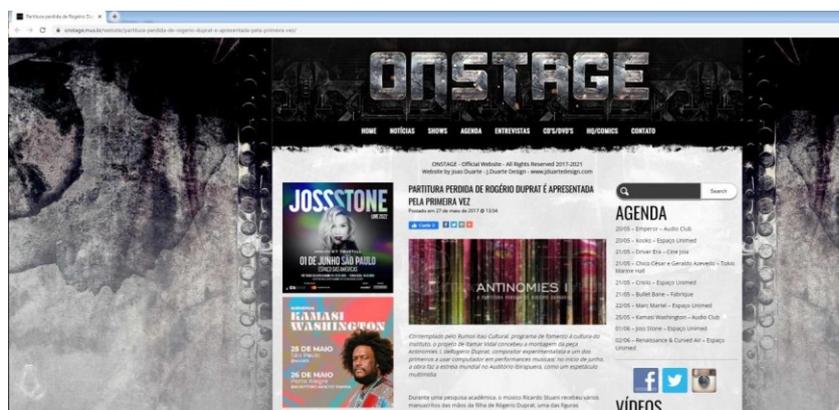


CLIPPING DE IMPRENSA - ANTINOMIES I A PARTITURA PERDIDA DE ROGÉRIO DUPRAT

<https://vimeo.com/219851866>



<http://onstage.mus.br/website/partitura-perdida-de-rogerio-duprat-e-apresentada-pela-primeira-vez/>



<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1889503-partitura-perdida-de-rogerio-duprat-ganha-montagem.shtml>

ilustrada

Partitura perdida de Rogério Duprat ganha montagem



Divulgação

A cantora Nara Leão conversa com o maestro Rogério Duprat

STEPHANIE RICCI
DE SÃO PAULO

02/06/2017 © 02h00

f Compartilhar    < 0

 OUVIR O TEXTO

+ Mais opções

Após mais de 50 anos perdida, uma das primeiras

Estude  

<https://medium.com/revista-bravo/a-banda-serialista-de-rogerio-duprat-520d8bd14e11>

A banda serialista do Duprat



Andrei Reina [Follow](#)
Jun 2, 2017 · 13 min read

Revista Bravo!
A Bravo! olha para as fronteiras do fazer artístico, dá acesso à nova arte, dialoga com os artistas...

[Follow](#)



Os músicos e pesquisadores Itamar Vidal e Ricardo Stuaní (Foto: Daniel Perseguint)

A menção ao nome de Rogério Duprat costuma suscitar uma paisagem sonora específica. Colorida e psicodélica, nela convivem o pop e a vanguarda, sambas de Lamartine Babo e canções de Lennon e McCartney, jingles comerciais e a “Construção” de Chico Buarque. Mas em se tratando de um músico, compositor e arranjador plural, esta parte—já fértil de facetas, diferenças e contradições—não conta o todo. Por motivos compreensíveis, seu trabalho é quase sempre associado ao Tropicalismo, cuja identidade sonora deve muito a seus arranjos, como se ouve no [disco-manifesto](#) do movimento, no “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, nos álbuns lançados em 1969 por Caetano Veloso e Gal Costa e na parceria com [Os Mutantes](#).

Mas há também um Rogério Duprat que se dá menos a ver—aquele que, antes dos anos de *paris et circensis*, esteve na formação do Grupo Música Nova, cujo [manifesto](#) de 1963 firmava um “compromisso total com o mundo contemporâneo”. Isto implicava na superação da estética nacionalista, então hegemônica na música de concerto do país, e na atualização modernista no

<http://passagemdesom.com.br/index.php/noticias/1175-partitura-rogerio-duprat-antinomies-vez>



The screenshot shows the website 'passagem de som' with a navigation menu including HOME, ENTREVISTAS, LANÇAMENTOS, MATÉRIAS, SALA ESPECIAL, LIVROS, FILMES, AO VIVO, and NOTÍCIAS. The main content area features a large image with the text 'PARTITURA ANTINOMIES I' and 'Rogério Duprat, Malbaetes e Frank Zappa' by Arnaldo Baptista. Below the image is the article title 'Partitura Perdida De Rogério Duprat É Apresentada Pela 1ª Vez' and a 'Divulgação' date of 29 May 2017. Social media sharing buttons for Facebook, YouTube, and other platforms are visible. A sidebar on the right contains a 'revista SO' section with 'Entrevistas' and 'KAR CON'.

<https://livreopinioao.com/2017/05/25/partitura-perdida-de-rogerio-duprat-e-apresentada-pela-primeira-vez/>



The screenshot shows the website 'livreopinioao.com' with a navigation menu including Home, Cultura, Entrevistas, Autores Livres, Sobre LOID, LOID na Escola, Festival Gaveta Livre, Poema Livre, and Sobre LOID. The main content area features a large image with the text 'LOID' and 'LIVRE OPINIÃO IDEIAS EM DEBATE'. Below the image is the article title 'Partitura perdida de Rogério Duprat é apresentada pela primeira vez' and a 'Live Opinião' date of 25 de maio de 2017. A search bar and social media links are visible on the right. A footer at the bottom contains a privacy policy notice.

<http://istoe.com.br/antinomies-i-obra-chave-da-vanguarda-brasileira/>

The screenshot shows the Istoe website interface. At the top, there's a navigation bar with 'ISTOE' logo and 'EDIÇÃO Nº 2733 10/06'. Below it, a menu lists categories like HOME, ÚLTIMAS, REVISTA, BRASIL, ECONOMIA, MUNDO, COLUNAS, ESPORTES, GENTE, SAÚDE DA MULHER. A Crocs advertisement is visible, showing various styles of shoes. The main article is titled "'Antinomies I', obra-chave da vanguarda brasileira" and is categorized under 'CULTURA'. The article text mentions Rogério Duprat (1932-2006) and his group's role in the Manifesto Música Nova in 1963. A small image of Rogério Duprat is shown on the left. Below the article, there's a 'bet365' advertisement.

<https://veja.abril.com.br/cultura/partitura-perdida-de-rogerio-duprat-e-apresentada-pela-1-vez/>

The screenshot shows the Veja website interface. At the top, there's a navigation bar with 'veja' logo and 'MENU'. Below it, a menu lists categories like RADAR, RADAR ECONÔMICO, POLÍTICA, ECONOMIA, SAÚDE, MUNDO, CULTURA, PLACAR. The main article is titled "Partitura perdida de Rogério Duprat é apresentada pela 1ª vez" and is categorized under 'Cultura'. The article text mentions that the piece 'Antinomies I', forgotten for 54 years, is considered one of the first experiences of written musical graffiti in Brazil. Below the article, there's a large image of Rogério Duprat wearing glasses. To the right of the image, there's a Spotify advertisement and a 'PUBLICIDADE' section with a large '8' and '+ fre em mil'.

<https://vejasp.abril.com.br/atracao/antinomies-i-ou-a-partitura-perdida-de-rogerio-duprat/>

veja São Paulo ASSINE BUSCAR

CULTURA | CIDADES | COMER & BEBER | COLUNISTAS

Shows

Antinomies I ou A Partitura Perdida de Rogério Duprat

PUBLICIDADE



YouTube Shorts #BAILE DOSHORTS

Ensaio de Antinomies: estreia no dia 2 de junho Daniel Perseguiw/ Fantasma Filme/Divulgação

Tipos de Estilos musicais: Instrumental
VejaSP: ○○○○○
[Locais e Horários](#)



Anexo V – Entrevistas de Rogério Duprat

A seguir, duas entrevistas de Rogério Duprat cujos arquivos não estão mais disponíveis na internet, a primeira para a revista Senhor F e a segunda um arquivo do portal Bate Papo do UOL.

Senhor F republica entrevista exclusiva com o maestro Rogério Duprat

* Fernando Rosa/Alexandre Matias

Em 2003, eu, Fernando Rosa, editor de Senhor F, o jornalista Alexandre Matias, e o então editor da Bizz, Emerson Gasperin, entrevistamos o maestro Rogério Duprat. O resultado do longo bate-papo foi uma matéria publicada em uma das edições da revista Bizz daquele ano, e a íntegra na Revista Senhor F. Em várias páginas, a matéria assinada a quatro mãos, talvez pela primeira vez em muitos anos, ou mesmo décadas, apresentava às novas gerações o maestro tropicalista, irreverente e genial.

Duprat, já quase completamente surdo, e Dona Lali, sua esposa, nos receberam em seu modesto apartamento, em São Paulo, e a conversa estendeu-se por quase uma tarde. Levamos para ele alguns presentes, entre eles uma coletânea em CDr (da nossa lavra, claro) com as bandas escaladas para tocar no "Ibirastock", o Woodstock brasileiro abortado pela ditadura. Duprat olhou para a capa, com reprodução do cartaz do evento, e cravou: "isso é coisa do Peticov" (de fato, Antônio Peticov, autor da arte e organizador do festival).

Um tempo depois, liguei para saber se tinham recebido a revista e Dona Lali disse que Duprat queria falar ao telefone, recomendando que apenas escutasse, porque ele já não ouvia mais praticamente nada. Então, Duprat agradeceu e disse que aquela tinha sido a matéria mais fiel à sua obra e ao seu trabalho, em toda a sua carreira (mais pela escrita fina do Matias, certamente), o que me deixou feliz por um lado, mas triste por constatar, mais uma vez, o quanto os verdadeiros artistas nacionais são relegados pela história "oficial" do país. Abaixo, republicamos a entrevista, com perguntas sem distinção de entrevistador (Fernando Rosa).

A entrevista

Senhor F - Como é que um maestro com formação erudita, com contato com músicos de vanguarda, concretistas, acaba no rock, no pop?

Rogério Duprat – Eu sou um músico multimídia. Eu já nasci assim. Acho que não é de estranhar. O que eu acho que é uma coisa da minha geração, essa coisa de atacar em várias frentes, um troço que foi comum. E temos casos parecidos como o meu. Amigos meus como Júlio Medaglia, Damiano Cozzela; houve outros casos. Eu tive oportunidades melhores do que os outros. Quer dizer, meus primeiros instrumentos foram gaita de boca, violão cavaquinho; foi antes de eu saber ler música; eu era um olherudo, não lia música, fui aprender a ler música depois. E aí, claro, trabalhando na área erudita, com a Orquestra de Câmara de São Paulo. Em seguida, fazer concurso, o violoncelo ... fazer concurso e entrar na Sinfônica

de São Paulo, estava me formando na profissão de músico. Aí, sim, dentro da profissão, começaram a aparecer as ramificações, até por necessidade fisiológica, para sobreviver a família. Eu me casei muito cedo; aos 21 anos já tinha uma filha. Isso tudo tinha que comer. E nesse tempo tocar só no Teatro Municipal não bastava, não era um salário. Então, fazia várias coisas. Aí, comecei a gravar muito; com isso, conheci muitos músicos populares, tocando em gravação de filmes, por exemplo, trilhas de filmes, enfim, muita música popular e, aí, acabei ficando muito amigo de Agostinho dos Santos, por exemplo. Toquei no que viria a ser, mais tarde, a Rede Globo, em São Paulo, era a Vítor Costa, era rede de televisão, não sei, não lembro o nome. Mas ali era toda a turma da Rádio Nacional, do Rio, que circulava para cá, porque aqui também chamam Rádio Nacional. Era Rádio Nacional e Televisão. Ali, a gente também conheceu muito músico popular. Eram os pré-roqueiros, os primeiros roqueiros eram ligados à vertente de Elvis Presley mesmo.

Senhor F - Você foi arranjador da Gravadora Vilela Santos? É desse período?

Rogério Duprat - Vilela Santos ...!

Senhor F - Você produziu o "Vigésimo Andar", do Albert Pavão?

Rogério Duprat – Pois é (risos)! Eu queria lembrar isso e não estava lembrando ...

Senhor F - Quem mais produziu, nessa época, além do Albert Pavão? Baby Santiago, The Rebels ...?

Rogério Duprat - Esse pessoal eu acabei conhecendo. Aí, sim, eu já era músico profissional, tocando em orquestra basicamente, e comecei a escrever para o Ataliba, como é o nome dele...?

Senhor F - Era VS, o selo, o nome do selo era VS. De Paulo Vilela e Ataliba Santos.

Rogério Duprat – E, aí, então, comecei a fazer vários arranjos e, na verdade, antes de fazer arranjo, eu estudei composição. Inclusive fui "mamar" nas vacas sagradas: Boulez, Stockhausen, aquele pessoal da música de vanguarda européia. Nós éramos afilhados deles. Um dia, Kollreuter – não sei se já ouviram falar – foi esse cara que trouxe essa coisa toda pra cá. Embora eu tivesse estudado principalmente com gente ligada à música nacionalista, "camarguista", Olivier Toni e Claudio Santoro, com quem trabalhei em composição, orquestração, essas coisas. Fiz também um conservatório aqui, chamado Villa-Lobos. O Conservatório Villa-Lobos foi a minha formação em violoncelo, com as matérias complementares. Mas, aí, eu já tocava muita música popular, já estava familiarizado com essa coisa, e foi quando comecei a fazer esses arranjos aí, para a VS e a Penta. Tinha dois selos.

Senhor F - Alberto Pavão diz em seu livro que você assinou Rudá, no arranjo de Vigésimo Andar, para não ser cúmplice de um rock ... Como é que é essa história?

Rogério Duprat – Rudá é o nome do meu filho. Eu tinha um pouquinho assim de prurido erudito, de aparecer como compositor, porque eu era compositor de música de vanguarda, junto com – não sei se você sabe - as ligações que nós tivemos foi com os poetas concretos, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e outros. Fizemos festivais de música erudita, música de vanguarda e tal. Eles tinham uma revista importante - não lembro o nome -, uma revista a que a gente também comparecia, escrevendo artigos. Fizemos um grande manifesto, etc. Mas aí foi na volta, exatamente, na volta desse trabalho em que fui lá, "mamar" nas tetas culturais, é que a gente viu lá os "cagistas", aqueles caras ligados ao John

Cage (músico concretista americano). E descobrimos, então, toda uma fatia de produção ligada ao acaso, ao happening, essa coisa, e começamos a fazer isso aqui. Eu, o Júlio Medaglia, o Damiano Cozzela, o pessoal que assinou aquele tal manifesto. Esse manifesto dizia exatamente isto: "chega desse negócio de coisinha da música erudita enfiada só dentro do teatro, pra meia dúzia de milionários e tal. A gente tem é que sair para a rua, fazer música na rua com os meios que houver; se forem bons ou maus, isso é outra coisa. Mas fazer o que for possível". E aí que me aproximei deliberadamente da música popular. E é claro, nós somos do tempo em que a gente dançava os roquinhos, eu tinha 14 anos, eu já conhecia a minha mulher, nós dançávamos bem pra burro; íamos a todos os bailecos e dançávamos tudo – bolero, rock, samba, o que pintasse, e Gonzagão, que o Gil faz agora um show... Eu tocava todas as músicas do Caymmi, especificamente do Caymmi e do Gonzagão, acompanhado de violão.

Senhor F - Mas a aproximação em relação ao rock foi por motivo financeiro?

Rogério Duprat – É... não só; também, é claro, eu já disse aqui, mas também porque a gente quis eliminar as fronteiras. Não deixando que se falasse que isto aqui é música erudita, isso aqui é música popular. Acabar com isso; a gente cantava e dançava tango, qualquer coisa. Então, todas as coisas estão aí, que são para a gente fazer mesmo. Nesse caso, nessa primeira fase aí, de arranjador, tinha um cara interessante que se chamava Edmar Aires Abreu – não sei se vocês ouviram falar. Ele era uma espécie de diretor de artístico nesses selos. Uma coisa grandiloqüente... quase sinfônica, mas com temas... Foi assim que começou. E ali, depois disso, eu não parei mais. Aí, vêm os prêmios, um prêmio aqui, outro ali, um faz uma badalação, outro faz outra. O povo brasileiro é o rei de jogar para o alto as coisas: é o maior do mundo, é o melhor do mundo, aquelas coisas; adoram dizer que em tudo são o melhor do mundo. Não é nada. Era uma bosta igual às outras. Nada disso. Todo esse trabalho ainda era uma coisa incipiente; a gente ainda não tinha descoberto o grande filão do pós-rock. Isso aqui é 1960.

Senhor F - Como foi que vocês descobriram esse filão?

Rogério Duprat - Isso aí foi mais ou menos na era dos festivais, um pouquinho antes nós começamos a ouvir Beatles. Depois, fui para Brasília e aí a gente já estava ouvindo muitos os Beatles; começaram a aparecer os discos em fins de 64, 65. E lá fizemos alguns concertos muito interessantes. Uma das razões de os milicos terem invadido, era que eles achavam que aquilo era subversão, era música feita com aparelhos eletrodomésticos, leitura do jornal do dia... O coro era assim: todo mundo tinha o jornal do dia e, aí, a gente indicava entre nós um que era o maestro e, então, ele dava a dica. E o cara lia o que tinha na frente. Quando ele chamava uma dica, todo mundo lia, "tuque", o que tinha na frente. Era uma balbúrdia total. E outra coisa: ninguém sabia quem era professor, quem era aluno, o que fazia parte também da nossa jogada e não era tão subversivo assim. A gente estava voltado para o mundo e os caras eram uns "caretas". Não é só porque eles eram fascistas - eram caretas, filhos da puta mesmo. Aí começar a interferir cada dia mais, e nós todos, 200 professores, pedimos demissão e fomos embora.

Senhor F - Você, então, estava entre os 200 ...?

Rogério Duprat - O Cozzela também, o Cláudio Santoro...

Senhor F - Os Beatles são os elementos de ligação com essa mudança, dessa sua aproximação com o rock, é isso?

Rogério Duprat – É, não só os Beatles, mas a também outros grupos. Em 62/63, eu vi os filmes dos Beatles na Europa.

Senhor F - Você travou contato mais próximo com os Mutantes na preparação do arranjo de "Domingo no Parque". Mas, antes disso, já tinha trabalhado com O'Seis?

Rogério Duprat – Vou contar uma historinha, como foi a coisa: quando nós voltamos a Brasília, nós começamos a pesquisar esses caras, esses grupinhos que já eram Jovem Guarda. Tinha, então, o Solano Ribeiro, que é produtor até hoje, está produzindo agora esse novo festival da Globo. Solano Ribeiro, com o jornalista Chico de Assis também, e outro cara que virou cronista esportivo, Alberto Helena Júnior...

Senhor F - Foi ele, Alberto Jr., que deu o nome de "Mutantes", que batizou os Mutantes?

Rogério Duprat – Não sei.

Senhor F - Na biografia dos Mutantes ...

Rogério Duprat – Não sei. Acho que não é verdadeira essa informação... Pra nós foi ele quem achou Os Mutantes. Ele que andava querendo achar os Mutantes.

Senhor F - Ele que achou os Mutantes? O'Seis?

Rogério Duprat - Ele que achou, porque ele começou. A gente insistiu: vamos ficar atrás desses grupinhos que fazem a Jovem Guarda, porque é o que tem de rock aqui, goste ou não goste, é isso o que tem. Então, muitos eram fraquinhos, mas tinha um cara aqui também ... Albert ...

Senhor F - Albert Pavão?

Rogério Duprat - É, Albert, que era (?) ...

Senhor F - Irmão da Meire Pavão...

Rogério Duprat - É .. Pavão (entusiasmado)! A Meire! A Meire era a irmã dele, o pai deles ... era o ...(?)

Senhor F - Theotônio Pavão.

Rogério Duprat - Ah, isso mesmo. Exatamente. Eu fiz nesse selo aí o Vigésimo Andar. E tinha outros roqueirinhos também ... O Helena nos levava. Olhe, tem um grupo na Bela Vista; a gente ia ver, é bonzinhos, quem sabe, e tal. Mas sei que quando chegamos lá, tinham Os Mutantes lá; quer dizer, quebrou a nossa cara, porque eles estavam fazendo os Beatles igualzinho os Beatles. Faziam Beatles perfeito. E já tinham já suas músicas, faziam suas músicas. E aconteceu que, então, nesse ano de 67, o Júlio Medaglia, que estava lá no júri de seleção da Record, aí por acaso, ele, conversando com o Gil, ele viu que o Gil estava meio malcontente, não estava satisfeito de fazer só com orquestra; como todo mundo fazia aquele negócio de festival; ele queria botar pra quebrar também. Ele e Caetano já estava pensando que tinha que chegar à música pop. Era a última palavra, aquela coisa que estava misturando, comportamento diferente, não mais só musiquinha. Então, o Gil, conversando com o Júlio, perguntou quem ele achava que podia ajudar no arranjo de "Domingo do Parque". E ele me apresentou ao Gil. Aí, Gil disse: "veja, o que você quer fazer?" "Eu acho que o negócio é partir para o pau mesmo, botar rock, misturar com essa coisa baiana de vocês, e mandar o

pau". E ele: "Está bom, você conhece alguém?". E eu disse: "eu vou trazer as únicas pessoas que servem pra você ... Dá um tempo, um dia ou dois ...". Então, peguei Os Mutantes, porque eu já estava "mamado" neles, porque eles eram um grupo de uma pureza sensacional, aquela coisa das primeiras músicas deles. Nenhum deles, nenhum desses grupos tinham aquela ingenuidade gostosa, agradável, aquelas encenações que a Rita já fazia, e eles também, os meninos...

Senhor F - Tinha um elemento nos Mutantes que era um elemento de subversão também ...

Rogério Duprat – Ah, sim! Não tinha nada disso... Ao contrário, eram antinacionalistas.

Senhor F - Engraçado você falar dessa aproximação que teve com o Gil, porque eu acho assim, que, pela observação histórica, sem os Mutantes e sem a sua presença, o tropicalismo não teria esse grau de ...

Rogério Duprat - Talvez não tivesse essa cara que teve ...

Senhor F - Há um elemento de subversão, essa coisa de romper mesmo ...

Rogério Duprat – O grupo, que fez "Alegria, Alegria" com o Caetano, também era bom. Mas era frio, não era quente, era frio ... Era argentino ... Então, eles tinham assim, eles faziam, tocavam bem, mas não tinha essa coisa inexplicável que Os Mutantes tinham. Essa grandiosidade ... ingênuo, espontânea, tudo isso.

Senhor F - E quando vocês começaram a tratar a tropicália como movimento, tanto a tua influência, quando a dos Mutantes foi definitiva para dar esse caráter mais de subversão artística?

Rogério Duprat – A influência foi total, dos Mutantes, porque eles (Gil e Caetano) passaram a fazer espetáculos com os Mutantes. Daí para a frente, depois, os festivais para a frente, todos eles são mais ...

Senhor F - E a sua influência deu uma espécie de respaldo erudito; se um maestro não estivesse no meio ...

Rogério Duprat – Não, todo mundo conhecia; no fim de 67, todos conheciam aquele disco Sgt. Pepper's e é claro que, quando viram os meus arranjos, disseram "é esse cara aí". Porque eu não era melhor nem pior do que os outros!

Senhor F - Por ser um maestro erudito, exterior, essa coisa toda, não dava um certo aval? ... Uma credibilidade, uma sustentação ao movimento?

Rogério Duprat - Não sei, mas foi a união da fome com a vontade de comer. Estávamos todos a fim disso aí. Não é que eu fiquei dando aula para eles; ao contrário, eu que aprendi pra burro com os Mutantes, com o Gil, com o Caetano, com todo mundo, como fazer uma coisa, que pode ser ao mesmo tempo com uma certa correção, com uma correção que a gente já conhecia, de músicos, e fazer isso, de uma coisa popular e avançada, uma coisa na frente dos Beatles.

Senhor F - Tem uma história de que, antes disso, você teria trabalhado com O'Seis, o pré-Mutantes; um projeto de música, com Solano Ribeiro, pra fundir música sertaneja com rock?

Rogério Duprat - Aí, sim, mas isso era o Chico de Assis que forçava mais a barra. Eu também achava que podia, porque estava crescendo essa faixa sertaneja. Só veio a explodir bem mais recentemente, só há poucos anos que explodiu, pra valer, esse pé no saco que agora você não consegue ouvir outra coisa ...

Senhor F - O rock rural depois, que contou com os seus arranjos, por exemplo, em Terço, Bendegó, não seria um desdobramento dessa idéia original?

Rogério Duprat – É, a mistura veio. Com Alceu Valença, (Geraldo) Azevedo. Fiz um disco inteiro com Alceu Valença e Azevedo. Era uma dupla, você sabe. Fiz um LP inteiro. Mas também fiz com João Bosco. Enfim ... Não é que eu só queria ver rock daí para a frente, não é. Tanto que chegou uma hora em que eu não agüentava mais ver rock, isso sim... Quando passou mais dois ou três anos e o pessoal todo repetindo a mesma coisa, me encheu o saco e comecei a puxar o carro. Fui fazer mais tarde alguma coisa com o Terço, com Sá, Rodrix & Guarabyra.

Senhor F - Com o Bendegó ...

Rogério Duprat – Enfim, ao que me dediquei e com mais força foi nesses dois anos - 67 e 68 - de aproveitar aquela... Era um material humano reunido ... E que os milicos fuderam, prendendo os caras, no fim de 68. Eu viajei com os Mutantes para fazer uma música só deles, naquele festival da França, ... lá de Cannes; era D. Quixote. Eles foram defender lá e eu fui com eles e orquestra. Quando nós voltamos, o Caetano estava preso, estava todo mundo apavorado, e nós, na rua, porque o pessoal da Philips..., enfim, passava aqui, nós fedíamos, tínhamos fedor subversivo. Então, não valia a pena ficarem muito ligados a nós, aquela sujeira ... Então, todo mundo aí começou a fugir. No fim de 68 para 69, aí foi terrível - acabaram, proibiram, não podíamos mais fazer teatro. Senhor F - Foi o AI-5.

Rogério Duprat – Já estava armado um esquema muito bom com o Guilherme Araújo. Esse cara era um puta cara, um cara com uma belíssima cabeça ...

Senhor F - Como é que era a coisa do estúdio? Por que vocês produziram verdadeiras loucuras que só os Beatles eram capazes disso. Você fala com entusiasmo muito grande dos Mutantes. Eu queria que você falasse como começou o teu namoro com os Mutantes que, para mim, é um dos períodos mais férteis da música brasileira? A partir daí como é que você descobriu que aquele grupinho que imitava os Beatles direitinho podia ...

Rogério Duprat - Pensava-se que esse grupo tivesse algumas ligações com a TV e tal. Houve um festival, onde apareceu o Milton Nascimento, na atual TV Canal 9, antes de aparecer esse festival da Record, que é onde apareceu Caetano, Gil. Esse outro festival foi bem badalado, era TV Excelsior (Canal 9). Ela tinha tentado ser uma TV de alto repertório, só dedicada às coisas culturais. Eu também atuei nesse tempo, um ano antes, ou dois anos antes. Mas aí, de repente, descobriram que o negócio era festival de música popular. O Milton Nascimento foi uma pessoa que apareceu em São Paulo, nesse festival. A idéia que se tinha era fazer uma espécie de programa dos melhores roqueiros. Havia outros grupos, eu não me lembro agora, mas sei ... Depois de conhecer os Beatles, os Mutantes, era difícil ficar trabalhando com outros mais primitivos, porque eles eram avançados em certas áreas, eles tinham a mãe pianista, pianista erudita, fazia concertos, cheguei a tocar com ela ...

Senhor F - E um dos irmãos fazia os instrumentos, o Cláudio César ...

Rogério Duprat - O irmão, era um espetáculo esse cara ... Isso ajudava muito, porque não precisava ficar esperando vir a guitarra dos Estados Unidos; ele fazia, quando tinham alguma idéia, ele faziam imediatamente lá, um trocinho deste tamanho (mostrando o gravador), que ...

Senhor F - Mas quando começou essa descoberta de que os Mutantes eram mais do que um simples grupo de rock perfeito, que podia ser maior do que os Beatles?

Rogério Duprat – Era um time pesquisador. Eles estavam permanentemente ... Depois, eram muito atentos a todas as coisas. Aquelas brincadeiras da Rita eram coisas que os americanos andavam fazendo, aquela coisa de simular certa ingenuidade, fingir que é bobo, aquelas coisas, e só eles sabendo que aquilo era gozação. Então, isso aí foi se desenvolvendo, eles acabavam fazendo disso um retrato, a cara do grupo era isso. Tinha um negócio de tocar instrumento raro, uma harpinha. Enfim, eu só podia cair de amores por eles, não tem outro, era o maior grupo que o país tinha dado até ali.

Senhor F - Como era essa coisa de estúdio, vocês produziam coisas fantásticas que nem os Beatles faziam ...

Rogério Duprat – Nós tínhamos essa história, que você já sabe, de misturar todas essas músicas, todos os tipos de música, e eu em especial tinha uma predileção por gozar a música, fazer gozação, algumas pornográficas, por exemplo, na música - não é uma música, é uma peça do Caetano ... esqueci a palavra - como é o nome?

Senhor F - "Épico"?

Rogério Duprat – Foi aquele que diz que foi na Bahia, quando eles estavam confinados lá ...

Senhor F - "Acrílico".

Rogério Duprat - "Acrílico"! Ele acabou me dando a parceria. E o Gil também tocou na parceria; de um Gil com dois Rogérios, o Rogério Duarte. No "Acrílico" tem vários sons feitos num estúdio. Um deles, um desses sons é um peido meu (risos). Fiz questão absoluta de entrar no estúdio - e o Fritz era um operador, também entrou na gozação, um ótimo operador. Aí eu dizia, "dá um tempo", fique atento aí. Um dia eu vou contar para todo mundo qual é o lugar em que tá esse peido, eu tenho que localizar de novo, mas tá lá. Isso fazia parte do nível de gozação que a gente estava disposto a assumir.

Senhor F - E a história do LP A Banda Tropicalista do Duprat...

Rogério Duprat – É, eu não gosto muito daquilo. Na verdade, eles forçaram muito. Para começar, aquela foto... O pai do Edu Lobo era produtor - já falecido, Deus o tenha em bom lugar - mas eles não entendiam as coisas. Dentro da gravadora, eles não entendiam bem as coisas. Então, forçaram a barra, me fizeram subir em cima da mesa para bater fotografia ... Coisa tão boba, ingênua, cretina, mas enfim, acabei fazendo porque queria fazer o disco, tem umas coisas que eu gosto. Mas ele sofreu um pouco do efeito desse negócio do repertório, de me forçarem um pouco algum repertório da música internacional, que era um pouquinho mais comercializada. Mas agora, sei lá, eu teria ...

Senhor F - Quem é o autor da capa do lp A Banda Tropicalista do Duprat?

Rogério Duprat – Não sei.

Senhor F - Porque essa capa é a primeira a satirizar o Sgt. Pepper's dos Beatles ...

Rogério Duprat - Eu não sei quem fez esse trabalho. Eu lembro que eu não interferi na escolha. Eu disse: não é meu problema, manda fazer. Quem acha que sabe fazer ... Não sei. Uma hora vou perguntar pro Manuel Barenbein ... Outro cara espetacular, o Mané Barenbein. Foi sorte nós termos esse cara. Já era da Polygram, Phillips... Ele é um cara que deu a maior cobertura. Defendia a todos nós perante a direção da gravadora, porque não era fácil, com o francesão que tinha lá, que só queria botar besteira, não é?

Senhor F - Em As Amoras, têm duas músicas com os Mutantes, que também participam do filme? Isso foi lançado na época, um lp da trilha? Existe master disso?

Rogério Duprat - Não! Foi feito só pro filme.

Senhor F - Só para o filme?

Rogério Duprat - É, eles aparecem no filme.

Senhor F - O Peticov (Antonio) também aparece no filme, no papel de um hippie.

Rogério Duprat - É num boteco ... É um pouco forçado aquele boteco ...

Senhor F - Quando tu entrou nessas histórias de música pop, tu rompeu com teus colegas eruditos?

Rogério Duprat - Alguns. A maioria não. Eu continuei a fazer, trilhas de filmes, essas coisas... Agora, quando eu voltei para Brasília, já não voltei para a Orquestra Sinfônica mais. Porque eu já havia experimentado uma vida independente daquilo. Eu não quis mais tocar na Sinfônica. Voltei e pedi demissão, eu havia pedido licença antes; voltei e pedi demissão, não quis mais tocar na Sinfônica. Não que eu tenha sofrido alguma restrição profissional por causa disso, acho que não. Ao contrário, os músicos que continuaram a gravar comigo, músicos eruditos.

Senhor F - Mas não era uma coisa meio contraditória, assim, tipo ... Com os Mutantes tu fazia gozações com música erudita e, depois, tu gravava música erudita de verdade - não era uma coisa meio contraditória?

Rogério Duprat - Eu não tinha ... uma das coisas que eu fiz nesse selo ainda é fazer tudo isso em bossa nova. Não sei se você chegou a ver, tocava clássicos em bossa nova. ... Soltaram até com dois títulos, acho que eles tinham dois selos para isso, para jogar uma parte aqui outra lá ... Penta e o outro VS, era o mesmo disco, a mesma mistura, ela saiu com o nome de "Clássicos em Bossa Nova" num deles e, no outro, com outro nome. Mas eu vinha fazendo isso ... e eles gravavam comigo ...

Senhor F - Quando viste os Mutantes, te apaixonaste por eles. E eles, se apaixonaram por ti?

Rogério Duprat - Acho que sim. Pergunta pra eles. Precisava ver a festa que a Rita Lee fez há pouco tempo. Ela me pediu uma faixa, o "Gosto do Azedo" e, aí, na gravação pela MTV lá no Rio, ela insistiu que eu fosse; fez a MTV, obrigou a MTV a pagar, minha mulher foi junto e, puxa!, na hora que ela tocou o troço, a festa que ela fez. Ela é tão minha amiga quanto eu dela. Ela fez uma puta festa, sobre o meu arranjo, lá na gravação. Foi um teatro lá.

Senhor F - Essa admiração era recíproca?

Rogério Duprat - É. O Arnaldo também, mesmo depois. Vocês souberam que ele teve um problema de saúde, seríssimo, ele pirou um pouco, mas foi internado num hospital,

que deixaram janela aberta. Onde é que já se viu? Um hospital que tem um departamento dedicado a doenças mentais, deixam uma puta de uma janela aberta, o cara pode se atirar...

Senhor F - Você tem contato com o Arnaldo hoje?

Rogério Duprat - Ultimamente, pouco. Mas ele foi muito à minha casa lá em Itapeverica. Ele mora num sítio. Ele mora em Juiz de Fora, Minas Gerais. A mulher dele também é muito conhecida nossa, conhecida de outras coisas. Mas não é tão fácil a gente se encontrar. Agora, com o Serginho, perdi um pouco de contato porque ele viaja para caralho, virou jazzman também. A vida do Serginho é na ponta dos dedos.

Senhor F - Você consegue fazer um retrato de cada um dos Mutantes, dentro do estúdio, qual era o papel de cada um deles, o Arnaldo fazia isso, a Rita fazia aquilo, o Sérgio entrava com ... Eles eram grandes instrumentistas?

Rogério Duprat - O grande músico, inventor mesmo, criador era o Arnaldo, sem dúvida. Agora, charme, essas coisas eram com a Rita, e o Serginho era mais coisas técnicas, ele não sabia música, por exemplo, do ponto de vista de música erudita, mas com guitarra ele tocava qualquer coisa, até fazia brincadeiras. E o Arnaldo era mais universalista, um cara mais John Lennon ... por sinal, saiu uma coisa sobre o John Lennon ... eu não acredito ... você viu?

Senhor F - Que ele fazia sexo com a mãe dele ... Inclusive a matéria que saiu antes, há um mês, é que ele financiava o Ira . Então, acho que é uma campanha ...

Rogério Duprat - É foi a primeira coisa que pensei; aí tem treita, coisa editorial, parece que têm coisas inéditas. Há pouco tempo também, a japonesa lá, ela teria material inédito para soltar ...

Senhor F - Quando os Beatles acabaram, tu não estavas mais no rock? Tu já estavas de saco cheio do rock?

Rogério Duprat - Acho que já estava, sim.

Senhor F - Aquela história que tu falaste aqui, aquela coisa que ficaste dois, três anos no rock?

Rogério Duprat - Eu não lembro as datas.

Senhor F - Você falou do fato de o Arnaldo ter pirado no meio dos anos 70. Eu queria pegar esse gancho para falar de outra coisa. Eu queria saber como era a relação dos tropicalistas e, especificamente, dos Mutantes com drogas, e como isso se refletia na música, como era. E no estúdio? E a tua própria experiência também...

Rogério Duprat - Todo mundo consumia um pouco. Mas, eu, por exemplo, nunca fui às drogas pesadas, não cheguei... Acho que também Caetano e Gil, não. O Arnaldo, um pouco; a Rita, uma ou outra experiência, talvez. Mas, maconha rolou pra todo lado. Quase igual ao tabaco ... Toda essa área aí ... maconha...

Senhor F - Quando você fala drogas pesada, o que é? Ácido? LSD?

Rogério Duprat - Ácido, eu não ataquei, eu não tive coragem. Eu já tinha várias notícias, eu não estava afim de pirar clinicamente.

Senhor F - E como funcionava a relação com as drogas musicalmente? Porque, nos Beatles, o espelho, o parâmetro com os Mutantes, tinha uma lei assim de que nos estúdios não se usa droga porque atrapalha ...

Rogério Duprat – Eu nunca usei para facilitar êxtases, essas coisas ... na minha presença, frente à música, ao trabalho, procurei estar sempre careta, sempre bem careta, para ver as coisas que estavam acontecendo. Eu recomendava a eles; várias vezes falei "tudo bem, não tenho nenhum preconceito, façam tudo o que quiser, mas esse negócio de chegar ao estúdio, encher a cara de todas as coisas e chegar lá e ficar duro no chão...".

Senhor F - Mas acontecia essa coisa com os Mutantes?

Rogério Duprat – Não. Eu acho que eles não ... Na hora em que eles iam trabalhar, acho que não; talvez em shows. Mas em gravações não; em gravações, eles estavam sempre caretas também, porque não dá certo, não combina ...

Senhor F - No começo do rock, tu estavas presente. Na Tropicália, mais ainda; na "pré-invasão nordestina", que foi o primeiro disco gravado pelo Geraldo Azevedo e o Alceu Valença, em 72, lá estava o Duprat. Como é que tu explicas isso?

Rogério Duprat – Você conhece o Brasil. Até hoje, é assim; aparece um cara que faz uma coisa diferente, todo mundo vai levantar o cara ... Com a mesma facilidade, tira a mão dele e vai ver ele cair. Então, era isso, todo mundo achava que tinha uma fórmula secreta qualquer. E não tinha nada disso. Eu sempre achei que podia ajudar todo mundo, com a minha experiência.

Senhor F - Mas você tinha consciência disso, que você estava sendo a moda da vez, que já, já eles iam largar ...

Rogério Duprat – É esse negócio da moda, para mim, tem isso; o Brasil tem isso, os Estados Unidos também têm; é esse negócio da obsolescência programada ...

Senhor F - Em 63, você e o Cozzela fizeram experiência ou gravaram com um IBM 1620, com cartão de perfurar e tal... Como foi isso naquela época? Como é que tu vê agora essa coisa da música eletrônica?

Rogério Duprat – Era uma coisa primitiva porque o computador com que fomos trabalhar tomava três salas dessas daqui ... Era verdade. Fora a impressora, que tomava outra sala.

Senhor F - O computador era de quem? De um banco, de um órgão?

Rogério Duprat – Era da Escola Politécnica, da USP.

Senhor F - Com o pessoal viu na época o uso pouco ortodoxo do computador? Esse uso artístico do computador?

Rogério Duprat - Ah sim, mil gozações. Não tinha alma, cadê a alma? Aquela coisa dos italianos, que gostam de ópera, da grande alma. A resposta foi sempre essa ... Ih, esses caras estão loucos.

Senhor F - Hoje, a música eletrônica também tem essas barreiras aí. "Essa música aí é feita com botãozinho, isso não é música"...

Rogério Duprat - Isso aconteceu com a guitarra. Todos os puristas da música brasileira ...

Senhor F - Teve até passeata contra a guitarra, com Elis Regina, Edu Lobo, Vandrê ... A MPB mais tradicional organizou uma passeata contra a guitarra elétrica.

Rogério Duprat - Foi a mesma coisa, o que aconteceu com o pessoal da música erudita em relação à música atonal em geral. Foi a mesma coisa que aconteceu também com

os caras da MPB, que jamais nos perdoaram. Eu não tenho nada contra esses caras, mas o fato é que o próprio Chico queria distância, não se comprometia, não queria nada com a gente.

Senhor F - Mas em 72 você fez um arranjo de "Construção" e "Deus lhe pague"?

Rogério Duprat – Eu estava no Rio e ele estava fazendo um show no Canecão.

Alguém lá nos pôs em contato com alguém da gravadora, talvez, fosse o próprio Barembein, não tenho certeza. Eu estava no Rio fazendo outra coisa, gravando outro disco, não sei o que era. Aí, veio alguém, eu já tinha ouvido a música "Construção", não sei se em show.

Interessante, é uma brincadeira com proparoxítonas. Então, na hora que me mandaram avisar, eu fui direto lá, dizendo que ele queria, que ele estava me chamando. Eu fui direto lá, fui ouvir, estavam ensaiando no Canecão – aí, tudo bem; eu ouvi e pedi, então "me arrumem uma fita, eu vou trabalhar". Tinham pressa. Tinha o negócio de pressa, já estavam começando a gravação. Aí, eu fui para a casa do meu irmão que morava no Rio e escrevi a coisa, porque eu não podia ficar no Rio, tinha que voltar para São Paulo, e deixei na mão do Barembein, ou de alguém lá.

Senhor F - Mas foi de um dia para outro?

Rogério Duprat - De um dia para outro. A parte dele estava pronta, com MPB4. Mas também foi a única coisa que eu fiz com o Chico. Depois, ele viajou também ... Foi pra Itália. Perdi o contato.

Senhor F - Vocês falaram nesse negócio tipo rock ... estava o Duprat, "Tropicalismo" ... lá estava o Duprat, começou a "Invasão Nordestina" ... estava o Duprat. Mas, de repente, Duprat saiu da discussão ... Na década de 80 ..., o Duprat deixou de ser moda?

Rogério Duprat - O problema maior aconteceu com aquela coisa do inferno, em 69, depois do AI-5. Nós todos ficamos na rua, de cueca com as mãos no bolso ... Os baianos foram proibidos de voltar, tiveram de ficar confinados.

Senhor F - Você sofreu alguma sanção política?

Rogério Duprat - Direta, não. Só mais tarde, quando tiveram no júri, lá da Globo, com aqueles caras nos pegando pelo cu das calças.

Senhor F - Essa é uma história que foi desenterrada agora, com aquele vídeo, aquele documentário do Walter Franco. Houve uma ingerência militar para o "Cabeça" não ganhar ...

Rogério Duprat – A impressão que eu tive, e o Décio, que estava lá, também tinha essa impressão, aliás, até conversamos sobre isso há poucos dias - mas o Solano continua insistindo que não, que foi só política o negócio. Eles cismaram que a Nara Leão não podia ser presidente de júri nenhum neste planeta fascista, que era o Brasil naquele tempo. Talvez existisse as duas coisas, na verdade. Acho uma besteira discutir isso agora, trinta anos depois ... Em todo caso, eu continuo achando que foi mais comercial da Globo, porque eles traziam aqueles cantores daqueles países ... Têm países, lá, do tamanho deste apartamento, que é um país.

Senhor F - Você trabalhou com Walter Franco. Eu queria que tu falasses um pouco do teu contato com Walter Franco e analisasse a obra dele. Ele tem também esse trabalho de estar voltado mais para a vanguarda do que para a música popular.

Rogério Duprat – É e não, quer dizer, sei lá. O Walter Franco é um cara multimídia também, um cara que atacou várias áreas, vários tipos de coisas; a gente foi se

encontrar, eu produzi o disco dele, o disco dele que tem na cabeça o poderoso Pica-pau. Sabe quem é o Pica-Pau, o Walter Silva (o Pica-Pau); ele tinha programa de rádio, mexeu com a bossa nova ... Quem ia produzir o disco do Walter Franco era o Pica-Pau. Quando ele conheceu o repertório e conheceu melhor o Walter Franco, que é uma cabeça formidável, tem uma idéia a cada segundo, é impressionante o Walter Franco ... aí, pulou fora. Aí passou para mim, porque ele achou que eu ia ter melhor trânsito, e de fato tive, nós nos entendemos maravilhosamente, o disco foi uma beleza.

Senhor F - É o da mosca - "Ou Não"?

Rogério Duprat - É. É um disco todinho ..., não lembro a data, mas ... Depois disso, a partir - só para completar esse papo aí - foi uma coisa muito grave; todos ficaram na rua, desmanchou a todos, os Mutantes e os baianos estavam fazendo show juntos, no Canecão, no Rio, e na Boite Sucata, que era do Ricardo Amaral. E ali esquentou a coisa, porque começaram a pegar uns motes mais políticos "seja herói, seja marginal".

Senhor F - Hélio Oiticica ...

Rogério Duprat - Enfim, teve um major que um dia foi lá ver um show, quebrou o pau, foi lá com a Polícia Federal e dedou, entregou. Essa foi a razão. Isso no fim de 68 ... Isso que gerou a prisão deles.

Senhor F - Talvez seja por isso que os Mutantes tenham partido, depois da saída da Rita, para uma coisa mais progressiva, mais apolítica?

Rogério Duprat - A gente nunca deixou de ser cagista. O Cage era nosso grande modelo. Cage e, enfim, os americanos que tinha por lá. Eu tinha conhecido o Frank Zappa, lá na Alemanha; ele era cagista.

Senhor F - Em que época?

Rogério Duprat - Em 62. Ele não era ... Nós nos conhecemos assim. Eu estava com o Gilberto Mendes, o Billy Correa de Oliveira, inclusive eles ...; outros caras, outros brasileiros... Cozzela tinha ido no ano anterior. Os americanos é que estavam fazendo, então, a grande farra na música erudita, fazendo já gozação com os grandes ídolos da música serial. O serialismo era o contrário, era a coisa toda superestruturada, tudo estruturado, tudo amarrado. Eu tenha uma composição que se chama "Organismo", que vai ser gravada provavelmente nos próximos meses. Era nesse tipo aí, bouleziana, tudo era seriado, estruturação dos sons, a reunião dos sons, a reunião dos grupos, o jeito de cantar, porque também tinha canto. E, aí, o Zappa passou lá e botou, jogou merda no ventilador. O Zappa e outros amigos deles. Ninguém conhecia o Frank Zappa, ele não fazia, não tinha formado os Mothers of Invention, uma coisa caralhal... Não sei se já se já chegaram a ouvir ... espetacular. Mas ele estava prestes a fazer isso, mais tarde, às Quando nós chegamos, mais tarde, em 69, que eu fui vê-lo em Nova York, já era 69. Enfim, essa geração, aí, que está hoje beirando os 70 anos, como eu, 68 anos, é que fez essa mistura toda. Então, tudo virou uma coisa só. Não tem esse negócio que tem música erudita, tem música popular; não sei o que, é som aí.

Senhor F - Mas também uma quebra de barreiras entre diversos gêneros da própria música popular?

Rogério Duprat - É, esse pessoal, Cozzela, o Júlio Medaglia mesmo, mas fora do Brasil, muita gente fez essa fusão geral de todas as músicas. Não precisa mais da rótulo; tira esses rótulos daí, até jazz e sambão, por que não? Qualquer coisa.

Senhor F - ... Mutantes vêm depois do Beatles?

Rogério Duprat - Como assim?

Senhor F - Na sua hierarquia, é Beatles e, depois, Mutantes?

Rogério Duprat - Ah, é outra coisa; têm coisas que os Beatles não saberiam fazer. "Panis et Circenses", por exemplo, nós fizemos um happening naquela música. Você pensa que os Beatles fizeram alguma vez? Nenhuma peça dos Beatles era uma coisa assim avançada. Não quero denegrir os Beatles, espetaculares e tal. Mas esses caras estavam na frente.

Senhor F - Já havia essa consciência de ser melhores que os Beatles? Você sabia que os Mutantes eram melhores do que os Beatles?

Rogério Duprat - Eu, pelo menos, sabia (risos). Eu sabia que os Mutantes eram melhores que os Beatles.

Senhor F - O inglês é muito escolar, muito comportado mesmo quando quer ser mais gozado, eles são muito certinhos. Brasileiro já é mais moleque ... e com um maestro maluco ...

Rogério Duprat - É aquela coisa de valer tudo. Você se lembra, tem momento em que a música pára lá, fica só ruído de pratos, "passa a salada aí!" ... Isso aí é claro que tinha a ver com o happening que a gente fazia ...

Senhor F - E a história de citar Marighella em uma das músicas de Gil, se não me engano?

Rogério Duprat - Eu fiz umas coisas, essa coisa com o Gil e com o Caetano, que era usar emissão de rádio, noticiário do rádio. Mas eu punha em rotações diferentes, que era para ninguém ficar reclamando; os milicos não virem reclamar. Então, teve gente que andou decodificando aquilo lá.

Senhor F - "Ando Meio Desligado", dos Mutantes, tem uma versão normal do disco; mas existe uma segunda versão ao vivo, e uma outra em que, ao invés de ter sonoridade de órgão meio distorcida e tal, tem barulho de metralhadora, tiros. De quem foi a idéia?

Rogério Duprat - Não me lembro disso ...

Senhor F - E "Chão de Estrelas"? Lembra como fizeram no estúdio?

Rogério Duprat - Não, mas eu sei que a gente agia muito coletivamente, é coisa que eu dava a idéia e, depois, eles faziam, e vice-versa.

Senhor F - O Cláudio tinha também grande participação nisso?

Rogério Duprat - Mas na feitura, nos instrumentos...

Senhor F - Você trabalhou com o Lanny Gordín. Como ele era?

Rogério Duprat - Um prazer. É meio jazzista, um cara meio jazzista. Mas um grande músico. No disco da Gal Costa, que eu fiz inteirinho, em todas as faixas o Lanny está, eu nem lembro qual é o disco ... O Lanny inventava pacas também. Ele não lia música, mas lia cifras, acordes. Só que ele lia e acrescentava umas 400 notas naquilo que estava escrito. Ele era espetacular.

Senhor F - Olhando uma enciclopédia, que deve ser a mais conhecida, no seu verbete, "en passant", tem uma referência a tua participação no movimento tropicalista, e o resto é o teu lado erudito. Como é que você vê isso? De não haver o resgate desse teu lado mais intenso, esse lado sobre o qual conversamos aqui ...

Rogério Duprat - ... Em uma enciclopédia, advinha o que o cara queria botar? Só quer botar coisas "enciclopedais" (risos).

* Fernando Rosa é editor do e-zine Senhor F; Alexandre Matias, editor do e-zine Trabalho Sujo e, na época da entrevista, do caderno cultural do jornal Correio Popular, de Campinas (SP).

Bate Papo UOL – Rogério Duprat

<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/musica/rogerio-duprat-maestro.jhtm>

Rogério Duprat, maestro

Convidado do site Tropicália, o maestro, participante do movimento tropicalista, é responsável pelos arranjos dos primeiros discos de Caetano, Gil, Gal e Mutantes. Duprat veio ao Bate-papo falar sobre o tropicalismo e suas influências na música e nos movimentos culturais brasileiros

Participaram do Bate-papo 251 pessoas

(16:03:44) PSICÓLOGO HÉLIO Jfala para convidado: MAESTRO ,QUÃO FORMIDÁVEL DEVE SER ESTA DIVERSIDADE CULTURAL BRASILEIRA PARA UM MUSICISTA. NÃO É MESMO?

(16:04:40) Rogério Duprat: PSICÓLOGO HÉLIO: Não acho tão diversificado assim. Apenas de vez em quando, nas mais sofisticadas rodas.

(16:04:53) Diana fala para convidado: quão seus músicos favoritos da mpb?

(16:06:04) Rogério Duprat: Diana: Claro que sou suspeito. Semprei direi que gosto das pessoas que tive mais contato. O primeiro grande grupo que tive contato foi com o pessoal da

(16:06:42) Rogério Duprat: tropicalia. Principalmente os mutantes. Não me vem a mente uma listagem.

(16:07:05) Denis fala para convidado: qual a diferença principal entre o estilo dos arranjos dele e os do Julio Medaglia, para as músicas tropicalistas...

(16:08:18) Rogério Duprat: Denis: Não houve propriamente uma diferença das coisas do Julio para a Tropicália e as minhas.

(16:08:41) Denis fala para Rogério Duprat: Qual sua maior influências na música e nos movimentos culturais brasileiros ??

(16:10:55) Rogério Duprat: Denis: Não sei. A minha visão seria de todos. Se é que contribui para alguma coisa foi no sentido de aumentar o repertório. Mostrar que a música é algo mais amplo, cheio de sinais. E também de eliminar o preconceito. Sem padronizar as pessoas, sem proibir as pessas de fazerem o que pensam.

(16:11:05) Unglauber fala para Rogério Duprat: O arranjo de Chão de Estrelas, para os Mutantes, causou muito reboliço na época? Algum outro causou mais?

(16:12:56) Jim Morrison fala para convidado: Você acha que o Caetano se modificou seu estilo apenas para se adequar às regras do mercado ou por algum outro motivo?

(16:55:22) Camera UOL:

Rogério Duprat durante o Bate-papo do UOL

(16:13:08) Rogério Duprat: Unglauber: Não somente o arranjo de chão de Estrelas. Mas, todo o trabalho dos mutantes.

(16:16:23) flavio k pergunta para Rogério Duprat: Maestro, o senhor fez arranjos pra Sa & Guarabyra, logo nos primeiros discos, "nunca" por exemplo, tem uma influencia de beatles total ali, era de proposito ou era influencia natural?

(16:16:31) Rogério Duprat: Jim Morrison: Acho que não. Não foi oportunismo do Caetano. Não acredito que seja isso.

(16:18:49) Pat fala para Rogério Duprat: Como foi trabalhar com os mutantes?

(16:18:51) Rogério Duprat: flavio k: Nada de maestro e senhor, por favor! Acho interessante que você tenha tido esse cuidado de saber se eles eram semelhantes aos Beatles. No século 21, temos uma gama muito grande de influências, e as vezes nos trabalhos elas podem surgir de todos os lugares.

(16:23:42) Rogério Duprat: Pat: Solano Ribeiro, eu e o Chico de Assis, nós ficamos interessados em procurar os lugares aonde haviam reuniões de roqueiros. Fomos bater no programa "jovem guarda" do Roberto Carlos. Assim que ouvi os Mutantes, falei "esse aqui são os nossos Beatles". Os Mutantes começaram a aparecer em shows pequenos em escolas, auditórios, etc.. Não cheguei a escrever nada para eles. Tive um contato maior a partir do "Domingo no Parque", que tinha um jeitão de ser multilíngue. Apareciam várias coisas que não

(16:24:33) Rogério Duprat: tinham concordância entre si.

(16:24:44) Denis fala para Rogério Duprat: o que o senhor pensa sobre a governadora do Maranhão permitir que músicos estrangeiros gravem e formem um banco de dados da cultura musical do Maranhão dando em troca uma porcentagem de lucro sobre uma influência declarada ?

(16:28:07) Rogério Duprat: Denis: É de fato uma questão importante. É uma briga danada essa dos direitos autorais. Mas, esse banco de dados está na própria mídia. Podemos não gostar quye estrangeiros gravem as músicas regionais e a riqueza musical do povo. Mas, o rádio está, temos essa mídia nova, e pode piorar muito mais. Se devemos cortar ou não, é muito difícil. É problema gravíssimo que precisa ser tratado.

(16:28:11) Mariana fala para convidado: Gostaria de saber do maestro qual a diferença principal entre o estilo dos arranjos dele e os do Julio Medaglia, para as músicas tropicalistas...

(16:28:35) potiguar fala para convidado: afinal , o que MPB ? este termo tem outro sentido hoje em relação ao da época em que foi criado?

(16:28:53) Rogério Duprat: Mariana: Por favor não me chamem de senhor, nem de maestro. Pelo amor de Deus!

(16:31:11) Rogério Duprat: potiguar: É claro que esse sentido mudou radicalmente. MPB surgiu naquele conflito danado de músicos, compositores que levavam em conta todas as músicas do planeta. Ela começou a ser chamada assim para distinguir aquelas correntes que eram mais tradicionais da música brasileira.

(16:31:29) legionária fala para Rogério Duprat: o que o senhor diria sobre a marisa monte, se é que tem algo pra dizer

(16:50:10) Camera UOL:
Rogério Duprat durante o Bate-papo do UOL

(16:31:39) Rogério Duprat: legionária

(16:32:40) Rogério Duprat: legionária: Pequenas observações. Não conheço em detalhes sua obra. Mas, digo que ela é uma excelente musicista. Nunca tive nada contra, sempre a favor. Sou do time dela.

(16:32:45) Ederson pergunta para Rogério Duprat: porque o tropicalismo é confundido com baianismo?

(16:35:06) Jim Morrison fala para Rogério Duprat: O que você está ouvindo ultimamente??

(16:35:12) Rogério Duprat: Ederson: Na verdade nao acho que é confundido com o baianismo. Eu mesmo estava no banco de espera a procura de uma corrente que achasse interessante. O tropicalismo foi assim batizado por uma música do Caetano, Tropicalia. Como uma grande parte do tropicalismo foi feita baianos, daí a confusão.

(16:37:54) Rogério Duprat: Jim Morrison: Muito pouco. Todos sabem que estou cada vez mais surdo. Uso um aparelho de audição que ajuda um pouco, apenas auxilia um pouco. Algumas coisas ouço em casa, com a ajuda de aparelhos especiais. Das coisas que escuto hj dia, não vejo nada de novo. Gostaria de ter mais surpresas, que não estão acontecendo. Peço aos músicos: inventem mais!

(16:37:56) Mishutaru Nusaku fala para Rogério Duprat: o que vc acha da música brasileira atualmente?

(16:38:49) Rogério Duprat: Mishutaru Nusaku: Acho que a música brasileira mishutaru nusaku., Parabéns pelo nome!

(16:38:55) adoro mpb fala para Rogério Duprat: vc teve apoio familiar quando resolveu ser maestro?/

(16:41:08) Rogério Duprat: adoro mpb: Não sou maestro! Tive sim o apoio da minha família. Tive uma ajuda muito grande do meu irmão. Aos 18 anos ainda nao sabia ler música, estava fazendo faculdade de filosofia

(16:41:12) Sara Regina fala para convidado: A tropicália teve grande influência sim em nosso cenário musical e até comportamental, e nós que somos da geração dos anos 90 não tivemos nenhuma influência musical nacional... será que ainda teremos a chance de ver uma explosão como foi a Tropicália?

(16:43:41) Rogério Duprat: Sara Regina: Não sei. A qualquer momento vocês podem pegar discos do Tom Jobim, Elis Regina, uma montanha de outros intérpretes. Precisam consultar se querem aprender. Tem uma montanha de discos sendo transformados em cds, procure para aprender. Quanto a uma nova explosão, não tenho como prever.

(16:43:43) *Top@ng@* fala para Rogério Duprat: Qual é o cantor que você mais gosta?

(16:44:47) Rogério Duprat: *Top@ng@*: Não posso falar. Claro que tenho minhas preferências. Mas, fiz juras no altar. Não quero prejudicar ninguém. Gosto de tanta gente. A música popular é tão rica que não tenho como pinçar um ou outro.

(16:44:50) Sara Regina fala para Rogério Duprat: Eu percebo que a galera que tem mais ou menos 22 - 30 anos que curte MPB gostaria de ter tido a oportunidade de participar de Festivias de MPB como tinha na extinta RECORD, porque será que não investem mais em Festivais, em nomes novos para a MPB?

(16:46:53) Camera UOL:

Rogério Duprat durante o Bate-papo do UOL

(16:47:09) Rogério Duprat: Sara Regina: É um assunto importante. Isso depende mesmo que existam festivais. Não precisa chamar de MPB. É preciso que existam esses festivais. Você podia tocar no palco e em 5 minutos saber a recepção. É preciso haver disputa. O clima dos festivais era uma muito bom, você tem razão precisamos refazer esse clima.

(16:47:13) Getúlio Mac Cord fala para Rogério Duprat: Salve, mestre. Fiz uma entrevista para o Sr. para meu livro, que infelizmente ainda continua inédito. Seu depoimento foi um dos mais ácidos. Até hoje o Sr. se sente iconoclasta?

(16:49:31) Rogério Duprat: Getúlio Mac Cord: Não lembro de ter falado contigo. Nunca auto-intitulei iconoclasta. Precisamos criar novos modelos e padrões. Precisamos mesmo derrubar os ídolos. Devemos cada um fazer sua parte.

(16:49:35) Ederson fala para convidado: O tropicalismo também não foi um movimento de marketing cultural para o exterior?

(16:50:19) Rogério Duprat: cont: E boa sorte!

(16:50:49) *Michelinha* fala para Rogério Duprat: o senhor tem algum site? qual?

(16:51:40) Rogério Duprat: *Michelinha* : Não tenho site graças a Deus. Não tenho saco para isso aos 70 anos. Sem site já me encham bastante o saco!

(16:51:41) Edmo fala para Rogério Duprat: Você conhece a música gospel, qual sua opinião em relação à este movimento???

(16:52:07) Camera UOL:

Rogério Duprat durante o Bate-papo do UOL

(16:52:35) Ivo Duprat fala para Rogério Duprat: Você acha que a internet hoje em dia poderia ser um bom método de divulgar o tropicalismo?

(16:53:18) Rogério Duprat: Edmo: É uma forma de música bastante antiga. Acho que não é uma coisa para discutirmos agora. Está na história da música. Ele está registrado em centenas de discos. Não tenho nada contra .

(16:55:16) Rogério Duprat: Ivo Duprat: Estou recebendo um recado do meu neto! Bom, Ivo. Acho o seguinte: O tropicalismo está fartamente divulgado. O problema não é esse, precisamos divulgar gente nova. É muito melhor que vocês venham e nos entreguem os trabalhos novos de vocês. Estou contando com vocês!

(16:57:02) Rogério Duprat: Eh a primeira vez que me submeto a um bate-papo desses. É muito saudável. tenho uma sugestão: precisariámos que isso fosse para a rede aberta. Democratizar essa mídia para o povão. Parabéns pela idéia.