



Jorge Antunes, 70 anos de música e política

*Maria Alice Volpe**



Jorge Antunes (Fotografia: Daiane Sousa)

O compositor Jorge de Freitas Antunes completa 70 anos de uma vida consagrada à música e à política. Nascido no bairro de Santo Cristo, na cidade do Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1942, demonstrou logo cedo o sentido guerreiro do seu padroeiro. Iniciou-se na política estudantil na época em que estudava no Colégio Pedro II, onde fundou também a Associação Coral e Teatral Pedro II. Seu espírito combativo e inovador está respaldado por sólida formação acadêmica: três diplomas de bacharel pela UFRJ (Física, Violino, Composição e Regência); seguidos de cursos pós-graduados, dentre os quais no Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, sob a orientação de Alberto Ginastera, Luis de Pablo, Eric Salzman, Umberto Eco, Francisco Kröpfl e Gerardo Gandini; no Instituto de Sonologia da Universidade de Utrecht, sob a orientação de Gottfried Michael König, Greta Vermeulen, Stan Tempelars e Fritz Weiland;

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.



no Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF, sob a orientação de Pierre Schaeffer, Guy Reibel e François Bayle; no Conservatório Superior de Música, de Paris; doutorado em Estética Musical pela Sorbonne-Universidade de Paris VIII, sob a orientação de Daniel Charles; e pós-doutorado em Ópera, História e Música Computacional (UPIC/Brahmshouse, bolsista CNPq). Destaca-se na história da música brasileira do século XX pelo seu papel precursor da música eletroacústica neste país, tendo composto a primeira obra brasileira feita exclusivamente com sons eletrônicos, a *Valsa Sideral* (1962). Ministrou o primeiro curso de música eletroacústica no Brasil em 1967, no Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais. Em 1973 ingressou como docente na Universidade de Brasília, intensificando seu ativismo político e cultural até a atualidade. Sua vasta obra composicional é marcada pela irreverência, humor e ironia e instaurada por apurada concepção sonora e fundamento retórico. Contemplado com prêmios e títulos honoríficos, nacionais e internacionais, Jorge Antunes foi eleito para a Academia Brasileira de Música em 1994, onde ocupa a Cadeira nº 22. Em 2002 recebeu o título de *Chevalier des Arts et des Lettres*, do governo francês e o título de Cidadão Honorário de Brasília.

Maria Alice Volpe: Estimado Jorge, nesta difícil tarefa de entrevistar personagem complexo, muitas vezes polêmico, gostaria de propor algumas reflexões sobre os diversos contextos de sua longa trajetória.

A década de 1960 foi marcada por movimentos políticos e culturais que trouxeram transformações importantes, no Brasil e no mundo: a campanha pela legalidade do Partido Comunista Brasileiro que logo sofreria repressão da ditadura militar, caindo na clandestinidade, o Manifesto Música Nova (1963), o Golpe Militar (1964), a Jovem Guarda (1965), a Declaração de Princípios do Grupo de Compositores da Bahia (1966), a Tropicália (1967-8), o famoso Maio de 1968 em Paris, a Passeata dos Cem Mil em junho de 1968 no Rio de Janeiro, a Batalha da Maria Antônia em (3 de) outubro de 1968 em São Paulo, a prisão de 1.200 estudantes que participavam clandestinamente do 30º Congresso da UNE em Ibiúna em (13 de) outubro de 1968, a publicação do AI-5 em dezembro de 1968, o movimento feminista e a polêmica Leila Diniz (entrevista ao *Pasquim*, 1969). Em que medida esses diversos movimentos e episódios tiveram influência na sua postura estético-ideológica ou impacto na sua trajetória?

Jorge Antunes: Não é fácil, para mim, identificar influências que eu tenha eventualmente recebido desses eventos que você relaciona. Eu e meu trabalho de precursor somos contemporâneos a eles. Aliás, mais do que contemporâneos: somos sincrônicos.



Muitos desses eventos chegaram ao meu conhecimento tempos depois de minhas inovações e suas repercussões. Outros aconteceram depois delas. O Manifesto Música Nova, por exemplo, do qual só tive conhecimento em 1968, aconteceu em 1963, depois de eu ter composto *Pequena Peça para Mi Bequado e Harmônicos (1961)* e *Valsa Sideral (1962)*.

Pela Jovem Guarda eu nunca me interessei, porque na época de seu surgimento percebi logo que se tratava de movimento fabricado pelos donos dos meios de produção da indústria cultural, todos de direita, para enfrentar e derrubar a ascensão da música de protesto.

Só tomei conhecimento do manifesto do Grupo de Compositores da Bahia (1966), dois anos depois, quando, em novembro de 1968, tive duas obras selecionadas na “Apresentação de Jovens Compositores”. Inclusive, se o Grupo e seu manifesto eram polêmicos, eu diria que levei polêmica carioca para ser inserida na polêmica baiana. Entre as obras dos jovens compositores selecionados estavam minha *Invocação em Defesa da Máquina* e *Acusmorphose 1968*. *Invocação* era a única obra do certame usando sons eletrônicos. Foi escrita para quatro percussionistas, quatro metrônomos e sons eletrônicos. *Acusmorphose*, para orquestra sinfônica, eu retirei das estantes dos músicos logo no primeiro ensaio. O spalla Moisés Mandel se recusou a produzir os efeitos vocais determinados na partitura. Efeitos de chiados, com o fonema |sh|, devem ser feitos simultaneamente a glissandos ascendentes do violino. Moisés, que Deus o tenha, levantou-se e gritou “Eu não sou pago pra chiar”. No meio da confusão que se instalou, retirei a partitura da estante do regente Ernst Huber Contwig, proibindo a execução.

No barzinho, à noite, Guerra Peixe, que era do júri, me revelou, depois de algumas cervejas, que eu fiz mal em retirar a obra, porque ela era a mais cotada para o prêmio. Essa obra veio a ser, depois, selecionada e apresentada no 1º Festival de Música da Guanabara, em 1969, quando eu já estava em Buenos Aires. Não assisti ao concerto.

Enfim, os únicos eventos que me influenciaram, creio, foram aqueles da ditadura militar de 1964 e de 1968. O de 1964 influenciou-me de modo instigador: acirrou minha vontade de criação artística engajada politicamente. O de 1968 não influenciou minha obra: influenciou a mim, como cidadão, como brasileiro, que passou a viver com medo, buscando saídas.

MAV: O documentário *Maestro Jorge Antunes, polêmica e modernidade* (TV Cultura de São Paulo) tem como abertura a sua atuação no movimento pelas eleições presidenciais diretas no Brasil por meio de um happening sonoro no centro do poder político, com a *Sinfonia das Buzinas* ou *Sinfonia das Diretas*, logo após o comício de Ulisses Guimarães na Esplanada dos Ministérios, Brasília, em 1984. Você se con-



sidera um adepto da máxima de Maiakovski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”?

JA: Vejo essa máxima como um jogo de palavras, como um verso de poema, com beleza, mas sem objetividade. Só isso. Para adesão a uma consigna, é preciso que se esclareça previamente o significado de cada palavra da consigna. No caso de Maiakovski seria bom, antes, ter-se definições claras para “forma”, para “revolucionária” e para “arte revolucionária”. Podemos dizer que Schoenberg fez arte revolucionária com formas não revolucionárias: concertos, variações, canções. Podemos também dizer Philip Glass usa forma revolucionária para fazer música chata, anestesiante e reacionária.

Ao fazer arte, não me preocupo em fazê-la revolucionária. Algumas de minhas obras passam a ser consideradas, por alguns, revolucionárias. Mas não por mim. Todas elas nada mais são, para mim, do que frutos de minha necessidade de expressão, de comunicação. Quero me comunicar com o homem de hoje, desprezando outra máxima, a de Villa-Lobos que disse: “escrevo cartas à posteridade sem espera de resposta”. Eu quero escrever cartas para o presente, sempre esperando respostas.

Ao compor, sempre sou motivado por algum agente, elemento, fato ou fenômeno externo a mim: palavra, frase, título, som, texto, poema, acontecimento social ou político, fato histórico, cores, lugares, paisagens, etc. Mas existem exceções: já compus motivado por ideia melódico-musical surgida em sonho.

Não gosto da expressão “arte revolucionária”. Prefiro a expressão “arte de vanguarda”. Muitos anunciam o fim da inovação, dos arrojados estéticos, do escândalo artístico, da invenção, das revoluções. Enfim, a direita se aproveita para, botando as manguinhas de fora, alardear o fim das vanguardas.

Em 1981 a Bienal de Veneza usou como lema, para sua programação musical, a seguinte barbaridade: “Depois da vanguarda”. Os organizadores do evento e seus financiadores, evidentemente, pretendiam decretar a morte das vanguardas. Isso demonstra que não é somente brasileira a ignorância com relação ao significado da palavra vanguarda.

Vanguarda, para mim, se refere à ação ou à atitude que está à frente, de peito aberto, enfrentando o inimigo que, em artes, é personificado pelo conservadorismo. Vanguarda é a ação de coragem e de risco, para a qual o artista pode, sempre, se quiser, se apresentar como voluntário.

No final de 2006, eu apresentei nos CCBBs de Brasília e do Rio de Janeiro uma série de concertos em que fiz a fusão de música eletroacústica com bumba-meu-boi e outras manifestações de raiz. Um compositor, meu colega e amigo, me enviou e-mail dizendo que admirava a minha audácia. Ele disse, em sua mensagem, que já havia pensado em projeto do mesmo tipo, mas que nunca teve coragem de realizá-lo. Eis o que entendo ser vanguardista: fazer a arte que outros artistas gostariam de



fazer, mas que não fazem por não terem coragem. Alguns dizem que algumas de minhas obras, tais como a *Elegia Violeta para Monsenhor Romero*, a *Sinfonia das Buzinas*, a *Sinfonia em Cinco Movimentos* e a ópera de rua *Auto do Pesadelo de Dom Bosco* são obras circunstanciais por terem caráter político. Estão redondamente enganados. Essas são obras que se comunicaram e se comunicam com o público de hoje, que receberam respostas dele, e que por essa razão ficarão para os homens de amanhã: os homens da nova sociedade que será construída, não consumista, não capitalista, não fratricida. A interrelação entre arte e política é importante porque não há vida em sociedade sem política. Sou um dos poucos artistas que não são enganados pela campanha mentirosa, promovida pela burguesia, que trata de demonizar a política como sendo coisa feia e suja. Feios e sujos são os políticos profissionais corruptos. Como dizia Proudhon, política é a ciência da liberdade. Quando o artista consegue, com sua obra e com sua voz, se comunicar com o público, ele passa a ser responsável pelo futuro desse público. Se o compositor insere, em sua obra, o potencial da persuasão, do convencimento, da sedução, ele consegue interferir nos rumos da sociedade. Consigo fazer isso sem mediocrização, sem simplismo, com erudição, mantendo alto o grau de complexidade da obra. Entendo que com essa atitude contribuo com a construção da nova sociedade com que sonhamos, porque sei que a vida imita a arte.

MAV: Jorge, você tem se pronunciado contundentemente na imprensa sobre as políticas culturais. O seu artigo “Mágicas estatísticas norteiam políticas culturais” (*Correio Braziliense*, 22 dez 2011) compõe a Seleção de Notícias¹ do Ministério do Planejamento e recebeu uma Nota de Esclarecimento² do Ministério da Cultura, o que demonstra o reconhecimento, por parte das autoridades governamentais, de sua capacidade de equacionar problemas e influenciar a opinião pública. Você poderia fazer um balanço das políticas públicas para a cultura nas últimas três décadas, especialmente no que tange à música, depois da Lei nº 7.505/1986, Lei nº 8.313/1991, e de suas propostas atuais de reformulação?

JA: Ao avaliar as políticas públicas dos últimos anos vejo que aconteceram retrocessos e avanços. Infelizmente eles se alternam, sempre provocando insegurança, incertezas e intranquilidade para a classe artística. A Lei Sarney, a Lei Rouanet e as leis estaduais de incentivo fiscal são sempre aberrações que tratam de privatizar o apoio à Cultura. Empresários têm seus impostos devidos liberados para aplicarem em qualquer manifestação cultural, mesmo aquelas alienantes, comerciais, sem qualquer característica e qualidade artística. A classe artística se rebela e, então,

¹ Disponível em <http://clippingmp.planejamento.gov.br/cadastros/noticias/2011/12/22/magicas-estatisticas-norteiam-politicas-culturais-jorge-antunes>.

² Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2011/12/26/nota-de-esclarecimento35>.



surgem tentativas de correção. Surge o Pronac e outras fórmulas. Nesse vai-e-vem, de passos dados para frente e de passos dados para trás, uma única coisa é maravilhosa: a crescente capacidade de organização da classe artística que bota a boca no trombone e que se faz ouvida.

Quanto a minhas posições e a meus artigos, eu diria que na vida cultural brasileira verificamos a existência de dois tipos de artistas: os que têm coragem de chutar cachorro vivo e os que apenas chutam cachorro morto. Quando se trata de criticar autoridades e políticas culturais, são poucos aqueles artistas que se atrevem a fazê-lo de público. Fazem-no entre amigos, em rodas de bar, mas se reservam publicamente com medo de represálias. Muitas das oportunidades encontradas no mercado de trabalho são oferecidas pelo poder público, por empresários, por governantes e por órgãos públicos de fomento. Artistas, nessas condições, temem fazer críticas a seus eventuais futuros apoiadores. Aqueles que optam por chutar apenas cachorro morto acabam por se mostrarem covardes. Na *Sinfonia das Diretas*, de 1984, mais de 300 buzinistas se expuseram corajosamente sob o tacão da ditadura militar. Guardo, em meus arquivos pessoais, todas as fichas com os nomes daqueles participantes. Até o início dos anos 90s a participação no evento era considerada um ato subversivo comprometedor e, assim, muitos dos buzinistas não se sentiam à vontade na divulgação de seus nomes. Hoje eles se orgulham do feito e gostam de ostentar a ação. Em Brasília, atualmente, é comum encontrarmos pessoas que, embora não tenham participado – sei eu – da *Sinfonia das Diretas*, dizem tê-lo feito, com o objetivo de passarem-se por heróis da resistência ou, no caso, de militantes de esquerda, para não serem consideradas omissas.

O mesmo fenômeno aconteceu com o *Auto do Pesadelo de Dom Bosco*. Corajosamente cerca de 100 artistas se expuseram nas ruas, integrando o elenco voluntariamente, sem cachês. Quando o governador foi preso, alguns novos artistas, que antes se mantinham silenciosos e distantes, se ofereceram para participar.

É bom lembrar o seguinte às novas gerações: a cada momento vivemos períodos de luta popular que, dentro de décadas, serão considerados momentos históricos que preencherão páginas importantes da história do Brasil. Bastante frustrante e entristecedor é alguém se dar conta de que não foi partícipe e protagonista da luta popular que, vitoriosa, acabou por tornar-se momento histórico. A sensação de covardia se mescla à de arrependimento: o frustrado lembra que, omitindo-se, foi contemporâneo daquela luta que aconteceu à sua volta.

O artista que consegue boa projeção e visibilidade em sua carreira, passa a ter uma importante responsabilidade. A respeitabilidade que ele adquire tem que ser utilizada em favor do interesse público e do interesse das gerações futuras. O lugar que ele ocupa, então, tem que ser transformado em tribuna de clamores, protestos e propostas. Os eternos donos do poder não o amedrontam. Ao contrário, os po-



derosos se sentem amedrontados e até mesmo cuidam de não arriscar retaliações que podem causar escândalo e derrubá-los.

MAV: Considerando sua sólida formação intelectual, sua produção artística de reconhecido mérito, o seu engajamento político e o seu espírito crítico e combativo, como você vê a área de Música diante das atuais políticas de fomento ao desenvolvimento científico e tecnológico e a política de avaliação dos programas de pós-graduação da Capes, o Qualis Periódicos, Qualis Livro, o Qualis Artístico etc.?

JA: Antes de responder a essa questão, eu gostaria de colocar duas outras perguntas. A primeira é, quanto de arte existe em cada produção intelectual na área das Ciências? A outra é, quanto de ciência existe em cada produção intelectual na área das Artes? Se pudéssemos quantificar as respostas a essas duas perguntas, garanto que o número dado como resposta à segunda pergunta seria muito maior que o dado à primeira. As ciências concentram grande fator de criatividade e conhecimento. Só isso. As artes concentram grande dose de criatividade, de conhecimento, e grande dose de ciência. Aí, as coisas, sob o ponto de vista estrutural, passam a se deformar na tentativa de ajustes impossíveis. O CNPq e a Capes vivem fazendo das tripas coração, para tentarem adaptar a especificidade das artes aos formatos e às fórmulas institucionais das ciências.

A Europa não vive esse problema, porque na Universidade, lá, não é qualquer área artística que cabe na Academia. Nos Conservatórios cabem cursos de trombone, de theremin, de violino. Na Universidade de Paris não é possível alguém sair com o título de doutor em ondas martenot, ou doutor em violino. Lá, tampouco é possível fazer um doutorado em trombone. Na Europa, apenas a Estética, a Musicologia e a Composição são áreas que cabem nas Universidades. Aqui, tendo em vista que os órgãos de fomento têm suas estruturas e suas histórias construídas sobre o processo da atividade científica, artistas, na busca de apoios, passam a se travestirem de cientistas.

Veja que fenômeno interessante. O mundo se acostumou, durante séculos, com a existência de laboratórios os mais diversos: laboratório de Eletrônica, laboratório de Química, laboratório de Física, laboratório de Biologia. Há cerca de dez anos, órgãos de fomento e universidades passaram a destinar mais verbas para departamentos que tenham laboratórios. Hoje, quando você passa nos corredores de departamentos de Música de universidades, você lê em várias portas as soluções encontradas por artistas professores: laboratório de Violino, laboratório de Canto Coral, laboratório de Trombone etc. Nos programas de pós-graduação das universidades, os professores mais discriminados são aqueles da área de instrumentos, que fizeram doutorado nos Estados Unidos. Lá, para doutorar-se em instrumento, basta o concerto final, sem necessidade de se escrever um longo e aprofundado texto teórico, uma tese. Nas universidades brasileiras existe o hábito de exigir a monografia ou a tese.



Assim, doutores em trombone, doutores em clarineta, doutores em violino, enfrentam, aqui, sério problema para se inserirem na pós-graduação. Alguns passam a dedicar sua produção intelectual a outras áreas: musicologia, análise, educação musical.

Boa quantidade de professores se organiza para elaborar um discurso que demonstre o cientificismo da performance. Enfim, é incessante, e às vezes desesperada e patética, a busca dos doutores em instrumento por sua aceitação no meio “científico-musical”. Existem departamentos de Música que criam núcleos de pesquisa em ciências da performance. Assim, na nomenclatura do núcleo já vai indução ao convencimento de que performance é ciência. O problema começou em 1965, logo após o golpe militar, quando o Brasil aderiu às fórmulas norte-americanas da semestralidade e do sistema de créditos. Os famosos “qualis”, nas artes, nunca serão bem equacionados e formulados, de modo a contemplar as especificidades da área. Entendo que a solução para os problemas das artes na universidade só surgirá com a criação de um conselho nacional de desenvolvimento artístico e tecnológico, uma espécie de CNPq das artes.

MAV: E a questão da música nas escolas? Como conduzir essa campanha para que tenha resultados efetivos? O que seriam “resultados efetivos”? O Ministério da Educação tem tratado a implementação da Lei nº 11.769/2008 de modo adequado?

JA: O ensino da música e a nova implantação da Educação Musical nas escolas são acontecimentos que nos levam à preocupação, à expectativa e à luta. Inocentes úteis da música popular, que têm suas carreiras dependentes das multinacionais do disco, estão animadinhos, liderando ações, passando a frente das lideranças da música erudita e da música não comercial. Tribunos desavisados têm aberto espaço às intencionalidades de artistas populares que querem tomar as rédeas da Educação Musical nas escolas. Assim, corremos o risco de ver implantada na Escola aquela mesma deseducação implantada pelos meios de comunicação de massa. A carência de número suficiente de professores com formação específica na área agrava o problema. Os músicos eruditos precisam ficar atentos a esse perigo e pressionar seus órgãos representativos e suas organizações para enfrentarmos o problema.

Alguns colegas começaram a festejar e alardear a “volta do ensino musical nas escolas”. Não é possível haver volta de algo que nunca veio ou existiu. Nunca houve bom ensino musical ou boa Educação Musical nas escolas. Tomara agora possa haver. No tempo de Villa-Lobos – é preciso não esquecer – o que houve foi a prática exacerbada do civismo, por meio da música. As classes de Canto Orfeônico só serviam para encher o saco da estudantada, e para farra e chacota. Raros colégios conseguiam criar bons orfeões e boas bandas de música.

Na escola é preciso que seja oferecido um panorama vasto e completo da música, sua história, suas linguagens, seus gêneros, suas vertentes, seus estilos, para que



o jovem tenha condição de, se quiser, escolher suas preferências. Nem todos serão músicos profissionais. Mas passaremos a ter profissionais mais sensíveis e mais humanos na medicina, na advocacia, no serviço público, no transporte, no magistério etc.

Para suprir a demanda de professores especializados na área seria necessária a destinação de mais verbas para os cursos de licenciatura em Música das universidades, e a abertura de concursos para contratação de professores. Precisamos de maior número de professores especializados do terceiro grau, que formarão os novos professores do primeiro e do segundo graus. Desesperados, os governos estaduais já começaram a buscar remédios inadmissíveis: cursos intensivos de seis meses, para “habilitar” professores.

MAV: Voltemos para seu processo criativo. Explique a relação que você propõe entre música eletroacústica e retórica.

JA: A relação que venho estudando, buscando e encontrando, se deve a minha preocupação com a comunicação musical efetiva. O progressivo distanciamento entre o público e a música de concerto começou a acontecer em 1925, quando Arnold Schoenberg escreveu a Suíte para Piano Op. 25. Foi nessa obra que a técnica dodecafônica foi aplicada inteiramente, pela primeira vez. A nova linguagem viria trazer, para o progresso musical do Ocidente, uma grande contribuição para a abertura de novas vertentes estético-musicais. Essa abertura se intensificaria com os desdobramentos praticados por Anton Webern. Mas a técnica dodecafônica e o pensamento serial continham um perigoso vírus destruidor da comunicação, porque desafiavam as leis naturais. No método estava proibido o uso de oitavas simultâneas e, além disso, o intervalo harmônico de 5ª justa era considerado indesejável.

Afirmo que Schoenberg desafiou as leis da natureza, porque sabemos que os intervalos de oitava justa e de quinta justa, os dois primeiros da série harmônica, são elementos que estão na interseção destes dois complexos sistemas: a cultura e a natureza. O ser humano também habita essa interseção, pois que ele é ao mesmo tempo natureza e cultura. Logo, o processo da comunicação musical sempre ficará prejudicado se forem banidos da música os fenômenos acústicos justos e perfeitos. O preconceito schoenberguiano com relação àqueles dois misteriosos e fascinantes intervalos harmônicos fez com que a técnica dodecafônica ortodoxa permitisse o nascimento de algumas importantes obras-primas distanciadas do prazer estético humanizado. A música com a ausência daqueles intervalos harmônicos é totalmente frágil no que diz respeito ao vigor dos tutti orquestrais. Aquela música tem, em sua totalidade, o aspecto de massa musical diáfana, distante, que não toca ou não desperta emoções ligadas à identificação do homem ouvinte.

Quando, em 1950, Olivier Messiaen foi ministrar cursos em Darmstadt, lá estavam, como alunos, alguns talentos na faixa etária entre 22 e 26 anos: Boulez,



Nono, Stockhausen e outros. Inspirados nas ideias de Messiaen, a nova geração desenvolveu o chamado serialismo integral. Estava, assim, decretada a efetiva, completa e definitiva incomunicabilidade com o público.

Então, minha pesquisa se volta à busca de comunicabilidade da música eletroacústica, sem concessões popularescas e sem diminuição do grau de complexidade da obra.

A música eletroacústica, no final do século XX e no início de nosso século, passou a buscar a comunicação por meio de nova estratégia: a que adota a construção formal poética com inovações morfossintáticas. Depois de analisar obras representativas eu desenvolvi aquilo a que chamo sintaxe figural: a utilização de recursos retóricos, com adoção de objetos musicais e construções fraseológicas semelhantes àquelas próprias da poesia, da literatura e do discurso verbal: as figuras de linguagem. Assim, identifiquei, em várias obras de compositores consagrados, a presença de anáforas, epístrofes, poliptotos, anadiploses, epizeuses etc. Figura encontrada, em pesquisa recente, foi o quiasmo, já antes usado por Bach e outros compositores. Escrevi vários artigos e apresentei várias comunicações em congressos, especialmente os da Anppom, mostrando o trabalho. Conferências e cursos, sobre a pesquisa, realizei em Paris, Madri, Valência, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Brasília.

Recentemente ganhei o *Premio Ibermúsicas*, que me proporcionará uma estada de três meses como compositor-residente no México, para desenvolver nova etapa da pesquisa, estudando figuras de linguagem usadas por poetas mexicanos. Trabalharei no Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), onde comporei obras novas inspiradas na construção poética de poetas mexicanos.

MAV: Você acha que persiste a distinção entre “música eletroacústica”, “música acusmática”, “música mista” e “sonologia” no cenário criativo atual?

JA: Essas expressões são bem distintas em seus significados e seus usos. “Sonologia” é uma ciência que engloba algumas subáreas da pesquisa sonora e da pesquisa musical. Ou seja, “sonologia” inclui, em seu escopo, a música eletroacústica, as novas tecnologias de produção e análise musical, a acústica, a psicoacústica, a musicologia voltada ao som no contexto musical e também as áreas multidisciplinares envolvendo o fenômeno sonoro. “Música acusmática” é a linguagem eletroacústica praticada e preconizada pela escola francesa do Groupe de Recherches Musicales, iniciada por Pierre Schaeffer, em que a escuta acusmática é priorizada. Ou seja, é a música eletroacústica que induz o ouvinte a uma escuta de não identificação das fontes sonoras. A expressão “música eletroacústica” é abrangente, pois se refere a toda obra feita em estúdio, para ser apresentada na sala de concerto, reproduzida por alto-falantes. “Música mista” é outra vertente, em que sons eletrônicos são utilizados simultaneamente à performance ao vivo de músicos com instrumentos



tradicionais. Pode também se referir à música em que instrumentos acústicos, ao vivo, têm seus sons processados em tempo real por computadores e sintetizadores.

MAV: O que você quer dizer com “arte integral”, conforme consta na lista de obras³ do site da Academia Brasileira de Música? Você ainda faz “arte integral”?

JA: A proposta de uma arte integral eu lancei em 1964, quando já pesquisava a correspondência entre os sons e as cores. Na época fiz algumas obras usando sons e cores para serem apresentadas em concertos, e outras obras com cores e sons para serem apresentadas em salões de artes plásticas. Construí o *Ambiente I*, que foi selecionado e exposto em dois salões: o Salão de Abril e o Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O meu trabalho foi baseado na tese que lancei, que se resumia assim: o grau de recepção de uma mensagem artística é proporcional ao número de sentidos usados na recepção. *Ambiente I* era um cubo com três metros de aresta, no interior do qual o público entrava descalço, para sentir, nas solas dos pés, sensações provocadas por pequenos volumes de esponja. Dentro havia objetos táteis de borracha e espuma, esculturas em saco de anagem com gesso, folhas de plásticos trabalhadas com fogo, sons eletrônicos e odores que estimulavam as narinas e as papilas gustativas.

O mais interessante foi o obstáculo que tive de enfrentar para inscrever a obra. Na época não existiam as categorias objeto e instalação. Os regulamentos dos salões usavam apenas as expressões pintura, escultura, desenho, gravura e arte decorativa. Inscrevi o trabalho na categoria pintura, apresentando o cubo desmontado: suas seis faces foram inscritas como um duplo tríptico de pinturas. Depois de selecionada a obra no dia da vernissagem cheguei uma hora antes e montei o cubo. Houve muita repercussão na imprensa. O crítico Frederico Moraes, um ano depois, publicou um artigo no *Diário de Notícias* falando de meu *Ambiente I*, salientando que meu trabalho foi feito antes de o Hélio Oiticica iniciar a série de suas instalações.

Eu sofria muito, na época, com a falta de informação. Quando, por exemplo, eu inventei a expressão “arte integral”, eu não sabia que Wagner havia lançado, cem anos antes, a expressão *Gesamtkunstwerk* (arte total), para preconizar exatamente aquilo em que eu pensava. O mesmo fenômeno de “invenção da roda” aconteceu comigo em 1962, quando eu “inventei” a fita-fechada: pedaço de fita magnética fechado em anel, com suas pontas coladas, para repetição de um objeto musical eletroacústico. Em 1965 eu descobri que Pierre Schaffer, quase dez anos antes, havia inventado a mesma coisa, a que deu o nome de *boucle*. Em 1969, no Instituto Torcuato Di Tella, eu e meus colegas jovens compositores bolsistas em Buenos Aires usamos muito aquele recurso, lá chamado de *sinfin*. No dicionário Aurélio, cuja primeira

³ Disponível em <http://www.abmusica.org.br/html/academico/acad22nov.html>.



edição foi publicada na época, encontra-se até hoje, mesmo nas novas edições, duas expressões por mim inventadas: fita-fechada e música cromofônica. Esses verbetes foram incluídos no dicionário, graças ao trabalho de Maria José Carneiro, professora e assessora do Aurélio Buarque de Holanda na área musical. Sabendo que eu fazia música eletrônica, ele me procurou pedindo que lhe indicasse a terminologia nova daquela nova música. Pagava um cruzeiro por cada linha de verbete. Tratei então de traduzir e inventar a nova terminologia, pois muitas linhas significavam boa quantidade do dinheirinho que eu, um jovem compositor de 22 anos, tanto precisava. Mais interessante ainda, mais do que tudo isso, é que o Antônio Houaiss, em seu dicionário, com edições desde 2001, incluir em seus verbetes aquelas mesmas expressões por mim inventadas. Certamente sua equipe copiou boa parte do Aurélio.

Enfim, voltando a sua pergunta, confirmo que continuo fazendo arte integral. Em muitas de minhas obras, e não só nas óperas, utilizo simultaneamente diferentes manifestações e linguagens artísticas: som, imagem, cores, gestos etc.

MAV: Deixe uma mensagem para os jovens músicos.

JA: Conselhos aos jovens músicos, Robert Schumann já os elaborou com muita competência. Sugiro que todos os jovens músicos leiam a lista de conselhos que Schumann publicou no album *Für Die Jugend Kinderszenen*. Além disso, sugiro aos jovens compositores uma leitura crítica do livro de Arthur Honegger, intitulado *Je suis compositeur*. Para complementar, gostaria de aconselhar os jovens compositores a se munirem de uma sólida formação musical, não deixando de praticar o contraponto tonal nas claves, se possível chegando até à construção a oito vozes. Também é importante fugir das influências de mercado, procurando ser autêntico. Com a onda da volta aos centros tonais, muitos solistas, orquestras, regentes e conjuntos de câmara aderem, inesperada e surpreendentemente, à música contemporânea. Gente que nunca tocou obras vanguardísticas de compositores atuais passa a tocar obras desses compositores, mas apenas suas obras novas neotonais e neoacadêmicas.

Outro conselho que dou é o de não tentarem fazer inovação pela inovação. O risco de cair na porralouquice é grande, e na inconsequência, que o desacreditam junto aos intérpretes. Ao escrever música, é importante estar atento à psicologia do intérprete, sempre com muita segurança no que se refere às possibilidades técnicas de cada instrumento.

Inventar a torto e a direito novas notações, também é pecado mortal. Se a notação tradicional dá conta de bem determinar o som ou o efeito desejado, não há porque inventar nova notação. Novas notações se justificam apenas nos casos em que a notação tradicional não serve ou não é suficiente.



Fora isso, eu acrescentaria que a humildade é a alma do negócio. A boa técnica, o grande talento, a boa musicalidade, as muitas horas diárias de estudo, as oportunidades profissionais, tudo isso junto de nada valerá se a soberba subir à cabeça. Grande dose de humildade é fundamental. Complementando esse meu último conselho, quero lembrar que nunca somos detentores do saber total e absoluto. Quanto mais sabemos, menos sabemos. Estudar eternamente é fundamental. O prazer do viver e do fazer música é a busca permanente. Mário de Andrade foi sapientíssimo quando, na introdução de seu livro *O losango caqui*, escreveu: “Levo a viva a procurar. Tomara eu nunca ache. Porque achar, seria a morte em vida”.

Cine, fono e bibliografia online de Jorge Antunes

“Injetando o tempo na música, despejando a música no tempo”. *Opus*, v. 4, n. 4, p. 45-51. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/4/files/OPUS_4_Antunes.pdf.

“Quiasmo na música eletroacústica: identificação de uma figura de construção usada como desvio em favor da eloquência”. XVII Congresso da ANPPOM. *Anais...*, p. 1-11. São Paulo, 2007. Disponível em www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_JAntunes.pdf.

Anaforepistrafia para Gustavo Adolfo (2008) e *Quiasmia para Jimenez* (2008), músicas eletroacústicas; 11 e 12-jan., 2012, 24h e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br/novidades/?p=28151>.

Anaforia para Juan Ramón (2008) e *Anadiplosia para Tirzo* (2008), músicas eletroacústicas; 4 e 5-jan., 2012, 24h e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br/novidades/?p=27867>.

Autorretrato sobre paisaje porteño. Disponível em http://ubu.artmob.ca/sound/Antunes_Jorge/Musica_Electronica/Antunes_Jorge-Musica_Electronica-2-Auto_Retrato.mp3.

Blogue disponível em <http://jorgeantunespsol.blogspot.com.br>.

Eletroacústicas, programa da Rádio MEC FM (98,9 MHz), produzido e apresentado por Rodrigo Cicchelli Velloso. Disponível em <http://radiomec.com.br/eletroacusticas/podcast>.

Insubstituível 2ª (1967) para violoncelo e sons eletrônicos, violoncelo de Guerra Vicente; *Invocação em Defesa da Máquina* (1968), para quatro percussionistas e sons eletrônicos, grupo PIAP, direção de John Boudler; e *Proudhonia* (1972), para coro misto e sons eletrônicos, coro Les Douze Solistes de l'ORTF; 18 e 19-jan., 2012, 24h



e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br/novidades/?p=28833>; e o primeiro disponível também em <http://www.americasnet.com.br/antunes/audio/Insubstituivel.mp3>.

Miró escuchó Miró. Disponível em http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/12/06/interna_diversao_arte,226137/depois-do-pleito-jorge-antunes-concentra-se-no-lancamento-de-dois-discos.shtml.

Mixolydia (1995), para teremim e sons eletrônicos, teremim de Lydia Kavina, e *Toccata irisée* (2003), para cuíca, marimba e sons eletrônicos, cuíca e marimba de Thierry Miroglio; 25-jan., 2012, 24h e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br> e também em <http://www.youtube.com/watch?v=W2u4767Ertk>.

Musica brasilis, verbete “Jorge Antunes”. Disponível em <http://www.musicabrasilis.org.br/compositor/1620>.

O Massapé Vivo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_ghlw2HR3gE&feature=player_embedded.

Seresta pra Juvenil (1966). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ArRa5F1VRk0>.

Valsa sideral (1962), música eletroacústica. Disponível em <http://www.fondation-langlois.org/html/f/media.php?NumObjet=15760&NumPage=556> e em <http://www.fondation-langlois.org/html/e/media.php?NumObjet=15760>.

MARIA ALICE VOLPE é professora da UFRJ, desde 2002. Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela Universidade do Texas, Austin e mestre em Música pela Unesp. Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais Edusp, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *Brasiliana*. Conferências na Fundação Casa de Rui Barbosa, Universidade de São Paulo, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Coimbra e King’s College, de Londres. Prêmios Steegman Foundation Grant for South-American Scholar, International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Desde 2010 é editora da *Revista Brasileira de Música*.