

## SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmico Jorge Antunes

Local: Praia do Flamengo, 172 / 12º

Data: 04 de junho de 2002

Hora: 18h: 30min

Eu me sinto muito honrado, muito feliz com esse convite para participar da Série Trajetórias. Sem mais delonga, quero dizer que a questão da minha trajetória é um tema que tem sido atual para mim nos últimos doze meses, porque ela foi muito estudada ultimamente pelos vinte e um colegas que me deram a honra de escrever para este livro que estou lançando hoje, aqui no Rio de Janeiro. Além disso, também o Gerson Valle tem me feito rever minha trajetória porque há um ano vinha me entrevistando para um livro que ele acabou de escrever e que deverá ser publicado nos próximos meses. O livro se intitula *Jorge Antunes, uma trajetória de arte e política*. Gerson escreve uma verdadeira tese sobre a questão do artista engajado, ou seja, daquele que não se encerra em uma torre de marfim e está ligado ao seu tempo, às preocupações sociais de seu tempo, à busca constante de justiça social. É um trabalho técnico e ele chega a analisar alguns lances da vida de Wagner porque, segundo ele, foi também um compositor ligado ao seu tempo. Quando digo que não escrevo cartas à posteridade é naquele sentido de não me considerar necessariamente um compositor não compreendido por sua época e que deverá vir a ser entendido na posteridade. Estou interessado é em me comunicar com a gente do meu tempo. O Ricardo Tacuchian chegou a me dizer que muitas vezes eu faço obras de circunstância que não são necessariamente obras de repertório. Ao mesmo tempo em que critico Villa-Lobos, eu confesso que, apesar de fazer música para o meu tempo, escrever cartas para o meu tempo, alimento a esperança de que as boas obras de circunstância possam vir a ser, no futuro, obras de repertório.

Nessa questão da Trajetória de hoje, optei por abordar a questão estética. Para começar, queria logo fazer uma homenagem mostrando uma de minhas primeiras composições. Comecei a compor em 1959, mas comecei a estudar música tarde, em 1957, com quinze anos. Desde criança eu ouvia música erudita. Morávamos na Rua Orestes, bairro de Santo Cristo. Meu pai era um pintor acadêmico que amava música clássica e que tinha uma vasta discoteca. Ali começou minha educação musical. Sendo de família pobre, e querendo estudar violino, meu pai não tinha recursos para comprar o instrumento. Meu pai, em um negócio de troca em seu trabalho de antiquário, conseguiu um violino e me deu. Foi quando comecei a estudar no Curso de Música Santa Cecília. Dois anos depois, já começava a compor para violino solo, violino e piano, de uma maneira muito autodidata, com meus conhecimentos rudimentares de teoria, harmonia muito intuitiva.

Proponho ouvirmos uma peça minha de 1962, que atendia à minha necessidade de comunicação. É uma obra muito acadêmica, tonal, mas vale como dado histórico. Com ela faço uma homenagem aos que começaram comigo porque essa é uma gravação daquela época, da Rádio Ministério da Educação, no programa *Compositores Novos do Brasil*, e com jovens intérpretes: o tenor Joel Telles e o pianista Aylton Escobar. A peça se intitula *Sonho de Amor*.

Quero salientar que o que vou falar aqui está no livro do Gerson. É preciso destacar que naquela época eu tinha uma vida estética dupla. Porque em setembro de 1961 assisti ao primeiro concerto de música eletrônica que se fez no Brasil, aqui no Rio de Janeiro, nos “Concertos para a

Juventude”, organizados pelo Eleazar de Carvalho. Estavam presentes o pianista David Tudor, o compositor belga Henri Pousser, e o percussionista Kristof Kaskel. No programa estavam obras de Koenig, Stockhausen, John Cage e Henri Pousser. Foi a primeira vez que ouvi música eletrônica e aquilo me chamou a atenção porque eu, já em 1959, era um rádio-técnico. Um primo dirigia um curso de rádio-técnica e eu já ganhava um dinheirinho consertando rádios de amigos e vizinhos. Aquele concerto trazia a grande novidade da música com sons eletrônicos, sons esses com os quais eu já tinha uma pequena convivência.

Logo após o concerto, eu pensei na possibilidade de construir aparelhos geradores. Eu sabia como fazê-los, e parti para a experiência de construção de equipamentos. Eu coloco esse momento aí em uma segunda fase. Ao mesmo tempo em que em casa eu fazia experiências com os sons eletrônicos, o mundo que me cercava era o da Escola de Música, o mundo da tradição, da pianolatria, do villa-lobianismo e etc...

Então, havia uma enorme demanda de cantores, estudantes e professores por canções novas. Eu, Ricardo Tacuchian, Murilo Santos, Elza Lakschevitz, Dawid Korenchandler, Vania Dantas Leite produzimos muitas canções nesse período por demanda do nosso círculo de convivência. Embora eu tenha composto essa canção em 1962, nesse mesmo ano eu fiz outra obra, a *Valsa Sideral*. Nesta foto, vemos o primeiro Teremim que construí em 1961, com duas antenas. Vemos também um gravador Grunding, um gerador de onda dentes-de-serra e um amplificador. O som do teremim era amplificado. Esse era o material com que eu trabalhava na época.

Em 1966 conheci Reginaldo de Carvalho na Aldeia de Arcozelo, em um festival promovido por Paschoal Carlos Magno. Reginaldo chegava de Paris e acabava de ser nomeado para dirigir o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, com nova proposta, de transformar o conservatório em Instituto Villa-Lobos. A instituição ficava no prédio da UNE. Ele me convidou para trabalhar lá. Isso em 1967. Flavio Silva me fornecia fitas piratas da *Radio France* e eu apagava as fitas para minhas experiências.

Depois, em 1967, já tinha um gerador profissional que comprei na Mesbla, parcelado em dez meses. Também tinha um Revox, um reverberdor.

Em 1968, no ICBA, Edino Kriger promoveu uma série de palestras sobre música contemporânea, e eu lá dei uma conferência com um segundo teremim. Minha então futura esposa também estava lá, ao piano.

O início dos anos sessenta era de grande efervescência no Brasil. Era época do surgimento da bossa nova, do governo João Goulart, e eu não podia deixar de participar ativamente da política estudantil. Então, desde os anos cinquenta, no Colégio Pedro II, o da Rua Larga, Avenida Marechal Floriano, depois, na Escola de Música, onde fui o sucessor do Ricardo, que havia sido presidente do Diretório Acadêmico, em seguida assumimos, eu na presidência e uma diretoria, com licença da palavra, porreta, com Alcione Buxbaum, Aída Cuba, Murilo Santos e José Augusto Mery.

Em 1964, eu já vinha com um pé na vanguarda graças às experiências com os sons eletrônicos. Essas experiências, é importante lembrar, eram experiências eletroacústicas com sons eletrônicos

que eu fazia em casa. Poucos as conheciam. Só os amigos, como Nelsino Belchior e Luis Antonio Gianni. Em 1964, estudando com Henrique Morelenbaum, ele começou a fazer na sala Henrique Oswald sessões extraclasse e me convidou para apresentar minhas experiências ao público. Por causa das minhas participações sociais e políticas, fiz uma peça para o Nelsino intitulada *Cabra da Peste*, com letra minha, e que foi estreada em um momento muito interessante e importante, na Rádio MEC, no dia 10 de abril de 1964, ou seja, dez dias depois do golpe militar. O programa era dirigido pelo Dieter Lazarus, que assistiu ao ensaio e na hora de gravar nos chamou a atenção dizendo que a direção da Rádio tinha pedido para mudar a última frase. A letra dizia “*olha, que sou cabra da peste marcado para morrer, mas um dia eu viro cabra marcado para matar*”. Então, a pedido, mudamos o final e nessa gravação Nelsino canta “*Deixa de ser cabra marcado para morrer para ser cabra marcado para viver*”.

Hoje, quando olho para trás, acho tudo isso muito compreensível porque era o momento dos meus vinte e poucos anos, momento do assassinato do estudante Edson Luis, no Calabouço, época do golpe militar de 64, época da Guerra do Vietnam, então, está tudo aí.

Identifico uma nova fase que vai de 1966 a 1969, que chamei de fase internacionalista-experimental, em que publiquei o artigo intitulado “*Do familismo ao internacionalismo*”. Nele escrevi: “*os nacionalistas dizem que o folclore brasileiro ainda está inexplorado. Para mim o ideal seria que nenhum dos dois fosse explorado, nem o folclore, nem o povo que o faz*”. Foi o período em que conheci os trabalhos de Pierre Schaeffer, Stockhausen, os concretos franceses e eletrônicos alemães, que brigavam na época. Eram correntes estéticas que só depois, quando foi criada a expressão “*música eletroacústica*”, se juntaram em uma única vertente. As duas correntes se entenderam. Da época, eu destaco: *Canção da Paz*, para voz de barítono, piano e fita magnética com sons eletrônicos; *Fluxo luminoso para sons brancos*, *Missa Populorum Progressio*, uma missa que escrevi para meu casamento com Mariuga, para coro e fita magnética com sons eletrônicos. Essa missa foi cantada por um coro de professores e alunos da Escola de Música, dirigido por Henrique Morelenbaum. Esse foi um momento muito interessante porque foi a primeira vez que houve uma missa cantada em português no Brasil. Para apresentá-la no casamento, na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, da Santa Casa de Misericórdia, onde eu já vinha tocando muito com a orquestrinha da Dona Lubélia Brandão, tive que conseguir uma autorização especial da Cúria Metropolitana para permitir a apresentação. Dessa época, destaco outra obra que também ainda está inédita até hoje, *Dissolução*. É uma peça muito interessante porque ela é para orquestra de cordas e fita magnética, e deveria ter sido feita em um festival interamericano. É uma obra que, pelo título, qualquer um, à primeira vista, tem a impressão de que tem um título de obra contemporânea, de vanguarda, mas nela eu tento descrever uma dissolução de uma passeata estudantil pela polícia. A fita magnética tem esse caráter de ruídos de rua... Outra obra que destaco, da época, é a *Acusmorfose*, para orquestra, que foi a peça apresentada no primeiro Festival de Música da Guanabara.

Em 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o AI-5. O Reginaldo Carvalho e o Emílio Terraza demitiram imediatamente um grupo de professores do Instituto Villa-Lobos, grupo em que estávamos eu, Esther Scliar, Guerra-Peixe e um professor chamado Otávio Soares Brandão.

No início de 1969, eu e Mariuga nos casamos e viajamos para Buenos Aires, porque havíamos recebido a notícia de que eu tinha sido selecionado no “Centro Latinoamericano de Altos Estudos

Musicales”, dirigido pelo Ginastera. Lá passei dois anos estudando no “Instituto Di Tella”, com Alberto Ginastera, com Gerardo Gandini e com professores que vinham do exterior para cursos breves, de dois ou três meses. Nesse biênio em que estive lá vieram dois professores muito interessantes que me abriram ideias, estética, que foram Luis De Pablo, um espanhol, e Umberto Ecco, que acabara de publicar o best-seller “A Obra Aberta”. Nessa época compus uma peça que se intitula *Cromorfonética*, para coro à capela, uma peça em que uso os doze sons. Para facilitar a questão da afinação dos coralistas eu construí quatro acordes de quinta aumentada que completam os doze sons. Quando as quatro vozes cantam - quando cantam, pois também uso muitos efeitos vocais, e efeitos nasais -, cada coralista emite as três notas de seu acorde de quinta aumentada. É uma peça que tem também um certo cunho político, porque para cada um dos doze sons eu coloco uma sílaba de um verso de um poeta colombiano, Inti Peredo, que foi braço direito de Che Guevara em Sierra Maestra. O verso é “*nosotros volveremos a las montañas*”, doze sílabas gramaticais.

O critério que usei para escolher as peças a serem apresentadas aqui foi o de terem curtas durações e também serem desconhecidas. Algumas são obras de juventude que surgiram nos anos sessenta e por lá ficaram. Eu comecei até a publicá-las ano passado numa série que chamo de “Coleção Obras de Juventude”, mas é importante também lembrar que eu não rejeito obras da juventude. Hoje, eu poderia dizer que a minha trajetória estética começou tonal. Martha Herr analisou algumas de minhas canções, da primeira fase, sob o ponto de vista harmônico, melódico, com aquele jogo entre modo menor, modo maior. Essa foi uma fase muito intuitiva, mas com algumas características intertonais, ou de harmonias expandidas, de sétima, nona, décima-primeira. Depois, vem a minha fase radical, do experimentalista radical, puro, e é bom lembrar que o “Instituto Torquato Di Tella” foi um verdadeiro trampolim para mim, não só sob o ponto de vista estético e técnico, mas também para a carreira europeia, porque foi justamente com as obras que escrevi lá que eu ganhei meus primeiros prêmios. Foi o caso do “Premio Città de Trieste”, em 1970, na Itália, com a *Tartinia*, para violino e orquestra. Depois, com a peça *Isomerism*, para orquestra de câmara, que ganhou o “Premio Angelicum di Milano”. Foi a partir daí que se me abriram as portas de importantes editoras europeias. Nessa época, as minhas obras começaram a ser publicadas, o que significou um grande passo que eu dei.

Então, eu identificaria 1970-1973 como uma fase, quando fui para a Europa e adotei uma atitude radicalmente experimental. Dessa fase, cito a obra *Poetica*, para orquestra, de 1973, feita em Paris, e que ganhou aqui, empatada com *Museu da Inconfidência* de meu mestre Guerra-Peixe, o primeiro prêmio do concurso organizado pelo Monsenhor Schubert: o “Prêmio do Descobrimento”, com prêmio em dinheiro dado pelo Ponto Frio Bonzão. Essa obra foi estreada pelo Isaac Karabchevsky, com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Outras obras são *Bartokolaggia*, para quarteto de cordas, *Reflex*, para dois pianos, que também foi premiada, *Tartinia*, *Cromofonética*, *Fautatualf*, para um flautista que usa gravador, garrafas e outros apetrechos, *Auto-retrato sobre paisaje porteño*, peça eletrônica, *Music for eight persons playing things*, estreada aqui no Rio pelo Ricardo, com o Grupo Ars Contemporânea, que Flávio usou em um curta metragem na época, *Para nascer aqui*, peça eletrônica que fiz na Holanda para fita magnética.

*Music for eight persons playing things* foi estreada em 1971 em um festival da Fundação Gaudeamus e lá ganhou um prêmio. Justamente, o presidente do júri desse concurso era François Bayle. Foi quando tive a oportunidade de conhecê-lo e já estabelecer contato para a bolsa em Paris. Eu era bolsista do governo holandês, no Instituto de Sonologia, e em 1971 fui para Paris, com

bolsa do governo francês. Em Paris, 1971, 1972, 1973 estudei com Pierre Schaeffer, François Bayle, e comecei o doutorado na Universidade de Paris VIII, com Daniel Charles.

A fase seguinte, que identifico entre 1974 e 1979, é a em que eu volto para o Brasil, convidado para a Universidade de Brasília, quando Orlando Leite assumiu a chefia do Departamento de Música. Ele me escreveu para Paris, pedindo-me que enviasse currículo, titulação etc, porque na época o ingresso na universidade era feito só com prova de títulos. Foi quando voltei para o Brasil, direto para Brasília. Hoje, vivo o drama de não saber mais se sou compositor carioca ou compositor candango. Em Brasília, me chamam de compositor carioca; no Rio, me chamam de compositor brasileiro.

Essa foi a fase *live-electronics* e eletrônica, a da criação do Grupo de Experimentação Musical da Universidade de Brasília, o GEMUB, primeiro grupo brasileiro a fazer música eletrônica ao vivo, com instrumentos tradicionais transformados e processados ao vivo por sintetizador. Em 1975, fizemos uma turnê europeia com esse grupo. Menciono algumas obras do período: *Concerto para um mês de sol*, para violoncelo e orquestra; *Source*, para a formação do GEMUB, que era formado de oito músicos com sopros e cordas; *Vivaldia*, ópera bufa de câmara baseada na vida e nas obras de Vivaldi; *Trio em Lá Pis*, *Catástrofe Ultravioleta*, *Poética II*, para cordas, *Idiosincronie*, etc... Minhas obras sinfônicas passaram a adquirir sonoridade que se assemelha à da música eletrônica. É a época da defesa da tese de doutorado “Son nouveau, nouvelle notation”, na Sorbonne, Université de Paris VIII. Novas técnicas de utilização dos instrumentos tradicionais da orquestra fizeram com que minha música soasse como se fosse eletrônica, sem o uso da eletrônica. Então, para ilustrar essa fase eu proponho que a gente ouça uma peça feita com o GEMUB: *Source*. É uma peça para viola, violoncelo, flauta, voz de contralto, piano e instrumentos transformados com microfones de contato e microfones aéreos, que captam os sons e os levam ao sintetizador analógico EMS Synthi A, que eu havia trazido de Londres.

Esse momento na música contemporânea brasileira é muito interessante. Esse grupo de Brasília viveu uma experiência muito importante, experiência essa que vocês vão entender bem, quando eu contar a seguinte história: nós demos um concerto em São Paulo, a convite do Eleazar de Carvalho, no Foyer do Teatro Municipal, e depois no Museu de Arte Moderna. A flautista do grupo era a Odette Ernest Dias. Quando terminamos o concerto, saímos todos para uma confraternização em um restaurante e me lembro que, andando pela rua, a Odette me abraçou e disse assim: “Jorge, você vai me desculpar, eu estou muito contente, o trabalho é muito interessante, mas eu quero te avisar que, quando chegar em Brasília, vou sair do grupo. Há muito tempo eu estou para te dizer isso, nós já estamos trabalhando há dois anos, eu passei trinta anos da minha vida estudando flauta, estudando técnicas, em busca de um som, de uma sonoridade, e você vem com esse equipamento e transforma tudo, modifica totalmente o meu som...” Então, era esse o momento em que a eletrônica, em que os recursos eletrônicos passavam a usar o instrumento tradicional e o próprio músico como ferramentas, transformando-os. Novas gerações fazem isso hoje em dia, trinta anos depois, só que com programas de computador.

Outra fase que eu identifico interessante é aquela em Brasília, na década de 80 a 90 e que chamo de fase ecológico-anarco-política. Foi o momento em que ingressei e passei a militar em partidos políticos. Inicialmente estive no PDT, de 1986 a 1988. Foi a época da *Sinfonia das Buzinas*, na campanha das Diretas-Já e, em 1988, a de minha campanha pela mudança do Hino Nacional. Eram

os resultados de meu ativismo político da época. Depois saí do PDT e fui para o PV, onde militei de 1988 a 1989. Em 2001 fui para o PT do qual recentemente me desfiliei, desiludido.

Outra etapa importante para mim foi a busca de um pensamento ecológico na música, através da adoção das leis naturais: série harmônica, sons resultantes, harmonia acústica. Menciono algumas obras dessa época: *Elegia violeta para Monsenhor Romero*; a miniópera *O Rei de uma nota só*; a miniópera de caráter ecológico intitulada *A Borboleta Azul*; *Quatro pequenas peças de povo*, para coro misto; a ópera *Qorpo Santo*; a *Abertura* e o primeiro ato da ópera *Olga*; uma peça para flauta solo que se intitula *Contexto sem Rei* etc, Todas essas obras foram escritas nessa linha ecológico-política.

Para concluir, gostaria de falar de minha fase atual, que começou em 1991 e que chamo de *revisionismo e ecletismo*, com o abandono definitivo dos preconceitos contra a tradição, e com o abandono definitivo dos preconceitos contra a vanguarda experimental. Nessa fase existe uma co-habitação de linguagens e estilos em busca de minha poética própria. Obras desse período: *Cantata dos dez povos*, para quarteto vocal solista, declamadores, coro, orquestra e sons eletrônicos; *Rituel violet*, para sax tenor e sons eletrônicos; *Balade Dure*, eletroacústica; *Miró Escuchó Miró*, para piano e fita magnética; *Clarinet Quintet*, para clarineta e quarteto de cordas; *América 500*, para grupo de câmara; o final da ópera *Olga*; a ópera infantil *A Borboleta Azul*, e outras.

Se eu fosse desenhar a minha trajetória, eu diria que ela começa com o academicismo tonal, o melodismo tonal-modal, vai a um atonalismo quase tonal em que passei por uma transição ao experimental, abraçando um período experimental radical, até acabar por conglomerar, digamos assim, juntar, aquele melodismo inicial com o experimentalismo, a tradição, com os grandes achados da história da música, sem discriminações. Morelenbaum, nas aulas de contraponto, sempre dizia que é muito bom se ter uma espécie de gaveteiro na cabeça, para que a gente possa abrir a gaveta tonal, a modal, a do serialismo integral, a gaveta eletrônica, a gaveta melódica, a harmônica, seja lá qual for, no momento em que for preciso. É mais ou menos isso o que eu faço agora. A ópera *Olga* é assim. Não sei porque até agora não foi encenada! Ela tem árias, conta com uma história linear, uma construção linear, contando a história de Olga, com melodias emolduradas por efeitos eletrônicos, por orquestrações modernas vanguardísticas, misturando estilos.

Para concluir, apresento seis minutos de música com uma das minhas últimas obras. Trata-se do primeiro movimento, *O povo brasileiro índio*, da minha obra *Sinfonia em Cinco Movimentos*, encomenda do Ministério da Cultura para os 500 anos. Nessa peça, o primeiro movimento é uma homenagem ao povo índio, o segundo ao povo negro, o terceiro ao povo nordestino, o quarto ao povo atual, o quinto ao povo do futuro. Considero muito coerente o fato de eu ter chamado essa obra de “Sinfonia”, porque ela tem realmente a forma de uma sinfonia bitemática. O primeiro tema é rítmico, o segundo melódico. Esse primeiro movimento se caracteriza, sob o ponto de vista formal e estrutural, como um “tipo S”: sonata com desenvolvimento e re-exposição. É isso o que eu tinha a dizer. Estou aberto a perguntas.

Pergunta do público:

*O que você aprendeu com Guerra-Peixe? Comente sobre o nacionalismo de Mario de Andrade.*

Com Guerra-Peixe, aprendi muita coisa: harmonia funcional e contraponto menos escolástico. Na Escola de Música a gente fazia contraponto nos moldes da escola francesa, nas claves. Com

Guerra-Peixe a técnica seguia de modo mais livre e mais instrumental. O contraponto que eu aprendi na Escola de Música era voltado ao coro. Com Guerra-Peixe era mais experimental, o que me abriu muito a cabeça para novas técnicas. Com relação a Mario de Andrade, devo dizer que eu me reconheci como já espontaneamente engajado naquela fase predestinada, apontada por ele: a do brasileirismo nato, espontâneo, onde o sentimento nacional aflora naturalmente. Eu me convenci disso na Europa, na estreia de *Tartínia*, em Londres, no Festival da SIMC de 1971, quando o crítico do “Financial Times” escreveu crítica positiva e elogiosa sobre aquele meu concerto para violino e orquestra. O crítico disse que reconhecia, na obra, um compositor brasileiro. Eu tinha escrito a peça em Buenos Aires, sem pensar em nada brasileiro, mas muitos críticos reconheceram, ao ouvir a obra, ter ela sido composta por um compositor brasileiro.