

Sobre algumas origens negligenciadas da performance brasileira: o caso UnB

On neglected origins of brazilian performance art: the UnB case

LUCIO AGRA
Cecult - UFRB
lucioagra@ufrb.edu.br

Resumo: A história da arte da performance no Brasil possui variadas e por vezes inusitadas origens. Uma delas é a que resulta de um movimento renovador da música nos anos 1960, o Música Nova. Aqui esse movimento é analisado a partir da figura de seu principal mentor, Rogério Duprat, deparando-se a pesquisa com a escassez de informações sobre um dos desdobramentos da atividade do Música Nova e de Duprat que foi sua ida para a Universidade de Brasília (UnB) junto com boa parte dos integrantes do grupo. Examina-se também a importância do que decorreu desse curto período, interrompido pelo Golpe civil-militar de 1964. Como principal maestro do assim chamado movimento Tropicalista, Duprat, desde sua breve passagem por Brasília, desenvolve uma das fontes primárias da performance no Brasil, a partir dos anos 1960.

Palavras-chave: Música Nova; Rogério Duprat; Tropicália; Happening; Performance

Abstract: Brazil's performance art History is frequently diverse and points to unusual origins. One of these comes from the field of Modern Music in Brazil. It is a result of a great 1960s movement, the Música Nova group. My discussion here is based on the figure of Musica Nova's main mentor, Rogério Duprat, who led a 1963 group's manifesto. The research confronts the scarcity of information about one of the developments of the activity of Música Nova and Duprat that was his teaching period at Brasilia University (UnB) along with a good part of the group members. It also examines the importance of what happened during that short period, interrupted by the 1964 civil-military *coup d'état*. As the main conductor of the so-called Tropicalist movement, Duprat, since his brief visit to Brasília, has developed one of the primary sources of performance in Brazil, from the 1960s.

Keywords: Música Nova; Rogério Duprat; Tropicalia; Happening; Performance.

A Música Nova

A sequência de uma possível linha do tempo da inovação musical no Brasil irá aportar, ainda em fins dos anos 50, na criação do grupo Música Nova, fruto da influência de maestros como Hans-Joachim Koellreutter, emigrado alemão que, fugindo da perseguição nazista, veio para o Brasil e aqui iniciou os jovens compositores e músicos nas teorias e práticas do serialismo de Schoenberg. O grupo Música Nova será lançado por um manifesto em 1963.

Dentre os integrantes do Música Nova, destaca-se o então jovem maestro Rogério Duprat, cuja singular trajetória vai interferir diretamente sobre o rumo que esse departamento há de tomar. Embora formado na tradição da música moderna, tendo não obstante passado pelo nacionalismo musical no seu início, Duprat cumprirá, como de resto seus colegas de grupo o farão, o percurso da "peregrinação" ao centro produtivo da música moderna de então, a Alemanha e, em particular, Darmstadt. Dos integrantes do Música Nova, também Julio Medaglia, Damiano Cozzella e outros ligados ao grupo como Gilberto Mendes, estiveram nesses seminários realizados no verão europeu.

No caso de Duprat, a singularidade ocorreu pelo momento em que viaja, marcado pelas visitas de John Cage e a chegada de uma nova modalidade criativa musical conhecida popularmente por "aleatorismo".

Duprat foi para a Alemanha serialista e voltou "aleatorista". Isso já se reflete imediatamente na redação do Manifesto do Música Nova. Na sequência do que o manifesto qualifica de "desenvolvimento interno da linguagem musical", aparece Cage junto a Schaeffer, Boulez e Stockhausen. Posteriormente, quando se torna, pela primeira vez na vida, professor universitário, na UnB, Duprat, adotou os princípios que acabara de absorver de um dos inventores do *Happening*.

Essas questões relativas ao acaso na obra de arte e os avanços da própria arte do começo dos 1960, estiveram presentes nas discussões do que viria a se formar sob a denominação grupal de "Música Nova", a partir do manifesto "puxado" por Rogério Duprat em 1963. Mas permanecia no interesse de todos os artistas que gravitavam em torno dos músicos e que se compunha, já anteriormente, dos artistas visuais do grupo "ruptura" e dos poetas de "noigandres"¹.

¹ Seguindo os preceitos derivados da Bauhaus e da Escola de Ulm, os movimentos construtivistas brasileiros dos anos 1960 procuravam grafar seus textos com letras sem serifa e anulação das maiúsculas e capitulares.

O que Duprat viu?

O que o jovem compositor Rogério Duprat teria visto em terras alemãs? Veja-se como seu contemporâneo, Julio Medaglia, descreve a aparição de Cage nos cursos de Darmstadt e do que Duprat pode ter sido testemunha:

No segundo dia do festival Cage apresentou uma obra de sua autoria – todo o cardinalato da vanguarda, pesquisadores, teóricos, jornalistas e alunos presentes. David Tudor entrou em cena com uma sacola; foi até o piano, abriu a tampa e iniciou a 'execução'. Começou a tirar bolas de pingue-pongue da sacola e jogá-las sobre o teclado do piano. Algumas caíram, outras ficaram sobre o teclado. Onde as bolas ficavam ele, com uma fita adesiva, pressionava a tecla e fixava na borda do instrumento. Quando todas as teclas com as bolas estavam fixadas, ele pegou uma máquina fotográfica. Distanciou-se do piano e começou a fotografá-lo de todos os ângulos. Em seguida retirou-se. Se esse 'espetáculo' tivesse sido feito por um jovem aspirante a compositor, ele teria sido retirado à força (...) Mas se tratava de um excelente pianista (...) Cage teria enlouquecido? (...) As figuras de proa da *Neue Musik* presentes estavam indignadas e ofendidas com o caráter provocativo e mesmo debochado do evento. Os debates se tornaram acalorados. Cage e Tudor não quiseram conversa. Tomaram o avião militar americano no voo seguinte (...) Estava instaurado o *happening*. Muitos e muitos vieram a ocorrer depois e, com eles, a chamada 'música aleatória', símbolo daquela década. (Medaglia, 2008, 206).

É bem provável que Medaglia esteja se referindo ao concerto realizado em Donaueschingen em 1954. O impacto subsequente leva Cage a voltar, no verão de 1958, à Europa, quando ministra aulas de música experimental em Darmstadt, dá concertos e faz palestras (Kostelanetz 1991, 39). Duprat recebe o impacto dessas transformações já no início dos anos 1960.

Nesse caso, acho ilustrativo um depoimento do próprio Cage a respeito de seus cursos:

The course in the composition of Experimental Music generally began with me trying to bring the students to the point of knowing who I was, that is, what my concerns and activities were, and I wanted them to find out who they were and what they were doing. I was not concerned with a teaching situation that involved a body of material to be transmitted by me to them.² (Kostelanetz 1991, 20-21)

Alguns aspectos da própria abertura de Duprat para com o novo (tal como a descreve, por exemplo, Rita Lee, em seu depoimento no documentário citado) e de sua atitude como docente podem ter derivado desse aprendizado, mesmo que não feito diretamente com Cage.

² “O curso de composição de Música Experimental geralmente começava comigo tentando levar os alunos a saber quem eu era, ou seja, quais eram minhas preocupações e atividades, e eu queria que eles descobrissem quem eram e o que estavam fazendo. Não me colocava em uma situação de ensino que envolvesse um material a ser transmitido de mim para eles” (tradução minha)

A nova capital, o novo país

No mesmo contexto em que o jovem Duprat viaja, seu país passava por grandes transformações, conhecidas genericamente sob o termo “desenvolvimentismo”. No início dos anos 1960, o Brasil inaugura a sua nova capital, Brasília, ponto culminante de uma série de projetos levados a cabo pelo governo de Juscelino Kubitschek, presidente eleito no mandato que cobria a segunda metade dos anos 50. O projeto desenvolvimentista, desdobrava-se em atividades artísticas emancipatórias, ocorridas simultaneamente como a Bossa Nova e a Arte Concreta. Após a criação de Brasília, uma das primeiras medidas do novo governo que sucedia Kubitschek seria prover a nova capital de uma Universidade.

A UnB surge em um momento, no Brasil, de grande entusiasmo progressista. Em 1960 inaugurou-se a cidade de Brasília, concebida pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, ainda sob um verniz modernista, marcado principalmente pela influência de Le Corbusier. Em meio a esse momento, cujo suporte político fora dado pelo governo liberal-progressista de Kubitschek, configura-se sua meta maior: a construção da nova capital brasileira. Alinhados com esse objetivo estavam também os esforços de correntes culturais situadas à esquerda. Entre 1960 e 1964, o rumo das transformações sociais apontou decisivamente em direção a uma perspectiva cada vez mais progressista, bruscamente interrompida por um Golpe civil-militar em 1 de abril de 1964. Nesse curto interregno de quatro anos, a nova capital demandava diversas providências, inclusive a construção de uma Universidade, tarefa confiada ao jovem antropólogo Darcy Ribeiro e o experiente educador Anísio Teixeira, pelo então novo presidente, João Goulart, de perfil de centro-esquerda. A Universidade de Brasília – ou UnB, como viria a ser conhecida – foi concebida para ser um centro de excelência e, nas palavras do próprio Darcy Ribeiro, dar a uma cidade nova, sem tradição cultural, uma também nova perspectiva nesse campo.

Nas suas palavras:

No plano cultural, (...) só fazendo precocemente da nova capital – e, portanto, fazendo-o artificialmente – *um núcleo cultural criativo*, ela poderia desempenhar o papel que o Brasil pedia à sua futura cabeça política, à sua cidade-líder. Obviamente só uma universidade poderia exercer este papel.³ (Ribeiro 1978, 77)

³ *UnB – invenção e descaminho* é um livro muito difícil de se encontrar. Repleto de ilustrações de Oscar Niemeyer, reflete sobremaneira a visão oficial da esquerda que construiu Brasília, tão passível de críticas quanto os desmandos e adulterações ao projeto produzidas pelos Governos Militares (1964-85) e os que os sucederam. A leitura do fenômeno Brasília é complexa e polêmica. Seu aprofundamento foge ao escopo do presente artigo, mas quero deixar assinalado que o autor tem plena consciência da relatividade de tais relatos. O livro é parte dos poucos e parcos documentos que consegui amealhar na Biblioteca Central da UnB, onde é impossível encontrar qualquer informação detalhada sobre o período. Os relatos são memorialísticos e sucintos e a documentação fotográfica é praticamente inexistente. A busca no próprio repositório da Biblioteca Central da UnB não listou nenhum resultado direto (<http://repositorio.unb.br/simple->

Dessa premissa nasceram os Institutos e Departamentos da instituição, dos quais o de Música nos interessa aqui particularmente por conta dos seus diversos aspectos singulares que são, enfim, o tema desse ensaio.

UnB - Departamento de música

Quando Darcy Ribeiro resolve criar o Departamento de Música da UnB, não será nenhum dos jovens do Música Nova que chamará para encabeçar o departamento e sim Claudio Santoro, de São Paulo, um dos nomes de destaque do grupo nacionalista, herdeiro de Villa-Lobos e de visão musical mais tradicional. Muito embora Santoro representasse uma vertente antitética em relação às práticas e concepções de Koellreutter e de seus discípulos de vanguarda, será justamente essa nova geração que ele escolhe para compor o corpo docente do novo Departamento.

A criação do departamento trazia consigo algumas das contradições fundantes da cultura brasileira moderna: seu diretor, maestro Claudio Santoro, filiava-se à vertente nacionalista, derivada de Villa Lobos e que se opunha, por natureza, aos experimentos dos jovens da chamada "música nova". Santoro, porém, convida os jovens do Música Nova para formar um centro de produção de música experimental ou "de vanguarda", como se falava na época. No Departamento de Música da UnB, por exemplo, as ações musicais públicas podiam incorporar tanto instrumentos convencionais de orquestra como também os emergentes eletrônicos ou ainda objetos cotidianos que produzissem ruídos, como um barbeador ou o rasgar de um jornal. Anos mais tarde, na música "Panis et Circensis" (1968) de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada pelos Mutantes, o produtor Rogério Duprat conduzirá a sonoridade do fonograma incorporando tanto aquilo que é executado pelos instrumentos musicais comuns quanto os sons de pessoas conversando numa mesa de jantar e seus respectivos "ruídos".

O que se passa durante o curto período de 15 meses em Brasília, nos concertos dos professores Cozzella, Duprat (Rogério e o irmão Régis) e outros foi uma sucessão de eventos performáticos que praticamente dá início a essa linguagem no Brasil dos anos 1960.

[search?location=%2F&query=%2BDepartamento%2Bde%2BM%C3%BAsica%2BUnB%2Breitor%2BDarcy%2BRibeiro%2BRog%C3%A9rio%2BDuprat%2BClaudio%2BSantoro%2B1964%2B1965&rpp=10&sort_by=score&order=desc](https://www.musimid.com.br/?location=%2F&query=%2BDepartamento%2Bde%2BM%C3%BAsica%2BUnB%2Breitor%2BDarcy%2BRibeiro%2BRog%C3%A9rio%2BDuprat%2BClaudio%2BSantoro%2B1964%2B1965&rpp=10&sort_by=score&order=desc) – última pesquisa feita em 04/10/2018

UnB experimental: som e silêncios

O rápido e intenso momento da experiência do Departamento de Música da UnB (1964-65) não desfruta de nem um décimo da visibilidade documental e investigativa do que hoje se encontra em torno da Tropicália, do Tropicalismo. Ainda assim, são unânimes, inclusive da parte dos atores deste movimento, as opiniões que afirmam que um não poderia ter existido sem o outro.⁴

A maior dificuldade do pesquisador é encontrar dados sobre o período de 1964-65 e o Departamento de Música da UnB. Embora haja muita narrativa geral sobre o evento repressivo que se abateu sobre a Universidade com o Golpe de 1964 e as demissões de funcionários e professores, além das prisões, é virtualmente impossível encontrar material a respeito deste evento específico. A busca nas referências mais correntes pouco ou nada registra. A bibliografia mais panorâmica sobre a história recente da música popular também não ajuda. *O século da canção* de Luiz Tatit, por exemplo, estudo detalhado dessa forma peculiar da música brasileira, concede pouco mais de duas páginas à nobre origem. No tópico destinado ao que chama de "Vanguarda Erudita", depois de assinalar a centralidade da figura de Koellreutter e do Música Viva, anota:

A intensa atividade de Koellreutter abriu caminho para outras experiências na faixa erudita que ficaram conhecidas no meio como Música Nova e Música Eletroacústica. A primeira tem seu ponto de ebulição na década de 1960 (...) Estudavam o dodecafonismo, as formas eletroacústicas, mas **também incentivavam o happening ou a música aleatória** em ocasiões consideradas propícias. Em contato com a Poesia Concreta (...) exploraram modos de criação de 'isomorfismo' entre poesia e música: analisavam a estrutura do texto poético e tentavam reproduzi-la musicalmente. Duprat, Cozzela e Medaglia logo se desiludiram com a possibilidade de cultivar uma música de vanguarda no Brasil e fizeram uma produtiva incursão pela canção popular, Concebendo arranjos orquestrais antológicos para o movimento tropicalista. (Tatit 2004, 45 *grifos nossos*)

Nenhum comentário direto sobre a experiência de Brasília. Julio Medaglia, testemunha ocular dos acontecimentos e participante ativo no posterior Tropicalismo, dará uma contribuição um pouco mais generosa no seu *Música, Maestro!*⁵ (Medaglia 2008) Em três páginas nos conta o que se passou naquele brevíssimo período em que se pode pôr em prática os debates e ideias forjados entre o grupo Música Nova, os noigandres e o ruptura. Chama a atenção que haja, ao longo do livro, largos espaços destinados a nomes como Pierre Boulez e Stockhausen, bem como a toda a trajetória do

⁴ A afirmação fica clara no documentário de Pedro Vieira, uma das poucas fontes disponíveis. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Sérgio Dias, dos Mutantes, são entrevistados e corroboram essa visão. (Rogério Duprat – *Oirégor Tarpud* Grifa cinematográfica/Teleimage/TV Cultura, 2002).

⁵ O livro de Medaglia persegue a tendência da narrativa panorâmica que assola quase todos os ensaios sobre a música moderna e contemporânea no Brasil. Na página 252 aborda Koellreutter e da 262 à 265 o Música Nova. O que me parece pouco para alguém que é testemunha ocular da História.

nacionalismo musical do século vinte no Brasil. Ao chegar ao grupo Música Nova, Medaglia o qualifica como “um dos últimos movimentos a partir de ideias no Brasil”, ligando-os diretamente ao grupo da Poesia Concreta. Em seguida, concentra-se mais detalhadamente nas composições de Gilberto Mendes, nas palavras do próprio, expressão de um “mundo novo”, nas quais o aspecto performativo é constante. Comenta o papel de Duprat, no parágrafo seguinte, como fundador e redator do manifesto, nomeando-o principal arranjador do Tropicalismo. A experiência de Brasília, porém, resta no silêncio⁶.

É no contexto de pesquisas mais extensas – entretanto ainda escassas – que se encontram maiores referências. Seria o caso de Regiane Gaúna e seu estudo *Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas*. Anota a autora:

Foi em sua passagem pela Europa que Duprat se aproximou da música aleatória praticada pelo norte-americano John Cage. Apesar de seu contato com a música concreta, eletrônica e com a prática serial, é no terreno do acaso, do efêmero e do aleatório que pretende fincar suas raízes. Junto com ele muitos alunos americanos frequentaram o curso de Darmstadt. Esse contato possibilitou que Duprat ficasse a par do que estava sendo feito nos Estados Unidos. (...) Não foi, portanto, nos compositores da vanguarda europeia que encontrou o que buscava, mas sim na vertente estética que tendia para o acaso. Sua grande inspiração estava no *happening* praticado por John Cage nos Estados Unidos. A partir desse momento tornou-se radicalmente 'cagista' (...) (Gaúna 2002, 200).

A narrativa da autora avança afirmando que Duprat retorna da Europa “ansiando por ampliar seus conhecimentos” sobre John Cage e que “sua intenção era promover *happenings* no Brasil e foi o que fez”. O resultado principal de suas pesquisas explode no Manifesto Música Nova. No ano seguinte a essa publicação, segundo Gaúna, “Duprat passa a lecionar na Universidade de Brasília (UnB), onde organiza grupos experimentais de criação envolvendo, inclusive, produções de música aleatória” (Gaúna 2002, 200).

Segundo a autora, Duprat questiona a própria forma da sala de aula e usa o *happening* como estratégia preferencial de expressão. A pesquisadora reconhece a importância da experiência na UnB como um marco inicial. Ainda não devidamente assinalado na obra dos artistas da performance brasileira, eu acrescentaria, embora esteja, penso eu, plantado indelevelmente na prática destes, de um modo ou de outro.

⁶ A oclusão silenciosa em torno desse breve período de Brasília certamente tem a ver também com as implicações derivadas da perseguição política, a partir do Golpe de 1 de abril de 1964. Regiane Gaúna conta que a situação em que Duprat ficou, tendo de retornar sem trabalho a São Paulo no ano seguinte, a mágoa de ter começado tão fabuloso projeto que foi abruptamente interrompido – o que certamente foi assim sentido por todos os demais membros do grupo – podem também funcionar como explicação pelo reduzido conjunto de referências sobre o período. Ao mesmo tempo também já estamos em uma época na qual é possível verificar a herança deixada pelos artistas do Música Nova e seus desdobramentos em São Paulo. Ainda sobre esse silêncio, cabe assinalar que, em conversa com pessoas da música e ligadas e/ou admiradoras da obra de Duprat e que o conheceram, revela-se em todas as falas que o Maestro teria ficado com uma grande mágoa da interrupção das atividades em Brasília. Não tendo sido possível ainda, para este pesquisador, um contato próximo com a família, fica isto tudo também na conta das grandes tragédias produzidas pelo regime autoritário que se instalou no Brasil a partir de 1964.

O retorno ao Brasil de Duprat, após sua viagem de estudos na Alemanha e o que se segue até a ida para a capital do país tem de ver com essa e outras junções inusitadas: experimentalismo anarquista e política socialista, nacionalismo e cosmopolitismo. A presença dos paulistas do grupo Música Nova se desfaz a partir justamente do Golpe e da renúncia coletiva de diversos docentes em 18 de outubro de 1964, resultado das demissões e cassações produzidas pelo governo militar na UnB. Foram mais de 200 professores demissionários, alguns dos nomes mais destacados da arte daquele tempo.⁷

Até o momento em que se dá essa ruptura, o aleatorismo e os experimentos de vanguarda permanecem uma atuação coerente com um desenvolvimento cultural dentro de um certo ambiente elitizado. Será o retorno de Rogério Duprat a São Paulo, a sua demanda de sobrevivência, a aproximação com Décio Pignatari, alguns dos determinantes de uma aproximação entre vanguarda e consumo, *high and low*, ou o *modus operandi* que afinal vinha também da *pop art*, os fatores que se mesclam no uso do *happening* e de outras estratégias produtivas.

O episódio da Universidade de Brasília, do ponto de vista dos artistas do Música Nova foi bastante curto (1964 a 1965, não chegando, ao que parece, a completar um ano⁸). Regiane Gaúna dedica uma parte de sua biografia de Duprat ao que ela chama de "Atuação como professor". A pedagogia de uma música inovadora já estava prevista no Manifesto:

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa. (Cozzella *et al.* 1963)

Gaúna assinala que Duprat tinha uma natural aversão ao mundo acadêmico:

...Duprat atuou como professor universitário, de instrumento e música de câmara, assim como palestrante em festivais de música e cinema. Não fez, porém, carreira universitária e também não deixou uma escola, no sentido em que não formou um número necessário de alunos para que isso se desse. (...) Em 1964, Duprat mudou-se com toda a família para Brasília, a fim de assumir as aulas na Universidade (Gaúna 2002, 38-39).

E segue, descrevendo a pedagogia empregada:

Era intenção de alguns professores de música montar grupos experimentais de criação, envolvendo, inclusive, produções de música aleatória. Para esse intento usaram métodos informais, o que ocasionou a desestruturação e reformulação dos currículos tradicionais de música adotados pela Universidade. Duprat e Cozzella estruturam um projeto para a divulgação de um laboratório sonoro, funcionando como Centro de Pesquisas Fonológicas e tornando viável um Curso

⁷ Mais detalhes em <http://www.ida.unb.br/o-instituto-de-artes>

⁸ Há uma controvérsia de datas em relação aos episódios que vão da ida de Duprat para Brasília (seguramente em 1964) e, no mesmo ano, em outubro, a publicação do já citado manifesto de professores. Há algumas menções, em outras fontes orais, ao ano de 1965. Massimo Barro em sua biografia sobre Duprat afirma que a "experiência de magistério (...), na verdade, não foi exercida por mais de 15 meses" (2009, 97). De qualquer modo, o período em questão pode ter sido extremamente curto para um projeto profissional e familiar que deveria ser, no início, pensado como uma longa carreira.

de Comunicação Sonora, como parte integrante do currículo de música. (Gaúna 2002, 39)

A autora finaliza o comentário específico sobre os temas que Duprat trabalhava em suas aulas, assinalando:

Suas aulas de composição estavam longe de seguir os procedimentos tradicionais da Universidade. Seus alunos executavam em aula as peças que eles mesmos criavam, resultando muitas vezes até em sambas, estilo não muito usual em aulas de composição erudita, àquela época (Gaúna 2002, 40).

Parece-me muito clara a convergência das formas descritas por Cage e aquelas adotadas por Duprat. A formulação de uma pedagogia da imanência, fundada na produção de materiais ativos, de ações e não na transmissão de conteúdos acabados, naturalmente, ainda estava em seus inícios. Mas é certamente um dos fatores que ajudam a aproximação entre uma “arte da ação” como o happening e a performance e a produção de conhecimento na Universidade.

Anos mais tarde, já na década de 1970, Duprat faria séries de palestras nas quais sempre recorria aos elementos apreendidos a partir de Cage.

Em novembro desse ano [1972], desta vez durante o Festival de Música de Belo Horizonte, Duprat realizou uma conferência que em nada se assemelha às convencionais (...) seus procedimentos remetem de imediato (...) e em especial aos adotados por John Cage (1912-1992), tanto no que se refere à preocupação com a imprevisibilidade como no que diz respeito ao formato de suas próprias conferências. Essa ligação com Cage não é omitida por Duprat, ao contrário, ela é totalmente assumida, assim como suas ligações com Oswald de Andrade (1890-1954), Erik Satie (1866-1925) ou com o dadaísmo (Gaúna 2002, 42).

A conferência foi feita com base em cartões intercambiáveis para que o tempo pudesse ser controlado e acabasse logo para “ir tomar um chope no bar da esquina”.

A aversão aos processos de transmissão tradicionais e o emprego de técnicas de “justaposição radical” e de vivência laboratorial do trabalho artístico vão ser incorporadas ao ensino de muitas escolas a partir dos anos 1970 e 1980.⁹ Mas, mais do que isso, trata-se já de construir uma “pedagogia da performance”, do fazer, do artista como professor, ponto em que recordamos Beuys. Haveria um outro estudo a fazer – também não sendo o objetivo desse ensaio, nesse momento – que tem que ver com o desenvolvimento paralelo da performance e de seu ensino, da incorporação dessa noção, tão cara a Cage e a Duprat, de um aprendizado na esfera da atuação concreta, longe da recepção passiva e,

⁹ O legado da Bauhaus, por exemplo, teve alguns marcantes desenvolvimentos no Brasil como a Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro (da qual Décio Pignatari foi diretor). Na música o caminho foi mais difícil mas aqui e ali alguns casos experimentais valem a menção, como a Escola de Música de Brasília.

portanto, longe das categorias de autor, obra, público, plateia, audiência e o rol de passividades aí implicadas.¹⁰

A prisão e demissão arbitrária de 15 professores da Universidade, depois do Golpe de Abril, obrigou a um movimento de solidariedade no qual se engajaram mais 200 professores o que acabou por extinguir esses novos experimentos¹¹. De volta a São Paulo, os músicos do Música Nova necessitam sobreviver e foram trabalhar em trilhas para filmes, na publicidade e na televisão. Duprat, em particular, aprofunda essa experiência tomando contato com os emergentes grupos musicais que surgiam com a onda da *beatlemania* que varria o mundo com a música eletrificada. Desses grupos esteve particularmente próximo de um, Os Mutantes, os quais apresentou a um jovem compositor, Gilberto Gil. Dessa conjunção nasceu o que viria a ser conhecido como "Tropicalismo", uma das faces da renovação da assim chamada "Música Popular Brasileira - MPB", cujo apogeu se dá nos Festivais transmitidos pela televisão com particular êxito a partir de 1966-67.

A nossa tese principal é que o Departamento de Música é um dos marcos históricos do *Happening* no Brasil, portanto um dos pontos de desenvolvimento inicial da performance em nosso país. Essa tese se baseia principalmente na sequência de fatos que culminaram no encontro entre os artistas da vanguarda musical de concerto e os novos artistas populares, convergência essa conhecida igualmente por Tropicalismo. É inegável que sem a colaboração dos músicos do grupo Música Nova – em particular de alguns de seus membros como Julio Medaglia, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Régis Duprat, Sandino Hohagen e, destacadamente, Rogério Duprat, o movimento não teria a feição que teve. Mas uma segunda perspectiva se desdobra a partir dessa. Sendo os mesmos artistas alguns dos primeiros a realizar *happenings* no Brasil, a partir de sugestões derivadas principalmente de John Cage, constituem-se também, desse modo, em uma das origens (negligenciadas) da performance no País.

Agradecimentos e *postscriptum*

Gostaria de deixar públicos meus agradecimentos aos funcionários da Biblioteca Central da UnB por seu empenho e atenção quando lá estive. No momento da entrega da segunda versão desse texto, recebi um e-mail da Coordenação de Arquivo Permanente da UnB, à qual recorri para informações sobre material iconográfico do Departamento de

¹⁰A já clássica leitura desse tema encontra-se em Jacques Rancière (2010). O autor parte, em seu ensaio, exatamente do momento em que o teatro busca trazer o espectador para dentro da ação.

¹¹ Diz-nos Darcy Ribeiro: "Será preciso recordar igualmente a demissão de 1965 quando, acompanhando solidários os quinze expurgados, duzentos e dez professores deixaram a Universidade de Brasília, a cidade e a maioria deles o país. Também não deve ser esquecido esse episódio histórico: é o dia da diáspora" *UnB - invenção e descaminho*, 85.

Música entre 1964 e 1965. O Sr. Vinicius de Oliveira Coelho, arquivista da Coordenação do Arquivo Permanente informa que “não há registro de documentos iconográficos relacionados a eventos musicais realizados durante o período de chefia do maestro Claudio Santoro a frente do Departamento de Música”. Entretanto, no mesmo e-mail me passou os links para algumas fotos do Maestro regendo a orquestra da instituição nos anos 1970. Uma outra pasta, contendo os atos da Reitoria inicia-se exatamente a partir do ano de 1966, quando já se consumara a saída dos 200 professores.

Referências

- Barro, Massimo. 2009. *Rogério Duprat – Ecletismo Musical*. São Paulo: Imprensa Oficial. Coleção Aplauso Música.
- Cozzella, Damiano, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, and Alexandre Pascoal. 1963. “Manifesto Música Nova”. *Invenção* 2, no. 3, (June).
- Gaúna, Regiane. 2002. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora UNESP.
- Kostelanetz, Richard, ed. 1991. *John Cage – an anthology*. New York: Da Capo.
- Medaglia, Julio. 2008. *Música, Maestro!: do canto gregoriano ao sintetizador*. São Paulo: Editora Globo.
- Rancière, Jacques. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Tatit, Luiz. 2004. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Vieira, Pedro, dir. 2002. *Oirégor Tarpud – Vida de Músico*. São Paulo: Grifa Filmes, Telaimage, and TV Cultura, 2002. Television.