

Música Eletroacústica na América Latina

Conrado Silva de Marco

Extraído da revista ART 013 – revista da Escola de Música e Artes Cênicas abril 1985. Editor Paulo Costa Lima. ISSN 0102-3357

Não são poucos os reparos que comumente são levantados contra fazer hoje e aqui música eletroacústica. Apesar de que as justificativas para tais reparos são extremamente frágeis, vale a pena uma vez vê las de perto. Argumenta se que a ME (música eletroacústica) não tem tradição na AL (América Latina), que é totalmente importada.

Pois não, é importada: quer dizer, foi inventada na metrópole e trazida depois para nossos países. Aí cabe a popular resposta pergunta: e que música não o é? Será que a forma sonata foi descoberta em Buenos Aires? Será que as primeiras sinfonias foram compostas em Manaus e os concertos para piano e orquestra lançados pela primeira vez em Quito? Será que nossos ritmos populares dos quais tanto nos orgulhamos foram inventados entre nós? Pensando com cuidado veremos que tudo o que hoje entendemos por música foi de uma forma ou de outra trazido pelo colonizador europeu (incluindo aqui a introdução dos escravos africanos, aporte fundamental para nossos ritmos populares, já em germe, ou até já prontos nas músicas originais de suas áreas culturais). O que não será então importado? Os instrumentos da orquestra sinfônica, depurados em séculos de música européia? Na verdade, pouco restaria realmente aut6ctono: a música indígena, dos habitantes naturais destas terras, música aliás bem pouco conhecida e estuda da, rejeitada "a priori" por nossa "inteligentsia" musical europeizante como sendo primitivas toda vez que nunca coube nos modelos melódico harmônico - rítmico expressivos, estes sim importados sem pudor.

E ainda assim restaria uma dúvida para aquele critico absolutamente "chauvinista": e se os grupos indígenas nem sequer fossem originários de nossas terras?: Discute-se hoje se os povos mais antigos maias quechuas não teriam vindo de outros continentes ...

Diz se também que a ME, por ser feita com aparelhagem eletrônica, tem a sua origem na tecnologia e não na música.

É de fato, ela é feita com aparelhagem eletrônica. Mas esta aparelhagem foi construída pela mão do homem, com suas ferramentas e usando seu raciocínio ... da mesma forma em que é construído um piano, da mesma forma em que foi inventada a flauta de Pan. Que importa o instrumento, se a música é um processo de lógica e espírito? "L'arte e cosa mentale", disse da Vinci ...

Num plano bem inferior argüi se que a aparelhagem necessária para a ME é cara, e que isso não corresponde às necessidades de nossas aperta das economias. Certo, vários dos equipamentos eletroacústicos são caros, e devem ser importados assim como qualquer bom violino, oboé ou trombone, bem mais caros aliás estes que um sintetizador ou gravador de fita. As tecnologias eletrônicas, aliás, são bem mais fáceis de desenvolver nos nossos países que a complexa manufatura, em boa parte artesiana, de um bom instrumento de orquestra e hoje já se constrói no Brasil sintetizadores de bom nível, equiparáveis a vários dos importados.

Por outro lado, existem muitos bons argumentos para promover o desenvolvimento da ME. Citemos logo dois deles:

A procura de uma linguagem própria para a música da AL e isto sim é importante passa indefectivelmente por uma fase de questionamento didático: de reformulação de todos e cada um

dos conceitos que formam a música, desde o uso de ritmos e harmonia com o esclarecimento de onde vem e por que serão usados, até a própria escolha dos elementos sonoros que farão parte da música. Nesta pesquisa fundamental, os materiais da ME entram com seus valores menos comprometidos com uma tradição cultural, ainda mais, sendo este material totalmente maleável, será possível adaptá-lo a um determinado objetivo procurado pelo compositor, sem se preocupar com eventuais cópias ou reutilização de processos harmônicos ou jogos rítmicos já utilizados. O compositor se encontra sempre no limite, na fronteira do desconhecido.

A característica concreta da ME, ao trabalhar diretamente com o som e não com notas a faz extremamente dúctil para seu uso pedagógico: alunos sem conhecimentos prévios da teoria musical poderão, agindo diretamente na massa sonora, aprender a organizar textura e estrutura. E o resultado imediato e sem intermediários permitir-lhes desenvolver uma autocrítica direta em função do seu ouvido e retornar ao fazer, corrigindo-o que achar necessário. Esta experiência didática será de vital importância, seja qual for o caminho criativo que escolha mais adiante, pois exercitará a um tempo um artesanato prático pensamento criativo e a sua autocrítica.

Foi provavelmente no Chile onde teve início a música eletroacústica latino-americana. Já em 1958, Juan Amenábar e José Vicente Assuar, não por acaso engenheiros e compositores ao mesmo tempo criam na Universidade Católica de Santiago do Chile uma Oficina experimental de som, para experimentar técnicas e estéticas que poucos anos antes começavam a se delinear na Europa. O empreendimento durou pouco iniciando uma interminável série de projetos abordados e tentativas frustradas tudo ao longo da América Latina, como vai ser visto de imediato e os compositores pioneiros continuaram trabalhando e compondo eletroacusticamente, mas em forma privada. Assuar teve mais sorte, construiu diversos estúdios eletroacústicos: na Universidade Técnica de Karlsruhe, na Alemanha (1960), em Caracas (1966) e na Faculdade de Música da Universidade do Chile (1972). Em 1978 idealiza e constrói o primeiro sintetizador digital latino-americano, o Comdasuar, hoje comercializado no Chile, e que permite a composição em doze vozes independentes. As dificuldades políticas que têm atrasado tanto a cultura desse país, têm feito emigrar muitos compositores chilenos, alguns dos quais, inclusive têm tido certo sucesso com trabalhos eletroacústicos na Europa (Jorge Arriagada, Iván Pequeño)

Logo em 1960 Francisco Kröpfl (compositor) e Fausto Maranca (técnico) fundam na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Buenos Aires, um bem equipado Estúdio de Fonologia Musical que funcionou até 1973, sem porém conseguir realizar muitos trabalhos: várias obras do próprio Kröpfl e a importante Criação da terra, da colombiana Jaqueline Nova.

Em 1962 foi criado em Buenos Aires o Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais do Instituto Torquato Di Tella, sob a direção de Alberto Ginastera. Nele foi instalado pouco tempo depois o que chegaria a ser o estúdio de música eletroacústica mais importante da América Latina, financiado por vultosos capitais particulares, sob a direção do mesmo Francisco Kröpfl e com a assistência de um gênio inventor, Fernando von Reichenbach, esse estúdio foi um centro de criação, experimentação e docência que se estendeu pelo resto da América. Com efeito, foram criados cursos bienais não somente para eletroacústica, mas também para a composição contemporânea em geral - e outorgadas bolsas de estudo, distribuídas em todos os países latino-americanos interessados. Uma

longa fileira de jovens compositores frequentou os cursos e o estúdio eletroacústico, entre eles, Marlene Fernandes e Jorge Antunes do Brasil, César Bolanos do Peru, Blás Atehortua e Jaqueline Nova da Colômbia, Gabriel Brni5i8 e Iris de Ichasso do Chile, Florencio Pozadas da Bolívia, Joaquín Orellana da Guatemala, Coriú Aharonián do Uruguai, Luis Arias, Luis Maria Serra e Regina Bonavente da Argentina.

Similarmente a outros casos, em 1972 o Centro pára de receber verbas estrangeiras e deve ser fechado. Seus professores, técnicos e equipamentos iniciam uma longa peregrinação por diferentes locais portenhos adotando diferentes nomes e atribuições para finalizar, no fim de 1983, num grande centro municipal, na Recoleta, onde foram compra dos estão sendo ainda hoje implementados um grande computador e numerosos periféricos que o lançam a uma posição de prestígio na música digital do mundo inteiro. Além de Kröpfl e Reichenbach, que mantêm suas posições, o uruguaio Ariel Martinez ocupa ali um lugar importante. Pena que a importância latino-americana do empreendimento tenha ficado pelo caminho e hoje o Centro só consiga desempenhar um papel importante para a música Argentina.

Fora deste estúdio vários laboratórios foram criados ao longo dos anos. Na Universidade de Córdoba foi formado em 1965 um Centro de Música Experimental de curta duração; na Universidade de Rio Cuarto, ainda na província de Córdoba, Ariel Martinez construiu e trabalhou num pequeno estúdio. Em Buenos Aires existem, já em forma privada, alguns estúdios que se mantêm com trabalhos profissionais de "jingles" e que esporadicamente são empregados para realizações de maior vulto: o Arte 11, existe desde 1972 com Luis Maria Serra (e a participação de equipamento da hoje paulista Susana Baron Supervielle). Três anos depois Jorge Rapp consegue formar um pequeno estúdio onde tem realizado algumas obras interessantes.

A personalidade mais importante da música eletroacústica argentina pouco tem tido a ver com grupos e estúdios oficiais: Eduardo Bértola montou seu pequeno estúdio privado onde realizou algumas das obras mais interessantes da eletroacústica de nossos países: hoje no Brasil, Bértola está organizando um novo estúdio eletroacústico junto ao Centro de Estudos de Música Contemporânea que H,J. Koellreutter está implantando em Belo Horizonte.

Logo no início dos anos 60, Coriú Aharoniã e o autor deste texto fizeram suas primeiras tentativas, aproveitando os exíguos recursos dos estúdios da rádio oficial, Criado ainda em 1965, o Núcleo Música Nova divulgou profusamente os trabalhos que vinham se fazendo nos centros culturais, mas mantendo sempre presente a necessidade imprescindível de desenvolver um trabalho latino americano, A partir de 1968 foi organizado sob forma de cooperativa, o ELAC pequeno estúdio de Montevidéu que, a partir de 1974 e por 9 anos consecutivos, permitiu a realização de importantes trabalhos de vários compositores entre os quais o próprio Coriú Aharonián, Graciela Paraskevaidis, Carlos da Silveira, Fernando Condon, Carlos Pellegrino, Alberto Macadar, Luis Trochón, Jorge Lazaroff e Leo Masliah.

No Brasil a história da Música eletroacústica se inicia quando Reginaldo de Carvalho, de volta de seus estudos em Paris, onde estagiou com o legendário Pierre Schaeffer , um dos "heróis " da eletroacústica, atinge a meados da década dos 60 a direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, troca seu nome para Instituto Villa Lobos e muda sua mentalidade para transformá lo no

centro mais dinâmico e criativo da educação musical brasileira do seu tempo, centro de convergência da pesquisa e da experimentação, tanto na música dita erudita quanto na música popular. Nele cria um modesto estúdio onde vários compositores fizeram suas primeiras armas na eletroacústica.

Ali o próprio Reginaldo realizou alguns trabalhos compositivos, Jorge Antunes, o compositor eletroacústico mais importante do Brasil, Marlene Fernandes e Rodolfo Caesar fizeram suas primeiras experiências. Dificuldades conjunturais e também de verbas fizeram naufragar esta brilhante iniciativa e o Instituto foi perdendo pouco a pouco sua energia. Posteriormente ele foi a base para a criação do Centro de Artes da nova UNIRIO, que infelizmente ainda hoje não conseguiu se implementar para continuar o trabalho em música eletroacústica.

Dissemos acima que o Instituto Villa Lobos foi o pioneiro. De fato isto é verdade em termos de entidade pública, mas existe um estúdio anterior ignorado por todos, que continua funcionando até hoje. Trata-se da ação persistente de uma compositora argentina, residente há mais de 30 anos em São Paulo e companheira de Reginaldo nas aulas de Schaeffer. Susana Baron Supervielle deTresca montou seu estúdio caseiro mas de alta qualidade nos moldes dos estúdios franceses e trabalha ainda hoje nele, de forma totalmente isolada.

Vários outros laboratórios do tipo individual foram montados ao longo dos anos por compositores impacientes após esperar em vão que alguma universidade ou centro cultural criasse possibilidades para realizar suas composições. No Rio de Janeiro, Vania Dantas Leite montou seu estúdio, onde desenvolve uma atividade criadora contínua e séria. Ultimamente, Rodolfo Caesar, Tato Taborda, Tim Rescala e outros criaram coletivamente um novo estúdio para desenvolver seus trabalhos, tanto de música eletroacústica pura quanto aplicada ao teatro e ao cinema.

O autor deste texto semeou vários canteiros, sempre com o objetivo de criar espaços públicos de estudo e pesquisas para jovens compositores, mas as contradições do momento impediram o florescimento de suas idéias: em 1970 na Universidade de Brasília; em 1974 na escola Travessia Oficina de música em São Paulo; em 1978 no Instituto de Artes do Planalto, da Universidade Estadual Paulista, funcionavam estúdios incipientes que chegaram inclusive a cumprir uma função docente na qual se iniciaram algumas personalidades musicais muito interessantes. Hoje porém todas elas fazem parte do grande pântano das iniciativas frustradas.

No momento, na Faculdade de Artes Santa Marcelina, São Paulo, tentamos ainda criar um modesto estúdio para uso livre de alunos e compositores, e ainda, em forma privada organizamos o Núcleo Syntesis especialmente dedicada ao estudo de música eletroacústica.

O forte impulso tecnológico no Brasil permitiu que fossem experimentados novos aparelhos e equipamentos. Aluísio Arcela, hoje Doutor em Física pela PUC RJ, planejou e construiu em 1976 o primeiro sintetizador totalmente brasileiro, desde o projeto. Ivan Seiler completou poucos anos atrás um sintetizador com boas possibilidades musicais, inclusive podendo receber comandos através de microcomputador.

E é precisamente nesta área, a da informática, onde o grande desenvolvimento brasileiro permite esperar os próximos grandes passos, na música eletroacústica brasileira.

Outros países latino-americanos não tiveram a mesma vivência eletroacústica geralmente por falta de meios econômicos.

Na Venezuela um Estúdio de Fonologia foi montado na Universidade de Caracas pelo chileno José

Vicente Assuar, mas pouco tempo depois começa a decair, chegando a ser abandonado e desmontado anos depois. Só nos últimos tempos foi retomado e seus despojos conduzidos por Alfredo del Mónaco, com a participação do compositor argentino Eduardo Kusnir, No México existe, aparentemente, um estúdio no Conservatório Nacional desde 1972, mas até hoje não são conhecidas suas produções.