

Conrado Silva e Emilio Terraza

“Lo arreglamos con alambre”¹

Damián Keller²

Núcleo Amazônico de Pesquisa Musical, Brasil

Aqui na América Latina, só percebemos que um artista fez uma contribuição importante quando ele morre. Um ano antes da morte do Conrado, surgiu na lista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música a pergunta: E as referências sobre o excelente trabalho em educação musical que Emilio Terraza e Conrado Silva fizeram em Brasília? Lamentavelmente, ninguém apoiou a ideia de chamar Conrado para dar uma palestra sobre as oficinas básicas de música. E como Conrado era uma figura de poucas palavras, boa parte da bagagem de experiências acumuladas ao longo de três décadas de trabalho com futuros compositores e tecnólogos musicais no Brasil, só ficou nas lembranças dos que fomos seus alunos.

Conrado e Emilio marcaram época. Mas eu só percebi isso quando saí de Brasília. Sete anos antes, sem matrícula oficial, Emilio me recebeu nas suas aulas de análise e teoria da música contemporânea na Universidade de Brasília (UnB). Um tempo depois, nos juntávamos para longas sessões de improvisação com sotaque *tanguero*. A ideia era criar sem regras – como dizia Emilio – a única regra era nossa experiência de vida. Nunca gravamos nada.

Emilio era falador e extrovertido. Altamente crítico da homogeneização da música contemporânea Latino-Americana, ele contava que em uma palestra para intérpretes e compositores, pediu que o público ouvisse uma obra inédita e que identificasse as partes da obra. A resposta do público foi que não dava para separar a obra em partes. A carta que Emilio havia guardado para o final da palestra era que a tal da “obra” era uma colagem de trechos curtos de uma dúzia de peças de compositores diferentes!

1 Agradecimentos: Maria Helena de Lima, Victor Lazzarini e Ernesto Donas forneceram críticas e sugestões que ajudaram a melhorar este ensaio. As atividades realizadas em Brasília foram parcialmente financiadas pelo CNPq, pela UnB e pelo Instituto Goethe de Brasília.

2 Contato: dkeller@ccrma.stanford.edu

Apesar das trocas com Emilio e com outros parceiros musicais – como Juan Carlos Arango (atualmente na Universidade Indiana, EUA) e Ernesto Donas (hoje professor na Universidade da República, Uruguai) – na UnB eu não tinha acesso a ferramentas para manipulação sonora. Isso me incomodava porque tinha feito algumas experiências em Buenos Aires e já estava familiarizado com técnicas de programação e com gravação e mixagem de áudio (KELLER 1987 e 1996). Mas no início dos anos 1990, um computador de mesa com capacidade para processamento de áudio ainda estava fora do alcance da maioria. Lembro que o sistema que usamos para produzir o projeto *Brasília Soundscape* demandou um investimento de vinte mil dólares somente em uma estação de edição sonora. Quando o pessoal do Instituto Goethe colocou a proposta, Conrado imediatamente chamou os alunos e deu espaço, apoio e incentivo para botar em prática as ideias que circulavam nas nossas conversas no estúdio de música eletroacústica da UnB. Desse projeto surgiu *Brasil(espaço)ia* (KELLER 1994).

Hoje sabemos que a criatividade não é resultado de inspiração, talento ou genialidade (KELLER 2013; WEISBERG 1993). Porém, para um aluno universitário em um país periférico como Argentina, Uruguai ou Brasil, é muito fácil cair na conversa de ícones como Boulez (1986), Stockhausen (STOCKHAUSEN & MACONIE 1989) ou Schaeffer (1977): nós dos países centrais prescrevemos, vocês da periferia consomem. Sem discursos inflamados nem posturas histriônicas, Conrado nos mostrava com ações que nós, usando tecnologia de descarte, e trabalhando artesanalmente podíamos ser tão criativos quanto qualquer artista radicado em Londres, Paris, Tóquio ou Nova Iorque. E isso antes da era da internet.

Conrado foi perseguido pela gestão ditatorial que se apossou da UnB nos anos 1970 e ele só retornou a Brasília após quase vinte anos de ausência, em 1992. Pouco depois dele voltar à UnB, já tínhamos nosso pequeno espaço de trabalho com um computador Mac, um sintetizador Roland JD-800, e o inconfundível ARP 2600³. Enquanto não tínhamos ferramentas para trabalhar com manipulação de áudio digital, cortávamos trabalhosamente fita analógica e fazíamos nossas mixagens nos dois gravadores de rolo que o Conrado disponibilizou da sua coleção histórica de equipamento. Lembro de chegar no estúdio por volta das seis da tarde para sair às duas ou três da manhã, de segunda a domingo durante seis meses, para mostrar orgulhosamente o resultado tão suado: quatro minutos de áudio!

Hoje me pergunto, será que a falta de recursos fomenta a criatividade? Será que o investimento intenso de energia nos métodos, tem impacto positivo nos resultados? Com Conrado estávamos iniciando a discussão de uma proposta teórico-metodológica que depois influenciou a minha forma de pensar a música (KELLER; SILVA 1995). Essa proposta, em poucas palavras, atrela a criação musical à experiência de vida (KELLER 2000). Ela propõe o trabalho de campo como forma de vivência dos

3 Vintage Synth. ARP 2600. Portal Vintage Synth Explorer. <http://www.vintagesynth.com/arp/arp.php>, 2014.

materiais (BURTNER 2011). Porém também depende da ação do público na realização da obra (DISCIPIO 2008; KELLER et al. 2002). As ideias que discutíamos com Conrado estavam muito longe da aplicação mecânica de técnicas de organização de alturas ou de métodos divorciados do contexto cultural onde ocorre o ato criativo. Conrado muitas vezes citava o trabalho de John Cage como referência para seu enfoque composicional e para sua atitude de vida. Porém eu pergunto, as consequências da marginalização artística em Nova Iorque são as mesmas que em Montevideú ou em Brasília? A aplicação de métodos aleatórios isenta o compositor do impacto da sua produção na ecologia cultural local? Tem uma diferença fundamental entre a proposta dos compositores experimentalistas e o trabalho que Conrado e Emilio faziam: o local. O pessoal da Escola de Nova Iorque pensava e escrevia para a sala de concerto, o objetivo era chocar a audiência, quebrar as regras da etiqueta. Conrado e Emilio trabalham na sala de aula, o objetivo era didático.

Os compositores da Escola de Nova Iorque aplicam técnicas aleatórias de organização de material sonoro (ambiental e instrumental). Um dos objetivos disso é reduzir a participação do compositor como figura central no processo criativo. Isso tem implicações políticas. Sabemos que Cage e os compositores atuantes em Nova Iorque nos anos 1950 eram conscientes disso. Por outro lado, a relação entre Cage e o grupo Fluxus mostra que também existia uma necessidade de ampliar a inserção do público dentro do fazer musical. Nessa perspectiva, as peças que incorporam o fator lugar (4' 33", por exemplo) estão mais próximas do experimentalismo europeu nas artes visuais dos anos 1930 do que do *action painting* que Cage e Morton Feldman reivindicam como principal influência. Porém, nenhum dos dois métodos – aleatório e o uso do fator lugar – foca a questão do impacto material no fazer criativo. Cage incorpora as ideias de Edgard Varèse (som organizado) mas mantém a separação entre materiais e métodos. Em 4' 33", o conteúdo é definido pelo público, mas a forma não é. Essa falta de relação entre a técnica composicional e os materiais coloca a maioria dos trabalhos de Cage fora das práticas criativas cognitivo-ecológicas (KELLER 2012).

Conrado era agudamente consciente do potencial e das consequências das suas ações musicais e educacionais. A reciclagem, o reaproveitamento, o uso criativo de recursos materiais limitados eram marcas que diferenciavam seu trabalho das propostas surgidas nos países centrais, incluindo a Escola de Nova Iorque. Essa economia de meios é o que chamamos nas margens do Rio de la Plata “la cultura del alambre”. Tudo pode ser consertado com arame, tudo pode ser reaproveitado. Na sua forma mais recente, esse aspecto da criatividade cotidiana tem impacto nas técnicas de design oportunista que aplicamos em música ubíqua (KELLER et al. 2013) e forma parte do enfoque eco-composicional que Conrado ajudou a idear e a colocar em prática.

Referências

BOULEZ, Pierre. *Orientalisms: Collected Writings*. London, UK: Faber and Faber, 1986.

BURTNER, Matthew. EcoSono: Adventures in interactive ecoacoustics in the world. *Organised Sound* **16** (03), 234-244, 2011. (Doi: 10.1017/S1355771811000240.)

DI SCIPIO, Agostino. Émergence du son, son d'emergence: Essai d'épistémologie expérimentale par un compositeur. *Intellectica* **48-49**, 221-249, 2008.

KELLER, Damián. Persecución. In *Música Eletroacústica Brasileira Vol. I (1996)*. Brasília: Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 1987.

_____. Brasil(espaço)ia. In *CD Brasília Soundscape*. Brasília, DF: Goethe Institute. <https://ccrma.stanford.edu/~dkeller/mp3/brasil.mp3>. 1994.

_____. Compositional processes from an ecological perspective. *Leonardo Music Journal*, 55-60. 2000. (Doi: 10.1162/096112100570459.)

_____. Sonic Ecologies. In A. R. Brown (ed.), *Sound Musicianship: Understanding the Crafts of Music* (pp. 213-227). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012. (ISBN: 978-1-4438-3912-9.)

_____. A mão na massa da criatividade musical (prólogo). In D. Keller, D. Quaranta & R. Sigal (eds.), *Sonic Ideas, Vol. Criatividade Musical / Creatividad Musical*. Morelia, Michoacán: CMMAS. 2013.

KELLER, Damián, CAPASSO, Ariadna; WILSON, Scott R. Urban Corridor: accumulation and interaction as form-bearing processes. In *Proceedings of the International Computer Music Conference (ICMC 2002)* (pp. 295-298). Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2002.

KELLER, Damián; PINHEIRO DA SILVA, Floriano; FERREIRA DA SILVA, Edemilson; LAZZARINI, Victor; PIMENTA, Marcelo Soares. Design oportunista de sistemas musicais ubíquos: O impacto do fator de ancoragem no suporte à criatividade. In E. Ferneda, G. Cabral & D. Keller (ed.), *Proceedings of the XIV Brazilian Symposium on Computer Music (SBCM 2013)*. Brasília: SBC, 2013.

KELLER, Damián; SILVA, Conrado. Theoretical outline of a hybrid musical system. In *Proceedings of the II Brazilian Symposium on Computer Music (II SBCM)*. Canela, RS: SBC. <http://ccrma.stanford.edu/~dkeller/pdf/KellerSilva95.pdf>. 1995.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (ISBN: 9782020026086.)

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Stockhausen on music: Lectures and interviews*. London: Marion Boyars, 1989. (ISBN: 9780714528878).

WEISBERG, R. W. *Creativity: Beyond the Myth of Genius*. New York, NY: W. H. Freeman, 1993. (ISBN: 9780716723677.)