

Introdução

Tiago Gati

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GATI, T. Introdução. In: *Anamorfoses na música eletroacústica mista* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 9-16. ISBN 978-85-7983-707-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

INTRODUÇÃO

Tomando a evolução dos instrumentos musicais pelo viés da cultura europeia, a natureza da relação humana com seus meios de fazer música mostra alguns aspectos marcantes: os instrumentos, máquinas criadas para produzir sons com as mais diversas características, podem ter sido inicialmente construídos a partir de modelos baseados em fontes emissoras de sons, como a voz ou o toque percussivo causado por um movimento corporal qualquer; e, do aperfeiçoamento da técnica, do *como* tocar este instrumento, que também cria novas necessidades de evolução da máquina, desprende-se autônoma a própria luteria, ou seja, a tecnologia de criação e aperfeiçoamento do instrumento em si. Mas permeando as tentativas de replicar uma fonte emissora ou de um desejo pelo aprimoramento da qualidade do som emitido, um *pensamento musical* constitui terreno comum entre ambos, motiva escolhas, delimita campos de atuação para a possível construção de um discurso, alimenta-se e funda-se nesta relação possível entre técnica e desejo, produção sonora e sua contextualização em uma retórica.¹

1 Preferimos o uso do termo *retórica* quando sugere *intenção*, atitude em relação a um objeto (neste caso o som), que acaba por ensejar um discurso, e menos com relação à indução manipuladora.

Em uma menção interessante na *Encyclopédie*, editada por Diderot e d’Alembert, especula-se sobre esta possível origem dos instrumentos musicais: “os instrumentos de música consistem em máquinas inventadas e organizadas pela arte do *luthier* para exprimir os sons não vocais, ou para imitar a voz natural do homem, ou para embelezá-la e acompanhá-la” (Diderot; d’Alembert, 1785, p.1).² É fato que o desenvolvimento de novas tecnologias aplicáveis aos instrumentos musicais também influenciaram o fazer musical, demandando não só adaptações de execução, mas também realimentando um ciclo que envolve a técnica, por um lado (desmembrada em tecnologia do instrumento enquanto máquina e a própria técnica do instrumentista), e o pensamento musical e a busca por sonoridades, por outro, mesclando-se para levar adiante a atividade musical como um todo.

Certamente houve, desde sempre, máquinas musicais com modos de acionamentos diversos e inusitados, alguns até mais próximos do acionamento de um mecanismo em si que propriamente da execução instrumental, como no caso da *serinette* (espécie de caixa de música acionada por manivela). Outros instrumentos como a viela de roda (que entrou em desuso a partir do século XVIII na Europa), acionada por uma manivela que friccionava suas cordas, ou o *régale*, instrumento de teclado acionado por foles acoplados e utilizado por Monteverdi em obras como *Orfeo*, frequentemente necessitavam de uma segunda pessoa para acionar o mecanismo de produção sonora, o que nos sugere um paralelo com a presença do técnico de som para regulagens de equilíbrio, níveis e acionamento de processos na música contemporânea envolvendo recursos eletrônicos.

O século XX, que viu radicais transformações proliferarem-se em diversas áreas do conhecimento científico, inundou o fazer musical com uma vasta gama de possibilidades – talvez porque tenhamos mais registro das experiências no século ou porque de fato tenha

2 No original: “*Les instruments de musique sont des machines inventées & disposées par l’art du luthier, pour exprimer les sons au défaut des voix, ou pour imiter la voix naturelle de l’homme, ou pour l’embellir et l’accompagner*”.

ocorrido uma efervescência com poucos precedentes comparáveis. Das mais distintas ferramentas levadas ao convívio dos músicos às conquistas em áreas do saber como filosofia e psicologia, a atividade musical atravessa um período de profunda experimentação e transformação, especialmente quando consideramos a incorporação dos recursos eletromecânicos e eletrônicos nas suas realizações. A partir daí, a natureza da relação humana com estas máquinas de fazer música e produzir sons sofre gradualmente a intermediação de modos de acionamento e processos que não necessariamente se referem a gestos musicais tais como foram mais sedimentados historicamente; a noção mesma de instrumento musical passa a ser repensada,³ uma vez que as máquinas conhecidas para fazer música sofrem a influência ou são acopladas a novas máquinas até a sedimentação de processos indiretos de produção sonora, isto é, que não envolvem a situação de tocar um instrumento, mas sim de realizar sons por meio de algoritmos computacionais ou por manipulação direta do som tornado objeto por meio da gravação. A própria luteria, em sua acepção clássica, perde espaço na atividade musical, já que forjar sons com diversos meios é tanto parte da atuação cotidiana do compositor quanto do intérprete contemporâneo.

Já em um texto de 1936, Edgar Varèse revela esse desejo pela utilização de meios tecnológicos não usuais na atividade musical, e transparece um anseio por ferramentas capazes de incorporar um maior controle do espaço e da distribuição de planos sonoros⁴:

3 Pierre Schaeffer, em seu *Traité des objets musicaux* (1966), dedica uma longa consideração a este respeito como ponto de partida para analisar relações entre os corpos emissores de sons e o objeto sonoro em si. Embora este tema seja extremamente controverso e de enorme complexidade, não sendo obviamente o nosso foco, vale a menção de que há diversos estudos investigando a noção de instrumento a partir das teorizações de Schaeffer, como no caso das orquestras de *laptops*, partindo do princípio de que elas se aproximam do universo instrumental dos pontos de vista da *presença*, *movimento* (ação do corpo humano) e *repertório* (história e traçados culturais que envolvem a sedimentação de um instrumento) (Ruviano, 2012, p.23).

4 Daqui em diante, datas de publicações citadas entre colchetes serão referentes à publicação original, quando disponível.

Hoje, com meios técnicos que já existem e que são facilmente adaptáveis à música, é possível tornar perceptível ao ouvinte, por meio de determinadas sutilezas acústicas, a diferenciação entre massas, planos e faixas sonoras. Tais sutilezas acústicas permitirão, no mais, a delimitação daquilo que designo por “zonas de intensidades”. Essas zonas serão diversificadas mediante diferenças de timbre e de intensidade, e por meio de tal processo físico, no que diga respeito à sua percepção, assumirão cores, dimensões e perspectivas diferentes [...] Tais zonas serão percebidas como isoladas umas das outras, e sua separação (ou a sensação de uma separação entre elas) tornar-se-á finalmente possível. (Varèse [1936] in Menezes, 2009 [1996], p.58)

Outros trabalhos na área já realizaram um mapeamento histórico da chamada música eletroacústica mista – presença e atuação conjunta de corpos instrumentais e meios eletroacústicos – desde suas origens mais esparsas, que remontam até mesmo a uma produção “pré-era eletroacústica” propriamente dita:⁵ equipamentos eletromecânicos para gerar sons por meio de alto-falantes acompanhando ou não sons instrumentais já sedimentados, como os *intonarumori* desenvolvidos por Luigi Russolo à época do Futurismo (1913-14);⁶ o uso de sirenes por Edgar Varèse (*Ionization*, 1929-31), sinos

5 O uso do termo *eletroacústico* surgiu, de fato, bem antes do período em que houve uma produção tão significativa a ponto de justificar a origem propriamente dita da música eletroacústica como um gênero musical, ou seja, fins dos anos 1940. Um exemplo: “o fato de que [Arthur] Hoérée falou, em 1934, de sons organizados, técnicas de manipulação de sons gravados e de técnicas ‘eletroacústicas’ pode ser um indicador do quão a sério ele levou Varèse” (Matis, 1992, p.565).

6 Stravinsky, que parece ter ouvido com entusiasmo os *intonarumori* em 1914 (Payton, 1976), revela uma curiosa anedota sobre um encontro com Russolo e Pratella em 1915, em Milão: “Cinco fonógrafos sobre cinco mesas em um amplo salão emitiam ruídos de digestão, estática etc., assustadoramente similares à *musique concrète* de sete ou oito anos atrás (talvez eles fossem mesmo futuristas, enfim) [...] Eu demonstrei estar entusiasmado e disse-lhes que cinco fonógrafos, com tal música e produzidos em larga escala, certamente seriam vendidos como grandes pianos *Steinway*” (Stravinsky apud Payton, 1976, p.28).

elétricos e até hélices de avião por George Antheil (*Ballet mécanique*, 1923); fonógrafos difundindo sons de pássaros em meio ao ambiente orquestral por Ottorino Respighi (*Pini di Roma*, 1924) e toca-discos por John Cage (*Imaginary Landscape I*, para piano, prato e dois toca-discos, 1939), para citar alguns. Mas é na década de 1950 que se instituem as chamadas primeiras obras eletroacústicas mistas: Bruno Maderna (*Musica su Due Dimensione*, para flauta e fita magnética, 1952, com uma segunda versão realizada em 1958); Henri Pousseur (*Rimes pour Différentes Sources Sonores*, para três grupos orquestrais e fita magnética, 1958-59); Pierre Boulez (*Poésie pour pouvoir*, para fita magnética em cinco canais e três grupos orquestrais, 1958); Luciano Berio (*Différences*, para flauta, clarinete, viola, violoncelo, harpa e fita magnética, 1958-59) e Karlheinz Stockhausen (*Kontakte*, para piano, percussão e fita magnética, 1959-60) (Menezes, 1998, 2009 [1996]; Manning, 2003; Chadabe, 1997).

Mesmo em face de uma enorme diversidade de repertório e práticas musicais com recursos eletroacústicos, o que se tem mais estabelecido desde os primórdios dessas experiências com equipamentos eletromecânicos envolvendo instrumentos musicais tocados ao vivo são diferenças na *natureza* da interação entre dois meios: o instrumental, por um lado, que envolve em algum nível tocar um instrumento musical, seja ele um instrumento mais ou menos sedimentado no repertório, implicando uma relação *direta*, sem intermediações, entre a manipulação deste instrumento e seu resultado sonoro (forte causalidade); e o eletroacústico, por outro, que implica inserir elementos intermediários entre o músico e o resultado sonoro (controladores e processadores de sinal, sensores, até mesmo o próprio microfone e o alto-falante), abarcando desde a difusão de materiais pré-elaborados em estúdio até sistemas ou processos em alto grau de interação ao vivo com o intérprete musical. E se as máquinas de hoje, tanto os instrumentos quanto os processos eletroacústicos, são capazes de amalgamar-se mais e mais, por vezes confundindo-se uns com os outros, isso não diminui ou mesmo invalida as peculiaridades e a autonomia da música eletroacústica no contexto da música mista: tal autonomia, que será tratada em mais detalhes no Capítulo 1,

fica mais patente nos casos em que há claro contraste com a contraparte instrumental.

Esta observação faz-se necessária uma vez que termos como *interação*, *música instrumental*, *música computacional*, *eletroacústica*, *concerto*, *música interativa*, entre tantos outros, encontram-se presentes na produção musical recente tanto como delimitação de gênero quanto para categorizar obras específicas. A diversidade de termos encontrada na literatura – e sua constante reelaboração – revela não somente a dificuldade de consenso e de cunhar uma terminologia definitiva, mas também a vasta gama de aplicações e maneiras como a interação musical com meios eletrônicos vem ocorrendo. Tendo isso em vista, procurei manter o uso do termo *música eletroacústica mista* com a acepção da música contemporânea que advém da tradição da música de concerto, englobando vários níveis de interação, o que pode varrer desde a difusão por tempo diferido – isto é, a difusão de sons compostos previamente em estúdio – até o processamento sonoro em tempo real – durante a performance.

Antes de adentrar propriamente o objeto deste trabalho, que tratará de um aspecto bastante proeminente da música eletroacústica mista, por ora denominado genericamente de anamorfose, convém traçar um breve panorama do que exatamente se incorpora no fazer musical com recursos eletrônicos, e quais são algumas das peculiaridades e possibilidades que se apresentam ao compositor. A música eletroacústica constituiu um campo próprio da experiência musical e mantém características particulares, seja na qualidade de emissão sonora, na dinamização espacial, nas transformações e transfigurações possíveis sobre o envelope dinâmico ou a caracterização espectral de um som. Antes de qualquer coisa, o aparato eletroacústico possibilita expansões dos meios instrumentais em diferentes aspectos: alterações mais ou menos sutis podem conferir a camadas ou eventos sonoros trajetórias espaciais precisas, diferenciação de planos e profundidades com alto controle, alterações e transformações espectrais da produção sonora mais característica de um instrumento sendo executado, entre outros. Um apanhado sobre estas peculiaridades do aparato eletroacústico, especialmente sob a

luz de um pensamento “acusmático”, podemos dizer – principalmente a partir de François Bayle –, será realizado no Capítulo 1, que abre a Parte I do trabalho. Esse capítulo tratará ainda de um conceito que, embora extremamente amplo e aplicado a diversos campos da atividade musical, nos será fundamental: o *gesto*, que contribuirá tanto para fundamentar teoricamente a anamorfose quanto para as análises presentes no texto.

O trabalho foi dividido em duas grandes partes: a primeira, contendo os dois capítulos iniciais, é mais voltada ao desenvolvimento teórico a partir da problemática das anamorfozes. A segunda parte, composta pelos capítulos 3 e 4, apresenta uma abordagem prática com a análise musical de duas obras.

No Capítulo 2 entrarei mais especificamente no principal objeto desta pesquisa: as anamorfozes, das origens do termo no campo visual, passando pela definição de Pierre Schaeffer sobre as anamorfozes temporais e funcionais, até a proposição feita aqui para o uso generalizado do termo aplicado à música eletroacústica mista.

O Capítulo 3 inaugura a segunda parte do trabalho e é dedicado a duas situações em que são analisadas as anamorfozes: *Parcours de l'Entité* (1994), de Flo Menezes, e *Altra voce* (1999), de Luciano Berio. Foi realizado um recorte dentro do repertório da música mista que seja mais representativo dos argumentos propostos ao longo do texto, obviamente não havendo a pretensão de realizar uma ampla catalogação do repertório, mas apenas de extrair casos que foram considerados típicos da problemática identificada. As duas obras foram consideradas bastante representativas de dois aspectos distintos das anamorfozes na música mista:

1) *Altra voce* (1999), de Luciano Berio, para flauta contralto, mezzo-soprano e eletrônica em tempo real, mostra-nos bem uma intenção sutil de expandir o universo instrumental e dinamizá-lo no espaço. *Altra voce* é uma espécie de recontextualização da cena *Il Campo* de *Cronaca del Luogo* (também de 1999), de Berio. À parte as adaptações do ponto de vista da estruturação musical de uma obra à outra, destaca-se a radical reconfiguração no espaço da performance, pensado com auxílio de recursos eletrônicos em tempo

real (*live-electronics*), constituindo uma questão central na poética de Berio durante o período do Centro Tempo Reale, fundado por ele em 1987.

2) *Parcours de l'Entité* (1994), de Flo Menezes, para flautas, percussão e sons eletroacústicos, fortemente representativa do ponto de vista da composição de *cenas*, ou, como veremos adiante, *situações* na música mista: há “percursos” pelo palco atribuídos ao flautista, gestos cênicos específicos indicados na partitura que agregam à apresentação ao vivo não só ações meramente ilustrativas das transformações do material musical, mas configuram-se como elementos visuais que potencializam novos fluxos na construção de significados e campos de ambiguidades.

O Capítulo 4, intitulado “Abertura”, abre caminho para a continuidade do tema, seja de uma perspectiva teórica, seja do ponto de vista composicional. São formulados aí pensamentos acerca do *espaço da performance da música mista*, incluindo elementos extramusicais que, previstos pelos compositores – e idealizados e realizados ou não por eles na performance –, enfatizam as anamorfoses na música mista. A abertura também se deve ao fato de que as obras mencionadas neste livro relacionam-se preponderantemente às anamorfoses no âmbito das morfologias sonoras em si. O interesse no caso de uma obra como *Parcours de l'Entité*, por exemplo, permeada por elementos extramusicais em uma preocupação patente com a “cena” musical da performance, é que vislumbram-se trabalhos futuros – composicionais e teóricos – que permitiriam aprofundar a noção de espaço da performance na música mista.