

Parte II

4 - Abertura

Tiago Gati

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GATI, T. Abertura. In: *Anamorfozes na música eletroacústica mista* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 149-159. 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/).

4

ABERTURA

Segundo aspecto das anamorfozes na música eletroacústica mista: a cena da performance

O gesto do alto-falante associa-se a uma virtualização da informação sonora, a uma distância de seu referencial visual. Esta distância não se limita, por certo, a uma recontextualização desta informação, seja no deslocamento do espaço físico (dinamização de trajetórias), seja no tempo (reinserção de um evento sonoro em momentos posteriores). A distância habita o próprio material sonoro, esfacela a noção de um corpo associado a ele, torna-o autônomo, torna-o imagem. Neste âmbito dos materiais, as anamorfozes surgem das ambiguidades, das contradições, dos momentos em que somos surpreendidos com uma mudança de rumo diante do que acreditávamos ouvir, não só pela origem da fonte emissora, mas por possíveis desvios aplicados a objetos sonoros cujas trajetórias energéticas nos pareciam familiares.

Na passagem da música acusmática para a música mista, a presença humana é posta em evidência: estas distorções adquirem força em virtude do gesto instrumental – as ações vinculadas *ao som* produzido pelo corpo frente ao qual estamos e as ações vinculadas *ao movimento* que vemos produzir o som que ouvimos. O gesto

instrumental é contraposto, portanto, a um universo eletroacústico que tem a potencialidade de transfigurá-lo. Eis então a abertura a que se propõe este capítulo: identificar um campo de anamorfofes que extrapola o nível do material, apontando para um encaminhamento e aprofundamento de pesquisas futuras envolvendo a performance da música mista.

A problemática descrita dá margem a poéticas composicionais que podem, desta forma, valorizar estas ambiguidades não só por meio do material musical em si, ou seja, pelos conflitos gerados na interação entre o corpo instrumental presente e a esfera eletroacústica, pela fusão e pelo contraste, mas também por meio de signos e funções não estritamente musicais atribuídos pelo compositor aos intérpretes para a performance, intensificando as distorções por elementos *visuais*. A partir daí, seria possível expandir a noção de anamorfose, que passaria a compreender, genericamente, as ambiguidades *audiovisuais* típicas da performance da música mista.

Em *Parcours de l'Entité* (Menezes), o aspecto cênico assume não somente uma grande importância nos momentos de articulação formal,¹ mas também surge como ênfase a distorções no *gesto instrumental*: há um “jogo ilusório” na performance entre a ação dos intérpretes e o que é projetado pelos alto-falantes, que por vezes reflete sons pré-gravados provenientes dos próprios instrumentos, por outras apenas situações de similaridades (transferências) espectrais entre as duas esferas do material. Em suma, além das sete posições referentes ao percurso do flautista pelo palco, há três indicações cênicas na partitura que realçam a interação do intérprete com a eletrônica:

- 1) Já na página 2 da partitura, o flautista não só “realiza o mesmo som” do estrato eletroacústico – um “sopro grave” na flauta-baixo –, ligeiramente deslocado temporalmente, como

1 Sempre que ocorrem, esses gestos fazem referências a pontos estruturais importantes da obra.

- também é solicitado a olhar para o instrumento como se o “estivesse limpando através do sopro”.
- 2) No início da terceira seção, o percussionista realiza um “gesto exagerado, como se fosse tocar o gongo grave e *cloche-plaque fff*, mas na realidade toca *ppp*” (página 6 da partitura), permanecendo imóvel até o fim da obra, buscando evidenciar o novo universo sonoro proposto pelo compositor (sons de síntese projetados pelos alto-falantes).
 - 3) O gesto final da obra é muito representativo: o flautista deve simular produzir um longo e intenso sopro através do tubo da flauta, quando na realidade são os alto-falantes que concretizam o som referente a este gesto (o flautista mantém-se em silêncio). Aí há uma convergência entre o movimento do intérprete e a trajetória energética do som de sopro projetado pelos alto-falantes, desnuda-se *visualmente* a ação provocativa em direção ao público que ocorre durante toda a peça: o compositor optou pelo uso da flauta em dó, quando os alto-falantes difundem um som a partir da flauta-baixo em dó:

Figura 39 – Gesto final de *Parcours de l'Entité*

15'30,5"

15'29"

NON V. corto

(TACET)

pp

15'32"

15'41"

pendant le dernier son de souffle dans la bande numérique, le flûtiste fait un geste de souffle exagéré, en silence, en accompagnant le son de la bande dans l'espace, de gauche à droite

São Paulo, février/mars 1994

O compositor indica na partitura a atuação cênica do intérprete, que deve realizar “um gesto de sopro exagerado, em silêncio, acompanhando o som projetado no espaço, da esquerda para a direita”.

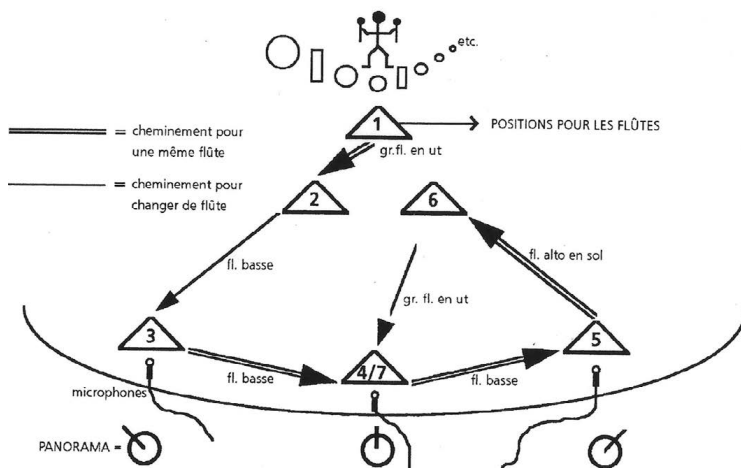
Fonte: Menezes (1998).

O aspecto audiovisual mostra-se, assim, um campo fértil de ambiguidades na música mista, podendo contribuir para construções formais diferenciadas, que trabalhem com elementos extramusicais, tendo nos meios eletrônicos um catalisador para estas veredas possíveis. A última ação de *Parcours...* revela-se extremamente sintomática, já que da simulação do intérprete “resulta”, aos olhos e ouvidos do público, um som mais grave que a extensão própria do instrumento. Aí, um único gesto, que apesar de “conclusivo” em termos *figurais*, relacionais – o “sopro grave” é um forte elemento estrutural da peça –, deixa na ilusão da cena um questionamento crucial na obra eletroacústica que é potencializada na música mista: *a anamorfose no gesto instrumental*, mas uma anamorfose que resulta não somente de um processo de distorção aplicado ao som da flauta em dó; ela surge com todo vigor, isto sim, com a própria *cena*. Pode-se auscultar se o som da flauta foi processado ou se foi combinado ao estrato eletroacústico para resultar no que é ouvido. Enfim, não se tem ao certo o que causou ou qual processo de transformação sofreu aquele som a não ser que se acompanhe a partitura ou saiba de antemão o que ocorrerá.

O gesto cênico compõe mais um “percurso” por meio da mobilidade do flautista pelo palco, formando assim outro pilar da poética da obra. Há sete posições distintas determinadas pelo compositor, com três trocas de flautas: flauta em dó na *posição 1*; troca para a flauta-baixo em dó na *posição 2*; flauta-contralto em sol na *posição 5*; flauta em dó na *posição 6*. A amplificação das flautas nas posições 3, 4/7 e 5 é intensificada, de modo que o nível sonoro deve ser comparado ao dos sons eletroacústicos nestas posições, além do fato de que a amplificação da flauta obedecerá, no desenho do panorama espacial, à trajetória do flautista sobre o palco. Observemos na figura seguinte, extraída da partitura, como a amplificação contribui para a fusão e o contraste entre os sons da flauta e sua contraparte eletroacústica: a entrada sutil do instrumento no início da obra – ainda distante do microfone – valoriza a anamorfose presente no estado de fusão que ocorre neste momento (a flauta se “cola” furtivamente ao pedal eletroacústico em si bemol). Já na *posição 7*, que marca o início

da terceira seção formal, o contraste entre as dimensões instrumental e eletroacústica é pronunciado; o nível da amplificação e a posição centralizada no palco polarizam o intérprete, equiparando o som ao vivo com os sons de síntese projetados pelos alto-falantes. Todas as mudanças de localização do flautista ocorrem na primeira seção (posições 1 a 5) e na transição (posições 5 a 7).

Figura 40 – As disposições espaciais do flautista conforme indicadas na partitura



Fonte: Menezes (1998), partitura de *Parcours de l'Entité*

Parcours de l'Entité representa um caso típico da composição de “cenas” que podem enfatizar as anamorfozes na interação com meios eletroacústicos. Assim também identificamos a questão na ocultação visual de grupos de alto-falantes para a estreia de *Outis*, de Berio, e é possível observá-la ainda em outras obras mistas que fazem uso de elementos fortemente simbólicos na cena. O *véu*, representado metaforicamente em *Outis* pelo mascaramento dos alto-falantes, é o elemento que teria dado origem ao termo *acusmática* ao fazer referência à escuta sem a visão da fonte emissora. Este elemento pode ser observado em muitas obras como símbolo dos diferentes níveis de “translucidez” que a integração entre instrumentos e sons

eletroacústicos pode instaurar, suas ambiguidades, que vão de uma maior permeabilidade e transparência até a opacidade, o contraste mais evidente.

Tal fenômeno ocorre em diversas obras mistas, cada qual com um viés distinto: em *Trans*, para orquestra (Stockhausen, 1971), em que um “véu” semitransparente deve cobrir completamente a frente do palco, havendo uma correspondência no material musical (uma “cortina” sonora por meio de um *cluster* variável nas cordas que atravessa toda a obra e encobre os sons dos demais grupos instrumentais);² em *...of Silence* (Marco Stroppa, 2007, para saxofone e eletrônica), em que o véu é opaco (uma espécie de totem de alto-falantes esconde o intérprete, e o que se vê na performance é apenas este elemento no palco, única fonte emissora visível de sons – a projeção é unicamente frontal);³ em *Cronaca del Luogo* (Berio, 1999), em que a muralha do Felsenreitschule revela uma correspondência com o “muro harmônico” referido por Berio, refletindo o relevo sonoro a partir da disposição verticalizada do coro e orquestra, controlado por sistemas informáticos; e, como uma última referência dentre muitas outras possíveis, em *Coiores (Phila: In Praesentia)* (Menezes, 2000, para um clarinetista, um percussionista, som eletroacústicos em tempo diferido e em tempo real), em que, para a performance de 2011, circunstancialmente devido à apresentação de um vídeo experimental realizado por Branca de Oliveira e Fernando Saiki sobre a obra, uma tela semitransparente entre o público e o palco foi usada para projetar imagens que “confundiam” a atuação dos músicos.

No artigo “Formas do espaço na música eletroacústica mista”, mapeei alguns casos em que elementos de cena – iluminação, cenário, gestos cênicos do intérprete, entre outros – realçam o aspecto das anamorfozes nos materiais da música mista:

2 Esta questão é explorada por Wishart (1996).

3 Lembra-se aqui do comentário de Bruno Ruviano acerca de sua obra *Instantânea*, sobre como o procedimento de concentrar os alto-falantes em uma espécie de “núcleo” próximo ao instrumento é também utilizado por Stroppa.

Buscam-se nas obras mistas a serem estudadas elementos visuais que estejam longe de conter signos fortuitos, de uma pretensa dramaticidade desinteressada; a dinâmica da apresentação promoveria verdadeiras *situações formais*, inserindo mais um campo de significação na complexidade da obra, realçando a dualidade entre o *visível* e o *invisível* como uma problemática essencial da composição mista, convertendo-se em metáfora do confronto entre corpos presentes e imagens sonoras. A partir do momento em que o compositor prevê a inserção de situações e elementos visuais, o espaço da performance adquire, como potência,⁴ uma função proeminente na concepção formal: além do aspecto morfológico dos sons, sua dinâmica espectral, e das questões derivadas da estruturação do material em si, as disposições cênicas e a própria corporalidade do intérprete agregariam novos elementos de significação. (Gati, 2012, p.254-5)

A abertura no que se refere às formas musicais, especialmente a partir dos anos 1950 em diante, assim como a proliferação de caracteres cênicos requisitados para as performances – afastando-se, no entanto, da linearidade narrativa da ópera –, encontra paralelos interessantes e termos comuns tanto na música quanto no teatro. Menezes adota um termo para abarcar o aspecto cênico da performance ao qual estamos nos referindo: a *situação*.⁵ Em entrevista realizada com o compositor em novembro de 2011, discutiu-se a questão das articulações formais em sua obra e constatou-se que esta noção já estava presente em *Parcours...*, mas viria a ser propriamente elaborada em um momento posterior, especialmente com *labORAtorio* (1991;

4 Vale a menção de que esta hipótese não invalida a escuta de uma obra assim concebida sem que os elementos visuais estejam presentes. Ou seja, estamos falando de casos em que uma reprodução puramente sonora manteria a autonomia da obra pela estruturação do material musical em si. A performance, nesses casos, além de *atualizar* a obra, agregaria novos elementos visuais importantes para enfatizar anamorfozes particulares da música mista.

5 A situação é discutida, por exemplo, em Hegel (2001 [1835]) e Sartre (1992 [1973]), assim como, em música, em Tarasti (1998) e Menezes (2011). Mas é sobretudo em Menezes que o termo adquire um sentido mais apropriado para o nosso contexto.

1995; 2003, para soprano, coro a cinco vozes, grande orquestra e eletrônica). A *situação*, verdadeira circunstância de *ação musical*, incorpora na performance em si elementos que aderem ao plano formal. Para a composição de *Traces* (2007, para quarteto de cordas e *live-electronics*), por exemplo, Menezes (2011b) afirma:

Minha intenção foi a de “explodir” o quarteto no espaço e no tempo, explorando os traços que se perfazem entre notas e suas ressonâncias, entre uma mesma entidade harmônica e suas metamorfoses, entre os sons e suas projeções no espaço, entre a inovação e inevitáveis referências clássicas do gênero [o quarteto]. A forma da obra estrutura-se em *Situações*, em que os músicos do quarteto se deslocam pelo espaço total do teatro.

Há um paralelo inevitável nesta circunstância situacional com a poética beriana referente à *azione musicale*, termo utilizado pelo compositor italiano Luciano Berio para obras em que a dimensão cênica integra o gesto musical, como em *La vera storia* (1977-81), *Outis* (1995-96) ou em sua última *azione musicale*, *Cronaca del Luogo*. Berio foi muito além do uso da dimensão cênica enquanto teatro “narrativo” propriamente dito, como caracterizado na ópera tradicional, e distanciou-se mesmo das poéticas que elegeram o teatro como elemento preponderante diante das estruturas musicais (tal como ocorre tipicamente na obra de Mauricio Kagel), investigando sua aplicação no seio das estruturas musicais. Consideremos uma citação do próprio compositor sobre a obra *Circles* (1960), que busca inserir e ampliar a dimensão cênica no gesto instrumental, contaminando-o com elementos extramusicais provenientes de *ações cênicas* atribuídas (no sentido da teoria da ação, movimento do performer repleto de significações mais ou menos sedimentadas):

Existem experiências de teatro instrumental e de teatro vocal que podem encontrar seu centro e sua coerência expressiva alternativamente em operações que gostaria de definir mais uma vez como “aditivas” ou “subtrativas”. No primeiro caso, cada participante é

envolvido por uma quantidade exorbitante de funções e de relações musicais que, somadas umas às outras, encontram expressão e refúgio na gestualidade, em uma espécie de “palavra cênica” da escuta. No segundo caso, o trabalho musical é violado, é reduzido a alguns detalhes de execução que, uma vez isolados, tendem a adquirir sua autonomia (respirar de distintas maneiras sem que, entretanto, se produza qualquer som, por exemplo), com o risco do anedótico, da paródia elementar e do *kitsch*.

Interessei-me pelo primeiro caso, o de executantes sobrecarregados por um excesso de trabalho, ou seja, por uma quantidade excessiva de funções musicais. Interessava-me também explorar as possibilidades de uma escuta privada de uma dramaturgia predisposta e radicada *a priori* na estrutura musical, e, ao invés disso, explorar uma dramaturgia deduzida e gerada pelos próprios processos musicais. É o caso dos meus primeiros passos, em 1961 e 1962, no território do teatro musical que eu não havia ainda explorado nem aprofundado, mas através do qual havia afinado meus instrumentos – de novo, como um recordar (a) o futuro – sobretudo através de minhas leituras de Monteverdi (*Orfeo, Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, o Oitavo Livro de Madrigais*) e das implicações – mais que das realizações – dos *madrigali rappresentativi*, ou ainda do “teatro para os ouvidos” da última Renascença. Penso em meus já mencionados *Circles* sobre três poemas de e. e. cummings, para voz feminina, harpa e dois percussionistas; e em *Visage* para a mesma voz feminina (a de Cathy Berberian) e elaborações eletroacústicas; penso ainda em *Passaggio* para soprano, orquestra e dois coros: um na orquestra e outro espalhado pelo público.

A quantidade exorbitante de funções e de relações musicais em *Circles* (estreada em Tanglewood em 1960 com Cathy Berberian e solistas da Orquestra Sinfônica de Boston) pode ser descrita, em resumo, como se segue. As três poesias de e. e. cummings, de crescente complexidade, são repetidas duas vezes: I, II, III e III, II, I, em um total de cinco episódios musicais. O poema I é repetido, ao final de *Circles*, com elementos musicais do segundo episódio. O poema II é repetido com elementos do primeiro episódio, enquanto

que o poema III, no terceiro episódio, repete a si mesmo em direção contrária. A harpa e as percussões expandem, pois, musical e acusticamente os três poemas de e. e. cummings pela maneira como estes são propostos pela voz: os poemas assumem o papel de geradores de funções musicais e/ou acústicas. É desenvolvida antes de mais nada uma contínua oscilação entre elementos periódicos, ligados a específicas famílias de intervalos facilmente perceptíveis, e eventos complexos caracterizados por um grau relevante de indeterminação. Os critérios de escolha e de uso da percussão e da harpa são determinados por modelos fonéticos específicos: os instrumentos ressoam, por assim dizer, a voz e as palavras. Ressoam diversos modos de ataque, vogais e consoantes (fricativas, sibilantes, explosivas etc.). Os instrumentos traduzem e expandem os comportamentos vocais como uma espécie de onomatopeia ou, melhor ainda, de bilinguismo vocal-instrumental. A relação entre uma voz feminina e dois percussionistas frequentemente encadeados um com o outro pode apresentar problemas de equilíbrio acústico. A cantora deve, pois, se deslocar, perfazendo sobre o palco um itinerário que lhe permita de vez em quando ser acompanhada pelos instrumentos, comportar-se como eles e, ainda, ser completamente assimilada por eles, tornando-se ela mesma um instrumento. Esta mobilidade de relação implica distintos modos e graus de perceptibilidade do texto. A fim de preservar e desenvolver um diálogo muito intenso entre as dimensões musical, fonético-acústica e espacial, faz-se necessária uma coordenação particular que é confiada a verdadeiras sinalizações musicais da parte de todos os executantes, além de gestos e sinais bem visíveis da cantora. E mesmo as sinalizações musicais e os gestos da cantora (a qual parece celebrar um rito de total identificação com os demais executantes) são assimilados pelo processo musical, de modo que *Circles* torna-se uma representação de uma superabundância de relações musicais e acústicas. A própria partitura torna-se uma entidade polivalente evocada, realizada e traduzida em comportamentos visual e musicalmente diversificados. (Berio, 2006, p.116-8. Tradução crítica de Flo Menezes do livro *Remembering the Future*, no prelo)

As *situações* incorporam esses fatores mencionados por Berio na medida em que múltiplos níveis de significado são latentes na performance que incorpora elementos cênicos. E sendo a questão das anamorfoses uma problemática fundamental da música mista, estes elementos agregam outros campos de ambiguidades – seja realçando a fusão dos estratos instrumentais com os eletroacústicos, seja pelas desconexões furtivas presentes nos limites do seu contraste. Abre-se, desta maneira, um campo possível de investigações em casos representativos da problemática das anamorfoses na música mista aplicados ao campo da performance. Mais que isto, podem-se vislumbrar meios pelos quais os recursos eletroacústicos transfiguram o espaço na composição mista instaurando anamorfoses, em um confronto entre a presença e a não presença, em uma virtualização do gesto instrumental, radicalizada na cena da performance. Tal aprofundamento instiga, sobretudo, que esta investigação enverede para situações e contextos distintos, especialmente se acompanhados da realização composicional.