

FORMAS DO ESPAÇO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

Tiago Gati

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Mestrado em Composição

SIMPOM: Subárea de Composição

Resumo: A música eletroacústica, que emerge em fins dos anos 1940, proporcionou uma mudança de paradigmas no ato da escuta em concerto referente à quebra da causalidade presente no gesto instrumental. Na chamada música eletroacústica mista, na qual ocorre a presença simultânea de meios eletrônicos e de um corpo instrumental fisicamente presente, esta problemática é potencializada via um jogo ilusório constante entre o que se ouve e o que se vê na performance. Este artigo pretende realizar uma abordagem da música eletroacústica mista em que a concepção visual do espaço da performance está plenamente inserida no plano poético da composição, participando ativamente do seu desvelar formal. Nesses casos, sons e imagens instauram um elo complexo com o ouvinte, que vai de relações diretas – o que é visto em termos *gestuais* é coerente com o que é escutado – a relações ilusórias, “distorcidas” – o que é visto não apresenta conexão imediata com o que é escutado. O gesto interpretativo, admitindo funções outras que a estrita execução musical, pode ampliar ou mesmo aderir às estruturas de uma obra e contribuir, assim, para o seu desnudar formal. Conceber de antemão as disposições e fluxos visuais na composição eletroacústica mista pode ressaltar as anamorfoses – deformações, ilusões – instauradas nos estados de fusão e de contraste entre as esferas instrumental e eletrônica. Serão tomados três exemplos do repertório considerados emblemáticos desta problemática: *Trans* (1971), de Karlheinz Stockhausen, *Parcours de l'Entité* (1994), de Flo Menezes e *Outis* (1996), de Luciano Berio.

Palavras-chave: Música Eletroacústica Mista; Composição Musical; Espaço da Performance; Forma Musical.

Forms of Space in Mixed Electroacoustic Music

Abstract: Electroacoustic music, emerging in the end of the 1940's, promoted a substantial change in the act of listening in concert situations regarding the break of causality in instrumental gesture. In mixed electroacoustic music, where instruments and loudspeakers coexist, this situation deepens with a constant illusory interplay between what is seen and what is heard in the performance. The present article approaches mixed electroacoustic pieces in which the visual conception of the space of performance is part of the compositional plan, participating actively in its formal outcome. In these cases, sounds and images set off a complex link with the listener, from direct relationships – what is seen in gestural terms is coherent with what is heard – to illusory, twisted relationships – what is seen does not bear immediate connection with what is heard. Human gesture, admitting tasks other than the strict musical execution, widens or even adheres to a piece's underlying structure, playing an important part in its formal perception. Previously conceiving visual dispositions in mixed electroacoustic composition may intensify the anamorphosis – distortions, illusions – present in the states of fusion and contrast between instrumental and electronic dimensions. Three examples considered emblematic shall be observed: *Trans* (1971), by Karlheinz Stockhausen, *Parcours de l'Entité* (1994), by Flo Menezes and *Outis* (1996), by Luciano Berio.

Keywords: Mixed Electroacoustic Music; Musical Composition; Space of Performance; Musical Form.

1. A conformação do espaço: do espaço físico ao espaço da performance

Na chamada música eletroacústica mista, situação em que coexistem *visualmente* intérpretes e alto-falantes na apresentação ao vivo, pode-se ressaltar o afastamento espaço-temporal entre uma ação e seu esperado resultado auditivo; intensificam-se estados de dúvida acerca da causalidade do gesto instrumental na medida em que o foco produtor dos sons pode estar separado fisicamente no espaço do que é ouvido – a presença, funções e atuações possíveis dos alto-falantes na música eletroacústica foi amplamente abordada por Sérgio Freire em sua tese de doutorado “Alto –, alter –, auto–falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical.” (FREIRE, 2004).

A problemática descrita dá margem a poéticas composicionais que podem valorizar as ambiguidades presentes não só no *material musical* em si, ou seja, pela fusão e o contraste entre o corpo instrumental presente e a esfera eletroacústica¹, mas também através de signos e funções não estritamente musicais atribuídos pelo compositor aos intérpretes. Intensificam-se assim potenciais estados de dúvida através de elementos *visuais*, tornando o espaço da performance plenamente inserido na construção poética da obra musical.

O uso de meios eletrônicos de difusão sonora e de um corpo instrumental fisicamente presente evidencia o jogo ilusório entre referencialidade a um objeto real e não-referencialidade, entre o que provém do intérprete “em cena” – no sentido beriano, abordado em seguida – e o que é difundido pelos alto-falantes, se há transformações “ao vivo” de parâmetros espaciais, harmônicos ou timbrísticos da escritura instrumental ou se são ouvidas “estruturas pré-elaboradas em estúdio, constituídas a partir dos próprios instrumentos ou a estes timbristicamente correlatas.” (MENEZES, 1998). O conceito de *anamorfose* – ligado às deformações visuais de espelhos não planos, aplicado à percepção sonora por Pierre Schaeffer, foi utilizado por Sérgio Freire precisamente com este viés da ilusão: “os alto-falantes podem ser fonte de ambiguidades desejáveis, as quais denomino genericamente de anamorfozes. Essas anamorfozes podem estar ligadas à localização espaço-temporal, direcionalidade e qualidade do timbre das fontes sonoras presentes nesses contextos.” (FREIRE, 2004).

Denis Smalley também delimita de maneira muito clara essas situações, destacando a importância do equilíbrio necessário na difusão do estrato acusmático, precisamente com o intuito de preservar as ambiguidades que surgem na interação do intérprete com o alto-falante:

¹ Cf. a este respeito “Por uma Morfologia da Interação”. In: MENEZES, 2006, p. 378 – 399.

O foco em uma apresentação ao vivo, visual ou musicalmente – e estou pensando em performances solo aqui – é o intérprete. Assim, eu não abusaria de todo o potencial de um sistema de difusão como faço em peças acusmáticas, porque exagerar na difusão tenderá a prejudicar relações musicais cuidadosamente elaboradas para o intérprete e o conteúdo do domínio acusmático. Em outras palavras, há mesclas importantes, ambiguidades sonoras que você pode destruir se intensificar demais a difusão do componente acusmático. Um dos pontos mais importantes na relação entre instrumentos e *tape* é o jogo de ambiguidades, o qual desejo manter e intensificar. (AUSTIN e SMALLEY, 2000, p. 14).

Luciano Berio explorou demasiadamente o confronto entre a ação visual, o potencial “cênico” da performance e a ocupação dos sons no espaço em suas últimas obras envolvendo transformações eletrônicas “ao vivo” (*live-electronics*): *Ofanìm* (1988), *Outis* (1996) e *Altra voce* (1999), afirmando que “o pensamento musical atual deveria ser capaz de interagir com as novas tecnologias e adaptar-se criativamente a todo tipo de espaço, explorando suas virtualidades e transmutando-se acusticamente.” (BERIO *apud* GIOMI, 2003). Em *Outis*, Berio utiliza mais especificamente os alto-falantes desse ponto de vista da ilusão da fonte sonora e projeção dos sons instrumentais no teatro: “Neste trabalho – no qual não há, de fato, *live-electronics*, mas há um grande respeito pela substância acústica musical e pelo espaço em si –, a tecnologia tende a prolongar certos aspectos, a desenvolvê-los internamente de um modo que poderiam ser quase chamados de dissimulados ou mascarados”. (BERIO *apud* GIOMI, 2003). Na montagem da performance desta obra, estreada no teatro La Scala de Milão em 1996, foram utilizados alto-falantes fora da visão do público e dispostos de maneira a ampliar “a perspectiva sonora”. (cf. fig.1).

2. As “situações” formais

A dinâmica da apresentação ao vivo envolvendo intérpretes e alto-falantes permite antever o próprio espaço onde se desvelará a ação musical (seus elementos visuais inclusive) como parte integrante da apreensão formal de uma obra. Afora o caso de mascarar visualmente a ação do intérprete ou do próprio alto-falante, a problemática de estabelecer intencionalmente uma “cena musical” na composição pode ser alcançada pela designação ao intérprete de funções outras que as exclusivamente musicais. O gesto do instrumentista não se limita a “simbolizar” ou simplesmente representar as relações estruturais do material musical, mas contribui para ampliar as ambiguidades e significações possíveis da obra através da visualidade, repondo assim a própria noção de forma. Berio foi muito além do uso da dimensão cênica enquanto teatro “narrativo” propriamente dito, como caracterizado na ópera tradicional, e investigou a aplicação da corporalidade do intérprete no seio da evolução das estruturas musicais:

Existem experiências teatrais com instrumentos ou vozes que podem encontrar seu centro e coerência expressiva em duas direções alternativas – em operações que eu gostaria de definir como aditivas ou subtrativas. No primeiro caso, cada participante é envolvido em um número exorbitante de funções musicais e relações que, organicamente consubstanciadas, encontram sua justificativa e refúgio no gesto, em uma espécie de “palavra cênica” – *parola scenica* – da escuta. No segundo caso, a obra musical se resume a poucos detalhes da performance que, isolados desta maneira, tendem a tornar-se autônomos (respirar de distintas maneiras mas sem produzir sons, por exemplo) – uma situação que beira perigosamente o anedótico, a paródia fácil e o *kitsch*. (BERIO, 2006, p.116).



Figura 1. Cena de *Outis*, de Berio. A utilização do vídeo pulveriza imagens fragmentárias do que é visto no palco, atuando de maneira similar ao que ocorre entre intérpretes musicais e alto-falantes com a amplificação sonora no espaço da performance.

A designação ao intérprete de funções outras que as exclusivamente musicais foi profundamente explorada por Berio e ressoa sobremaneira na obra de Flo Menezes, que utiliza comumente o termo “situações” para as delimitações formais de suas obras. O gesto interpretativo como um todo (não limitado à execução musical) contribui tanto para o desnudar formal da obra quanto, na música eletroacústica mista, para ressaltar as ambiguidades características do seu material sonoro. O *espaço da performance*, portanto, entendido aqui pelas dimensões visual e sonora, insere-se, nessas verdadeiras *situações* que se apresentam ao público, na apreensão formal da composição.

A dinâmica do *gesto interpretativo* na performance seria, pois, ponto de partida para uma investigação sobre como elementos cênicos conjugam-se e por vezes até mesmo aderem à estruturação do material musical em uma composição eletroacústica mista. No trecho final de *Parcours de l'Entité* (1994) de Menezes, por exemplo – flautas, percussão metálica e sons eletroacústicos pré-gravados em dois canais –, o flautista simula 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 se mantém em silêncio). Aqui, para além da ilusão *puramente sonora* referente à fusão dos materiais produzidos pela flauta e dos difundidos pelos alto-falantes, desnuda-se *visualmente* a ação provocativa em direção ao público que ocorre durante toda a peça, no sentido de instigá-lo à procura pela “real” fonte sonora. Os elementos visuais podem participar ainda ativamente no contraste entre estruturas musicais diferenciadas – em *Parcours...*, no momento em que surgem, pela primeira vez, sons sintéticos no estrato eletroacústico, é suprimida a visão do percussionista pelo apagar das luzes sobre ele, buscando evidenciar o novo universo sonoro proposto pelo compositor.

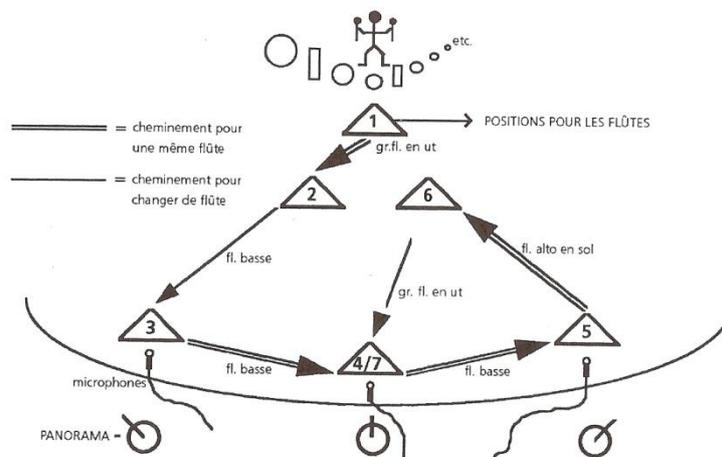


Figura 2. As disposições espaciais do flautista conforme indicadas na partitura em *Parcours de l'Entité*, de Flo Menezes.

Outro caso emblemático ocorre em *Trans* (1971), de Karlheinz Stockhausen. Para a apresentação em concerto, o compositor concebeu uma disposição instrumental no palco em linhas paralelas que “encobre” visualmente alguns grupos instrumentais; o regente é suprimido da visão do público por um anteparo e as cordas formam uma linha frontal que mascara a presença dos sopros, em uma total subversão da disposição tradicional da orquestra. O material musical utilizado realça a intenção do mascaramento visual dos instrumentos: um cluster nas cordas – presente ao longo de toda a obra – e os sons eletroacústicos provenientes de uma máquina de tear que perpassam o teatro atuam de forma a “ofuscar” a presença das fontes sonoras não visíveis ao público.

A obra começa com o desvelar gradual de um *cluster* nas cordas, do registro agudo até um *cluster* em ampla banda espectral que preenche toda a extensão do corpo instrumental. Este som persiste quase inalterado durante toda a obra (...). Em certo sentido, este objeto sonoro composto pode ser considerado como uma metáfora auditiva para uma ‘cortina’. No tocante à escuta, o efeito é realçado pelo fato de que os materiais melódicos executados pelos instrumentos de sopro são ouvidos ‘através’ (...) desta barreira sonora e a desconexão desejada com a apreensão orquestral típica sustenta-se pelo uso de sons de tear pré-gravados que perpassam o espaço acústico. (WISHART, 1996, p. 133).



Figura 3. Performance de *Trans*, de Stockhausen. A metáfora da cortina é transmutada aos sons pelo cluster realizado pelas cordas.

Prever elementos visuais (objetos no palco, trajetórias dos intérpretes, jogos de iluminação, etc.) pode não somente permitir ao compositor intensificar os jogos ilusórios do material na música eletroacústica mista, mas também instigá-lo a pensar o espaço da performance como um todo, de maneira a evitar lançar mão de signos fortuitos, de uma pretensa dramaticidade desinteressada; a dinâmica da apresentação nessas condições propõe um desvelar formal que não mais se restringe a articulações ou transformações do material musical em si, mas se apoia em verdadeiras *situações formais*, inserindo outros campos 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 em uma obra, o espaço adquire, como potência, 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 visuais e a própria corporalidade do intérprete agregam novos elementos de significação. Vale a menção de que esta hipótese não invalidaria a escuta acusmática de uma obra assim concebida, ou seja, a escuta de uma reprodução manteria sua autonomia pela estruturação do material musical em si. A performance, nos casos delimitados por este artigo, além de *atualizar* a obra, insere novos elementos visuais de modo a ampliar a complexa rede de construção de sentido.

É interessante notar que a noção de *situação* em música foi utilizada por Tarasti para revelar a importância do acontecimento, da criação de um contexto específico para que se desdobre a ação musical, contexto este que pressupõe precisamente pensar um espaço que é construído, conformado no desenrolar de uma obra:

A noção de situação como noção existencial e fenomenológica faz referência a uma certa unicidade. Certamente, é possível antever uma tipologia de situações, mas esta tipologia pressuporá que cada fenômeno situacional terá que ser examinado como totalidade independente. A situação não pode ser explicada como uma série de cadeias causais separadas: ao contrário, deve-se compreendê-la como eventos distintos agrupados no contexto real onde aparecem. (...) A situação pode facilmente ser identificada ao *espaço*, e somos incitados a dizer que ela constitui o espaço a um certo momento e que é concebida por um certo ator. De qualquer maneira, em música a situação pressupõe um ator: não há situação sem um sujeito que será implicado em uma certa medida. Assim, do ponto de vista de uma obra musical, o que é essencial é a técnica pela qual ela lança o ouvinte em uma situação, forçando-o a participar. (TARASTI, 1998, p. 304).

3. Considerações finais

Mais que ressaltar as ambiguidades inerentes ao material da música eletroacústica mista, o aspecto visual – objetos inseridos no palco, trajetórias e percursos dos intérpretes pelo espaço, expressão corporal, iluminação – proporciona uma abertura em relação à situação tradicional de concerto: agrega múltiplos campos de significação possíveis à obra. Sérgio Freire aborda as ambiguidades do alto-falante na cena musical trazendo argumentos do teatro épico de Bertolt Brecht, de uma visão ampliada da performance que extrapola a simples representação. O intérprete não se limita, nessas condições, a recriar um texto; mais que isto, ele tem seu corpo presente na cena, é capaz de trazer elementos gestuais que criam um distanciamento tal que permite ao fruidor colocar-se para atribuir significados ante o que apreende:

Brecht, ao reconhecer essa característica essencial da arte (e do teatro) – a de criar seu próprio mundo, medidas e valores – aponta duas maneiras opostas de

participação do público nesse jogo: a identificação ou empatia (*Einfühlung*) e o distanciamento ou estranhamento (*Verfremdung*). A opção do teatro épico é pelo distanciamento (...) Nesse teatro, o plano de fundo começa a ter vida própria (...) Na representação distanciada, ‘o ator não realizava completamente sua transformação, pelo contrário, mantinha distância em relação à figura por ele representada, e até mesmo incitava à sua crítica.’ O teatro épico também não via como elementos opostos e irreconciliáveis as funções de distração e instrução, nem sempre em equilíbrio nos textos e montagens de diferentes épocas. Embora o conceito atual de engajamento não esteja mais necessariamente ligado às idéias de transformação macropolítica da época de Brecht, e nem as experiências teatral e musical sejam facilmente comparáveis, vale a pena notar algumas semelhanças evidentes entre o teatro épico e a produção eletroacústica de concerto: a busca pela utilização ao vivo das mais novas tecnologias disponíveis, a não transformação completa de seus intérpretes nas personagens dramáticas (ou em músicos que simplesmente tocam seus instrumentos). Merece ainda ser aqui lembrado o fato de que Umberto Eco aplica seu modelo de obra aberta tanto a composições musicais de Berio, Boulez, Pousseur, Stockhausen, quanto ao teatro de Brecht. (FREIRE, 2004, p. 187).

A partir dos exemplos citados anteriormente é possível observar algumas obras eletroacústicas mistas em que o espaço da performance participa ativamente da estruturação musical e do próprio desvelar formal; para isso, constata-se algumas características comuns atribuídas de antemão pelo compositor:

- 1) Gestos cênicos do intérprete alocados a momentos importantes de articulação formal ou que pontuem fusão ou contraste na interação;
- 2) Alterações de profundidade sonora com a mobilidade do intérprete no palco acompanhada de aproximação e afastamento dos microfones, contribuindo para a fusão ou o descolamento entre os estratos instrumental e eletroacústico;
- 3) Mudanças nos focos de iluminação, contribuindo para o deslocamento do enfoque auditivo da esfera instrumental presente para a esfera eletroacústica e vice-versa;
- 4) Disposição de objetos no espaço da performance que dialoguem com as transformações do material musical em si.

O que se propôs como um questionamento essencial da noção de *espaço da performance* na música eletroacústica mista determina um verdadeiro *auscultar* em que se coloca o ouvinte-observador, uma maneira de estabelecer com o público possibilidades outras de apreciação do material além de suas características relacionais ou constitutivas. É o transcorrer de um embate já potencialmente presente no âmago do material, a “coexistência não pacífica entre a coisa e sua representação” (MENEZES, 1998), transmutado à cena da

performance pelo prisma da ilusão e das anamorfozes que ocorrem naquele espaço. A presença das imagens sonoras projetadas frente à corporalidade do intérprete e dos elementos da cena cria, potencialmente, em cada gesto musical, estados de asserção e ilusão em um verdadeiro “teatro de relações abundantes.” (BERIO, 2006, p. 116).

Referências

- AUSTIN, Larry; SMALLEY, Denis. Sound diffusion in composition and performance: an interview with Denis Smalley. *Computer Music Journal*, vol.24, n.2, 2000, p. 10 – 21.
- BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- FREIRE, Sérgio. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- GIOMI, Damiano; SCHWOON, Kilian. Live Electronics in Luciano Berio’s music. *Computer Music Journal*, Vol. 27, No. 2, 2003 (p. 30 – 46).
- MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- _____. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- OSMOND-SMITH, David. “Here comes nobody: a dramaturgical exploration of Luciano Berio’s *Outis*”. *Cambridge Opera Journal*, 12, 2, p. 163 – 178, 2000.
- TARASTI, Eero. Les Situations comme espaces musicaux. In: CHOUVEL, Jean-Marc e SOLOMOS, Makis (org.), *L’espace: Musique/Philosophie*. Paris, L’Harmattan, 1998.
- WISHART, Trevor. *On sonic art*. Harwood Academic Publishers, 1996.