

16 Comentários sobre Colagem Musical e Referencialidade

Henrique Iwao Jardim da Silveira (USP)

Resumo: 16 comentários não tão dispersos circundando o tema “Arreferencialismo na colagem musical”. Poderiam ter como títulos: defeito na imaginação; adicionando referencialidade; subtraindo conteúdo; fazer meu; a história das coisas; interno e externo; monadismo da obra; música sideral; marcas; pastiche; replicantes; citação e linguagem; familiaridade; arreferencialismo #1: red carpet; arreferencialismo #2: distill; escuta de trabalho.

Palavras chave: colagem musical, referencialidade, música eletrônica, música experimental.

Este texto complementa a palestra-conversa “Arreferencialismo na Colagem Musical”, ocorrida durante o XI Encun, em João Pessoa, 2013. Em que pese o título referido, creio ainda estar a circunscrever cautelosamente a negação evocada.

1. O estrago que causou em mim ter visto a trilogia *The Matrix*, dos Wachowski, antes de ter lido o *Neuromancer*, de William Gibson. Defeito na imaginação: todos aqueles ruídos protestante-Hollywoodianos durante a leitura (em Gibson, a temática não passa por Jesus Cristo – é um romance mais para zero do que para um, *Wintermute* como máquina de guerra (Land, 2011)).

2. E os trechos de Ligeti após a absoluta fascinação por *2001*, de Kubrick? Primeiro, quando criança, não havia entendido. Depois, não era em absoluto sobre o *entendimento* (embora pudesse ser). Júpiter e Além adicionando-se aos sons – lembranças de faixas de cor, fumaça, linhas de fuga centralizadas: o objetivo é seguir adiante, sempre adiante, rumo à *abertura*.

3. Em 30 de agosto de 2013, meu DVD *Videos 2003-2013* foi lançado pelo selo NME Lança. Nesse dia, o primeiro vídeo da coletânea exibido foi π : *excerto do espetáculo Hipgnik & os Prigoginistas Vol. 3 – “A Ressurreição”* (2004). Lembro quando, ainda como *Hipgnik & os Prigoginistas*, eu, Lucas Araújo e Mário Del Nunzio, fazíamos ao vivo a trilha para o supracitado trecho de *2001*, enxertando-o no meio do *Nosferatu* de Murnau. Em π a sensação explorada era a de visitar a *Segunda Sinfonia* de Mahler, após uma incursão juvenil na *Sinfonia* de Berio. “Estão faltando coisas! Vazio. (Qual o plural de vazio?).” Ou ainda, quando há compressão demais, ou a qualidade baixa muito e então há a percepção de um vazio negativo, entre-coisas, um vazio = falta. Por isso, na colagem musical que é a trilha de π , o terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio é colado com uma qualidade de fita cassete, enquanto as muitas outras músicas coladas estão tal qual amostradas. Curiosamente, já em 2005 minha escuta havia reduzido Berio a algumas frases mal intencionadas, a mais sintética, “música de cachinhos de notas”. Nesse processo, voltava a cantarolar o sermão para

os peixes. Com Berio sacrificado, Mahler ressurrecto.

4. Em Franz Schubert, há referência da sonata D959 (*Rondo: Allegreto - Presto*) à sonata D537 (*Allegreto quasi Andantino*)? Ou é apenas o mesmo tema reaparecendo? Assombrado pelo tema há “uma urgência em revisitar um reino da experiência uma vez atravessado (...), em experienciá-lo novamente na esperança de uma transformação catártica e reconciliatória deste” (Fisk, 2001, p. 281). Talvez coubesse aqui a frase atribuída a Stravinsky: “Tudo o que me interessa, tudo o que eu amo, eu desejo fazê-lo meu” (Watkins, 1994, p. 342).

5. Uma pedra na praia; contemplo-a: é bela. Retiro-a da praia e a levo para casa. Contemplo-a em minha casa. <A história das coisas>.

6. O que a obra acolhe como interno, o que ela expele como externo (a obra é um tipo de objeto, qual sua substância?). Numa possível linguagem musical, autorreferências não são referências propriamente ditas: são os próprios elementos ordenados, dispostos; configurações que apontam para si mesmas e para a linguagem. São um fundo que toma forma a cada música e que é compartilhável entre músicas, porque não lhes é próprio nem exterior a cada atualização específica. Traça o dito musical nas músicas. Delimita o que é musical, de direito (cria um direito para o musical). Do não-musical, mas também daquilo que, diferentemente, é exterior à linguagem musical, que está situado fora, mas que se pode acessar: extrarreferencialidades, ou mais sucintamente, referencialidades. Elos entre as músicas e o mundo (as não-músicas); formas de apontar para fora.

7. Porque podemos rechaçar certas opiniões sobre música, opiniões muito imagéticas, ou que apelam para narrativas, sensações e sentimentos? Dizemos que tem som de terror, mas é como se olhássemos de fora do espaço da obra. Alguém diz que a camiseta que utiliza envolve trabalho semi-escravo (bolivianos em São Paulo, por exemplo), mas isso não é constitutivo do objeto e sim do seu fazer, que se descola dele. Ouvir portas rangendo em *Pression* de Lachenmann (mas não há portas, apenas um violoncelo). As imagens criadas para apoiar a escuta mais têm a ver com a dificuldade de entrar no espaço da obra (seu espaço autônomo) – o que leva à observação de fora, distante, a partir do mundo das coisas (de fora da música) – do que com alguém que, de dentro, observa indicações apontando para fora.

8. Música espacial, sideral; aldeia global, composição cósmica. Sirius e Stockhausen. David Bowie,

the Earth is blue and there's nothing I can do.

9. E se o doutor Frankenstein, de Mary Shelley utilizasse apenas pedaços de pessoas famosas? Haveria como identificá-las? O que seria necessário? Seria tudo isso suficientemente específico, ou ainda um tanto genérico? Pastiche? Jogos de reconhecimento na revista Quem ou ainda outras (Contigo Online etc): "indique o nome da celebridade a partir das fotos de tatuagem a seguir". Bicicletas montadas – marca dos freios (Shimano, Avid etc); marcas sonoras: som de *flanger*, som de violino, som de Chico Buarque cantando (não se usa um violino para cozinhar, ou escorar a porta; às vezes, a voz desencarnada de Chico Buarque é parte dos aparatos e táticas para conquistar a vizinha).

10. A familiaridade que Johannes Kreidler procura estabelecer em suas obras, ao inserir amostras de duração maiores, não apela para a identificação precisa das músicas utilizadas. O compositor, ao pensar sua *Musik mit Musik*, aborda a familiaridade através da evocação de clichês e gestos desgastados; uma familiaridade de estilos, um apelo ao pastiche. Em suas amostras mais reconhecíveis é possível indicar muito mais o estilo de música ou fonte sonora do que a música específica da qual a amostra foi extraída. Para reforçar essa estratégia, o compositor evita a utilização de músicas muito conhecidas, com as quais o público possa ter grande familiaridade e seja assim capaz de identificar particularidades e especificidades (Silveira, 2012). Em *Living in a Box*, mas também em *Product Placements* - a frase do final, notadamente. O quanto a operação de mudanças de velocidade de reprodução no primeiro caso lembra operações similares no clássico-a-descobrir de Chuck Person, *Eccojams Vol.1*.

11. Já em *O Chá*, de Mário Del Nunzio, uma estratégia inteiramente outra. Amostras de músicas justapostas no âmbito *micro* (10 a 38 ms), formando um bloco de material de 8 segundos. Esse bloco é então trabalhado sem evocar ou deixar qualquer vestígio de que músicas de outrem foram usadas (Silveira, 2011). Se eu não fosse amigo de Mário e interessado pelo seu trabalho, identificar a obra como utilizando procedimentos de colagem musical seria consideravelmente pior que reconhecer um replicante no universo de *Blade Runner*.

12. A regra que impede citarmos letras em um texto (Goodman, 1985). Tampouco notas. Tampouco partículas sonoras.

13. *Solo for Wounded CD*, de Yasunao Tone: o quanto evoca *Jiao Liao Fruits* e *Solar Eclipse in*

October? E a escuta de *Batzouttai With Material Gadgets (De-Composed Works 1985~86)*, de Merzbow? O quanto é um álbum que difere de outros de Merzbow? Se há certa familiaridade, é possível escutar o procedimento – colagem musical (pedaços de músicas eletroacústicas e clássicos modernos da música de concerto instrumental) – ao invés de outros (retroalimentação, síntese etc).

14. Várias obras do álbum *Hyperrealism* (2003), de Noah Creshevsky, podem ser assim interpretadas: não se trata de identificar de onde vieram os fragmentos, ou o que estão a citar, se é que estão; mas como eles, contribuindo para o prosseguimento dos fraseados agitados e incansáveis, manifestam diferenças de gravação, instrumentação, estilo. Em *Red Carpet* (2005), Creshevsky oferece uma sequência de fragmentos, claramente retirados de gravações instrumentais diversas. As operações que utiliza não levantam à escuta a pergunta em relação à multiplicação da autoria – apenas indicam que havia material, feito por outros, que foi cuidadosamente selecionado: gestos de arpejos ascendentes, escalas ascendentes e depois descendentes, figurações harmônicas cíclicas e acordes. Depois, tal como sons instrumentais são aproveitados, aproveitou-se as diferenças geradas pela heterogeneidade sonora dentro desse material, e com ele foi composta uma música. O fato de nenhuma gravação ser especialmente atribuível a um intérprete específico, e de que os fragmentos são curtos demais para permitirem uma inferência quanto à composição da qual eles advêm, os torna convenientes e então tomados como objetos musicais, conteúdo para as frenéticas montagens de Creshevsky. Música concreta-só-que-não.

15. Na obra *Distill* (1995), de John Wall, há uma combinação entre material retirado de CDs de música e material especialmente gravado para as composições. E não há como determinar, pela escuta, a qual dos dois tipos pertencem os materiais: amostras não especialmente referenciais; gravações com qualidade sonoras similares e/ou gestos parecidos e/ou tratamentos composicionais equivalentes. Camadas, *loops*, interjeições: montagem. Dos diversos sons, os de instrumento de cordas grave me remetem ao contrabaixista John Edwards. A microfonia e bateria de rock que aparecem, destoam, mas talvez por isso mesmo são usadas como articuladores de mudanças de textura.

16. Uma escuta de trabalho, que escuta as músicas em sua possível destinação – a reciclagem musical; outra escuta de apreciação, que escuta as músicas escutando-as, sem uma colocação de função *a priori*. Que ambas se misturem, que sejam polos em tensão, é natural; o musicólogo o faz, de repente só escutando estruturas e estruturações, em meio a um concerto. Imagino uma situação em que não existam mais obras, mas apenas peças, ou mais explicitamente, camadas sonoras e

momentos prediletos. Coletar objetos musicais.

Referências Bibliográficas

FISK, Charles. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, 2001.

GOODMAN, Nelson. Some Questions Concerning Quotation. In: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1985. p. 41-56.

LAND, Nick. Machinic Desire. In: *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Windsor Quarry: Urbanomic, 2011. p. 319-344.

SILVEIRA, Henrique Iwao. Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração - Três Abordagens: Velocity, O Chá e Product Placements. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 21, 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: UFU, 2011. p. 1566-1571.

_____. Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental. Dissertação (Mestrado em musicologia). São Paulo: Escola de Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

WATKINS, Glenn. *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge: Belknap Press, 1994.

Henrique Iwao Jardim da Silveira. é compositor, performer e educador musical, nascido em Botucatu em 1983. Bacharel em composição pela UNICAMP (2006); mestre em musicologia pela USP (2012). Um dos idealizadores e fundadores do Encontro Nacional de Compositores Universitários (ENCUn). Fundador e membro diretor do Ibrasotope, núcleo de música experimental com sede em São Paulo (2007-2012). Curador da série Música de Invenção: Experimental e Improvisada (MIEI, Ccult UFMG, 2013-2014). Fundador e participante do selo de música experimental Seminal Records (2014-). Educador pela escola de arte e tecnologia Oi Kabum! Belo Horizonte (2012-). Toca e organiza o evento de improvisação livre QI, com Matthias Koole. Se apresenta musicalmente com os grupos Epilepsia (com J.-P. Caron), Infinito Menos (com Koole e Mário Del Nunzio) e Coletivo D'Istante.