

Comentários sobre a música que tenho feito, a partir das ideias de fisicalidade, especificidade e impossibilidade

Mário Del Nunzio (USP)

Resumo: Neste artigo serão abordados aspectos que têm recebido especial atenção na minha atuação como músico (compositor, improvisador, intérprete) ao longo dos últimos anos que, por razões de clareza, associei a três categorias: fisicalidade, especificidade e impossibilidade. Por se tratar de um artigo decorrente de minha participação no Encontro Nacional de Compositores Universitários (2013), as reflexões terão como objetos mais frequentes peças em que me coloco como “compositor”, embora faça a ressalva desde já que nesta atuação tal separação é frequentemente posta em questão e problematizada¹.

Palavras-chave: fisicalidade; oralidade; colaboração; utopia; técnicas expandidas.

O físico²

Esta categoria relaciona-se a uma vontade de conceber o material musical por meio de seus constituintes concretos; deste modo, a ideia de ação física realizada com ou sobre determinados materiais (no caso de peças que serão citadas aqui: cordas metálicas, pedaços de madeira, parafusos, correntes, lixas, etc.) torna-se fator central na elaboração da música – e, com isso, o que é, efetivamente, notado.

Três aspectos me parecem relevantes para a reflexão acerca de tal categoria:

1. Características intrínsecas do instrumento: os instrumentos musicais não são necessariamente máquinas que produzem notas; podem ser vistos como objetos com determinadas características (tamanho, peso, materiais com que é construído, relação entre esses materiais – tensão, flexibilidade, resistência, etc.) que, em geral por falta de funcionalidades outras, são usados para fazer música³. A observação do que é próprio ao instrumento, de suas características físicas, de suas diversas possibilidades de manipulação permite que sejam desenvolvidos modos de utilização diversos, sendo a ideia de altura definida uma dentre as possibilidades de se utilizar tal objeto.

¹ Aspectos relacionados a improvisação e interpretação, bem como à problematização de tal separação se fazem presentes em artigos anteriores, tais como: BARROS & DEL NUNZIO (2009); NAVARRO & DEL NUNZIO (2013); DEL NUNZIO (2014). Além disso, a pesquisa de doutorado que desenvolvo no momento trata justamente da problematização de tal separação (no momento sob o título “Criação musical colaborativa e redefinição dos papéis de compositor e intérprete em práticas musicais atuais”).

² Muito do que é apresentado neste artigo (e, em especial, nesta primeira parte) relaciona-se imediatamente com a dissertação de mestrado que defendi em 2011 (DEL NUNZIO, 2011), que apresenta um panorama mais amplo relacionado à primeira das categorias citadas acima (fisicalidade); deste modo, excertos de tal trabalho se farão presentes aqui sem indicativos de citação.

³ Isto pode levar a uma discussão sobre a iconicidade de tais objetos, e o fato de que, em determinadas situações, um uso ruidístico deles pode ter intenção de questionamento de um determinado aparato estético – como no caso da obra de Lachenmann, cuja produção inicial pode ser vista como um questionamento do aparato estético da música ocidental de concerto, em especial a música orquestral, e da aura decorrente da utilização habitual de instrumentos orquestrais.

2. Avaliação do modo de interação do instrumentista com o instrumento: como se dá a relação entre corpo e instrumento, em especial para além de sua técnica habitual: o que pode ser dissociado, como diferentes parâmetros podem ser tratados em paralelo (do que resulta a ideia de uma espécie de polifonia obtida pelo controle ritmicamente independente de elementos constituintes da execução de determinado instrumento), como a energia corpórea, a resistência do indivíduo, seus limites podem se tornar determinantes na criação musical.

3. Elementos de interferência na atuação instrumental (mecânicos e eletrônicos): de modo a alargar as possibilidades já mencionadas nas “características intrínsecas do instrumento”, podem ser utilizados objetos não convencionais à prática instrumental, autonomamente ou aplicados a um determinado instrumento. A utilização desses objetos pode tanto se dar de modo absolutamente móvel (itens que possam ser usados para acionar ou alterar ressonâncias de instrumentos) quanto de modo mais fixo (como no caso de preparações).

* * *

Uma peça que pode ilustrar tais ideias é “r r”, para trio de cordas, composta entre 2010 e 2011. Ela faz uso de uma série de recursos instrumentais pouco convencionais (incluindo o amplo uso de objetos e preparações, bem como de técnicas expandidas). Ela também coloca os intérpretes em uma situação de grande sobrecarga, ao terem que lidar com diversas camadas de ações simultâneas, encadeadas rapidamente (sendo que aspectos como índice de atividade dos músicos e avaliação da dificuldade de realização de uma determinada passagem adquirem importância estrutural destacada na peça). A notação da peça é detalhadamente prescritiva, indicando precisamente quais ações a serem realizadas sobre o instrumento, quais objetos a serem usados, etc.

The image shows a complex musical score for six violins, divided into three systems of two parts each (Left Hand and Right Hand). The score is annotated with numerous performance instructions. Above the staves, there are markings for 'A c c e l.' (accelerando) and a tempo change to '♩ = 128'. The left-hand staves (LH) are filled with fingering numbers (I-V) and bowing/pressure instructions (e.g., '5-4', '3-2', '1-2-3-4'). The right-hand staves (RH) include dynamic markings such as 'fff', 'ppp', 'ff', and 'p', along with bowing techniques like 'pizzicato' and 'col legno'. A circled number '56' is located at the bottom right of the score.

Fig. 1: “r r”. A pauta de cima refere-se à mão esquerda, r, com indicações de, de cima para baixo: posição do dedo 1 no espelho do instrumento (de I a V); abertura dos dedos (de a a c); pressão dos dedos; os números em cada uma das cordas indicam quais dedos são colocados em cada corda. A pauta de baixo refere-se à mão direita, r, com indicações de, também de cima para baixo: posição do arco (desde atrás da ponte até sobre o espelho do instrumento); pressão do arco (exagerada, normal ou muito leve); cordas atacadas; dinâmica.

O processo criativo envolvido na definição de material para a peça, em relação ao qual o envolvimento concreto com as potencialidades e especificidades do instrumento faz-se condição imprescindível, deu-se por duas vias:

I) Testes com instrumentistas: nesses testes foram averiguados especialmente modos de preparação dos instrumentos, associados a diversos modos de execução (por exemplo, averiguar como determinada preparação afeta a produção sonora do instrumento se tocado com arco com diferentes graus de pressão, com arco em diferentes posições, se tocada *pizzicato*, se tocada *col legno*, se tocada com auxílio de algum outro objeto, etc). A partir daí foram feitas anotações sobre a sonoridade, sobre a estabilidade das preparações e sobre eventuais dificuldades encontradas.

II) Aquisição de instrumento, familiarização e desenvolvimento de técnicas específicas: depois de feitos esses testes e depois de formulados os esboços estruturais iniciais da peça, houve a necessidade de realização de testes mais detalhados, nos quais cada tipo de ação pudesse ser averiguado, e nos quais técnicas específicas (especialmente relacionadas ao que foi ocasionalmente utilizado na peça como “ruído de fundo”) pudessem ser desenvolvidas. Dado que a peça distancia-se da técnica tradicional do instrumento (ao, por exemplo, não fazer uso de notas pré-definidas, e ter seu material sonoro muito mais no campo de ruídos do que de alturas definidas) e que há uma avaliação da dificuldade técnica e das exigências físicas de cada momento da

peça, a melhor solução foi a aquisição de um instrumento (uma viola), utilizada, a partir daí, durante todo o processo de composição da peça. A partir disso foram definidos uma série de objetos utilizados tanto para a preparação dos instrumentos (por exemplo, no caso de uso de pedaços de isopor, molas, papel alumínio, etc.) quanto para diferentes tipos de articulação (por exemplo, no caso do uso de um pequeno ventilador).

Como pode ser percebido pelo que foi colocado acima, tal peça lida com as especificidades dos instrumentos-objetos que fazem parte de sua instrumentação, bem como lida com preparações e elementos de interferência na atuação instrumental. Um dos modos pelos quais isso ocorre na peça é o que chamei de momentos de “ruído de fundo”, que ocorrem juntamente a solos em determinadas seções: ou seja, os solos tornam-se acompanhados por ruídos contínuos, por vezes quase inaudíveis. Esses “ruídos de fundo” incluem gestos tais como: dedos movendo-se lentamente sobre papel alumínio (em corda preparada com esse material); unhas raspando suavemente partes diversas do instrumento; arco (especialmente *col legno*) sobre partes diversas do instrumento e sobre diversos materiais (por exemplo, esponja e isopor); isopor atritado sobre corpo do instrumento; *pizz* suave (com rebote) em pregador de madeira afixado nas cordas; percussão com unhas na parte das cordas entre o espelho e as cravelhas; etc. Os momentos de “ruídos de fundo” são colocados entre parênteses, e as ações a serem realizadas são descritas verbalmente.

A peça também apresenta, estruturalmente, uma contínua alternância entre instrumento preparado e não-preparado. Alguns exemplos das preparações usadas:



Fig. 2 a 5: Exemplos de objetos utilizados durante a peça para preparações: mola, pedaço de esponja, papel alumínio e isopor.

Outro aspecto estrutural diz respeito ao índice de atividade de cada mão de cada músico durante cada subseção da peça. Isso, que se soma ao controle independente de diversos parâmetros associados à ação sobre os instrumentos, relaciona-se à segunda categoria apresentada acima.

Para a composição da peça foi elaborada uma tabela que dá as diretrizes de cada subseção:

A1	A2	A3
1/4, 1 compasso	3/4, 1 compasso	2/4, 1 compasso
semínima = 48 rall 46	semínima = 48	semínima = 48 accel 52
duo (vIa, vIc)	duo (vIn, vIa)	duo (vIa, vIc)
mudanças de afinação	afinação estática	mudanças de afinação
não usa objetos / preparação	uso de objetos / preparações	não usa objetos / preparação
MD: baixa; ME: nula	MD: baixa; ME: nula	MD: baixa; ME: nula
0% de pausa	0% de pausa	0% de pausa
Atrás da ponte, muita pressão	Atrás da ponte, muita pressão / 1, normal	1, normal
FFF, Trêmolo em 2 cordas	FFF, ricochete livre várias cordas, col legno tratto	Ricochete livre várias cordas, mão esquerda gliss sobre 1 corda

Que se traduz, na partitura, do seguinte modo:

The image shows a handwritten musical score for the beginning of a piece, divided into three sections: A1, A2, and A3. The score is for Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc), showing both left and right hands. Above the staves, there are tempo markings: 'A1 J=48 RALL -> (d=46)', 'A2 J=48', and 'A3 J=48 Accel. -> (d=52)'. The score includes various performance instructions such as 'S.P. S.T.', 'B.B. (C)', 'B.B. (P)', 'FFF', 'Ricochet', and 'col legno tratto'. The Vln part shows techniques like 'S.P. S.T.' and 'Ricochet'. The Vla part shows 'B.B. (C)' and 'B.B. (P)'. The Vlc part shows 'B.B.' and 'S.P. (Str.)'. The score is written in a clear, legible hand.

Fig. 6: “r r”, início das peça (A1 – A3). Notar as preparações utilizadas: o violino utiliza papel alumínio (quarta corda, *sul ponticello*) e esponja (cordas 1 a 3, *sul tasto*); a viola utiliza um pregador de madeira (preso nas cordas 2 e 3, atrás da ponte); o violoncello utiliza papel alumínio (nas quatro cordas, atrás da ponte).

O específico

Com a ideia de especificidade, refiro-me especialmente a um modo de criação pautado pelas características e potencialidades de uma determinada situação, que envolve primeiramente indivíduos específicos⁴ (com suas técnicas particulares, instrumentos, posturas artísticas, experiências, etc.) e instrumentos específicos (que podem ser desenvolvidos para uma determinada situação, ou que são alterados – por meio de preparações, processamentos eletrônicos, etc. – de modo a que se transformem em algo distinto de sua origem), e que pode se estender a especificidades de local e situação (dado que a situação de concerto com palco italiano não é mais um pressuposto e as condições de apresentação podem variar amplamente).

Se por um lado isso pode ser um indicativo de não-repetibilidade (por terceiros ou em situações distintas das para as quais foi criada) ou não-perpetuação de uma determinada peça musical, também pressupõe, por outro lado, contatos e trocas a longo termo entre indivíduos que compartilhem interesses comuns, de modo a que se estabeleçam relações não-mediadas e igualitárias entre as diversas partes envolvidas na criação musical.

Tal noção de especificidade também remete, frequentemente, à ideia de oralidade. Paul Zumthor identifica uma “uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (2007, p. 15). Não é um passo tão grande associar isso a, por exemplo, um interesse por práticas musicais improvisadas e a uma vontade de se estabelecer contatos que não necessitem de mediações, sejam sociais (intermediários – júris, diretores, programadores, regentes, etc.), sejam propriamente relacionados ao fazer musical (partituras – em especial aquelas de caráter generalizante). Como aponta o compositor Roger Reynolds,

Não é mais pouco prático para aqueles que são a fonte genuína de uma ideia ou técnica viajarem de lugar a lugar, diretamente demonstrando e treinando outros. Também não há dificuldade de enviar uma representação mais ou menos fidedigna do resultado sonoro desejado gravando-o de algum modo. A notação não é mais restrita a papel agora que fita, filme, arquivos digitais e vídeo estão disponíveis. (...)

O papel não apenas está tornando-se menos essencial, como obras multimídia ou para ambientes específicos, que agora ganham importância, não são facilmente dedutíveis e

⁴Dentro do repertório da música a partir da segunda metade do século XX há diversos exemplos disso. Um exemplo clássico e especialmente emblemático são as *Five pieces for David Tudor*, de Sylvano Bussotti, que traz no título sua instrumentação: Tudor é o “instrumento” da peça.

compactadas em um conjunto claro de símbolos. Quando cada obra alarga as bordas da tradição de uma maneira própria, um compositor não pode esperar prever aspectos cruciais da situação de execução que, em formas mais comumente praticadas, eram garantidas pela estandardização profissional. Ele deve estar lá, diretamente lidando com assuntos ainda vagamente definidos, que não emergiram além de uma necessidade de “sentir as coisas”. (1975, p. 161-162)

* * *

Um exemplo de uma peça radicalmente intérprete-específica é *Verossimilhança do Espelho* (2007-8), composta e tocada em parceria com Henrique Iwao. A peça foi composta ao longo de vários meses de ensaio, nos quais eram testadas diversas possibilidades, iniciando pela determinação de uma configuração instrumental (guitarra, sintetizador, pedais de efeitos cruzados entre os músicos, de modo que as ações de um interferissem diretamente no resultado do outro – ou, ainda, de modo a que um instrumento novo, formado pela combinação de todos os elementos participantes, fosse criado). A partir dos testes, estruturas e gestos foram definidos de modo bastante preciso, mas sem uso do suporte físico da notação: eles foram aprendidos pelos compositores-intérpretes, e deles dependem para sua reprodução; convém lembrar, entretanto, que, dadas as limitações desse modo de fixação da obra [memória: poder-se-ia falar que a notação (consideravelmente precisa) dá-se, de fato, no âmbito corpóreo dos seus criadores]⁵, e dada a complexidade do material utilizado, essa predeterminação está longe de ser absoluta. Diversos elementos são deixados em aberto para o momento da execução. Com isso, elas refletem uma busca pela incorporação de aspectos provenientes da improvisação no modo de se estruturar a música. E, levando para o campo da notação musical, é possível, de fato, pensar em situações musicais que funcionam melhor (ou, até mesmo, unicamente) sem notação, em contraposição às diversas situações musicais que dependem da notação para sua transmissão.

Uma outra peça na qual a oralidade aparece como aspecto definidor do material musical é *Saturação* (2010), composta para 9 músicos, e estreada pelo grupo de improvisação livre Orquestra Errante. A partitura da peça, em vídeo, indica quem toca em

⁵ Como aponta Paul Zumthor, o aprendizado baseado na oralidade contrapõe-se ao aprendizado baseado em suportes escritos, pois “mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura (situação extrema, e que parece hoje cada vez menos compreensível para os mais jovens) elimina, em princípio totalmente, esses fatores.” (2007, p. 66-67),

determinado momento e qual gesto deverá ser executado. Os gestos são diferentes para cada músico, numerados de 1 a 7, e foram definidos em ensaio, a partir de sugestões dos instrumentistas que contemplassem um ideário sonoro relacionado a sons crus, distorcidos, ruidosos e que demandassem alto esforço físico / energia. A ordenação de 1 a 7 vai do mais alto, em termos de volume, ao mais baixo (mas a energia empregada na execução deve ser mantida sempre no nível mais alto possível).

Na estréia, alguns dos gestos usados foram:

Saxofones: sons ultra-agudos instáveis; nota mais grave do instrumento com a campana encaixada numa lata de metal; uso apenas da boquilha, com uma caneta (som altamente distorcido); uso apenas da boquilha (som grave, com batimentos, junto à voz); *frulato* extremo; multifônicos; gestos rápidos, sujos (som de ar); percussão de chaves; somente som de ar; instrumento sem a boquilha, principalmente com ar (sons graves, com altura instável).

Guitarras: uso de uma tampa de lata de metal nas cordas, sobre os captadores; uso de um item de metal diretamente nos captadores; retirar e segurar cabo (sons instáveis); percussão de dedos de mão direita perto da ponte com cordas abafadas; percussão no corpo da guitarra; raspar cordas com unhas; usar uma escova nas cordas; raspar cordas sutilmente com objeto de metal.

Flauta-doce: som ultra-agudo com *frulato* de garganta; sons ultra-agudos, instáveis, movimentos rápidos; multifônico com voz e *staccato* duplo; multifônico sustentado; nota + voz com batimentos; assoprar o instrumento por cima; som de ar, sem nota.

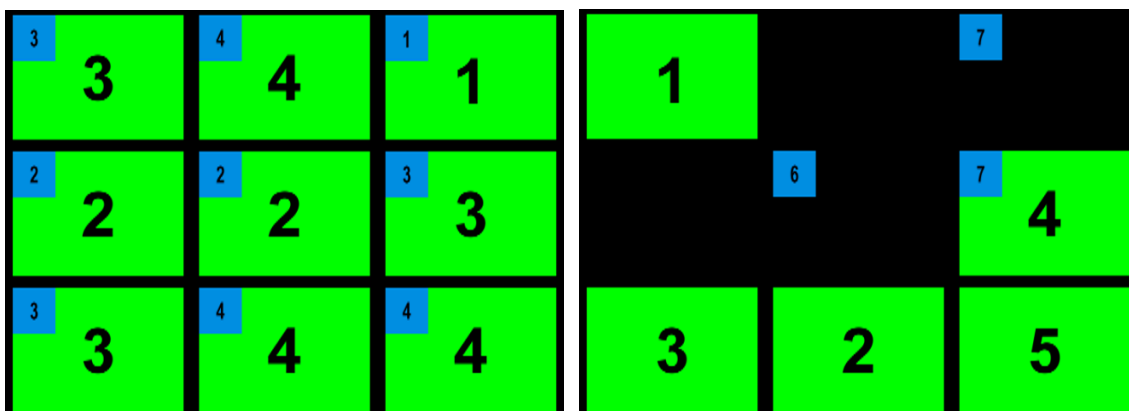


Fig. 7-8: Excertos (*stills*) da vídeo-partitura de *Saturação*. Cada espaço (ocupado na primeira figura por um quadrado verde) indica a atividade de um músico específico, sendo o número um indicador de qual

gesto deve ser realizado. Os quadrados azuis menores, no canto superior esquerdo dos quadrados verdes, indicam as mudanças que ocorrerão, com antecipação de 1 segundo⁶.

Uma peça mais recente, *esqueletos no armário* (2013-14), para quarteto (quaisquer instrumentos), também estabelece pontos de contato com isso, por meio do uso de uma vídeo-partitura com indicações de quando cada músico toca, deixando ainda mais espaço em aberto à determinação das sonoridades a serem utilizadas durante os ensaios. Deste modo, o que há de antemão é um esqueleto a ser preenchido pelos intérpretes (em colaboração com o compositor, também intérprete) ao longo do processo de preparação da peça.

O impossível

Nesta última parte do artigo, pretendo comentar sobre aspectos (alguns já comentados de passagem) sobre os quais tenho pensado ao fazer música (que se refletem em determinadas posições que se estendem também para além do fazer artístico).

A ideia de impossibilidade reflete-se tanto em situações puramente musicais com, por exemplo, a proposição de situações musicais que se situem além das possibilidades de execução (detalhamento, independência, velocidade, alternância), e que implicam em escolhas, engajamento, responsabilidade moral⁷, como também pode ser entendida em relação a um ideário de questionamento de hierarquias (no lugar de hierarquia, reciprocidade), anulação de dicotomias (em favor de um trânsito livre entre possíveis polos), favorecimento a relações diretas (não mediadas), convivência igualitária de atividades físicas e mentais⁸ e postura (auto)crítica.

6 Como a presente edição foi formatada em preto e branco convém esclarecer que os quadrados citados no texto, em verde, são os maiores; e os azuis são os menores ao alto e à esquerda daqueles. (N.E.)

⁷ Frank Cox fala de “uma visão de interpretação que é menos baseada na ameaça externa de punição a erros (igualados absolutamente com falhas), do que num esforço positivo Kantiano com o sentido de ficar em paz com imperativos morais auto-estipulados de interpretação responsável em confrontação com as tarefas musicais e a substância musical. Tal concepção de moralidade não é menos exigente do que o modelo absolutista, mas, ao invés de clamar que os julgamentos de “sucesso” e “fracasso” são mais bem dados por “juizes” não-humanos (por exemplo, computadores ou outros aparelhos eletrônicos confiáveis para entabular julgamentos da correspondência das notas entre a notação e a realização), ela dá a responsabilidade final de tais julgamentos às mãos humanas: para o ouvinte / crítico, dos quais requer um julgamento esteticamente informado e inteligente, e do intérprete, do qual requer (além disso) o exercício da consciência pessoal” (Cox, 2002, p. 103-104).

⁸ Pode-se falar, em termos gerais, de uma ideologia predominante de valorização maior ao trabalho intelectual em detrimento do trabalho físico (ou, braçal). Por exemplo, Brice Pauset critica a separação entre o físico e o mental no fazer musical nos seguintes termos: “estamos acostumados a considerar instrumentos como servos de ideias. Parece que de um ponto de vista estritamente prático, e deixando de lado exemplos isolados, a famosa colocação de Marx condenando as falsas dicotomias entre a separação de trabalho intelectual e manual ainda não chegou ao mundo musical (incluindo tanto compositores quanto intérpretes)”. (Pauset, 2008, p. 200)

Ou seja, interesse-me por fazer uma música que não dependa de ligações institucionais (e todas as suas mediações – diretores artísticos, regentes, etc.), que lide com situações-limite dos participantes e que demande uma postura ativa e engajada por parte deles (mas não necessariamente demande habilidades prévias – ou seja, que possibilite o diálogo entre músicos amadores e profissionais, ou entre pessoas com pouco ou muito domínio técnico de um determinado instrumento), que não estabeleça hierarquias entre compositor e intérprete (e, mesmo, que ponha em questão tal separação – todos os participantes têm uma postura ativa na criação), que estimule o trânsito entre composição e improvisação (ou, entre estruturas pré-determinadas e estruturas definidas no momento de execução – se as primeiras podem ser improvisadas, as segundas certamente são compostas).

* * *

Como último exemplo de peça minha a ser citado no artigo, tratarei de *Serenata Arquicúbica*⁹ (2008, para guitarra elétrica e vídeo), que de certa forma dá as diretrizes iniciais para o que é tratado aqui, e também serve como ponto de chegada, com sua nova versão – (*serenata arquicúbica*)² (2013, para 2 guitarras, eletrônica ao vivo e vídeo) – estreada no ENCUUn.

A notação da peça é um vídeo¹⁰ que traz mãos (agindo sobre o instrumento) e pés (agindo sobre pedais de efeito) filmados de um guitarrista, por vezes separadamente, por vezes conjuntamente. Deste modo, foi montado um vídeo contém desde ações completamente independentes dos quatro membros até ações sincrônicas, que é utilizado como partitura pelo músico que interpreta a peça e pode ser exibido para o público.

⁹ Alguns aspectos relacionados a essa peça estão presentes em outro artigo (Del Nunzio, 2009), que trata do processo de criação desta peça. Tentarei, entretanto, no presente artigo, abordar outras questões relacionadas à peça.

¹⁰ Como já tratado em outros artigos (Del Nunzio, 2009; 2010), é recorrente na produção musical que leva em consideração tais prerrogativas o uso de uma notação prescritiva – e que pode ser expandido para uma ideia de notação mais ampla, envolvendo não só o tradicional suporte do papel como também, por exemplo, suportes audiovisuais. Isso se dá pois as necessidades musicais nesse caso não são transmissíveis de modo abstrato (por vezes nem mesmo lidam com alturas, cerne da notação ocidental padrão). Deste modo, a notação frequentemente tem como aspecto fundamental o de transmitir indicações sobre como proceder ao se relacionar com um instrumento, com instruções sobre o que deve ser realizado e como isso deve acontecer.



Fig. 9-12: Imagens da vídeo-partitura de *Serenata Arquicúbica*. A primeira imagem mostra os 4 membros filmados separadamente (e, portanto, com ações independentes); a segunda e a quarta mostram combinações de dois membros filmados separadamente (a notar, na segunda imagem, que os pés são tratados com igual importância e densidade de atividade que as mãos); e a terceira imagem mostra uma montagem com as mãos atuando conjuntamente e os pés separadamente.

A partitura configura-se, portanto, como uma coreografia a ser executada sobre um instrumento. O intérprete não tem uma “imagem-sonora” prévia: esta é mutável e filtrada pelas escolhas e possibilidades (inclusive possibilidades físicas, de resistência) de um determinado intérprete; ao passo que a partitura é fixa e maximamente precisa, o intérprete deve decidir, de fato, como a peça soará – e o faz tendo grande espaço de escolha e poder de decisão, de modo que há a possibilidade de ampla variabilidade entre diferentes execuções. Além disso, o intérprete é sobrecarregado com uma rápida mudança de tipologias gestuais (inclusive com o uso de objetos / preparações) e com a dificuldade de realizar simultaneamente diversas ações independentes¹¹. Deste modo, a composição passa a funcionar como um ícone, que permite múltiplas interpretações, definidas tanto pelas escolhas sonoras prévias, quanto pelas estratégias de estudo e

¹¹O que pode contrastar bastante com o vídeo, em termos de precisão e relaxamento: enquanto no vídeo há uma postura relaxada, que favorece uma limpeza e precisão nos gestos (decorrente de sua realização isolada), o instrumentista que executa a peça dificilmente tem um momento de relaxamento no fluxo de ações demandadas pela peça, o que torna seus gestos consideravelmente mais tensos – e, portanto, contrastantes em relação ao vídeo, mesmo quando executados com máxima precisão.

ensaio desenvolvidas pelos intérpretes, quanto pela imponderabilidade da execução ao vivo¹².

Esta peça também permite ao público que a assiste um contato direto com as tarefas a serem executadas pelo(s) intérprete(s), por meio do vídeo projetado com a partitura que está sendo executada: se o público habitualmente não pode auferir a precisão de uma execução de música contemporânea, neste caso têm disponíveis todos os meios para tanto: a notação é absolutamente autoexplicativa e traduz-se diretamente (cada movimento realizado por cada membro sobre o instrumento no vídeo deve ser simultaneamente reproduzido pelo intérprete da peça); dado o fato de que a vídeo-partitura traz situações que exigem ações independentes dos quatro membros do instrumentista, encadeadas em alta velocidade e com caráter fragmentário, além de possuir momentos com demanda física bastante elevada, os inevitáveis desvios entre a execução do intérprete e a vídeo-partitura permitem à plateia estabelecer graus de precisão na execução; ou seja, o público pode incluir na sua apreciação da obra a categoria de similaridade gestual entre músico e vídeo como parâmetro relevante (além do próprio resultado sonoro). Além disso, é de se destacar a diferença entre o guitarrista virtual e o executante da obra no que diz respeito à tensão na realização dos gestos: enquanto no vídeo há uma postura relaxada, que favorece uma limpeza e precisão nos gestos (decorrente de sua realização isolada), o instrumentista que executa a peça dificilmente tem um momento de relaxamento no fluxo de ações demandadas pela peça, o que torna seus gestos consideravelmente mais tensos – e, portanto, contrastantes em relação ao vídeo, mesmo quando executados com máxima precisão.

Nesta peça, a ideia de “impossibilidade” relaciona-se fortemente com a ideia de “erro” – e, deste modo, o erro torna-se algo relevante à atividade musical, elemento de resistência e confronto, autocrítica e estímulo, reserva de humanidade: espera-se que se faça o melhor possível, mas não se tem necessidade de limpeza, correção, e nem se deseja mensurar a eficácia na realização de determinada tarefa.

¹² Nisto há contatos com a prática interpretativa do que se convencionou chamar de “música complexa”; nos dois casos o intérprete é convidado a “desestruturar a partitura, [a] abordar seus diversos níveis”, numa atividade que “transcende a mera atividade de ‘interpretação’ alargando-a a uma (auto-criada!) ordem ou disciplina que abrange tudo” (Ferneyhough, 1998, p. 212). Isso faz com que a “‘interpretação’ (...) [seja], em grande medida, um processo de seleção (voluntária e involuntária), feita de acordo com critérios de capacidade individual, a partir da plenitude proferida (notada) [que] dá apoio a esta noção” (Ferneyhough, 1998, p. 188-189). Cabe ao intérprete “fazer decisões hierárquicas sobre o que projetar e como em relação a uma peça durante sua execução” (Cassidy, 2009). Cox ainda pondera que tal prática coloca em questão a “crença por parte dos ouvintes de que o executante tem domínio dos desafios técnicos da peça, e a crença por parte do executante de que tal meta é alcançável” (Cox, 2002, p. 77).

Na nova versão, para dois guitarristas e eletrônica ao vivo, os dois guitarristas tocam a mesma partitura, ininterruptamente, enquanto o operador da parte eletrônica seleciona encadeamentos dos instrumentos (as duas guitarras, sozinhas ou mixadas, podem ser processadas por nenhuma, qualquer uma ou as duas pedaleiras, e, finalmente, direcionadas a nenhum, qualquer um ou os dois amplificadores). Deste modo, coloca-se um obstáculo entre o que se vê e o que soa: um guitarrista pode estar controlando os efeitos do outro, ou saindo pelo amplificador do outro, ou as duas pedaleiras podem estar ativas mas atuando sobre apenas uma guitarra, ou as guitarras podem não sair pelos amplificadores (sobrando apenas o som acústico): deste modo, o projeto de uma música baseada na coreografia radicaliza-se, dado que os intérpretes prescindem, eles mesmos, do controle sobre o resultado sonoro.

* * *

Como um exemplo final, a partir dessa ideia de radicalização da importância coreográfica (e que, ciclicamente, remete ao início do artigo), de passagem (por tratar-se de algo em desenvolvimento, cuja primeira etapa de trabalho deu-se em maio de 2014), a apresentação multimídia *inscrição-memória-rasura*, criada pelo trio Infinito Menos (eu, Henrique Iwao e Matthias Koole) em parceria com as dançarinas Dorothé Depeauw e Maya Dalinsky, tem como ponto de partida a ideia de vídeo-partitura e notação de ações físicas presente em *Serenata Arquicúbica*, mas expandida para um contexto de dança e música (todos os participantes atuam de modo coreográfico e musical) e de criação totalmente colaborativa (todos os participantes têm igual influência e responsabilidade na determinação do resultado final).

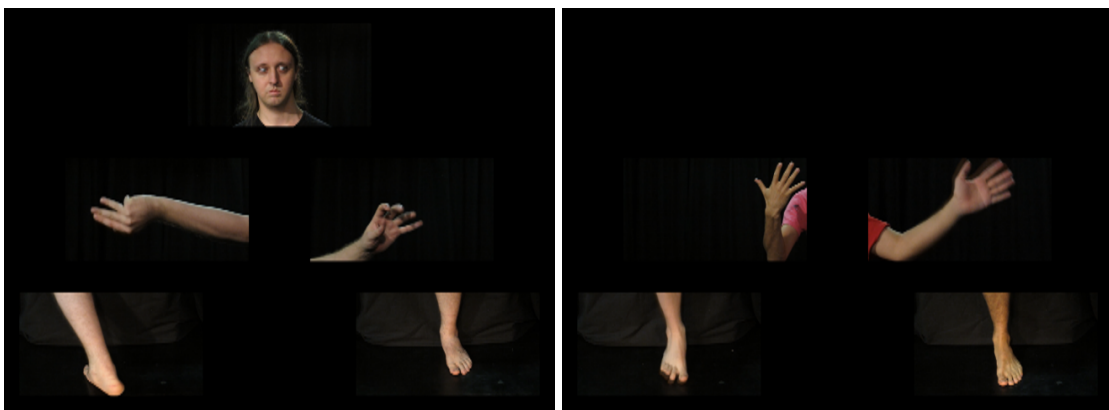


Fig. 12-13: Imagens de vídeo-partituras utilizadas em “inscrição-memória-rasura”. Elas foram utilizadas tanto como material para ações “musicais” (sobre instrumentos) como para ações de “dança”.

Creio que isso seja um reflexo dos meus interesses artísticos em atividades recentes (e, com isso, temas que me parecem relevantes), e que, como demonstra este último exemplo (e outras atividades que venho desenvolvendo recentemente), tal ideário e tais categorias aparentemente retornarão sob formas diversas.

Referências:

BARROS, B.; DEL NUNZIO, M.. “Improvisação e estruturação em 'Contradição Paradoxa’”. Anais do XIX Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Curitiba : Anppom, 2009.

COX, Frank. “Notes toward a performance practice for complex music”. In: *Polyphony & Complexity*, Wolke, 2002, p. 70-132.

DEL NUNZIO, Mário. “Fisicalidade e zonas limítrofes da notação musical: reflexões sobre o processo composicional de ‘Serenata Arquicúbica’”. I Encontro Internacional de Análise Musical - USP/UNESP/UNICAMP, 2009.

_____. “Sobre ‘27s(pNM)’, para quarteto de guitarras elétricas”. EIMAS 2010 (Encontro Internacional de Música e Arte Sonora). Universidade Federal de Juiz de Fora, setembro de 2010.

_____. *Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, USP. 2011.

_____. “Objetos e Preparações na Música Brasileira de Concerto para Guitarra Elétrica Desde 2010”. Anais do XXIV Congresso da Anppom – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (no prelo). 2014.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*, Harwood Academic Publishers, 1998.

NAVARRO, F.; DEL NUNZIO, M. “Fendas: colaboração, composição, interpretação”. Anais do Performa, UFRGS, 2013.

PAUSET, Brice. “The Impossible and its Methods”. In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 197-204.

REYNOLDS, Roger. *Mind Models*. Praeger Publishers, 1975.

TERRAZAS, Wilfrido. “Xenakis’ Wind Glissando Writing”. In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p.25–52.

ZUMTHOR. Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Cosac Naify, 2007.

Mario Augusto Ossen Del Nunzio: é guitarrista, compositor, improvisador e pesquisador. Nasceu em São Paulo, em 1983, Bacharel em composição pela UNICAMP e mestre em música pela USP. Compõe música instrumental, eletroacústica, bem como frequentemente participa de projetos multimídia. Tem tocado e tido obras tocadas em diversas cidades do Brasil, América do Sul e Europa, em festivais e salas de concertos tais como Concertgebouw Brugge (Bélgica), Re:New Digital Arts Festival (Dinamarca), Konzerthaus Wien e Open Music Festival (Áustria), Rainy Days Festival (Luxemburgo), Review of Contemporary Composers (Sérvia), Mostra SESC de Artes e Jornada de Cinema Silencioso (São Paulo), Festival de Arte Digital (Belo Horizonte), Encontro Nacional de Compositores (diversas edições, em diferentes cidades). Tem dois álbuns com peças eletroacústicas lançados: “Dance Music” (2008) e “Música Eletrônica 2004” (2009). Como intérprete de música contemporânea realizou diversas estréias de peças de compositores brasileiros. Em 2012 lançou o CD *Vértebra*, no qual atua como intérprete de peças para guitarra elétrica compostas especialmente para o projeto por 5 diferentes compositores. Como improvisador toca frequentemente junto a músicos como Stefan Prins, Matthias Koole, Henrique Iwao, Antonio Panda Gianfratti e diversos outros. Em 2012 lançou o álbum musical *Trios & Quartetos*, em duo com Henrique Iwao e com diferentes convidados. Tem também atuado na produção e curadoria de eventos de música contemporânea / experimental, tais como o Festival Ibrasotope de Música Experimental, a mostra *Conexões Sonoras* e a série de concertos organizada pelo Ibrasotope.