

MÚSICA ELETROACÚSTICA E ENGAJAMENTO POLÍTICO NA OBRA DE NONO

*Michelle Agnes Magalhães**
m_agnes@yahoo.com

*Fernando Iazzetta***
iazzetta@usp.br

RESUMO: A época de maior engajamento político do compositor italiano Luigi Nono coincide com a composição de suas obras para fita magnética solo ou fita magnética e instrumentos / vozes. Este artigo é uma pequena reflexão sobre *La fabbrica illuminata*, no sentido de identificar as implicações musicais do engajamento de Nono, e encontrar uma justificativa na obra e na posição ideológica do autor, para a escolha das técnicas de elaboração eletroacústica.
PALAVRAS-CHAVE: Luigi Nono; música eletroacústica; engajamento político.

ABSTRACT: The time of most intense political engagement of the Italian composer Luigi Nono is also that of the composition of his works for tape or tape and instruments / voices. This article is a reflection on *La fabbrica illuminata*, one that endeavours to identify musical implications of Nono's engagement and to find, inside the work itself as well as in the ideological position of the composer, a justification for the author's choice of electroacoustic elaboration techniques.

KEYWORDS: Luigi Nono, Electroacoustic music, political engagement.

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

O regente Bruno Scherchen foi quem iniciou o jovem compositor Luigi Nono no universo da música eletrônica / eletroacústica, apresentando-lhe seu estúdio experimental de Gravesano, e conduzindo-o ao estúdio de Pierre Schaeffer, em Paris, nos anos 50. A primeira obra de Nono para fita magnética, *Omaggio a Emilio Vedova* foi composta em 1960, no *Studio di Fonologia* da RAI, em Milão. A partir de então, a maior parte de sua obra foi criada para fita magnética solo, ou fita magnética com instrumentos e/ou vozes. Nos anos 80, o compositor empregou, sobretudo, dispositivos eletrônicos para transformações em tempo real e espacialização do som.

Suas obras eletroacústicas e obras instrumentais com fita magnética coincidem com o que tem sido classificado pelos musicólogos como seu segundo período criativo, aquele que sucede os anos de formação em Darmstadt. Esta segunda fase - que vai de *Intolleranza 1960* (1961) a *Al gran sole carico d'amore* (1974) é caracterizada por um desejo de testemunhar a atualidade e por seu engajamento político. O período corresponde também às viagens ao leste europeu e à América do Sul, onde o compositor travou contato com as principais figuras dos movimentos revolucionários desses lugares – vale lembrar que Nono era membro do partido comunista desde 1952.

O objetivo deste trabalho é realizar uma reflexão sobre algumas das características que revelariam o engajamento político do compositor italiano em sua obra *La fabbrica illuminata*, para soprano e fita magnética em quatro canais, e suas implicações musicais.

* Michelle Agnes Magalhães é mestre pela UNICAMP e doutoranda pela USP.

** Fernando Iazzetta é doutor pela PUC, Professor Livre-Docente na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Artes da USP e pesquisador do Laboratório de Acústica Musical e Informática (LAMI).

1) MATERIAL E REFERÊNCIA DOCUMENTAL

Se, por um lado, os novos recursos propiciados pela música eletroacústica foram vistos pelo compositor como uma maneira de realizar idéias complexas e inexecutáveis apenas com instrumentos e vozes, não podemos reduzir o seu emprego a uma busca pela experimentação, ou pelo enriquecimento e diversificação do material musical. Técnica, conteúdo e música são elementos indissociáveis para Nono. Nesse sentido, o compositor considerava estéril qualquer discussão puramente técnica da música. A esses elementos devemos ainda adicionar o posicionamento político de Luigi Nono, como o compositor expõe em entrevista a Martine Cadieu:

“Cada músico escolhe no mundo contemporâneo sua própria posição e toda escolha é política porque tem uma repercussão no contexto da sociedade atual, seja aquela que se refugia nas abstrações metafísicas, seja a que exalta a beleza e pureza dos sons, a que se apaixona pelo progresso do momento, a que se fecha no ato criador, a que escolhe o zen, a cocaína ou a cólera de viver! Mas nestas escolhas estão inclusas as respostas às três questões que Jean-Paul Sartre coloca à literatura: o que é escrever (música)? Por que escrevemos (música)? Para quem se escreve (música)?” (1992, p.114).

Assim, a opção pelo uso das técnicas eletrônicas, não poderia escapar a este juízo, e estaria vinculada à “transformação intencional de todo o sistema convencional de relações entre música e sociedade” (BALÁZS, 1987, p.23). Tratava-se da apropriação da tecnologia da classe dominante, para a realização de um projeto revolucionário.

No segundo período criativo de Nono, os textos que são usados nas obras operam também como documentos, testemunhos da atualidade, dentre os quais podemos citar *slogans* escritos nos muros de Paris durante as manifestações de maio de 68 (*Musica-manifesto n.1*) e panfletos do *Harlem Progressive Labor Club (Contrappunto dialettico alla mente)*. A temática política se insere também por meio reelaborações musicais de melodias emblemáticas dos movimentos revolucionários como, por exemplo, os fragmentos da canção popular “O oriente é vermelho”, do canto cubano “26 de julho”, e do hino “A internacional”, presentes em *Voci destroying muros* (1970). No caso da música para fita magnética, o princípio de escolha do texto como documento é estendido ao próprio material gravado. O caso mais radical desta concepção talvez seja a obra *San Vittorio 1969*, composta em parceria com Mario Buffa Moncalvo, baseada em sons, textos, cantos e ambiente acústico gravados no momento de uma revolta no presídio homônimo, em Milão. Podemos citar ainda *Y entonces comprendió* (1969-70), em cuja fita magnética podemos ouvir a voz de Fidel Castro lendo a última carta que lhe foi enviada por Che Guevara. Assim, os sons gravados são ao mesmo tempo materiais musicais e documentos históricos.

2) ENGAJAMENTO E MÚSICA ELETROACÚSTICA

A obra *La fabbrica illuminata* (1964), para soprano e fita magnética em quatro pistas, é uma das mais emblemáticas do segundo período criativo de Luigi Nono, e foi dedicada aos operários da Italsider de Gênova-Cornigliano. A siderúrgica era conhecida publicamente como uma indústria modelo, mas popularmente como “fábrica dos mortos”, pois fora precariamente construída, e diversas vezes seus muros caíram, causando acidentes mortais. Os materiais utilizados na fita magnética são, basicamente, gravações dos ruídos das máquinas da própria

Italsider (o compositor registrou os sons das etapas de produção do aço, dos alto fornos aos laminadores), gravações do Coro da RAI de Milão e da *soprano* Carla Henius, e alguns sons sintetizados (SCABIA, 1990, p. 44). O texto baseia-se em reelaborações do dramaturgo Giuliano Scabia sobre diálogos dos operários da mesma fábrica e contratos sindicais (“Os operários são expostos a inalações nocivas, temperaturas elevadas e correntes de alta tensão, etc...”), e no excerto de “Dois poemas a T” de Cesare Pavese, cantados pela soprano na parte final (“Passarão as manhãs/ passarão as angústias/ não será sempre assim/ encontrarás alguma coisa”). A procedência dos materiais é clara, assim como a sua relação com o conteúdo.

A ideologia do compositor pode ser presentida no discurso musical, não apenas pelo elemento extra-musical (os textos cantados), mas também pelo elemento intra-musical (materiais sonoros elaborados em estúdio). Em contrapartida, sua construção não é simplificada com fins didáticos, como na arte oficial de propaganda socialista. Ao contrário, seu nível de elaboração o afasta da estética do realismo socialista e de um teor naturalista, de simples descrição da realidade: “éramos anti-realistas, mas procurávamos a realidade”, afirma Scabia (1990, p.44). O material registrado pelo compositor tem características documentais, mas, como ressalta Gianmario Borio, a obra não pode ser definida como um “trabalho de documentação acústica da História contemporânea ou de um realismo impregnado socialmente”; antes poderíamos compreendê-la como “uma arte de experimentação que registra os eventos numa troca contínua entre mente e mundo” (2006, p.5). É interessante notar que os modelos citados pelo compositor são a poesia de Maiakóvski e o teatro de Meyerhold, artistas russos engajados, mas que se afastavam de modo enfático da estética oficial do comunismo. O caso de Dziga Vertov também é semelhante. Em seu Cinema-Verdade (*Kino-Pravda*), o material tem origem documental, mas o resultado de seu trabalho situa-se distante do realismo, por sua sofisticada construção, baseada em exaustivas experimentações técnicas. Acusado de ser formalista, o cineasta foi isolado e impossibilitado de prosseguir suas pesquisas sob o regime de Stálin.



Figura1: Luigi Nono e a escritora e jornalista Martine Cadieu, em uma audição comentada de *La fabbrica illuminata* organizada em uma escola de Châtillon-sous-Bagneux, França (arquivo pessoal de Martine Cadieu).

Para quem se escreve? Nono procura responder à terceira indagação de Sartre organizando audições e debates, juntamente com o musicólogo Luigi Pestalozza, em fábricas e escolas. O

ponto de contato entre *La fabbrica illuminata* e seus ouvintes operários seria, justamente, a técnica. O compositor argumenta que, por seu contato com avançados meios de produção, os trabalhadores de uma indústria pertencem à vanguarda tecnológica. Uma conversa entre o compositor e os operários fazia parte das apresentações da obra nas fábricas. O diálogo iniciava-se justamente por meio da análise técnica, que os levava a compreender facilmente o processo de trabalho e composição em estúdio, seguida pela análise fonética e semântica do texto, tendo em vista sua elaboração musical. Outras questões facilitariam ainda, segundo o compositor, a fruição da obra pela classe operária, como o fato de os trabalhadores não questionarem o potencial musical dos ruídos, como o faria o público habitual das salas de concerto. Os operários relatavam que a escuta da obra trouxe-lhes a consciência do estado de alienação em que se encontram nas fábricas e da violência dos sons aos quais encontram-se submetidos (NONO, 1993, p.242). Como observa Galante, “a obra nasce no interior da classe à qual é destinada; a fábrica aparece projetada como um ‘teatro virtual’, onde Nono dispõe os indivíduos que devem entrar no palco da História” (1990, p.36).

A voz ocupa um espaço privilegiado na obra do compositor italiano, com suas possibilidades técnicas, fonéticas e semânticas. É a voz o elemento de mediação entre a música e o teatro, cuja presença na obra de Nono ultrapassa as três grandes incursões do compositor na ópera: *Intolleranza*, *Al gran sole carico d’amore* e *Prometeo*. Em *La fabbrica illuminata*, a voz canto-falada (*sprechgesang*) de algumas passagens confere um aspecto teatral à obra. Além do teatro de idéias que se encontra configurado na evidência do aspecto ideológico, ouvimos uma espécie de teatro sonoro, com “personagens” reconhecíveis: a massa explorada e desesperada, uma voz individual que vislumbra serenamente no futuro a esperança e as vozes femininas. Podemos acrescentar, ainda, a tensão nascida do conflito entre o elemento mecânico e o humano, gestos musicais bruscos resultantes de montagens rápidas e tratamento eletrônico, ora do coro, ora dos ruídos violentos das máquinas, e que dão à obra uma dimensão gestual – resultado do alargamento do espectro dinâmico, como ressalta Jürg Stenzl (1998, p.64). A voz tem a capacidade de “acolher todas as formas de expressão, sem se limitar a nenhuma” (COHEN-LEVINAS, 2006, p.143). Ela se materializa na palavra, possuindo uma universalidade advinda da capacidade de todos nós de emití-la, é ela quem fala diretamente aos operários, reproduzindo o seu próprio texto, não se restringindo, porém a apenas isto. É nesse momento que a música renuncia a representar, narrar, e a dimensão semântica do texto transfigura-se em som (*Ibid.*, p.220). Para Nono, o ideal formal, numa obra como esta, se realiza quando “a substância do texto se torna substância musical”.

3) LA FABBRICA ILLUMINATA E O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

No artigo “La vocazione teatrale di Luigi Nono”, o teatrólogo Marco de Marinis (1993, p.125) nos fala do contato travado pelo compositor com o teatro ao longo de sua vida, e de sua preocupação em inventar novas formas de dramaturgia musical e de teatro *in* ou *per musica*. Sabemos que uma grande referência para a *Fabbrica illuminata* foi o *Sobrevivente de Varsóvia*, de Schoenberg (SCABIA, 1990, p.44). A descoberta do livro *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*, de Angelo Maria Ripellino, foi um grande acontecimento para o compositor, que resultou na colaboração daquele em *Intolleranza 1960*. Todavia, gostaríamos de focalizar, neste momento, as relações possíveis entre *La fabbrica* e o teatro épico brechtiano, baseando-nos nos ensaios sobre Brecht do filósofo alemão Walter Benjamin (2005, p.18-47; p.122-144).

A primeira relação que poderíamos estabelecer é a da ausência de fosso, ou seja, da distância colocada entre o público e os atores (músicos), do “abismo cujo silêncio aumenta o sublime do espetáculo dramático e cuja música acentua a embriaguez” (BENJAMIN, 2005, p.47). Ora, é justamente este abismo que traz a marca da origem sacra do espetáculo. Vimos que *La fabbrica illuminata* foi executada várias vezes em fábricas e escolas, lugares desprovidos de palcos e cortinas, ou seja, de separação entre o ouvinte e o intérprete. A música não surge mais de uma “profundidade insondável”.

Quando o compositor registra os sons do trabalho operário na siderúrgica, e os expõe em sua obra, executando-a em fábricas, de certa forma, tem a intenção de atenuar também a oposição entre ouvintes e executantes. Essa oposição é de fato abolida, quando o espectador é transformado em co-autor, ou quando a obra consegue iniciar outros produtores à produção. Na obra de Luigi Nono, a reelaboração dos textos ditos pelos operários e dos ruídos produzidos durante o seu trabalho tende para isso. A eliminação desse antagonismo é colocada por Benjamin como necessária para a transformação da forma ultrapassada do concerto; transformação que poderia ocorrer, também, pela colaboração da palavra com a música, gerando novas formas musicais. Reçaimos, então, na exaustiva pesquisa que permeia toda a obra do compositor italiano, desde o *Epitaffio per Federico Garcia Lorca nº1* (1951) ao *Prometeo – Tragedia dell’ascolto* (1984) e *Caminantes... Ayacucho* (1987), passando por suas óperas e seu teatro musical.

Um princípio que incide diretamente sobre a forma é o fato do teatro épico de Brecht se desenrolar de uma maneira fragmentada, por meio de choques, criando intervalos que entravam a faculdade do teatro de criar a ilusão de realidade para o público. Esses intervalos são o tempo necessário para a reflexão da platéia. Trata-se, por exemplo, do momento em que há uma interrupção para o início de uma canção, ou da divisão da peça em quadros anunciados pelo ator, nas peças de Brecht. Benjamin interpreta essas quebras como uma conversão, para o teatro, dos métodos de montagem, determinantes no rádio e no cinema, em que o “elemento montado interrompe o encadeamento no qual ele é montado” (2003, p.141). Essas interrupções representam mais que mero efeito ou elemento de excitação, sua função é antes organizadora. Na partitura de Nono, temos partes ou quadros bem delimitados, sem retomadas ou repetições:

I	Fabbrica dei morti la chiamavano
II (ca. 31'')	Su Otto ore solo due ne intasca l'operaio
III (ca. 2'05'')	Relazione umane per accelerare i tempi
IV A (ca. 3'31'')	Quanti minuti-uomo per morir?
IV B (ca. 6'44'')	Giro Del Letto
IV C (ca.12'17'')	Tutta la Città
Finale (ca.14'11'')	Solo de soprano (Passeranno i mattini)

Tabela 1: divisão de partes na partitura de *La fabbrica illuminata*.

A quarta parte é especialmente marcada por choques: ataques fortíssimos irrompem em meio a texturas vocais do coro em pianíssimo, e a referência à máquina é inevitável, assim como ao conflito entre vozes e máquinas. Benjamin compara o teatro épico de Brecht às imagens do filme cinematográfico, que avança por lapsos. O filósofo ainda nos lembra que citar um texto também é interromper um encadeamento. No caso da obra musical que estamos analisando, são vários os momentos em que a voz interrompe um fluxo desenvolvido pela fita magnética e vice-versa, como, por exemplo, ao final da frase cantada pela soprano “*Su otto ore solo due ne intasca*

l'operaio” (“Sobre oito horas, o operário só recebe duas”), acompanhada pela fita magnética em pianíssimo, quando ouvimos subitamente o ataque fortíssimo da parte eletroacústica; ou, ainda, ao fim do solo da fita magnética (final da parte IVA, 6’44”), em que temos uma textura que vai lentamente se configurando num crescendo que culmina e termina abruptamente com a entrada em pianíssimo da soprano (“*e non si fermano*”).

As interrupções e fragmentações presentes na macro e microforma da obra não se devem apenas ao aspecto inerente da técnica da montagem, no caso da parte eletroacústica. Existe uma articulação consciente dessas interrupções, que, como em Brecht, têm também um caráter estrutural. Desta maneira, a ênfase recai sobre o gesto, pois como ressalta o filósofo da escola de Frankfurt, quanto mais interrompemos um indivíduo no momento de agir, mais obtemos gestos, de modo que o teatro épico pode ser considerado um teatro gestual. Poderíamos dizer o mesmo desta obra de Nono: o gesto é o material, e este pertence à realidade.

CONCLUSÃO

Em consonância com o legado de Gramsci aos intelectuais italianos, o sentido da arte, para Luigi Nono, passa pela “tomada de consciência, luta, provocação e participação” (NONO, 1993, p.252). Temos uma teatralidade no interior da própria música, resultante de uma conjunção de fatores, como o uso da voz cantada ou canto-falada (em *sprechgesang*), uma elaboração formal que privilegia os conflitos e choques de texturas, tessituras e fontes sonoras (alto-falantes e soprano ao vivo), e encadeamentos marcados por freqüentes interrupções. *La fabbrica illuminata* configura situações do teatro épico brechtiano *in musica*, especialmente pelo fato de trocar os palcos das salas de concerto pelo espaço da própria fábrica, dessacralizando suas origens.

A proveniência dos materiais em nenhum momento é dissimulada, e a realização em estúdio da fita magnética “evidencia a necessidade de apropriação e domínio da tecnologia eletroacústica que permitem uma nova modalidade operativa sobre o material, sentindo-o em relação à realidade social que se modifica, que muda, e sobre a qual o intelectual pode e deve intervir” (GALANTE, 1990, p.34).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALAZS, I. De l'actualité artistique de Luigi Nono. *Luigi Nono: Festival d'automne à Paris*, p.23-33, 1987.

BENJAMIN, W. *Essais sur Brecht / édition et posface de Rolf Tiedemann*. Paris: La Fabrique, 2003.

BORIO, G. Note sul rapporto tra musica e tecnica in Luigi Nono. *Luigi Nono: complete works for solo tape*, Milão: Ricordi, p.4-7, 2006.

CADIEU, M. *A l'écoute des compositeurs*. Paris: Minerve, 1992.

COHEN-LEVINAS, D. *La voix au-delà du chant: une fenêtre aux ombres*. Paris: Vrin, 2006.

DE MARINIS, M. La vocazione teatrale di Luigi Nono. *Musica / Realtà*, n.42, p.125-143, 1993.

GALANTE, F. Luigi Nono: pensiero sonoro e tecnica elettronica nel periodo del grande impegno politico. *Musica / Realtà*, n.33, p.33-41, 1990.

NONO, L. *Écrits: Textes réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou*. Paris: Christian Bourgois, 1993.

SCABIA, G. Composizione de La fabbrica illuminata di Luigi Nono e lettere del 1964. *Musica / Realtà*, n.33, p. 43-68, 1990.

STENZL, J. *Luigi Nono*. Hamburg: Rowolt, 1998.