John Cage, Karlheinz Stockhausen e *Negativland:* três abordagens radiofônicas na criação e performance musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Rafael Diniz Paulino
UFPB - rafa.diniz.paulino@gmail.com

Valério Fiel da Costa
UFPB - fieldacosta@gmail.com

Resumo: A partir de comparações entre 3 peças radiofônicas, *Radio Music* (1956) de John Cage, *Kurzwellen* (1968) de Karlheinz Stockhausen e *It's All In Your Head* (2014) do grupo *Negativland*, buscamos entender, a partir de uma abordagem morfológica, como o rádio foi concebido em cada uma das peças. Concluímos que fatores que dizem respeito ao binômio forma e conteúdo são fortemente significativos, tais como a primazia pelo conteúdo semântico na proposta do *Negativland*, pela forma em Stockhausen, e pelo texto como dado sonoro concreto em Cage.

Palavras-chave: Rádio-arte. John Cage. Karlheinz Stockhausen. *Negativland.*

John Cage, Karlheinz Stockhausen and *Negativland:* Three Radiophonics Approaches in the Musical Creation and Performance

Abstract: From comparisons between three radiophonic pieces, Radio Music (1956) of John Cage, Kurzwellen (1968) of Karlheinz Stockhausen and It's All In Your Head (2014) of the group Negativland we sought to understand, by a morphological approach, how the radio was conceived in each one of the pieces. We concluded that aspects related to the binomial form and matter are stongly significant, such as the semantical matter primacy proposed by the Negativland, the form by Stockhausen and the text as concrete sound data by Cage.

Keywords: Radio art. John Cage. Karlheinz Stockhausen. *Negativland.*

1. Rádio-arte

A intenção de utilizar o rádio para fins artísticos surgiu ainda no início do séc. XX. O rádio, assim como os aparelhos fonográficos e o cinema, passou a ser visto por alguns artistas não só como um meio reprodutor mas igualmente como ferramenta de criação musical. Entre tais pioneiros, o poeta russo Khlebnikov surgiu como um visionário utópico do rádio, em seus escritos, como no *Rádio do Futuro* de 1921. O autor profetiza aqui diversas peculiaridades que para ele seriam concebíveis através do rádio tais como a possibilidade de reunir toda a humanidade "permitindo a transmissão instantânea e universal de texto, som, sabor e aroma" (LUCENTINI, 2013, p.77). Entre os futuristas, durante as décadas de 1920 e 1930, Marinetti, escritor, poeta e jornalista italiano, fundador do movimento, chegou a realizar peças radiofônicas que, em geral, envolviam poesia, paisagens sonoras e ruídos.

Obviamente, *La Radia* ligava-se à *L'Arte dei Rumori* (1911) de Russolo ─ artista italiano que também fez parte do mesmo movimento ─ na busca pela manipulação do ruído e/ou de novas sonoridades. (Cf. LUCENTINI, 2013).

Klaus Schöning (1980) avaliaria que a *peça radiofônica* [*Hörspiel*] nasceu, como o cinema, a partir de uma invenção técnica e que no seu início teve que se apoiar em outras formas de arte, como a literatura, o teatro e o próprio cinema. Para o autor, a peça radiofônica incorpora diferentes formas de arte e a define como: " [...] um reservatório de padrões de representação acústica, do qual, o rádio se serve permanentemente". (idem, p. 172). Schöning ainda diria que a *Nova Peça Radiofônica*, que se desenvolveu a partir dos anos 60, havia ganhado autonomia na medida em que os papeis do escritor e do realizador acústico se entrelaçaram, assim surgiu a figura do "compositor como autor de peças radiofônicas", aproximando tal formato da "vanguarda" musical e o libertando um tanto da literatura e do teatro. Nesse período houve uma proliferação de práticas diversas que fez ampliar o território daquilo que se entendia por música. A abertura a novas possibilidades sonoras/musicais, além de questões político-ideológicas, impactou em algumas práticas já existentes, como o caso das peças para rádio que passaram a associar-se mais diretamente ao fenômeno musical.

Alguns músicos passaram a utilizar meios radiofônicos de maneira recorrente em suas criações, contribuindo na consolidação de determinadas práticas. Neste sentido, nos interessamos pela maneira como John Cage, Karlheinz Stockhausen e *Negativland* utilizam o rádio em suas propostas. Vemos nas práticas trazidas por esses artistas, algumas consequências sonoro-gestuais que por sua vez são resultados da utilização do rádio como instrumento ou do uso da transmissão ou mesmo da simulação de uma transmissão radiofônica. A utilização do rádio como instrumento se daria através da manipulação de aparelhos receptores, como ocorre em *Radio Music* (1956) e *Imaginary Landscape nº4* (1951) de Cage ou em *Kurwellen* (1968) de Stockhausen. Ao passo em que o grupo *Negativland* incorpora vários elementos de uma transmissão radiofônica nas gravações de seus álbuns como matérias jornalísticas, jingles, hits musicais etc.[1]

2. Análises

Radio Music (1956), de John Cage, foi escrita para de um a oito performers que manipulam rádios. Na partitura existem oito partes (de A a H), que podem ser tocadas simultaneamente, em qualquer quantidade de 1 a 8 partes, ou podendo, inclusive, ser tocada em formato solo; Cage utilizou operações de acaso como método para escolher 56 frequências distintas entre 55 e 156 kHz. Na partitura constam os números correspondentes às frequências

dispostos em uma ordem fixa e sinais indicando silêncios. Os intérpretes decidem se incluirão ou não silêncios, articulatórios, entre as quatro seções da peça. Esta deve ter seis minutos na sua duração total.

Em propostas desse tipo, o que deverá acontecer na performance está condicionado: 1) às sonoridades presentes nas transmissões das estações de rádio; 2) ao ruído das estações fora do ar; 3) aos silêncios indicados na partitura onde o intérprete teria que baixar a amplitude do rádio próximo a 0. Embora a fonte de todas as sonoridades seja a mesma ─ o aparelho de rádio ─, para fins desta pesquisa, entendemos a existência dessa dupla possibilidade, na qual as sonoridades podem remeter a algo referencial de conteúdo direto ou a algo abstrato, não referencial, e é a partir dela que reside mais fortemente nossa reflexão. A música sintonizada, a fala do locutor, o jingle comercial, aqui estão relacionados ao dado referencial, tal como colagens, mesmo que indiretas; a estática, as ondas curtas e as sonoridades que se originam na perda de sinal aqui são entendidas ao dado não referencial, de fato, o ruído.

As instruções na partitura de *Radio Music* indicam uma quantidade de mudanças de estações consideravelmente alta para a duração total da peça. Cage não permite que o performer se mantenha por muito tempo numa estação específica durante a performance. Este modo de articulação do rádio evita que as sonoridades das estações sintonizadas se estabilizem sobre a perda de sinal. Percebe-se que na maioria das performances há um equilíbrio entre ambos os tipos de sonoridades, porém, os ruídos da perda de sinal poderão predominar no caso da baixa qualidade do sinal da transmissão e/ou dependendo do lugar em que a performance estiver sendo executada ou simplesmente se as estações já estiverem com suas programações encerradas devido ao horário.

O nível de controle que Cage impõe ao rádio ainda preserva a identidade deste à maneira em que é utilizado no cotidiano doméstico. Seria uma particularidade da poética do compositor a ideia de inserção dos sons da vida cotidiana no âmbito da música. Correlativamente, aqui remetemos à noção de virtualidade presente no “imaginário do rádio”, como aponta Silveira (2012, p. 43) ao abordar obras que utilizam o rádio como instrumento. Entendemos a ideia de virtualidade como aquilo que simula o contato, a comunicação entre os povos e as diversas culturas do mundo: “[...] um desejo de pertencer a suposta comunidade global, unificada por presenças marcantes como o rádio e os toca-discos.” (SILVEIRA, 2012, p. 42).

Se levarmos em consideração a afirmação de Collins (2009, p. 1), de que o rádio seria um sintetizador barato e poderoso, pela diversidade de sons que se pode ter desde as

estações sintonizadas às sonoridades complexas do aparelho "fora do ar", diríamos que o rádio já trazia a possibilidade dos sons "concretos" e "eletrônicos" antes mesmo do surgimento das duas noções, inicialmente antípodas, *musique concrète* e *elektronische musik.* Destarte, em nosso estudo os sons concretos estariam ligados à colagem musical, aos "objetos-achados sonoros"[2] e identificáveis que surgem do caos radiofônico; enquanto os sons eletrônicos estariam relacionados ao ruído, às sonoridades abstratas. Ainda na mesma citação, Collins afirma "você pode encontrar qualquer som nele [rádio], a única questão é, você pode encontrar o som que quer, quando quiser?"(idem, grifo nosso). O comportamento de feição randômica de tal "sintetizador" é um elemento essencial dentro da poética naturalista, vitalista de Cage, na qual se explora o potencial de eventualidades que tal meio possibilita.

Quando Cage opta pelo rádio, a exemplo de *Radio Music*, é óbvio a consciência que o compositor tem das formas, do tipo de material que o rádio proporciona: o timbre da rádio fora do ar, os programas, as músicas etc. A inexatidão que se estabelece entre esses materiais, quando não se sabe qual deles precisamente irá surgir, no momento em que o performer estaciona em uma frequência específica, produz resultados morfológicos que, apesar de imprecisos, soam invariantes[3] se levarmos em consideração o efeito geral.

O compositor alemão Karlheinz Stockhausen também explorou meios radiofônicos em algumas de suas obras. *Kurzwellen* [ondas curtas], de 1968, utiliza 4 receptores de ondas curtas combinados à um sexteto composto por piano, *electronium* ou sintetizador, tam-tam [dois instrumentistas], viola elétrica e projeção sonora com 2 filtros e 4 *faders.* Cada instrumentista deve utilizar um rádio receptor de ondas curtas para interagir com o instrumento convencional. Os instrumentistas, por sua vez, reagem às sonoridades do aparelho, buscando imitar ou transformar tais sons a partir daqueles que estão recebendo na transmissão, o que fornece à performance um certo grau de abertura do ponto de vista do material.

O resultado sonoro da proposta de Stockhausen em *Kurzwellen* diferencia-se consideravelmente da proposta de Cage em *Rádio Music.* Parece evidente o desejo do compositor por um resultado que enfatize características sonoras mais abstratas, assim priorizando os ruídos e as texturas não referenciais trazidas pelo aparelho. O compositor chega a afirmar que "eventos de ondas curtas realistas, completamente não modulados, devem ser evitados"[4]. (Stockhausen *apud* MORITZ, 2005). Ainda na mesma passagem, Stockhausen designa outros detalhes de execução para que os instrumentistas consigam frasear da maneira mais musical possível os aparelhos, principalmente no que se refere a transição entre as

estações, devendo tal fluxo ser percebido como uma característica da composição, afirma o compositor. Sobre uma das performances referenciais de *Kurzwellen* realizadas em 1969, Moritz (idem) também afirma que ao contrário do que os ouvintes esperam, o mais importante na peça é a transição entre as estações, reafirmando a noção de transformação contínua, e não o conteúdo, a fala, o texto, presentes nas estações sintonizadas.

Os instrumentos escolhidos para a peça foram pensados para que os timbres se fundissem às sonoridades do rádio. A relação de tensão que surge entre os instrumentos e o conteúdo do rádio é outra característica importante em *Kurzwellen,* tensão que se agrava ao surgir uma estação sintonizada. Tais aspectos contribuem para que a síntese de todas essas sonoridades crie uma resultante única. (Cf. Moritz, 2005). Michael Nyman (2013, p. 106–107) reitera algumas dessas questões e faz uma breve comparação entre a proposta de Cage em *Radio Music* e *Kurzwellen*. Para Nyman, Stockhausen não estaria interessado simplesmente na busca por uma fonte que fornece materiais, até certo ponto, imprevisíveis, como os ruídos das ondas curtas, estações, música, vozes etc. O rádio para Stockhausen seria uma "representação mística de algo superior, supra-pessoal, de consciência extraterrestre".[5] (idem, p.107). Enquanto em Cage o rádio ainda se preserva até certo ponto como um meio para inserção da vida cotidiana, em Stockhausen as sonoridades do rádio transfigurariam o real permeando uma abstração latente.

Poderíamos assumir outros contrastes entre a proposta de Cage em *Radio Music* e de Stockhausen em *Kurzwellen*. No primeiro caso, a aposta por uma estruturação a partir de gestos que possuem *valores discretos*: as frequências de rádio são definidas precisamente e devem ser atacadas diretamente (mesmo que algumas vezes isso seja impraticável); no segundo, uma estruturação a partir de gestos de *valores contínuos*: o movimento constante entre as estações. E junto a isso, colocaríamos a questão do controle, que em *Radio Music* está mais condicionado à partitura, a necessidade de precisão; por outro lado, *Kurzwellen* se realizaria como ato performático, e por isso também permitiria que o compositor rubricasse o resultado a cada apresentação da obra.

Diríamos que a proposta de execução de *Kurzwellen* "purifica", abstrai a sonoridade do rádio. Isso ocorre em consequência da transição constante de frequências radiofônicas e a fusão com os sons instrumentais, fazendo com que o rádio efetivamente soe como um novo instrumento musical, deste modo talvez conectando-se mais fortemente à ideia posta por Collins, do rádio como um sintetizador. Distintamente de *Radio Music,* em *Kurzwellen* as sonoridades não possuem o estatismo típico da rádio estacionada em um sinal, principalmente no que se refere àquilo que permanecem fora do ar. O "arrastar" do sinal que

passa por várias frequências plasma uma textura de pulsações rápidas e irregulares que se acoplam aos sons instrumentais.

Diferentemente das propostas estudadas acima, o grupo estadunidense *Negativland* dedica-se a criar um ambiente de radiotransmissão, numa espécie de "rádio paródia". De modo geral, esse ambiente é produzido a partir da incorporação de materiais não originais, recolhidos de diversos contextos, em suas realizações musicais, desde sons, imagens, textos etc. Trata-se de um trabalho radical de montagem a partir de colagens explícitas que normalmente fazem parte de manifestações da cultura de massa, e que no limite desafiam o direito autoral das obras incorporadas.[6]

Em *It's All In Your Head,* de 2014, entramos em um ambiente que reproduz uma grotesca transmissão radiofônica que tem como tema principal a crença em Deus. Segundo consta na descrição do trabalho no site do grupo, o álbum é sobre "o maior dos assuntos: por que as pessoas acreditam em Deus"[7]. *It's All In Your Head* é composto a partir de músicas, entrevistas, jingles, matérias jornalísticas, ruídos sintéticos etc. O grupo usa o termo *schaefferiano* "encontrado" [*trouvé*] para se referir aos materiais usados como colagem. Este material foi retirado e editado a partir de gravações do programa de rádio *Over The Edge*[8], apresentado pelo próprio *Negativland* semanalmente, às quintas-feiras à meia noite (horário local), na rádio KPFA FM na cidade de Berkeley, CA. (Cf. YOUNG, 2006)

Os integrantes do grupo utilizam alguns aparelhos, além de equipamentos usuais de um estúdio de rádio, para tocarem gravações e gerarem outras sonoridades. Entre tais aparelhos estão *boopers* (dispositivos osciladores de feedback), tocadores de fita cassete, CD players, brinquedos, *cart machine*s[9] etc. Os aparelhos possibilitam aos integrantes dispararem, com facilidade seus diversos *samples*, com seus respectivos conteúdos, timbres e outras especificidades. Além disso, efeitos gerados pelos dispositivos tais como feedback, reverberação, loop também são explorados.

Entre as três propostas estudadas aqui, *It's All In Your Head* seria aquela que assume de forma mais objetiva um conteúdo semântico, no caso, a crença em Deus. Assim, o significado dos materiais usados pelo grupo no álbum não pode ser isolado da experiência da escuta. O que se diz nas falas, matérias, entrevistas e até o conteúdo textual das canções, deve ser encarado pelo ouvinte como mensagens diretas. Ainda na descrição do álbum no site da banda, está dito: "*It's All In Your Head* tem a intenção de entreter, informar e provocar" (idem). Desta maneira, este trabalho mantem certa proximidade com a ideia da rádio-arte tradicional, da peça radiofônica, cujo papel da voz, do texto e a presença de um conteúdo explícito têm grande relevância.

3. Considerações a partir das três abordagens

Entre *Radio Music* e *Kurzwellen* há um nexo morfológico[10] mais evidente, como ambas as peças estão concentradas na utilização do aparelho de rádio enquanto transmissor, algumas características acabam se conectando. O ruído típico das estáticas do rádio, por exemplo, é algo que tende a marcar a sonoridade nas duas propostas, embora a manipulação do aparelho em cada uma das peças seja diferente. O surgimento das sonoridades das estações sintonizadas, mesmo que sejam escassos, principalmente no caso de *Kurzwellen*, também tendem a remeter, em ambas as peças, ao mesmo ambiente radiofônico produzido pelo aparelho de rádio.

Diríamos que, entre as peças estudadas, plasmam-se duas maneiras de diferentes mimeses radiofônicas, uma pelo modo *receptor* e outra pelo modo *emissor*. Imaginemos que as abordagens que utilizam o aparelho de rádio receptor, como são os casos de *Kurzwellen* e *Radio Music*, são resultado de algo que está num ambiente exterior, que recebe algo, e embora tais propostas tenham um controle formal, do ponto de vista do material lidam com algo que está potencialmente "vivo". A proposta de transmissão radiofônica, estaria numa posição de emissor, assim é em *It's All In Your Head*, onde há algo que se projeta para o mundo, nela estamos no interior da rádio e quase todo seu aparato já está pré-concebido formalmente e materialmente.

Poderíamos também fazer uma analogia, a partir da relação música/texto ou entre forma e conteúdo, neste caso, associações extramusicais, onde vincularíamos as três abordagens a diferentes períodos da história da música em que predominaram ou se formaram determinadas características desta relação. Ao pensarmos na importância do texto, da mensagem direta, na abordagem do *Negativland*, diríamos que grupo opta por um procedimento que associaríamos a uma noção pré-clássica, já que nesse período a música era predominantemente vocal e se estruturava segundo demandas textuais. Stockhausen, em sua abordagem mais formalista e voltada para as sonoridades abstratas, estaria mais próximo da maneira classicista, da música pura, livre de textos e associações extramusicais. Em Cage, prevaleceria a visão modernista, onde texto e som estão em um mesmo plano e igualmente desconexos entre eles e entre si, ou seja, o referencial enquanto dado sonoro concreto, resultado do caráter mecânico e randomista do aparelho de rádio.

Referências:

CAGE, J. *Radio Music*. U.S.A. Edition Peters, 1956. Partitura

COLLINS, N. *Some Notes On The History Of Devil's Music*, 2009. Disponível em: http://www.nicolascollins.com/texts/devilsmusichistory.pdf

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da obra aberta*: esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

KHLEBNIKOV, V. *The Radio of the Future* :: Museum of Imaginary Musical Instruments. Disponível em: <http://imaginaryinstruments.org/the-radio-of-the-future/>. Acesso em: 15 mar. 2017.

LUCENTINI, V. B. SomArte no Rádio: Visionários, Vanguardistas e Alquimistas no Éter. *Revista Novos Olhares*, v. 2, n. 1, p. 76–93, 2013

MARINETTI, F. T.; MASNATA, P. *La Radia. Manifesto futurista dell'ottobre 1933 - Gazzetta del Popolo.* Disponível em: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/radia.htm>. Acesso em: 15 mar. 2017.

MORITZ, A. *Stockhausen Kurzwellen*. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~almoritz/kurzwellen.htm>. Acesso em: 23 maio. 2016.

NYMAN, M. Michael Nyman: *Collected Writings* - Pwyll ap Siôn -. England: Routledge, 2013.

RUSSOLO, L. *A Arte dos Ruídos*, Manifesto Futurista. Disponível em: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>. Acesso em: 28 jan. 2015.

SILVEIRA, H. I. J. Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental. São Paulo: USP, 2012

SCHÖNING, K. Ouvir Peças Radiofônicas. Em defesa de uma criança abandonada (1979). In: Sperber, G.B. (Org.). *Introdução à peça radiofônica*. São Paulo: EPU, 1980. p. 167–188.

YOUNG, G. An inside commentary on America's pre-eminent radio-art and satire group's latest production. *Musicworks*, n. 95, summer 2006.

Notas

[1] Além disso, em algumas de suas performances "ao vivo", o grupo simula uma transmissão de rádio, recriando no palco o ambiente e os procedimentos de um estúdio radiofônico (Cf. SILVEIRA, 2012, p. 44).
[2] Cf. SILVEIRA, 2012, p. 32
[3] Para entender o conceito de *invariância* aqui empregado: Cf. COSTA, 2016, p. 78.
[4] Completely unmodulated, realistic shortwave events should be avoided.
[5] "[…] a mystic symbol of some higher, supra-personal, extra-terrestrial consciousness".
[6] Disponível em: http://www.negativland.com/news/?page_id=250. Acesso em: 19 jul. 2016.
[7] Disponível em: http://negativland.com/shop/index.php?main_page=product_info&cPath=1&products_id=85. Acesso em: 30 jul. 2016.
[8] Para ouvir ou baixar edições do programa, segue o link: https://kpfa.org/program/over-the-edge/
[9] Conhecido também como *Fidelipac*, é tipo de gravador magnético usado em transmissões de rádio para disparar jingles e anúncios comerciais.
[10] O conceito de *nexo morfológico* também é definido por Costa (2016, p. 78);