

Corporificando a criação de sonoridades expandidas

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss

USP - FAPESP - ledicefelice@gmail.com

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE: O FAZER MUSICAL CONJUNTO

Resumo: Este trabalho parte da ideia de que a *corporificação* do pensamento e da escuta musical na criação contemporânea aproximam compositor e performer em uma mesma sensibilidade, calcada no gesto musical físico e sonoro. Esse gesto se reflete na técnica e sonoridade instrumentais sob as mais variadas formas de extensão, herdeiro da *música concreta instrumental* inventada por Helmut Lachenmann. Se reflete ainda no movimento cênico e coreográfico do performer, e no entusiasmo sinestésico que sua expressão corporal suscita, e que se reflete na escrita musical.

Palavras-chave: Gesto musical. Composição. Performance. Técnicas estendidas. Corporificação.

Embodying the Creation of Extended Sonorities

Abstract: This paper is based on the idea that the embodiment of musical thought and perception inside contemporary creations brings together composer and performer. They share the same sensibility, based on musical gestures, both physical and sounding. These gestures are reflected in instrumental technique and sonority under the most varied forms of extension, upon Helmut Lachenmann's *musique concrète instrumentale*. They are also reflected in the performer's scenic and choreographic movement, and in the synaesthetic enthusiasm that his or her body expression raises, which appears, at last, in the musical notation.

Keywords: Musical gestures. Composition. Performance. Extended Techniques. Embodiment.

1. O compositor e o performer

As músicas instrumental e vocal conhecem, hoje, uma expansão em suas sonoridades, mas também em seus aspectos visuais, cinéticos, de lutheria... fruto de investigações as mais diversas, e de diálogos os mais diversos, desembocando, por exemplo, em formas artísticas que, de alguma maneira, fazem uso de algum recurso tecnológico (Zamith, 2013, p. 7-8).

Mudam-se os parâmetros do que se quer expressar com a música, nascem projetos que ambicionam extrapolações, tais como a projeção de imagens e sons no espaço e no tempo. A criação musical passa a questionar todo e qualquer limite que outrora era tido como fato consumado: a linearidade do tempo, as dimensões do espaço... Ao mesmo tempo, a própria fatura artesanal, característica da relação entre o instrumentista e seu instrumento, ou do cantor-ator com seu corpo e sua voz, no *tête-à-tête*, é questionada e aprofundada. Neste processo de abertura, é determinante a nova postura de colaboração adotada por compositores e performers, ambos trabalhando conjuntamente na pesquisa de novos materiais sonoros, instaurando “performances operatórias” (BITTENCOURT, 2018) e rompendo com um modelo tradicional, em que a composição (geralmente escrita) determinaria a abordagem do instrumento em performance - que caracterizava o *paradigma acústico* padrão, na definição citada por Almeida (2013, p. 1) a partir de

Brown, Eldridge e McCormack. Partindo de um novo paradigma, enfim, almeja-se a “descolonização do performer contemporâneo” (GIL, 2018, p. 7) , doravante não mais reduzido a um mero reproduzidor das ideias soberanas do compositor.

Com novas sonoridades nascidas no seio de velhos instrumentos acústicos, artesanais, nascem também novos *jogos* e técnicas instrumentais, que vão além daqueles que a tradição, por mais curta que tenha sido, preconizara para cada um desses artesanatos. Tais técnicas instrumentais e jogos *operatórios*, comumente fontes de controversas definições acerca da linguagem, do som e da técnica instrumental (ou vocal) estendida, ampliada ou expandida, partem - em qualquer uma das definições adotadas - de duas iniciativas criativas, ambas *corporificadas* - em inglês, *embodied* (GODOY, 2008, p. 106)- : a iniciativa da escuta (da pesquisa de sons e timbres) e a do gesto (do movimento e das possibilidades de contato físico entre os corpos do instrumentista e do instrumento).

Ora, nossa hipótese, partindo desta última premissa, é a de que a *corporificação* vivenciada pelo compositor o traz, hoje, o mais próximo possível do performer, a ponto de estes dois “cargos” se mesclarem, se fundirem, e intercambiarem suas funções. A escrita se questiona sobre si mesma e revela o próprio gesto contido em sua grafia, e em sua tradução sonora; investigando a técnica, ela corporifica o gesto.

O compositor, tal qual um instrumentista apaixonado pelas infinitas possibilidades de seu instrumento, mergulha em seus mecanismos. Ele se aproxima da essência do fazer musical, e por isso, do prazer exploratório, próprio ao instrumentista, que lhe propulsa a investigar o objeto-instrumento com a curiosidade de uma criança.

2. A criação musical enquanto gesto corporificado

Visando compreender a criação musical enquanto gesto *corporificado* daquele que escreve e daquele que toca, questionamos o papel do intérprete na performance musical, este que porta desde o século XIX um status intermediário entre o compositor e o público, que foi relegado a “respeitar o texto” do compositor, e que, enfim, não teve sua função musical estudada pela musicologia moderna até recentemente (CAULLIER, 2002, p. 1). Paralelamente, questionamos também o papel do compositor, aquele que, naquela mesma época, detinha o papel principal, o do criador.

Ora, como observa Padovani (2017, p. 2), a “*criação musical* não se restringe à *composição* enquanto conjunto de práticas tradicionalmente estabelecidas, mas engloba também práticas diversas voltadas à atividade de criar música e sons”. Enquanto os instrumentistas se

expressam através de gestos, caberia aos compositores organizarem formas musicais a partir de tais dinâmicas gestuais. Sua escrita seria uma “tradução de formas energéticas em sons” representados na escrita (HATTEN, 2006, p. 1). As ideias de energia, gesto e movimento *corporificados*, que estariam desta forma por trás da escrita, fazem parte do arsenal de procedimentos criativos que o performer traz no ato da criação musical.

3. As técnicas estendidas e o métier de performer

Como sugerimos acima, nossa hipótese é a de que o ponto de vista do instrumentista, exímio conhecedor de seu instrumento, curioso em mergulhar em sua mecânica e extrair desta infinitas outras possibilidades sonoras, contamina a maneira de pensar do compositor que, em busca de sons em princípio somente imaginados (PADOVANI, 2017, p. 5), acaba por se interessar pela expertise técnica própria do instrumentista.

Por outro lado, é a própria tecnicidade desse interesse renovado pelo instrumento que está na origem de grande parte dos conflitos existentes na definição do conceito de *técnica estendida*. Mesmo conhecendo sua função utilitária na realização musical, autores como Labrada (2014, p. 3) refutam a terminologia *técnica estendida* e alegam preferir “partir do intérprete e de sua relação com o objeto, ao invés de lidar com gestos e técnicas”, afirmando serem assim capazes de deslocar o olhar “do som para o ser humano”. Enquanto o autor parece considerar gesto e técnica como sendo a mesma coisa, nós apresentamos a ideia de uma origem gestual e *corporificada* do fazer musical (a qualidade corpórea do gesto sendo justamente o que nos aproxima do humano), onde - justamente - o performer é co-criador musical, responsável por co-inventar novas técnicas instrumentais. Estas, por sua vez, nada mais são que recursos que possibilitam a obtenção de diferentes sons contrastantes, viabilizando a materialização do ato criativo. É evidente, nesta concepção, a necessidade de se dominar (ou pelo menos conhecer) a técnica do instrumento, para em seguida testar novas estratégias instrumentais que permitam realizações inusitadas.

Outro fator que provoca discussão é a relação e distinção entre técnica estendida e técnica tradicional, e a compreensão de que não há uma hierarquia ou acréscimo de valor na relação entre ambas (*Ibid*, p. 13). Silvio Ferraz (2007, p. 3) havia proposto a seguinte definição: “técnica estendida ou expandida (extended technique) diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais.” Observa-se, porém, que o conceito de técnica “tradicional” pode ser ambíguo para certos autores, sobretudo quando se tenta localizar a “tradição” de jovens instrumentos como o vibrafone ou o violão (ROMAO, 2012, p. 1301). O parâmetro de “tradição” localizar-se-ia então em padrões clássico-românticos (FERRAZ, 2019), enquanto que a noção de

técnica estendida seria originária do fim dos anos 1960, graça à ação de certos manifestos (teóricos ou práticos) a favor de um novo uso dos instrumentos (Lachenmann, Bortolozzi, Gardner Read).

Brevemente, localizamos duas motivações fundamentais que tendem a dar origem às ditas *técnicas estendidas* no repertório instrumental e vocal de hoje (podendo-se acrescentar outros fatores, como a exploração de instrumentos não tradicionais e, claro, a colaboração entre compositor e performer): o fator *timbre* (que chamaremos, abaixo, de “sonoridade”) e o fator *cênico-visual*.

No que diz respeito à expansão técnica oriunda da colaboração entre criadores, que a partir do século XX chegou a adotar a forma de uma rede *dinâmica* (BITTENCOURT, 2018), Ferraz descreve que “ora os instrumentistas e suas explorações técnicas arrastam a escrita que estava estagnada, ora a escrita se arvora um voo mais arriscado e leva a técnica instrumental a romper mais um limite.” (2016, p. 8).

4. As Sonoridades expandidas

A herança do início do século XX e de pioneiros da pesquisa timbrística, como Claude Debussy, se reflete no que, já há quase meio século, vem sendo chamado de *técnica estendida*. Pois é o timbre, um conjunto de “micro-gestos que criam breves inflexões de altura, dinâmica e outras qualidades no decorrer de um único som” (HALMRAST, 2010, p.183) o elemento que se deseja explorar quando um compositor e/ou um instrumentista se põem a reelaborar a técnica instrumental.

Através de densos questionamentos estéticos, sob a égide de sua “*musique concrète instrumentale*”, o compositor alemão Helmut Lachenmann chega à mesma necessidade de criar “novas sonoridades” e “novas técnicas instrumentais”, ainda que seus argumentos pareçam derivar noutras direções. Assim Lachenmann deseja, com sua música e em seus textos teóricos, propor uma reflexão sobre a natureza do som e renovar nossos hábitos de escuta, ou seja, tudo aquilo com que nossos ouvidos estariam musicalmente habituados, inclusive os conceitos de “belo” e de “musical” (LACHENMANN, 2006, p. 39).

5. Os instrumentos musicais enquanto utensílios

É desta forma que os instrumentos musicais são abordados por Lachenmann como objetos e utensílios a serem manipulados e, ainda mais contundente, tateados. Ao propor uma exploração *pelo tato* do objeto-instrumento musical, o compositor atribui ao *gesto instrumental* novas dimensões sensoriais, além da auditiva e da visual, e um potencial cinético inusitado, fato sem dúvida inovador na maneira de se abordar o instrumento.

Para Kafejian e Ferraz, o procedimento *lachenmanniano* caracteriza uma forma de *técnica estendida*, onde a própria energia empregada para se tocar o instrumento é tida como objeto da composição, prática que seria distinta daquela da tradição clássica-romântica (KAFEJIAN e FERRAZ, 2016, p. 198, 202). Neste sentido, a *extensão técnica* se dá não só pela exploração de novas possibilidades *sonoras*, mas também através do “uso do embate físico entre a energia mecânica do instrumentista e o corpo material que constitui o instrumento” (*Ibid*, p. 200).

Não se contentando com as explorações tímbricas características da tradição clássica, Lachenmann promove a exploração sonora de toda e qualquer parte do instrumento musical, incluindo as partes em madeira, pele, corda, arco, elementos mecânicos, mas também do corpo do instrumentista, envolvendo seus membros superiores, sua respiração e todas as partes com que o instrumento tem contato. Essa exploração resulta em propostas técnicas altamente lúdicas, como a adoção de modos de jogos instrumentais típicos de determinados instrumentos por parte de outros (como exemplo, pinçar, tocar com arco, *bottleneck* ou *plectro* elementos que não sejam cordas), ou a simulação de efeitos instrumentais próprios de um instrumento por outro (por exemplo, um trombonista imitando um efeito *Wawa* típico de guitarra elétrica). Lachenmann se vale, além de acessórios próprios a *jogos instrumentais*, do uso de outros objetos, que são percutidos, esfregados, arranhados, deslizados sobre as diferentes partes dos instrumentos... Se brinca com efeitos de ressonância, alternadamente abrindo e fechando a tampa do piano ou colocando e tirando a surdina de um instrumento de sopro; se brinca também com ressonâncias por simpatia, sem acionar diretamente teclas ou cordas; se exploram tipos de sopro insonoro e diversos sons aspirados, tanto em instrumentos de sopro como nos demais instrumentos...suas experiências em matéria de gestos e sons são, por fim, notáveis. É por esta razão que se pode, como o fizeram Kafejian e Ferraz, considerar a música e o pensamento de Helmut Lachenmann como pioneiras em matéria de *técnica estendida*, muito embora esta expressão não tenha sido diretamente mencionada pelo próprio compositor.

6. O aspecto cênico

Procurando desmascarar e tornar expressivos o esforço físico e o processo técnico e mecânico necessários à produção sonora, Lachenmann ao mesmo tempo que desenvolve o potencial sonoro dos objetos e instrumentos, também atribui ao trabalho do performer-instrumentista, a possibilidade de transformar suas ações no palco em uma verdadeira coreografia.

Um fator determinante deste aspecto coreográfico, relacionado ao gesto do performer, é dado pela própria notação musical, que se torna cada vez mais especializada com relação à folha em

que é grafada. Curiosamente, o gesto da escrita se reúne ao gesto de sua interpretação. Hilberg comenta a notação gráfica e espacial que Lachenmann adotou para descrever as arcadas do violoncelo e o uso de pressão em sua obra *Gran Torso*, indicando que “a notação não indica propriamente o que soa, mas onde e como agir (...) A dimensão horizontal é o tempo, enquanto que a vertical mostra o lugar onde as ações se passam no violoncelo” (HILBERG, 1995, p. 27).

Paralelamente, Lachenmann descreve a noção de *Aspekt*, um tipo específico de gestualidade, que caracterizaria uma expressão comparativamente mais autêntica que a *emoção* e convidaria o ouvinte a uma escuta menos passiva (LACHENMANN, 1990: 6). Reatam-se aqui, em termos Lachenmannianos, as noções de corporificação e expressão.

Ultrapassando as ideias de Lachenmann, pode-se afirmar, de maneira geral, que existe em toda *técnica estendida* e em toda *sonoridade expandida* uma dimensão cênica, sobretudo advinda dos gestos instrumentais, mas também de outros gestos realizados em cena, mesmo que não diretamente relacionados à produção do som. Nos parece que esta dimensão, muitas vezes, propicia ao instrumentista o que poderíamos chamar de um *prazer coreográfico*, uma espécie de *catarse* do movimento, o prazer de inventar novos gestos. Empregamos propositadamente a palavra “prazer” por ser a descoberta da expressividade do movimento, mesmo no caso de um instrumentista (necessariamente limitado pelo congestionamento espacial que muitas vezes o instrumento provoca, e por suas dificuldades técnicas), fonte de júbilo físico e mental¹. É este prazer quase visceral, juntamente com uma infindável curiosidade tímbrica, que o impele a sondar seu instrumento, se perguntando: “Como posso fazer, que ação posso fazer, para tirar um som deste objeto?”.

O prazer do gesto instrumental enquanto movimento pode, muitas vezes, se aproximar de um prazer exibicionista experimentado pelo performer através do virtuosismo instrumental, onde os sucessivos, múltiplos, fortes e rápidos gestos, ao surpreenderem o ouvinte, provocam no próprio performer intensas sensações em sinestesia. Uma expressão do compositor e percussionista Vinko Globokar testemunha deste fato: “prazer em percutir” (*joy of strike*), sendo que, no caso dos instrumentos de percussão, a espacialização do set e do som, assim como a ginástica percussiva que esta acarreta, participa desse prazer (LABRADA, 2014, p. 10).

Tal virtuosismo, fonte de satisfação cinética, pode, na vivência do performer, beirar imaginários fantásticos próximos ao do *rock star* e da cultura pop - como o do guitarrista que vira sua guitarra de ponta cabeça, ou o do personagem *Pica-pau* que anda pelas teclas do piano produzindo trechos de rapsódias *lisztianas*. Todas essas vivências não deixam de ser o outro

extremo de uma ideia presente em uma abordagem gestual do fazer musical: o pensamento musical corporificado (*embodied*). É assim que, ao contrário de ver a criação musical como fruto de um entendimento intelectual e de um pensamento puramente estrutural, se procura “melhor entender a integração do gesto com a percepção e com o pensamento” (GODOY, LEMAN, 2010, p. 4).

Existe, além da questão da corporificação do ato criativo e perceptivo musical, a ideia de um potencial cênico, ligado à plasticidade dos movimentos realizados pelo performer em cena; a coreografia que nasce da interação entre seu corpo, seu instrumento e o espaço que os rodeia se dá através do gesto (enquanto técnica instrumental estendida ou tradicional), na produção sonora, em seu virtuosismo e no prazer que proporciona o próprio movimento corporal. Permeia essa ideia a possibilidade de emancipação do gesto do performer com relação a seu instrumento (sua coreografia pode se tornar ilimitada); segundo essa tendência, poder-se-ia ver a extensão da técnica como algo que fugiria da própria ideia de produção de som, onde o gesto em si pode ser entendido como categoria composicional (KAMPELA, 2014).

Se considerarmos a técnica estendida como aquilo que compreende aspectos não explorados na técnica tradicional, podemos conjecturar que a atuação cênica, movimentos corporais que diferenciam-se daqueles necessários à execução dos movimentos instrumentais tradicionais, podem ser considerados como técnica estendida (TOFFOLO, 2010, p. 1282).

7. Considerações finais: *corporificando a composição musical*

A proposta lançada por Lachenmann, geradora de uma gestualidade cuja expressão é capaz de mobilizar, *corporalmente*, tanto compositor, como performer e ouvinte, se embasa em uma crítica fundamental: a de que tais gestos (que chamamos estendidos) se construam dentro de uma relação acusticamente perceptível entre timbre e ação instrumental (LACHENMANN, 2002, p. 46-47).

Desta forma, e graças a um sobrevoos nas ideias que fundamentam a *musique concrète instrumentale*, o conceito de *técnica estendida* e o ideal do pensamento musical *corporificado*, preconizamos, enquanto gestualmente interessante, o trabalho de criadores musicais que, aos poucos, se aproximam do instrumento (literalmente, fisicamente), pesquisando-o. Seja através de processos de colaboração com performers, seja se desafiando a experimentar o outro métier, o compositor-instrumentista pre-ocupado com a questão gestual se interessa (materialmente, sensorialmente, timbristicamente) pelo instrumento. Ele deixa sua percepção se *corporificar*, “no sentido de estar ligada à sua experiência corporal” (LEMAN, 2010, p. 106) e, ao compor, procura

“criar estruturas que viabilizam a performance” (RODRIGUES, 2012, p. 11), permitindo às experiências de percepção e de criação musicais acontecerem nos âmbitos sonoro e físico.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos. In: PERFORMA: International Conference on Performance Studies (4.), 2013, Porto Alegre, UFRGS. *Anais da Conferência*. 9 p.
- BITTENCOURT, Pedro. Performance musical como rede colaborativa e dinâmica. In: CONGRESSO da ANPPOM (28.), Manaus, 2018. *Anais do Congresso*. 9 p.
- CAULLIER, Joëlle. La condition d'interprète. *Revue DEMéter*, Lille, Université de Lille, 2002. Disponível em: <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/caullier.pdf>>. 10 p.
- FERRAZ, S. De Tinnitus a Itinerários do Curvelo. In: CONGRESSO da ANPPOM (17.), São Paulo, 2007. *Anais do Congresso*. 10 p.
- FERRAZ, Silvio. Prefácio. In: PRESGRAVE, Fabio, NODA, Luciana, JOUBERT, Jean (Org.). Ensaio sobre a música dos séculos XX e XXI, Composição, performance e projetos colaborativos. Natal: Edufrn, 2016. p. 7-11.
- FERRAZ, Silvio. Entrevista de XXXXXX em 28/03/2019. São Paulo. Correspondência eletrônica.
- GIL, Susana Castro. La descolonización del performer contemporáneo frente al pensamiento moderno. In: CONGRESSO da ANPPOM (28.), Manaus, 2018. *Anais do Congresso*. 9 p.
- GODOY, Rolf Inge. Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODOY, R. I.; LEMAN, Marc (Org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 103-125.
- HALMRAST, Tor; GUETTLER, Knut; BADER, Rolf; GODOY, R. I. Gesture and Timbre. In: GODOY, R. I., LEMAN, Marc (Org.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 183-211.
- HATTEN, Robert S. A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate, 2006. p. 1-23.
- HILBERG, F., Probleme eines Komponierens mit Geräuschen. Aspekte der Materialbehandlung bei Helmut Lachenmann. *Mitteilungen der Paul-Sacher-Stiftung*, Basileia, v. 8, p. 25-30, 1995.
- KAFEJIAN, Sérgio; FERRAZ, Silvio. O Uso das Técnicas Estendidas e o Conceito de Instrumento Musical em Helmut Lachenmann, *MUSICA THEORICA*. Salvador: TeMA, 201708, p. 198-214, 2017.
- KAMPELA, Arthur, CURY, Fernando. *Violão Entre Vistas*. s.l. s.n. 10 dez. 2014. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=zNttEFBfFY>>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- LABRADA, Leonardo Bertolini. *Possibilidades e Categorias de Exploração Timbrica: considerações sobre as relações intérprete/instrumento na Performance* Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo, Instituto de Artes, Unesp, 2014. 126 p.
- LACHENMANN, Helmut, SHINTANI, J., *Affect und Aspekt*, Paris, Ircam, 1990.
- LACHENMANN, Helmut, KALTENECKER, Martin. *Avec Helmut Lachenmann*. Paris: Édition Van Dieren, 2002.
- LACHENMANN, Helmut. Les sons représentent des événements naturels. In: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, 2006, Paris. *Programa de concerto*.
- PADOVANI, José Henrique. O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical. In: Congresso da ANPPOM (27.), 2017, Campinas. *Anais do Congresso*. 10 p.

- RODRIGUES, Mauro. *Performance, Corpo e Ação na Composição Musical*. Belo Horizonte, 2012. Tese (Doutorado em artes), Escola de Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2012. 281 p.
- ROMAO, Paulo César Veríssimo. Técnicas estendidas: reflexões e aplicações ao violão. In: SIMPOM (2.), 2012, p. 1293- 1302.
- TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: Congresso da ANPPOM (20.), 2010, Florianópolis. *Anais do Congresso*. p. 1280-1285.

Notas

¹ Não pretendemos exaurir aqui esta questão, mas a consideramos um objeto de interesse para futuras pesquisas, que seriam eventualmente auxiliadas por ciências neuro-biológicas e psicológicas.