

DEVANEIO, ESCRITURA E MEDIAÇÃO EM "A VIAGEM E O RIO".

José Henrique Padovani

Departamento de Música/UFPB
padovani.ufpb@gmail.com

Resumo: Elementos composicionais da peça "a viagem e o rio" (2011) – para 17 instrumentos, eletrônica ao vivo e vídeo – são apresentados a partir de uma reflexão sobre devaneio poético, escritura e mediação. Ao final, o texto propõe a concepção de 'mediação' como espaço de transição entre devaneio e escritura, entre escritura e performance/realização musical e entre performance/realização musical e escuta.

Palavras-chave: composição, devaneio poético, escritura, mediação, sonologia.

Reverie, écriture and mediation in "a viagem e o rio"

Abstract: Compositional elements of the piece *a viagem e o rio* (2011) – for 17 instruments, live-electronics and video – are presented alongside a speculation about poetic reverie, *écriture* and mediation. At the end, the text presents a notion of 'mediation' as a space of transition between reverie and *écriture*, between *écriture* and musical performance/realization and between performance/realization and listening.

Keywords: composition, interactive music systems, *écriture*, technological mediation, poetic *reverie*.

INTRODUÇÃO

Um desafio que se coloca na composição instrumental/vocal associada a recursos tecnológicos tais como a composição assistida por computador e os sistemas musicais interativos é a necessidade de se transitar, no processo composicional, entre aproximações consideravelmente distintas. Ora se está criando em um plano especulativo, imaginando-se um projeto ainda vago mas possivelmente rico em intuições poéticas, imagens e atmosferas musicais; ora se está trabalhando no plano da partitura e dos rascunhos, utilizando-se a *escritura* para ao mesmo tempo registrar, elaborar, dar forma e transformar ideias que anteriormente estavam ainda em um estágio germinal; e ora é necessário operar a partir de uma aproximação que privilegia a racionalidade e a formalização, momento em que se está trabalhando, por exemplo, na criação de algoritmos, mecanismos de cálculo composicional e de síntese/processamento/espacialização do som que irão mediar tanto a escritura quanto a realização da peça através das tecnologias digitais.

Este texto é uma tentativa de relacionar e refletir a respeito desses três aspectos ou momentos do processo criativo – a saber: o devaneio poético, a escritura e a mediação – a partir de uma breve apresentação analítica da peça *a viagem e o rio* (2011), para 17 instrumentos, live-electronics e vídeo. O intuito é oferecer uma breve apresentação a respeito de alguns aspectos poéticos, composicionais e técnicos da peça a partir de uma abordagem que procure inter-relacionar esses três aspectos dos processos criativos associados às

ferramentas tecnológicas da atualidade.

DEVANEIOS

A viagem e o rio foi escrita a partir de um projeto inicial dirigido ao júri da 4ª Competição Europeia de Projetos com Live-electronics, e para o qual era requerida a descrição geral da peça a ser composta, incluindo tanto ideias poéticas e musicais quanto as soluções eminentemente técnicas para se realizar uma composição para uma orquestra de 17 instrumentistas e live-electronics. O projeto apresentado possuía assim uma primeira parte voltada aos devaneios e imagens poéticas iniciais e uma segunda parte em que eram apresentadas possíveis soluções técnicas voltadas à escritura da peça e ao dimensionamento e à utilização dos recursos de captação, processamento e espacialização de áudio.

Essas ideias iniciais são chamadas aqui de *devaneios* por, especialmente nesse momento inicial da composição, serem imagens ainda vagas e imprecisas relacionadas à futura peça. Se por um lado tais ideias ou inclinações estão no domínio de uma "fuga para fora do real" que caracteriza o devaneio, eles não se perdem em uma fantasia efêmera por servirem de pretexto a um projeto criativo concreto. A este tipo específico de devaneio – abordando-o a partir do contexto da criação literária – Gaston Bachelard atribui o nome de *devaneio poético*. "O devaneio poético escrito, conduzido até dar a página literária, vai, ao contrário, ser para nós um devaneio transmissível, um devaneio inspirador" (DELALANDE, 2001: p.7). Não se trata assim do torpor onírico do sonho, mas de um devaneio "que se escreve, ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco." (DELALANDE, 2001: p.6).

Sendo ainda "página em branco", *a viagem e o rio* se encontrava nesse estágio, essencial a qualquer criação artística, de uma *promessa de escrita*. As ideias apresentadas nessa proposta inspiravam-se, fundamentalmente, no romance "Avalovara", de Osman Lins e no concerto RV 97, de Antonio Vivaldi. Junto a estas ideias, juntavam-se outros devaneios composicionais: a busca de uma estrutura formal que permitisse intercalar elementos sonoros e visuais distintos, a intenção de utilizar numa mesma peça diferentes maneiras de se apreender o processo composicional – ora por estruturas mais abstratas e ora a partir de sons concretos – e a intenção de fragmentar gestualidades e sonoridades presentes em Vivaldi, tal como se encontrássemos apenas os restos de seu concerto entre ruínas.

Do livro de Lins, duas ideias foram utilizadas. A primeira, que dá título à música, é aquela de um ensaio homônimo que estaria sendo escrito pela personagem Abel e que, apresentado em trechos esparsos do texto, sintetiza uma reflexão sobre o tempo e o devir a partir da metáfora de um barqueiro que viaja da nascente ao estuário de um rio. A segunda ideia, mais passível de ser formalizada, está relacionada com o procedimento que gera a estrutura formal do livro de Lins.

Tal mecanismo baseia-se na ordenação de oito temas a partir da serialização das oito letras do conhecido quadrado mágico "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS" que é mapeado em espiral começando pelas bordas (R e S) e afunilando-se ao centro ("N"), passando pelas letras intermediárias, gerando, a cada passagem por uma letra, um novo capítulo do respectivo tema.

A interseção do livro de Lins com o concerto de Vivaldi vem do tema P do livro, intitulado "O Relógio de Julius Heckethorn". Nos capítulos relacionados a esse tema, é descrito um relógio que teria sido projetado para desmembrar a Sonata K.462, de Domenico Scarlatti, em uma composição algorítmica que se desenrolaria em ciclos espaçados por números variáveis de horas (LINS, 1995: p.299). Visto que a abordagem composicional da peça não visava algo estritamente serial/algorítmico e que a instrumentação disponível favorecia explorar procedimentos de reescritura a partir de peças que contassem com grupos instrumentais

semelhantes àquele que seria utilizado (2 oboés, fagote, 2 trompas, 7 violinos, 2 violas, 2 violoncelos e contrabaixo), foi escolhido o concerto RV 97, para viola d'amore, 2 trompas, 2 oboés e fagote.

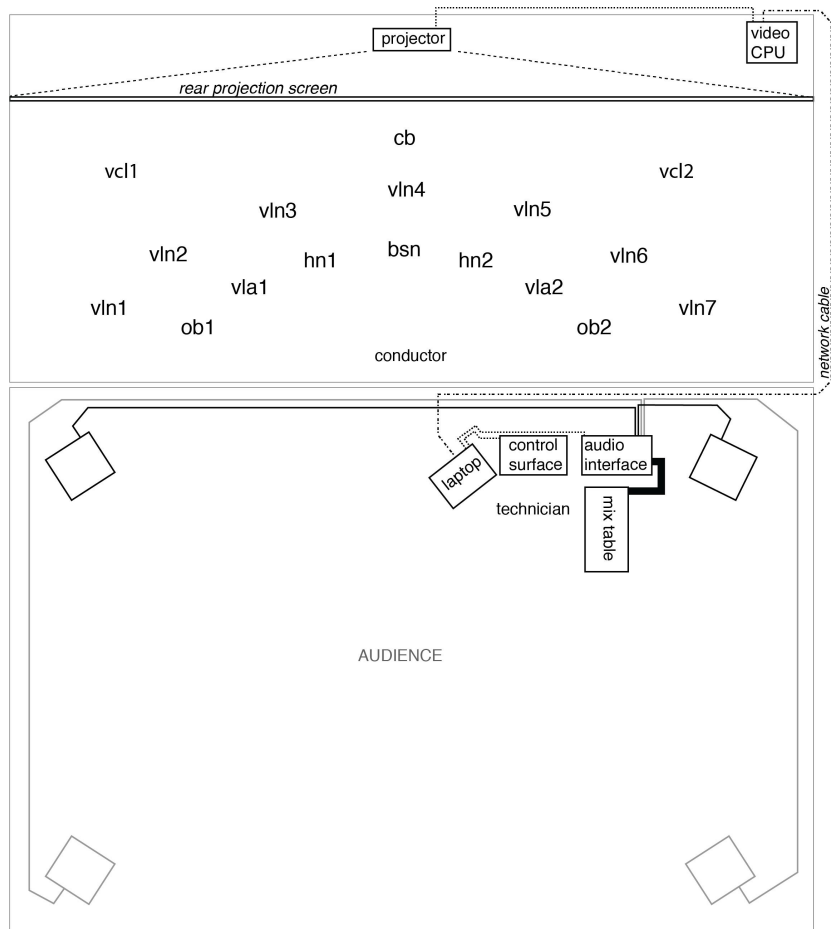


Fig. 1 - Esquema de palco de a viagem e o rio (2011).

A alusão à peça de Vivaldi ocorre, assim, não somente a partir da fragmentação de sonoridades e gestos (especialmente na escritura das violas e oboés), mas na própria disposição dos instrumentos no palco. Tal disposição foi planejada não somente para fazer alusão às simetrias do quadrado mágico de Lins como também para criar um plano espacial que possibilitasse tratar com grande individualidade a escrita de oboés, trompas, violas e violoncelos e permitisse utilizar o naipe dos violinos como uma metáfora às cordas ressonantes da viola d'amore.

SOBRE O TERMO ESCRITURA

A segunda etapa do processo composicional consistiu em trabalhar e elaborar essas imagens ainda imprecisas na *escritura* da peça. Cabe aqui, porém, esclarecer a que se está chamando de *escritura*, visto que essa palavra ainda encontra certa resistência de uso na língua portuguesa e, mesmo quando usada, possui acepções variadas dependendo do uso, contexto e mesmo da área de conhecimento em que é empregada.

Primeiramente, quando se fala aqui de *escritura* não se está tratando da simples notação/escrita, do mero processo de grafar ou transcrever. Escrever, no sentido aqui

proposto, não se resume ao ato de notar algo em um papel. Em segundo lugar, não se trata também daquela definição cara à teoria literária e ao mundo das palavras que acabou por se estabelecer com Roland Barthes a partir de *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Embora a concepção de *escritura* de Barthes possa ser de interesse a uma sociologia ou a uma musicologia histórica – por exemplo, ao relacionar práticas composicionais de determinados compositores com os diversos contextos históricos do ocidente ou, até mesmo, ao investigar-se sobre a pertinência de uma *écriture blanche* nas práticas composicionais contemporâneas –, a definição de *escritura* que nos será imediatamente útil é aquela esboçada por François Delalande (DELALANDE, 2001).¹

A introdução da notação se deu ao longo de séculos, mas pode-se *grosso modo* descrevê-la em dois períodos. Inicialmente, a notação não era senão um meio de transcrever, com uma precisão crescente, uma música pré-existente. Ela permitia assim deixar rastros, desempenhando a função de lembrete, particularmente na formação de cantores. (...) Depois de ter sido por séculos um meio de conservação e de transmissão, a notação então se tornou, um pouco antes do século XIV, uma ferramenta de auxílio à criação. Da mesma maneira que hoje se fala de 'composição assistida por computador', é legítimo de situar nessa época a aparição de uma 'composição assistida pela *escritura*'. (DELALANDE, 2001: p. 32-33).

A '*escritura*' foi definida aqui como técnica de *invenção* assistida por uma representação gráfica (por oposição à notação, técnica de transcrição, anterior à *escritura* tomada nesse sentido restritivo). (DELALANDE, 2001: p. 32-33).

Tal concepção é corroborada por Rogério Vasconcelos Barbosa:

A *escritura* é a dimensão técnica onde o pensamento composicional é representado e elaborado. Na tradição da música de concerto, a *escritura* permitiu o desenvolvimento de uma memória tecnológica, conjugação de um código musical a certas práticas de interpretação por meio de uma representação gráfica. Entretanto, diferentemente de "escrita", que remete de forma direta à notação musical, o termo "*escritura*" ultrapassa essa significação imediata e supõe um pensamento musical, um modo de representar e organizar os sons. A *escrita* é apenas a face visível desse pensamento, o conjunto de marcas materiais que remete a uma arquitetura imaterial de formações sonoras instáveis. A *escritura* tem como função estruturar um "texto" musical que será posteriormente transformado em fenômeno sensível pela interpretação, para dar nascimento a um "mundo" no tempo da escuta. (BARBOSA, 2008: p. 2-3).

MEDIAÇÕES: DO DEVANEIO À ESCRITURA, DA ESCRITURA À INTERAÇÃO

Embora não tenham sido utilizados ambientes de composição assistida tradicionais tais como OpenMusic ou PWGL na criação de *a viagem e o rio*, a peça faz uso do que pode ser denominado como *escritura mediada por computador*.

Para reproduzir o procedimento da espiral criado por Lins, foi criado um algoritmo visual na linguagem *Processing* que permitiu reproduzir o quadrado de SATOR e a espiral traçada pelo autor, tornando-se possível especificar vários aspectos como o ponto de início da espiral, seu centro, o número de convoluções e, conseqüentemente, a extensão e a característica da série de elementos resultantes. Com isso, foi gerado um número um pouco menor de convoluções que aquele empregado por Lins de maneira a, conseqüentemente, produzir uma sequência menos densa de letras/eventos.

Assim como no livro, em que tal sequência faz o texto transitar por momentos e temas diferentes – funcionando em vários momentos como um instrumento narrativo que possibilita

1 Note-se que o conceito de *escritura* de Delalande não é incompatível com as reflexões propostas por Barthes. Trata-se, no entanto, de uma homonímia: enquanto a *escritura* é tratada por Barthes eminentemente como produto literário, a palavra é utilizada no contexto musical para designar o espaço de representação e elaboração de ideias musicais. De fato, ao procurar discutir a relação entre ferramentas e paradigmas tecnológicos e práticas criativas, Delalande formaliza uma concepção de *escritura* que, se por um lado ultrapassa a mera função de registrar e transcrever, também não se adequa à noção de produto literário ou de "uma realidade formal" que agiria como que uma membrana entre o estilo, a língua/idioma e a pressão de uma realidade histórico, social e cultural (BARTHES, 2004: p. 9-16).

justapor temporalidades, espaços, modalidades de escrita, vozes e pontos de vista diferentes –, a peça utilizou a série de eventos para justapor diferentes materiais e atmosferas composicionais, não possuindo estes, porém, nenhuma relação programática com os temas do romance. Dentre estes materiais, pode-se citar o ruído de sopros, a utilização de estruturas harmônicas simétricas, a re-escritura de trechos do concerto de Vivaldi e a criação de trechos com preponderância de materiais visuais em oposição ao estatismo das sonoridades.

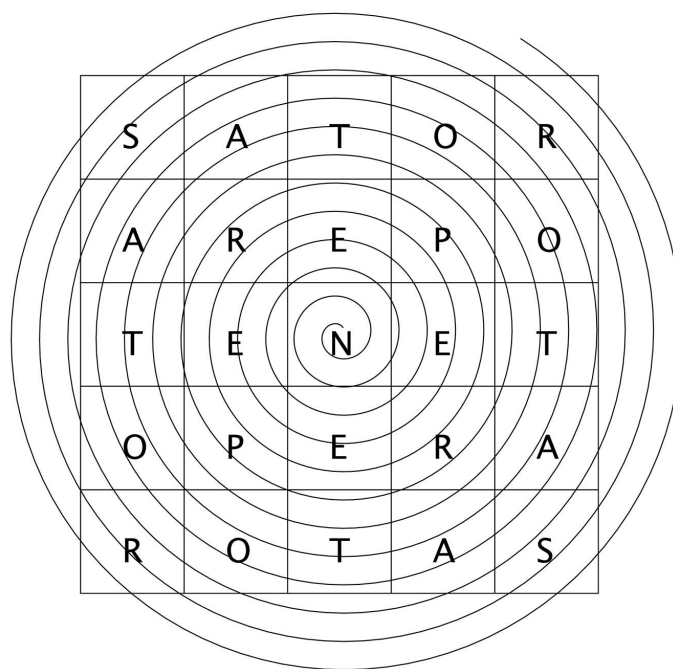


Fig. 2 - Resultado visual do aplicativo criado para gerar a sequência de letras/seções utilizada em a viagem e o rio.

Se a mediação tecnológica permitiu moldar esse processo de planejamento e condução formal da escritura, ela tomou um caráter mais factual no momento da estruturação do sistema interativo responsável pela parte eletrônica da peça. Embora tenha sido apresentado no projeto inicial um plano de palco e um esquema preliminar de cabeamento e mixagem dos instrumentos, a etapa de formalizar os processos interativos se deu, por razões práticas, posteriormente à escritura da partitura. De fato, possuindo 17 instrumentos para processar em tempo real e um número ainda indefinido de microfones, alto-falantes e canais de entrada e saída de áudio, todos os processos de interação foram pensados de maneira a serem adaptáveis a diferentes circunstâncias técnicas. Assim, no momento da escritura da partitura – em que vários dos recursos técnicos a serem disponibilizados para a sua realização eram ainda desconhecidos –, a eletrônica foi pensada de maneira a orquestrar sonoridades e processos que, na impossibilidade de serem notados de maneira detalhada na partitura, eram marcados de maneira vaga para a sua posterior codificação nos algoritmos e processos de interação: "granular sons de violinos", "espacializar violas", "retrogradar grãos dos oboés gravados no compasso anterior", "prolongar ressonâncias", etc.

Fig. 3 - Trecho da partitura de a viagem e o rio em que ocorre a transição entre materiais sonoros relacionados a três diferentes momentos (i.e., "letras") do percurso da espiral sobre o quadrado mágico.

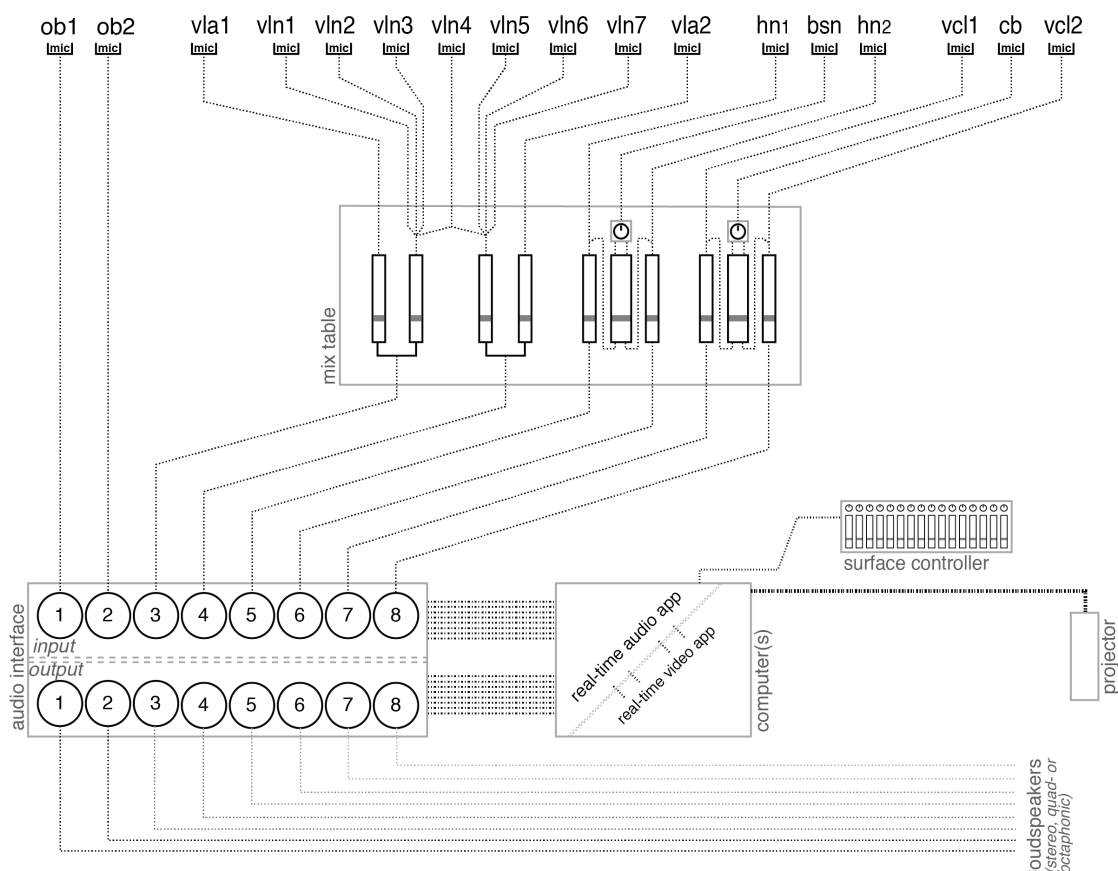


Fig. 4 - Esquema de cabeario e mixagem utilizado para captar os 17 instrumentos com uma interface de áudio de 8 canais de entrada/8 canais de saída.

Mesmo durante o estágio da programação da eletrônica, grande parte desses processos foram, ainda, programados de diferentes maneiras, de modo a poderem ser executados a partir de samples processados ou sons sintetizados caso se tornasse impossível trabalhar com o processamento em tempo real do som de certos instrumentos (particularmente os violinos, que em maior número, fariam frente aos sons amplificados de outros instrumentos).

Para realizar o áudio interativo, foi utilizada a linguagem SuperCollider. A sincronização dos processos eletrônicos a serem executados pelo computador e o controle dos níveis de amplitude dos diversos processos de síntese e processamento foi realizada com um controlador manufaturado através do qual eram disparados eventos previamente programados para ocorrer em trechos determinados da peça². Quanto à espacialização, que por exigência do concurso deveria ser adaptável a diferentes condições de projeção, foram utilizados codificadores e decodificadores Ambisonics, tecnologia que ao abstrair a espacialização sonora de condições específicas relacionadas ao número e à disposição dos alto-falantes, permite adaptar a projeção a setups diferentes sem a necessidade de reprogramar todos os processos de síntese e processamento³.

Para realizar o vídeo interativo, foi criado um programa em PureData/GEM que responde a comandos enviados pelo aplicativo principal via rede (formatados no protocolo Open Sound Control). A resposta visual consiste na reprodução de sequências de vídeo de rios e trajetos de

2 Para mais detalhes sobre o controlador, cf. PADOVANI, 2008.

3 Para uma visão geral das possibilidades de espacialização em SuperCollider, cf. BAALMAN, 2011.

viagem que são processadas de maneira a criar cenas quase abstratas, em que é difícil reconhecer o material original em um primeiro momento. O material visual se torna relevante sobretudo ao final da peça, em que sonoridades estáticas nas cordas (geralmente sendo executadas com movimentos circulares de arco) ficam em segundo plano com relação ao movimento mais claro e ativo do vídeo.⁴

OBSERVAÇÕES FINAIS

No contexto da criação musical com recursos tecnológicos, o percurso de um plano do devaneio para o plano da *escritura* e sua posterior realização e escuta é mediado não apenas pela partitura e pelo suporte gráfico – que aliás, muitas vezes nem é utilizado em determinados contextos de performance, como a improvisação – mas também por ferramentas que exigem a formalização de processos sonoros, musicais e audiovisuais a partir da codificação em linguagens de programação ou a partir das interfaces específicas de aplicativos e recursos digitais. Se por um lado pode-se concordar com a intuição original dada por Delalande de que o surgimento da escritura musical teria sido responsável pela origem de um novo paradigma tecnológico na composição musical que só teria encontrado paralelo histórico com o advento dos aparelhos que permitiram trabalhar com "sons fixados"⁵, a experiência composicional proporcionada pela composição de *a viagem e o rio* e o estudo mesmo de novos recursos tecnológicos voltados à criação musical permite entrever que as possibilidades colocadas pelas práticas musicais e pela mediação tecnológica da atualidade exigem uma melhor colocação da questão.

A partir do momento que, na atualidade, a *escritura* não necessariamente se dá a partir da utilização de uma representação *gráfica* – podendo, por exemplo, valer-se de representações abstratas/numéricas em uma determinada linguagem de programação – e que a música e o sons eletroacústicos digitalizados não mais se *fixam*, necessariamente, em um *suporte* específico – já que tal "fixidez" é relativizada a partir do momento que, em contextos de processamento/síntese digital em tempo real, os bits de áudio ficam registrados por milésimos de segundo em *buffers* de entrada e saída –, torna-se necessário ultrapassar os conceitos um tanto quanto tabulares de *suporte* e de *representação gráfica* e se discutir a relação prática musical/tecnologia a partir de uma ótica que considere tanto a *escritura* quanto os processos de interação como espaços de *mediação*⁶ – seja a *mediação* que ocorre entre uma intuição/impulso criativo original (aqui denominado devaneio) e sua elaboração através da escritura; seja a mediação entre o resultado material dessa escritura e a realização/performance musical; seja a mediação entre a realização musical e sua escuta/recepção.

Se tal discussão diz respeito às questões colocadas pelo presente texto, esse é um tema mais amplo e que será devidamente abordado no trabalho final da pesquisa de doutorado a qual as reflexões e a peça aqui apresentados estão relacionados.

4 No projeto original, seriam utilizados ainda 4 sensores de movimento baseados em acelerômetros e giroscópios de 3 eixos que, embora tenham sido manufaturados, não foram empregados na peça por não possuir uma função estrutural ou proeminente para a realização da música que justificassem os consideráveis desafios técnicos acrescentados.

5 Ao abordar a relação práticas musicais/tecnologia, DELALANDE (2001: 42-50) coloca em ordem histórica três paradigmas tecnológicos – paradigma da tradição oral, o paradigma da escritura e o paradigma eletroacústico –, argumentando que as ferramentas de manipulação do som fixado causaram uma transformação tão profunda nas práticas musicais de criação, performance e escuta quanto àquelas decorrentes do uso composicional da notação na prática da escritura, sobretudo a partir do século XIV.

6 Parece ser a partir dessa ótica também que a *interação* e a relação entre práticas musicais e mediação tecnológica é compreendida por Fernando Iazzetta: "O processo crescente de mediação tecnológica que ocorre nos diversos planos de criação, difusão, recepção e análise da produção musical (...) impõe mudanças na prática musical e coloca em evidência questões que envolvem essa prática." (IAZZETTA, 2009: 173)

AGRADECIMENTOS

Em sua estreia, *a viagem e o rio* recebeu o prêmio principal na 4ª Competição Europeia de Projetos com Live-Electronics (promovida pelo European Council of New Music Promoters, ECPNM). Isto não teria acontecido sem o apoio de: Luciana Aguiar de Oliveira (captação de vídeos), Silvio Ferraz (orientação e apoio), Sérgio Freire (que primeiro me apresentou ao livro de Osman Lins, ainda durante a graduação), Robert King/The Kings Consort (cessão de uma cópia da partitura do concerto RV 97), René Guilkers e Symphonieorchester der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (regente e orquestra responsáveis pela estreia da peça), Daniel Dominguez e Katharina Raspe (pelo apoio técnico durante os ensaios e o concerto), ECPNM/Helmut Erdmann/Henk Heuvelmans (pela oportunidade de realizar a peça) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (pelo financiamento da pesquisa de doutorado à qual a peça está relacionada).⁷

REFERÊNCIAS

- BAALMAN, B; WILSON, S. "Spatialization in SuperCollider". In: WILSON, S. *et al.* **The SuperCollider Book**. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARBOSA, R. **Escuta/Escritura: entre olho e ouvido, a composição**. Tese de doutorado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2008.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DELALANDE, F. **Le son des musiques: entre technologie et esthétique**. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.
- IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LINS, O. **Avalovara**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PADOVANI, J.H.; FREIRE, S. "Manufatura e programação de controladores: possibilidades de desenvolvimento para aplicação em sistemas musicais interativos", **Anais do XVIII Congresso da ANPPOM**. Salvador, 2008.

⁷ A peça pode ser escutada a partir do endereço: <http://zepadovani.info/music/aviagemeorio.html>