

# Considerações sobre a noção de "ao vivo" na música

Sérgio Freire

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

sfreire@musica.ufmg.br

**Resumo:** Este trabalho aborda a relação de diferentes atividades musicais com a noção de "ao vivo". O primeiro tópico abordado é o uso primordialmente comparativo desta caracterização, que só se faz necessária a partir do momento em que determinada atividade passa a contar com outras formas de concretização (em geral, com menos elementos ao vivo do que a original). É abordada a seguir a acepção mais difundida dessa noção: a interpretação musical em concerto. Estas duas idéias iniciais fornecem a base para a ampliação da discussão, que se desloca então para o ato da escuta musical, para novas práticas de composição/interpretação, e também para a apresentação em concerto de música acusmática (tape music). Neste último caso conclui-se que o ao vivo não é mais uma característica intrínseca dessa modalidade de apresentação musical, e que, em sua reconstrução, mesmo provisória, a atitude e experiência do ouvinte são fundamentais.

**Palavras-chave:** música ao vivo, escuta musical

## Introdução

A utilização do termo "ao vivo" na caracterização de diversas atividades humanas tem a ver menos com uma qualificação intrínseca do que com uma oposição entre diferentes possibilidades de se realizar esta mesma atividade, na qual uma delas apresenta maior grau de imediaticidade e/ou presença física viva do que a(s) outra(s). Duas situações extra-musicais ilustram esta aplicação proeminentemente comparativa do termo "ao vivo". Em instituições de ensino inglesas o exame final de qualificação acadêmica deve ser realizado de forma oral - processo intitulado *viva* (oriundo de *viva voce*) - e não de forma escrita; em estudos de anatomia animal não é rara a dissecação ao vivo, em oposição a cortes realizados em organismos já mortos.

No caso do rádio a situação é um pouco diferente: a chamada transmissão ao vivo pressupõe a existência de um evento - limitado no tempo e espaço - cuja transmissão seja simultânea a seu desenrolar. A oposição aqui não se dirige à transmissão em si - que está sempre fadada a acontecer ao vivo - mas a outras configurações entre o evento e sua transmissão: ou não há transmissão alguma do evento, ou se transmite do próprio local do evento, porém em um momento diverso do ocorrido, ou ainda se transmite uma gravação do evento em questão (1).

A utilização desse termo no campo musical apresenta novas facetas e nuances. Se a oposição tradicional ao "ao vivo" é feita pela noção de gravado, não é raro encontrarmos também a menção de uma gravação ao vivo; neste caso trata-se de uma gravação de um evento limitado no tempo e espaço (um concerto, p. ex.), em oposição a uma gravação montada a partir de excertos de diferentes execuções, ou como resultado da superposição de partes gravadas de modo não sincrônico. Mas nem mesmo a co-presença em um determinado evento é garantia da experiência ao vivo, pois pode-se estar presenciando uma atuação musical com play-back, seja total ou parcial. Os concertos, nos moldes em que foram concebidos no século XIX, são eventos que têm como um de seus pontos fortes os desafios enfrentados ao vivo por um intérprete na concretização de uma obra musical. Mas desde o "pecado original" de Pierre Schaeffer (1973, p. 6),

cometido em 1950, programas de concerto passam a contar com obras eletroacústicas contidas em uma gravação pré-existente, as quais, além de prescindir de uma atuação

interpretativa para a criação de seus sons, também não fazem, via de regra, referência explícita a eventos já acontecidos.

A aplicação do termo ao vivo na música está tradicionalmente ligada ao ato da interpretação musical; outras situações, entretanto, também merecem ser analisadas sob esse ponto de vista: a escuta musical, as novas práticas de composição/interpretação ao vivo, a presença de registros sonoros em uma performance musical.

### **O "ao vivo" da interpretação**

A situação mais característica da interpretação (e da própria idéia de música) ao vivo é a de um músico tocando frente a uma platéia, sem amplificação. Toda produção sonora vem da interação entre o instrumentista (ou cantor) e seu instrumento. Esta interação é a um só tempo energética, mecânica e musical. O instrumentista põe em vibração um refinado sistema acústico, cujo conhecimento e controle lhe exigiu uma dedicação considerável, com o objetivo de tocar da melhor maneira possível o programa musical escolhido. Também faz parte deste processo a interação do músico e seu instrumento com o ambiente específico em que se encontra(2).

A interpretação constitui-se em um elemento essencial para a complementação das lacunas deixadas pela notação em uma obra, que podem variar das indicações paracompositivas do baixo cifrado barroco à exigência mínima de interpretação feita por Stravinsky: "minha música deve ser 'lida' para ser 'executada', não para ser 'interpretada'" (Stravinski e Craft, 1984, p. 98) A prática da composição com "formas abertas" levou estas lacunas a uma dimensão extrema, onde muitas vezes o trabalho do criador se limitou a algumas indicações imprecisas sobre a execução, tornando o intérprete um verdadeiro co-autor da obra. Para o ouvinte, esta situação não apenas aumenta as incertezas sobre a identidade da obra, como também confunde a sua possível avaliação do trabalho do intérprete. Pois se a interpretação de obras abertas pode incentivar a colaboração entre compositor e intérprete, além de propiciar ao intérprete uma experiência musical menos tecnicista, resta por outro lado a constatação de "que no decorrer de uma composição também não se pode compartilhar expressamente com o ouvinte as regras da roleta sonora." (Boehmer, 1967, p. 98)

A dependência da interpretação, objeto de preocupação de muitos compositores, seja por falta ou excesso de liberdade do intérprete, é ao mesmo tempo uma das grandes riquezas da experiência musical. Béla Bartók, em seu artigo sobre música mecânica, afirma que, devido à variabilidade da interpretação "o melhor fonógrafo imaginável, portanto, não será jamais capaz de atuar como substituto da música ao vivo." (1937, p. 298) Na realidade, o uso da caracterização de ao vivo para a interpretação musical só passa a fazer sentido a partir da existência de outros tipos de interpretação: uma gravação, uma execução mecanizada, ou ainda uma apresentação musical dublada. Por outro lado, o início da reprodução fonográfica é contemporâneo de um crescimento da complexidade na escrita composicional, cujas exigências passam a superar os padrões da instrução musical e da prática instrumental em vigor. Arnold Schoenberg (1926, p. 328) chega a defender o uso de instrumentos mecanizados com o objetivo de "tornar as execuções independentes do despreparo do intérprete" nos casos em que "os perigos de um produtor de sons primitivo, não confiável e relutante" ameaçam a integridade da obra musical.

Caminho inverso trilhou a música eletroacústica, quando alguns compositores sentiram falta de elementos ao vivo nas apresentações públicas de suas obras para fita magnética, e reintroduziram a interpretação humana neste novo contexto composicional.

Quando se traz ao palco novos instrumentos - sejam equipamentos de áudio, sensores, controladores, computadores -, um novo tipo de análise se faz necessário, pois a relação entre o intérprete e seu instrumento não é mais do tipo instrumental (caracterizada pela continuidade energética entre o gesto humano e o sistema vibratório). Isto pode gerar diversas distorções entre a percepção gestual e auditiva, uma vez que sons podem surgir sem um vínculo imediato com a atuação do intérprete, do mesmo modo que seus gestos também não são garantia de surgimento de um evento sonoro. Simon Emmerson chega a diferenciar entre “real-time” e “live”. Se para ele a noção de tempo-real pode ser “totalmente arbitrária”, bastando para isto que uma ação seja feita simultaneamente à sua percepção, a restauração da noção de ao vivo em uma época de rupturas espaciais, temporais e causais dos sons é bem mais complexa. Ele acredita que é “no campo do timbre que a única conexão entre o verdadeiro ‘ao vivo’ e o tempo-real pode ser feito”, através da criação de “relações *aparentemente* causais”, nas quais “tanto informações timbrísticas quanto articulação (sintaxe) *interagirão* para convencer o ouvinte acusmático de uma presença ao vivo.” (1994, p. 99)

### **O "ao vivo" da escuta musical**

Ao abordar esse tema, a primeira dúvida que nos vêm à mente é se realmente faz sentido associar a caracterização ao vivo à escuta musical, já que ela seria apenas a contrapartida indispensável de uma interpretação ao vivo; esta não faz sentido sem aquela. Daí a frase frequentemente utilizada pelo público de concertos e shows: “Escutei fulano ao vivo”. No entanto, essa discussão ganha novos contornos quando se aborda a mesma questão em sentido inverso: uma escuta musical ao vivo necessita realmente de uma interpretação ao vivo? A experiência do ouvinte do século XX, acostumado às distorções espaço-temporais na percepção auditiva, responde negativamente a esta pergunta, ao mesmo tempo em que enfatiza a grande autonomia por ele conquistada.

Adicionalmente, se considerarmos a escuta não simplesmente como um processo fisiológico simultâneo a uma emissão sonora, e sim como tomada de consciência de eventos sonoros, podemos ainda identificar outras duas situações relativas à percepção auditiva: “ouvir sem escutar” (estar presente sem se dar conta dos eventos sonoros) e “escutar sem som” (ler uma partitura, decorar uma obra musical).

Pode-se inferir da discussão acima que estamos excluindo da noção de escuta musical ao vivo apenas as situações dominadas por uma escuta desatenta e involuntária.

Dentre a diversidade de situações restantes, serão aqui abordadas, além das já mencionadas música ao vivo e audição interior, a relação do ouvinte com gravações musicais e a escuta como ato criativo autônomo. Para o ouvinte, a existência das gravações musicais representou uma liberdade até então inimaginada. Ele se torna independente da necessidade da presença física dos intérpretes, e passa a comandar a agenda de sua fruição musical. Esta nova situação é defendida até mesmo por artistas e intelectuais, seja por motivos estéticos, práticos ou histórico-culturais:

“Poder escolher o momento de um prazer, poder desfrutá-lo quando ele não é somente desejado pela mente, mas também exigido e como se já esboçado pela alma e pelo ser, é

oferecer as maiores oportunidades às intenções do compositor, pois é permitir que suas criações revivam em um ambiente bem pouco diferente daquele de sua criação. O trabalho do artista músico, autor ou virtuose, encontra na música gravada a condição essencial do mais alto proveito estético.” (Valéry, 1928, p. 1286)

“Já que o disco se tornou a mais prática e rápida forma de divulgação da música, principalmente numa cidade como o Rio de Janeiro, onde os bons concertos são raros, a formação de uma discoteca não é assunto que se possa desdenhar numa seção de jornal dedicada à música. Não me refiro a discotecas de instituições; no momento só quero mencionar as possibilidades de discotecas para amadores.” (Murilo Mendes, 1946, p. 6)

“Nossa civilização mecânica realizou um milagre ... ela trouxe de volta à vida, por meios mecânicos, todo o repertório da música ocidental – para não falar de nos apresentar às músicas do oriente.” (Barzun, apud Chanan, 1995, p. 12)

Por outro lado, instrumentistas, ao ouvir gravações de seu próprio instrumento realizadas por outros músicos, constroem ainda um outro tipo de escuta ao vivo: eles conseguem, ou pelo menos tentam, recriar mentalmente os gestos necessários àquela execução específica, praticando um tipo de escuta chamado por Schaeffer de musicista (1966, p. 332-348).

Para finalizar esta seção, vale lembrar que o século XX foi rico em exortações a uma participação mais ativa do ouvinte na definição do próprio objeto musical. Se vários desses textos ainda defendem, mesmo que de forma dissimulada, a própria obra ou gênero musical praticado pelo compositor/escritor, é com John Cage que esta postura atinge seu momento mais radical. Fundamental nas posições estéticas mais conhecidas de Cage parece ser o fato de que a audição assume uma total independência face a seus correlatos musicais (composição e interpretação). Se no meio musical esta postura foi muitas vezes encarada como crítica e destrutiva, abriu-se, por outro lado, uma nova experiência estética, dependente exclusivamente das intenções do ouvinte. O mundo audível se tornou uma ‘obra’ em perpétuo movimento, passível de ser escutada a qualquer momento, bastando para isto a intenção voluntária do ouvinte.

### **O "ao vivo" da composição/interpretação**

Não é uma idéia comum associar a noção de "ao vivo" com o ato composicional, pelo menos na tradição erudita ocidental. A composição é normalmente concebida como uma atividade temporalmente autônoma e anterior à apresentação de seu resultado. A cadeia tradicional da comunicação musical confirma esta anterioridade: o compositor fornece a obra ao intérprete, que por sua vez a torna acessível ao público. Esta cadeia, entretanto, não tem validade absoluta, e a clara divisão de funções por ela expressa só se concretizou em alguns contextos histórico-culturais bem definidos. A partir do final do século XIX várias mudanças econômicas, tecnológicas e culturais contribuem para sua dissolução, ao menos parcial. A autonomia do ouvinte em relação ao intérprete (e, indiretamente, também em relação ao compositor), a programação de concertos normalmente voltada para um repertório não contemporâneo, a fixação da interpretação através dos discos, a criação de obras musicais diretamente nos estúdios de gravação, a produção sonora automatizada, dentre outros fatores, são indicadores de uma grande mudança na prática musical desde então.

Nesse novo contexto pode-se também observar o surgimento de práticas ligadas à idéia de composição ao vivo, onde o termo “ao vivo” significa a simultaneidade da criação da

obra e sua apresentação pública. Nestas situações, fugacidade, irrepetibilidade, improvisação são características determinantes, o que torna difícil a aplicação de valores mais tradicionais (originalidade e identidade da obra, exatidão da interpretação) em seu julgamento e apreciação. Esta prática de composição/interpretação se dá através da criação coletiva feita grupos puramente instrumentais, ou também pela utilização de sistemas, quase sempre interativos, eletrônico-digitais.

Se diferentes grupos instrumentais desenvolvem técnicas específicas de condução e articulação de um discurso musical não previamente determinado (no qual também o grau de indeterminação pode variar bastante), os sistemas interativos, por seu lado, contam com diferentes estratégias de programação e performance. É óbvio que um tal sistema musical não deve ser completamente determinista, fato que contrariaria a própria essência da composição ao vivo. O grau de indeterminação de cada sistema pode estar localizado no próprio algoritmo - capaz de tomar decisões ou gerar variedade autonomamente -, ou na interação de um músico com este algoritmo através de diferentes interfaces.

Para os participantes diretos destes processos de composição/interpretação, a sensação de uma prática musical ao vivo é inquestionável. As interações entre o fazer e o escutar assumem novas conotações, já que concepção e apreciação musicais se dão simultaneamente nesses processos(3). Por outro lado, a apreciação e julgamento dos ouvintes (não participantes diretos da produção sonora) se vêem novamente desafiados pela “roleta sonora” mencionada acima. Entretanto, como em qualquer gênero musical, a atitude do ouvinte depende de sua familiaridade com as propostas criativas em questão e também de sua predisposição auditiva. Esta predisposição pode variar de uma simples comparação com a prática musical tradicional até uma atitude de escuta predominantemente criativa e independente, já abordada anteriormente, passando ainda por diferentes graus de curiosidade técnica e afinidade estética em relação aos meios criativos empregados.

### **O registro sonoro e o "ao vivo"**

Algumas situações que misturam o registro sonoro e a noção de ao vivo já foram mencionadas neste trabalho: a gravação ao vivo, a música gravada que soa como se tivesse sido tocada ao vivo, execuções musicais com play-back, a escuta doméstica de gravações. A seguir será examinado um caso especial de interação entre registro sonoro e o ao vivo: o concerto eletroacústico, ou mais especificamente, a execução de uma obra acusmática (totalmente definida e pré-gravada em estúdio) em concerto.

Para o presente trabalho é de especial interesse a relativização da noção de ao vivo na situação descrita logo acima. Se por um lado o ouvinte não tem problemas em criar esta sensação frente a uma gravação - como já discutido acima -, por outro as expectativas geradas por um concerto são de outra ordem. Estas duas experiências não se acumulam de forma imediata e sem conflitos. Não só porque se espera de um concerto elementos de uma performance instrumental altamente qualificada e os desafios a ela relacionados, mas também porque nessa situação o ouvinte não tem nenhum controle e acesso à gravação e à aparelhagem de difusão sonora.

Obviamente o design do concerto, a qualidade da aparelhagem e sua adequação ao espaço de difusão, e as especificidades de cada obra contribuem intensamente para a postura específica do ouvinte de obras acusmáticas. Mas é também inegável que a

intensidade da sensação de ao vivo depende primordialmente de sua atitude, que algumas vezes não tem nada a ver com a de seu vizinho de poltrona. O ouvinte familiarizado com as novas tecnologias e modos de escuta desenvolvidos durante todo o século XX está mais preparado para uma experiência musical deste tipo, apesar de muitas vezes questionar o ritual de concerto que envolve esta experiência. Já o ouvinte tradicional de concertos, embora não raramente envolvido pelo conteúdo composicional das obras, se sente incomodado com as várias faltas: falta de algo para se ver, de uma performance instrumental ao vivo, de identificação das fontes sonoras, da idéia de uma re-criação sempre renovada de uma obra pré-existente.

Pela breve descrição feita acima pode-se concluir que o concerto eletroacústico não conta com os mesmos pressupostos de recepção de um concerto de música instrumental. Nestes concertos, a qualificação de ao vivo já é dada de antemão pela existência de uma performance musical no sentido tradicional. No caso eletroacústico, o ao vivo deve ser reconstruído, e esta reconstrução, na maior parte das vezes provisória e individualizada, não depende apenas da vontade do compositor e da simples realização do concerto. O ouvinte – com sua experiência e predisposição - passa a ter um papel fundamental.

### Notas

1 Mais recentemente, a utilização do termo “on line” no campo da comunicação digital traz conotações semelhantes.

2 Claude Cadoz (1999) analisa com detalhes e propõe uma classificação para gestos instrumentais e não instrumentais.

3 Apesar das semelhanças entre esta situação e a da obra aberta discutida anteriormente, acredito que haja uma diferença relevante entre elas: enquanto que no primeiro caso a função do compositor mantém uma boa distância (inclusive temporal) da do intérprete, que por sua vez pode ainda “obedecer” ao compositor, no segundo caso a superposição dos papéis de compositor, intérprete e ouvinte se dá de modo inequívoco.

### Bibliografia

BÁRTOK, Béla. *Mechanical Music* (1937). In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. New York: St. Martin's Press, 1976. p. 289-298.

BOEHMER, Konrad. *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Darmstadt: Tonos, 1967.

CADOZ, Claude. *Musique, geste, technologie*. In: GENEVOIS, Hugues; DE VIVO, Raphaël (Eds.). *Les nouveaux gestes de la musique*. Marseille: Parenthèses, 1999. p. 47-92.

CHANAN, Michael. *Repeated Takes: a short history of recording and its effects on music*. London: Verso, 1995.

EMMERSON, Simon. 'Live' versus 'Real-time'. *Contemporary Music Review*. Vol. 10, Part 2, p. 95-101, 1994.

MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca e outros artigos sobre música* (Matéria publicada originalmente no suplemento “Letras e Artes”, do jornal carioca *A Manhã*, entre 1946 e 1947). São Paulo: Edusp, 1993.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, Pierre. *La Musique Concrète*. 2a. edição. Paris: Presses Universitaires de France (coleção Que sais-je?), 1973.

SCHOENBERG, Arnold. *Mechanical Musical Instruments* (1926). In: STEIN, Leonard (Ed.). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber & Faber, 1975.

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1984. Tradução do inglês de Stella Rodrigo Octavio Moutinho.

VALÉRY, Paul. *La Conquête de L'Ubiquité* (1928). In: HYTIER, Jean (Ed.). *Paul Valéry Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.