

Remix Ensemble

Casa da Música

Pedro Neves direção musical
Igor C Silva composição e improvisação
Digitópia eletrónica e projeção

20 fev 2024 · 19:30 Sala Suggia

INVICTA.MÚSICA.FILMES
PORTUGAL 2024



casa da música

APOIO



ernst von siemens
music foundation

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



APOIO



O Táxi n.º 9297

Reinaldo Ferreira filme (1927)

Igor C Silva música (2020)*

Duração: 1h58 com intervalo.

* Encomenda Casa da Música e Philharmonie Luxembourg.

Digitalização e restauro pela Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema

O Táxi n.º 9297

PORTUGAL, 1927

Jornalismo-sensação ou ficção realista?

Reinaldo Ferreira ou Repórter X?

“Este drama não é um decalque da vida real. O autor pede que acreditem na sua fantasia.” Estas legendas do filme *O Táxi n.º 9297* podiam resumir a carreira do Repórter X. Jornalista, noctívago, toxicodependente e boémio, Reinaldo Ferreira (1897-1935) foi um dos maiores cronistas portugueses do século XX, tendo captado a atmosfera frenética e única do período Entre-Guerras num país pequeno e recentemente transformado por conflitos internos e externos. Arte modernista e novas formas de entretenimento incorporaram localmente alguns aspectos dos “loucos anos 20”, enquanto inovações tecnológicas transnacionais transformaram a vida quotidiana dos portugueses. Uma dessas novidades foi o cinema. Apresentado como curiosidade em feiras e teatros, transformou-se num entretenimento rotineiro nas primeiras décadas do século XX, sobretudo a partir do momento em que os cartazes eram dominados pelas longas-metragens que ocupavam o programa de uma noite. As pessoas queriam diversão e o cinema atraía-as, fazendo-as sair de casa. De uma indústria incipiente e heterogénea no início do século à dominância das produtoras americanas nos anos que antecederam a Grande Guerra, o cinema equilibrava-se entre a arte vanguardista e o entretenimento de massas.

Foi nesse contexto que se produziu *O Táxi n.º 9297*. Em Março de 1926, o corpo da corista portuense Maria Alves, uma vedeta em ascensão, foi descoberto numa rua de Lisboa. Nessa noite, Maria Alves tinha jantado com o empresário e amante Augusto Gomes e assistido a

uma revista no Teatro Maria Vitória, no então recente Parque Mayer. Dada a insegurança que se vivia na cidade, desenvolveram-se várias teorias, publicadas na imprensa periódica de Portugal e do Brasil. Reinaldo Ferreira estava atento e, tal como o jovem jornalista António Ferro, teve um papel crucial na resolução do crime. Maria Alves tinha sido assassinada por Augusto Gomes num táxi da Cooperativa Lisbonense de Chauffers, vulgo “Palhinhas”, constituída no ano anterior, numa agressão motivada pelo ciúme. Assim, um homicídio na vida real foi o ponto de partida para *O Táxi n.º 9297*, publicado em folhetim no diário *O Primeiro de Janeiro* e adaptado ao cinema pelo próprio escritor em 1927. Posteriormente, será transformado por Reinaldo numa peça de teatro, apresentada em Lisboa e no Porto em 1935. Transformando palavras escritas em imagens em movimento e fundindo-as no palco, mostrou como a mesma história pode ser contada em diversas artes.

Reinaldo Ferreira escrevia reportagens num estilo sensacionalista que tanto alarmou como atraiu os leitores. A sua aventura espanhola foi interrompida pela publicação de peças críticas à ditadura de Primo de Rivera e, após uma estada em Lisboa, fixou-se no Hotel Batalha do Porto em 1926. Desdobrando-se em crónicas para a imprensa periódica, decidiu empregar o conhecimento que adquiriu em Espanha para fundar uma produtora cinematográfica, a Repórter X Film. Esta contou com o financiamento do comerciante de solas e cabeçais Joaquim Alves Barbosa, com loja na Rua Alexandre Braga. A actividade da produtora circunscreveu-se a 1927, quando vários filmes foram rodados nos estúdios da extinta Invicta Film, a Quinta da Prelada (no Carvalhido).

O argumento de *O Táxi n.º 9297* apresenta semelhanças com o homicídio de Maria Alves,

desenvolvendo-o e fantasiando-o numa intersecção entre facto e ficção. Protagonizado pelo então estreante Alves da Costa, conta a história do Tenente Hair e como este deslindou o mistério da morte das actrizes Elena de Gusmão e Raquel de Monteverde. No processo, cruzamo-nos com uma galeria de personagens de cunho marcadamente reinaldiano e com técnicas da cinematografia da época, como o recurso à montagem (com transições abruptas ou progressivas), às molduras que envolvem alguns planos, às legendas e à cor. O filme está tingido de azul e amarelo nas cenas de exterior nocturnas e diurnas, respectivamente, de forma a tornar a narrativa mais convincente. O “fundo musical” do filme seria composto por René Bohet, violinista belga radicado em Portugal e com intensa actividade no cinema mudo, projecto que acabou por não se concretizar. O filme foi estreado no Salão Jardim da Trindade, no Porto, a 9 de Junho de 1927, e gozou de algum sucesso na bilheteira. Contudo, a concentração da distribuição cinematográfica em Portugal nas mãos de poucas empresas que privilegiavam o cinema estrangeiro pode ter prejudicado a sua divulgação no país.

O prólogo começa com as rotativas de um jornal, que imprimem a manchete do homicídio de Raquel de Monteverde. Recria uma cena nos bastidores de um teatro do Parque Mayer e, após um corte, o corpo da actriz é descoberto na rua. Uma transição abrupta coloca-nos no presente, onde encontramos o Tenente Hair e Arsénio de Castro numa esplanada. Estes são convidados pelo enigmático magnata Horácio de Azevedo a passar uns dias em Breto-lho, a sua casa. Nesse percurso, são levados por um táxi de número 9297, o mesmo em que Raquel de Monteverde tinha sido recentemente assassinada. O serão é passado com boémios

noctívagos cujo comportamento evoca as noites de jogo, drogas e experimentação sexual dos clubes lisboetas dos anos XX, destacando-se uma melómana desligada da realidade e um homossexual toxicodependente. No seu quarto, Hair encontrou jornais referentes ao homicídio de Raquel e de Elena de Gusmão. Em Breto-lho está Eva, filha de Raquel, rapariga sujeita a ataques frequentes e que aparenta nervosismo. Hair recebe um medalhão desta que, alegadamente, garante o esclarecimento do homicídio. Os convidados entram num jogo em que subtraem objectos uns dos outros enquanto as luzes estão apagadas e o medalhão é roubado. Após várias peripécias e uma longa conversa de Eva com Hair, o cadáver de Félix do Amaral, um dos hóspedes de Horácio de Azevedo, é encontrado. Tinha sido baleado. Feitas as diligências, Hair descobre o crime foi perpetrado por Eva e esta confessa-lhe que Félix era a pessoa que a mantinha enclausurada e que tinha assassinado Raquel. A sequência seguinte é uma analepse que apresenta a morte de Raquel e os motivos pelos quais esta teve lugar. Félix usava as *tournées* teatrais para circular livremente, encobrendo o seu negócio de espionagem e contrabando. Chantageado por Raquel, matou-a. De volta ao presente, Eva prepara-se para fugir com Arsénio de Castro, que lhe revela o seu amor, esperando a regeneração da vida boémia através deste. Contudo, o filme termina com outro par romântico...

JOÃO SILVA, 2020*

* O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

Entrevista ao compositor Igor C Silva

Neste filme mudo de 1927 transparece uma estética própria associada à sua época. Esta estética moldou de alguma forma a criação da nova música?

Sim, sem dúvida. Em primeiro lugar, escrever música para cinema ou para vídeo, para multimédia, é muito diferente de escrever música por si só. Ou seja, há uma função — independentemente de ser cinema mudo ou atual. Mas o facto de ser cinema mudo do início do século passado faz com que haja uma estética muito específica, tanto do ponto de vista da linguagem cinematográfica, como da própria imagem. Existe um ruído, uma falta de qualidade inerente à tecnologia da altura que sugere uma grande quantidade de estímulos auditivos, e que, de certa forma, influenciou e determinou algumas escolhas estéticas da música que escrevi para este filme. Não estou propriamente a recuar em termos musicais, de todo, mas estou a fazer muitas vezes quase uma espécie de analogia atual a uma estética de há 100 anos, ou seja, a tentar nivelar as duas coisas, a tentar nivelar a música à estética do filme.

Significa isso que todo o ambiente sonoro da época está excluído daquilo que escreveu? Ou há algum resquício das sonoridades que associamos àquele tempo?

Existem vários momentos na peça em que é quase obrigatório ir ao encontro de uma estética musical dos anos 20. Por exemplo, há algumas secções que são claramente musicais do ponto de vista cinematográfico e em que não tenho outra opção a não ser servir o filme. Acontece haver algumas cenas em que claramente as personagens estão num bar a falar, numa espécie de festa no *backstage* do teatro,

e aquilo obviamente obriga-me a escrever uma secção ou a criar um ambiente meio jazzístico mas que, ao mesmo tempo, não é necessariamente *dixieland* ou *big band music*. Está ali um bocado no meio, mas sempre com uma ligação àquilo que faço atualmente — de certa forma, estou com um pé em cada século. Do ponto de vista estético, interessa-me manter aquilo que faço, porque sou eu a escrever a música e não faria sentido de outra forma, mas há certos momentos do filme em que não tenho outra hipótese a não ser tentar criar uma analogia para o ambiente musical que o filme sugere.

Do ponto de vista do enredo, procurou que a música tivesse um papel interventivo — como se passa no cinema mais tardio, quando a música influencia a forma como o espectador entra no filme? Procurou algum efeito narrativo da própria música em complemento às imagens?

A música no cinema tem sempre este lado importantíssimo de clarificar o que acontece no filme ou o oposto — consegue deturpar completamente o que está a acontecer e criar uma espécie de ambiguidade na narrativa cinematográfica, o que torna o papel do compositor bastante delicado e importante na compreensão global do filme. Quando existe uma cena em que há uma discussão e alguém que fecha a porta com bastante força, o tom de voz e a porta a bater geram imediatamente uma emoção muito forte no espectador. O que acontece no cinema mudo é que estamos a ver duas pessoas a discutir, a gesticular, alguém que sai da sala e bate a porta; só que, de certa maneira, o nosso cérebro não consegue perceber isso da melhor forma, porque estamos habituados a que a nossa visão esteja intimamente ligada à audição. De algum modo, o cinema mudo engana-nos um bocado ao nível percetual. A

música que escrevi para *O Táxi n.º 9297* tenta criar esta ligação que não existe no cinema mudo, entre a percepção visual e a auditiva que, de uma outra forma, não estaria presente; e também não aconteceria se fosse uma partitura escrita de um ponto de vista puramente musical, sem uma forte ligação com o que acontece no filme.

Nesse contexto, qual é o papel da eletrônica?

A eletrônica neste projeto tem dois papéis. Em primeiro lugar, é uma extensão do ensemble, essencialmente o mesmo papel que tem na maior parte das minhas obras. É uma situação em que os instrumentos acústicos e a eletrônica estão no mesmo patamar em termos de importância musical e sonora. Mas, por ser música escrita para cinema mudo, no início da composição da obra comecei a brincar um bocadinho com esta ideia de criar sonoplastia e realmente funciona muito bem. É quase como se, de um momento para o outro, alguém se lembrasse “ah, esquecemo-nos de ligar o som do filme” e já se ouve os passos, uma porta a bater... Mas isso seria uma solução barata: é muito interessante, mas é um truque fácil. O que se tornou mais interessante para mim foi a ambiguidade da relação entre sonoplastia e música — onde é que a sonoplastia se torna música e onde é que a música se torna sonoplastia. Acontece muitas vezes em que alguém bate uma porta — porque bater uma porta é uma coisa muito expressiva no cinema — e, de repente, o som da porta torna-se a harmonia dos próximos dois minutos, ou algo do género. Há uma linha muito delicada entre o que é a sonoplastia, o que é a eletrônica musical e o que é a parte instrumental. Todos estes três componentes estão bastante interligados.

A partitura dá ainda espaço criativo aos músicos do ensemble, que interagem com o próprio filme juntamente com a improvisação do Igor. Como funciona este lado de criação em tempo real?

Não me interessava de todo escrever uma partitura de duas horas de uma forma tradicional, em que os músicos tocam o que lá está, nem sequer precisam de perceber o que está no filme, simplesmente se tocarem o que está na partitura aquilo há-de funcionar. Isso seria totalmente estanque, além do facto de sabermos que, há 100 anos, não se fazia música assim para cinema mudo — havia uma relação muito mais viva entre músico-improvisador e filme, muitas vezes uma reação quase instantânea. É impossível fazer isso com um ensemble como o Remix: são 18 músicos, se toda a gente tivesse algo a dizer constantemente seria impossível criar uma banda sonora coerente. Mas, ainda assim, tentei preservar esse tipo de prática musical: todos os instrumentistas são improvisadores e vão improvisando durante a peça. Todos têm monitores e estão a tocar enquanto veem o filme, que é uma coisa que muitas vezes não acontece. Frequentemente têm indicações para seguirem uma personagem específica ou reagirem a algo que está a acontecer, e cabe-lhes esse lado criativo. Isto também faz com que tenham de ter um conhecimento mais profundo do filme e, no final das contas, acaba por tornar a ligação entre *performers* e o filme um bocadinho mais profunda e criativa.

ENTREVISTA CONCEDIDA À CASA DA MÚSICA
EM JANEIRO DE 2020

Igor C Silva

composição, improvisação,
guitarra e eletrónica

Igor C Silva (Porto, 1989) dedica-se especialmente à música eletrónica e para novos meios. Os seus projetos são experiências multissensoriais que juntam em palco intérpretes, computadores e muitos acontecimentos ruidosos e psicadélicos. Trabalha regularmente com ensembles, instrumentistas e orquestras, recebe variadas encomendas de agrupamentos e festivais, e tem editado gravações da sua música. Colabora também com solistas e grupos de jazz, dedicando uma parte da sua atividade à improvisação e a *performances* interativas com eletrónica e ferramentas multimédia.

Foi jovem compositor em residência na Casa da Música (2012), compositor em residência nos Miso Music Studios (2015) e compositor em residência no Drumming GP. Recentemente, a sua obra *Plastic Air* para duo flexível, eletrónica e vídeo/luz ganhou uma recomendação no International Rostrum of Composers, na Hungria. Ganhou o 1.º prémio no I Concurso Internacional de Composição Eletroacústica e Intermedia “eviMus” (Alemanha), com a peça *Numb*, e o 1.º prémio no Concurso Internacional de Composição GMCL/Jorge Peixinho (Portugal), com *Blood Ink*, entre outros. É cofundador do Trash Panda Collective. Entre os projetos recentes, destaca-se a estreia de uma nova ópera multimédia (Holanda, 2021), escrita para Stephanie Pan e o Ensemble Klang, com texto de Aaron Landsman; a estreia de uma nova peça para ensemble e eletrónica, para o Trash Panda Collective; além de muitos outros concertos e estreias em vários países da Europa, Américas e Ásia.

Igor C Silva estudou composição na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

(ESMAE) e frequentou seminários com Magnus Lindberg, Jonathan Harvey, Pauline Oliveros, Kaija Saariaho, Wolfgang Mitterer, Betty Olivero, Marko Ciciliani, Pascal Dusapin e Bruce Pennycook, entre outros. Fez um mestrado em “Live-Electronics” no Conservatório de Amesterdão. Está a realizar um doutoramento na VUB (Universidade Livre de Bruxelas) e no Conservatório Real de Bruxelas, e ensina no curso de “Live-Electronics” nesta última escola.

Pedro Neves direção musical

Pedro Neves é diretor artístico e maestro titular da Orquestra Metropolitana de Lisboa, e maestro titular da Orquestra Clássica de Espinho. Foi maestro titular da Orquestra do Algarve (2011-2013) e maestro associado da Orquestra Gulbenkian (2013-2018).

É convidado regularmente para dirigir a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, a Orquestra Sinfónica Portuguesa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra Filarmonia das Beiras, a Orquestra Clássica do Sul, a Orquestra Clássica da Madeira, as Orquestras Sinfónicas do Estado de São Paulo e de Porto Alegre, a Orquestra Filarmónica do Luxemburgo e a Real Filarmonia da Galiza.

No âmbito da música contemporânea, o maestro tem colaborado com o Sond’Ar-te Electric Ensemble (com o qual realizou estreias de vários compositores portugueses e estrangeiros, e digressões pela Coreia do Sul e pelo Japão), com o Remix Ensemble Casa da Música, com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e com o Síntese Grupo de Música Contemporânea.

É fundador da Camerata Alma Mater, que se dedica à interpretação de repertório para

orquestra de cordas, e com a qual tem recebido uma elogiosa aceitação por parte do público e da crítica especializada.

Pedro Neves iniciou os estudos musicais na sua terra natal, na Orquestra Filarmonica 12 de Abril (Travassô, Águeda). Estudou violoncelo com Isabel Boiça, Paulo Gaio Lima e Marçal Cervera, respetivamente no Conservatório de Música de Aveiro, na Academia Nacional Superior de Orquestra (Lisboa) e na Escuela de Música Juan Pedro Carrero (Barcelona), com o apoio da Fundação Gulbenkian. No que diz respeito à direção de orquestra, estudou com Jean-Marc Burfin, completando a licenciatura na Academia Nacional Superior de Orquestra, com Emilio Pomàrico em Milão e com Michael Zilm, do qual foi assistente. Recentemente, concluiu o doutoramento em interpretação na Universidade de Évora, tendo como objeto de estudo o Concerto, a Sinfonietta e o Diver-timento II para orquestra de cordas do compositor Joly Braga Santos.

O resultado deste seu percurso faz com que a sua personalidade artística seja marcada pela profundidade, pela coerência e pela seriedade da interpretação musical.

Digitópia eletrónica e projeção

A Digitópia engloba toda a produção digital da Casa da Música: gravação, edição e transmissão — áudio e vídeo —, apoio tecnológico, criação na área da música eletrónica, programação e desenvolvimento, investigação e formação. É constituída por uma equipa jovem mas altamente especializada e multidisciplinar. O seu âmbito de ação é bastante alargado, incluindo atividades e projetos como o desenvolvimento de *software* e *hardware*, a realização de oficinas educativas e formações especializadas, o trabalho com comunidades, o apoio aos agrupamentos residentes da Casa da Música, a produção científica e artística, a criação de conteúdos musicais e vídeo, e a recolha e transmissão de concertos. Tem como missão criar as pontes necessárias para que o público, as comunidades e os artistas possam ter acesso às realidades musicais que as novas tecnologias possibilitam. Acredita na difusão livre de conhecimento e no desenvolvimento de ferramentas com código aberto (*open source*) e tem uma visão integrada do conhecimento, desde a pesquisa à sala de concerto.

Remix Ensemble Casa da Música

Peter Rundel maestro titular

Desde a sua formação, em 2000, o Remix Ensemble Casa da Música apresentou cerca de 115 obras em estreia absoluta e foi dirigido por maestros de prestígio internacional como Peter Rundel, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Reinbert de Leeuw, Emilio Pomarico, Ilan Volkov, Matthias Pintscher, Enno Poppe, Jörg Widmann, Baldur Brönnimann e Olari Elts, entre outros. Stefan Asbury foi o seu primeiro maestro titular.

No plano internacional, subiu aos palcos mais importantes de cidades como Paris, Viena, Berlim, Colónia, Zurique, Hamburgo, Donaueschingen, Antuérpia, Bruxelas, Milão, Budapeste, Estrasburgo, Amesterdão, Witten, Roterdão, Luxemburgo, Huddersfield, Orleães, Bourges, Toulouse, Reims, Norrköping, Barcelona, Madrid, Valência e Ourense, incluindo os festivais Wiener Festwochen e Wien Modern (Viena), Agora (IRCAM — Paris), Printemps des Arts (Monte Carlo), Musica Strasbourg e Donaueschinger Musiktage. Foi o primeiro ensemble português a pisar o palco da Philharmonie de Berlim (2012) e o primeiro agrupamento musical português a tocar na Elbphilharmonie de Hamburgo (2020). Regressou a esta sala em 2023, numa digressão com Matthias Goerne que o levou também à Philharmonie de Colónia. Em 2024, apresenta-se no festival Acht Brücken de Colónia.

Entre as obras interpretadas em estreia mundial, incluem-se encomendas a Wolfgang Rihm, Georg Friedrich Haas, Wolfgang Mitterer, Francesco Filidei, Hèctor Parra, Erkki-Sven Tüür, Daniel Moreira e Jörg Widmann, além de composições de Pascal Dusapin, Georges Aperghis e Peter Eötvös. Fez as estreias mundiais das óperas *Phylomela* de James Dillon

(Porto, Estrasburgo e Budapeste), *Das Märchen* de Emmanuel Nunes (Lisboa), *Giordano Bruno* de Francesco Filidei (Porto, Estrasburgo, Reggio Emilia e Milão) e da nova produção da ópera *Quartett* de Luca Francesconi (Porto e Estrasburgo). Apresentou um concerto cénico sobre a *Viagem de Inverno* de Schubert na reinterpretação de Hanz Zender, com encenação de Nuno Carinhas. O projeto *Ring Saga*, com música de Wagner adaptada por J. Dove e G. Vick, levou o Remix Ensemble em digressão por grandes palcos europeus. Nas últimas temporadas estreou em Portugal obras de Emmanuel Nunes, Harrison Birtwistle, Peter Eötvös, James Dillon, Georg Friedrich Haas, Magnus Lindberg, Luca Francesconi, Philippe Manoury, Olga Neuwirth, Wolfgang Mitterer, Thomas Larcher, Christophe Bertrand, Oscar Bianchi, Philip Venables, Cathy Milliken, Rebecca Saunders, Justé Janulyté, Enno Poppe e Liza Lim, além de compositores portugueses de várias gerações.

Na temporada de 2024, regressa à música icónica de Emmanuel Nunes e divulga obras de Vasco Mendonça, Compositor em Residência — entre as quais um novo Concerto para violino, a estreiar pela prestigiada solista Carolin Widmann, e uma obra para voz e ensemble, com Christina Daletska. O encontro com o coletivo Ruído Vermelho traz música encomendada a Luís Antunes Pena, e a celebração do 25 de Abril aborda a vanguarda de Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes, em confronto com as novas gerações.

O Remix tem 18 discos editados com obras de Pauset, Azguime, Côrte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Mitterer, Rehnqvist, Dusapin, Francesconi, Chin, Schöllhorn, Aperghis e Eötvös. A revista Gramophone incluiu o CD com obras de Pascal Dusapin na restrita listagem de Escolha dos Críticos do Ano 2013.

Violino

Angel Gimeno
Ilanina Khmelik

Viola

Trevor McTait

Violoncelo

Filipe Quaresma

Contrabaixo/Baixo elétrico

António A. Aguiar

Flauta

Stephanie Wagner

Oboé

Filipa Vinhas

Clarinete

Victor J. Pereira

Fagote

Roberto Erculiani

Trompa

Nuno Vaz

Trompete

Manuel Ferreira

Trombone

Ricardo Pereira

Guitarra elétrica

Mané Fernandes

Percussão

Mário Teixeira
Manuel Campos

Piano/Celesta/Cravo

Jonathan Ayerst

Eletrónica em tempo real

Filipe Fernandes*

Operação Técnica**Iluminação**

Bruno Mendes

Palco

Amaro Castro
Rui Brito

Som

Carlos Lopes
João Guimarães

Vídeo

Margarida Garcia*

* Digitópia

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

