

A QUERELA DOS TEMPOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

Helen Gallo
helengallo@yahoo.com.br
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP

Resumo

O artigo comenta as principais discussões da atualidade no campo da eletroacústica mista, no que está relacionado, primordialmente, às implicações interpretativas, compositivas e auditivas dentro desse âmbito. Como cerne do texto, encontra-se o que se chamará de *querela dos tempos* e alguns caminhos para a solução de tais divergências.

Palavras-chave: música eletroacústica mista; tempo real; tempo diferido.

Abstract

This article comments the main discussions about mixed electroacoustic music nowadays, in which is mainly related to interpretative, compositional and aural implications within this subject. As the kernel of this text, it will be found what is called the quarrel of times and some ways to answer these divergences.

A *querela dos tempos*, título do presente artigo, é o termo utilizado por Philippe Manoury para se referir às discussões que ocorrem no campo na música eletroacústica mista, mais precisamente aquelas relativas aos pontos favoráveis e desfavoráveis no emprego de recursos eletroacústicos por meio de dispositivos de áudio em tempo real – também conhecidos como *live-electronics* – ou de sons eletroacústicos previamente elaborados pelo compositor, fixos em suporte¹. O mesmo autor refere-se ao primeiro modo de difusão eletroacústica como *técnicas em tempo real*, e ao segundo caso como *técnicas em tempo diferido* (Manoury, 1998b:78). No caso das técnicas em tempo real, as transformações sonoras – realizadas por meio de programas computacionais específicos para esse fim – são obtidas a partir das fontes instrumentais *no momento da performance* e permitem uma maior variabilidade nas interpretações. Nas técnicas em tempo diferido, por sua vez, as variações

interpretativas numa obra dependem apenas do instrumentista, pois os recursos eletroacústicos são previamente elaborados pelo compositor e sofrem ínfimas mudanças de execução para execução. Os sons eletroacústicos são fixados em suporte num momento anterior à performance da obra – mais precisamente, no momento de sua concepção – e cabe ao intérprete integrar-se a essa estrutura.

Percebidas essas diferentes possibilidades de difusão eletroacústica, é de se esperar que, atualmente, haja correntes favoráveis a um ou outro modo. Neste texto, pretende-se comentar a respeito das discussões sobre o assunto, procurando abranger as esferas compositivas, interpretativas e auditivas de uma obra mista.

O surgimento da música eletroacústica mista tem sido apontado por muitos estetas e compositores como um caminho bastante fecundo. Isto porque, primeiramente, a inclusão de intérpretes na performance relaciona-se com a tradição musical pré-eletroacústica e, desta forma, tal referência instrumental estabelece uma espécie de continuidade histórica mais evidente entre esses repertórios. Além disso, em contraposição à música acusmática, a inclusão de instrumentos acústicos possibilita variabilidade na interpretação de uma mesma obra, correspondendo “(...) à necessidade de preservar um certo nível de indeterminação, e manifesta o desejo de deixar a obra inacabada (...) modificando-se de execução para execução (...)” (Bosseur, 1990:131). Tudo isso graças ao fator humano que, a partir desse momento, começa a integrar o ambiente de performance. Por outro lado, abriram-se caminhos para a exploração de determinados aspectos da morfologia sonora dos instrumentos e, com isso, trabalhá-la num nível outrora nunca experimentado, promovendo um enriquecimento tímbrico nas obras como um todo.

A evolução nas pesquisas de síntese sonora por meio de computadores, iniciadas por volta da década de 1950 e desenvolvidas da década seguinte², trouxe algumas mudanças no que se refere aos suportes utilizados na música eletroacústica. Com o passar das décadas, o uso da fita magnética foi substituído por programas específicos para a realização de tal procedimento. Além disso, como fruto dos avanços tecnológicos nesse âmbito, surgiram os sistemas de áudio em tempo real. Como tais sistemas ampliaram possibilidades para a esfera da composição e interpretação desse gênero, logo foram aclamados como uma solução frente a um dos aspectos mais criticados na difusão de sons eletroacústicos pré-elaborados: a falta de flexibilidade interpretativa para o instrumentista. E, a partir disso, suscitaram-se

¹ Ou fita magnética, referindo-se ao processo de maneira anacrônica.

² Cf. Bosseur, *op. cit.*:233-235.

as discussões sobre qual tipo de difusão eletroacústica seria o melhor a ser empregado nas composições eletroacústicas mistas.

As divergências que se estabelecem em torno da música eletroacústica mista são, basicamente, de duas ordens: posicionamentos relacionados a aspectos práticos – ou seja, questões relacionadas à performance – e reflexões de cunho estético-compositivo. Apesar das diferentes abordagens, o ponto central da discussão encontra-se no uso do tempo real *versus* tempo diferido.

O aspecto mais discutido é, sem dúvida, aquele relacionado com as questões práticas na execução desse repertório. Faceta geralmente explorada por intérpretes, o ponto crucial gira em torno do tempo cronológico. A performance com suporte fixo é vista como limitadora, devido à necessidade de se seguir rigorosamente as indicações de tempo – ocasionando um desconforto e falta de liberdade para a expressão das idéias musicais por parte dos instrumentistas. McNutt afirma que,

para o instrumentista, a performance com suporte fixo é semelhante a trabalhar com o pior parceiro humano imaginável: desatencioso, inflexível, não-responsivo e totalmente surdo. Ao passo que o intérprete domina a atenção do público, está ironicamente submisso ao seu parceiro de música de câmara, concentrando a maior parte de sua atenção em coordenar-se com o seu acompanhante – mesmo tendo sobre si a inteira responsabilidade de manter o grupo coordenado! (McNutt, 2003:99)

A questão do tempo cronológico é relevante para o intérprete, mas não é nova. No caso da música eletroacústica mista em tempo diferido, ela surge apenas em outro formato, pois o ambiente de performance em questão diverge do tradicional. É natural ao intérprete, em obras que não utilizam recursos eletroacústicos e pressupõem direção musical por intermédio de uma regência (orquestras) ou mesmo em formações camerísticas, adequar suas ações ou a outros membros do grupo ou às indicações do regente, a despeito de ser uma obra cuja escrita é tradicional ou não. Na verdade, o que realmente é relevante e está em jogo é a questão do tempo subjetivo³ de uma composição; esse, de fato, varia, no próprio ato interpretativo do instrumentista, de acordo com as concepções de um determinado intérprete e é um dos objetos de atenção dos ouvintes – o que não exclui a “interpretação” da

³ Sobre o tempo subjetivo de uma obra, Seincman (2001:14) afirma que é a interação dinâmica entre obra e ouvinte (*objeto e sujeito*) que se dá por meio da *recepção* musical (ou seja, da “interpretação” intelectual que efetuamos ao escutar uma obra), e nem sempre coincide com o tempo cronológico de uma composição. Isto porque o ato de observar o fenômeno musical implica numa troca contínua entre o objeto e o sujeito, uma “*retomada do sujeito como objeto de si próprio – que ele se implique no fenômeno como objeto de sua própria escuta.*” (*op. cit.*:29). Sendo assim, esse tempo subjetivo é um conceito extremamente maleável, variando de acordo com a visão de cada ouvinte.

obra efetuada na apreensão “passiva” instaurada no próprio ato de escuta. No uso da música eletroacústica mista, parte da obra é resultado de ações que não provêm de um ser humano; porém, o tipo de problema levantado é uma realidade enfrentada usualmente por um instrumentista na prática de câmara, além do que, tanto lá como cá, subsiste a problemática da própria recepção da obra.

Em vista disso, ater-se apenas a tal questão – qual seja: a de uma presumível falta de flexibilidade interpretativa *tout court* – é restringir-se à superficialidade dessa problemática e, de certa forma, à obviedade da prática musical que envolve mais de um instrumentista. E, certamente, uma discussão concentrada apenas nesse nível não poderá resultar em apontamentos relevantes.

Existe, também, uma vertente de pensamento que trata da intrusão das máquinas nos processos de criação e execução musical. Esta discussão, que adquire um patamar estético, parte do pressuposto que há uma relação dualista entre seres humanos e máquinas: da mesma forma que consistem num auxiliar para as ações humanas, elas constantemente interpelam o Homem, acarretando processos de questionamento contínuo a respeito de seu uso e suas funções no âmbito social.⁴ Dentro dessa vertente, a questão tempo diferido *versus* tempo real também é discutida em alguns momentos, como pode-se notar em Belet (2003:305-307). Este autor discute “*o dilema estético de quem serve o quê (ou o quê serve quem) na performance*” (Belet, *op. cit.*:305), partindo da idéia que tanto a escuta de uma obra, quanto sua performance foram afetadas pelo dualismo que envolve a visão da sociedade com relação às máquinas. Assim, chamando a música em tempo diferido de sistema de performance estático (*Ibid*:306), Belet afirma que ela surgiu das limitações de ordem técnica na fase inicial da música eletroacústica mista, e tal sistema coloca o intérprete em desvantagem, pois todas as falhas em performance serão compreendidas pela platéia como erros do intérprete. Por isso, defende o uso dos sistemas em tempo real, pois confere maior flexibilidade interpretativa ao instrumentista. Tais afirmações alinham-se profundamente àquelas já mencionadas com relação aos aspectos práticos desse repertório e, como afirmado anteriormente, referem-se a superficialidades do gênero. Por isso, é necessário buscar outros prismas para trazer à discussão observações relevantes e obterem-se conclusões mais aprofundadas sobre o assunto.

⁴ Cf. Belet (*op. cit.*:306) e Manoury (1996:205).

Na verdade, a grande questão a ser respondida é: qual é o melhor caminho, tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista compositivo e interpretativo, para o compositor, ao trabalhar no campo da música eletroacústica mista?

Para que a questão seja discutida satisfatoriamente, é necessário considerar três aspectos fundamentais que giram em torno dessas obras musicais: a composição, a interpretação e a escuta. A partir desses tópicos, é possível chegar a discussões mais aprofundadas a respeito do assunto.

Antes de discutir a querela propriamente dita, é necessário abordar um principal problema que atinge tanto a música mista em tempo diferido, quanto aquela em tempo real: a representação (Manoury, 1998b:62). A notação tradicional consiste numa representação abstrata – e, portanto, parcial – da complexidade do fenômeno sonoro. A escritura é, pois, dotada de *relatividade*, dependendo de operações mentais para o seu devir. Enquanto isso, a representação sonora da música eletroacústica possui origem distinta: sendo de natureza numérica ou gráfica, não depende das representações mentais para sua existência (*Ibid*:70-71). Desde o início do processo compositivo, é com essa diferença entre suportes que o compositor deverá lidar, conhecendo “a priori a natureza dos elementos que serão tratados, mas ignorando os valores exatos que os definirão.” (Manoury, *Ibid*: 74)

Outros aspectos importantes são aqueles relacionados à estruturação de uma obra mista. É necessário encontrar um ponto de equilíbrio entre a fusão e o contraste entre as partes instrumental e eletroacústica, dois extremos da interação:

(...) ênfase que uma composição mista de grande valor será aquela em que não apenas ambos os extremos dessa cadeia são elementos constitutivos de sua estrutura, mas também, de modo efetivo, a exploração sistemática dos estágios de transição entre a fusão e o contraste. (Menezes, 2002:308)

A respeito da fusão, esta ocorre quando são realizadas “*certas transferências localizadas de características espectrais de uma esfera sonora para outra*” (Menezes, *op. cit.*:308), o que é mais plausível de ser feito com o uso de sons dos instrumentos envolvidos na composição. Desta forma, caso se trabalhe unicamente com dispositivos de áudio em tempo real (*live-electronics*), a fusão dominará a escuta e o resultado que se terá é de identidade sonora. A integração entre as partes eletroacústica e instrumental é nítida ao ouvinte, ao ponto de parecer-lhe apenas que possibilidades sonoras dos instrumentos foram estendidas.

Por outro lado, a questão do contraste entre partes sempre pôde ser melhor trabalhado quando se utilizam sons eletroacústicos em tempo diferido. Por meio do tratamento sonoro, marcante na elaboração da música em tempo diferido, é possível penetrar a estrutura interna do som e elaborá-lo de modo mais pormenorizado, garantindo um maior refinamento sonoro à composição e sobretudo a emergência de estruturas sonoras contrastantes, porque mais independentes do contexto instrumental. Como consequência, ao se trabalhar o contraste, ficam evidentes as diferenças entre partes instrumentais e recursos eletroacústicos.

No que tange à interpretação musical, Manoury diz que a interação, na música, não é fruto do surgimento da música eletroacústica mista, mas sim um fator ligado à *virtualidade*, que sempre está presente numa obra quando esta abrange a dupla relação escritura- interpretação. Ou seja, dentro da música tradicional, a escritura sempre contém em si a marca da virtualidade, pois trata-se apenas de uma representação parcial do que *virá a ser* o fenômeno sonoro; a obra surge de fato quando se dá a interpretação musical. Assim sendo, propõe que tal virtualidade pode ser preservada no contexto da música eletroacústica mista por meio do uso do áudio em tempo real, pois, ao contrário da difusão em tempo diferido, esse meio possibilita manter a potencialidade sonora de uma obra – assim como ocorre no repertório tradicional (Manoury, *op. cit.*:72-73). Dessa forma, o autor acaba por justificar a opção pela difusão em tempo real por meio do estabelecimento de um contínuo histórico. Talvez este seja um caminho interessante a se trilhar, no caso da música eletroacústica mista.

Como pode ser notado ao longo do texto, a querela dos tempos é fruto de sectarismos causados pela negligência ao se observar a complexidade de fatores envolvidos no âmbito do repertório eletroacústico misto. Na realidade, a forma mais consciente de se responder à principal indagação aqui feita – qual seja: o melhor caminho a ser trilhado pelo compositor, tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista compositivo e interpretativo, ao trabalhar com esse repertório – não é por meio de posições sectárias, excludentes, que demonstraram ser uma forma superficial de abordagem. Muito provavelmente, a maneira mais interessante de solucionar tal problema reside na interseção de tantos pontos de vista. Em suma, espera-se uma reconsideração não apenas das partes divergentes que constituem tal querela, mas também do seu aspecto global. Ou seja, a análise dos meandros dessa questão consistirá, a partir de agora, na chave para um real progresso desse campo.

Referências bibliográficas

BELET, Brian. Live performance interaction for humans and machines in the early twenty-first century: one composer's aesthetics for composition and performance practice. *Organised Sound*, Cambridge, v. 8, n. 3, p. 305-312, 2003.

BOSSEUR, Jean-Yves e Dominique. *Revoluções Musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

GARNETT, Guy E. The Aesthetics of Interactive Computer Music. *Computer Music Journal*, Massachusetts, v. 25, n. 1, p. 21-44, 2001.

MANOURY, Philippe. La note et le son: un carnet de bord. In: MANOURY, Philippe. *La note et le son: écrits et entretiens 1981-1998*. Paris: L'Harmattan, 1998a, p. 43-57.

_____. Les partitions virtuelles. In: MANOURY, Philippe. *La note et le son: écrits et entretiens 1981-1998*. Paris: L'Harmattan, 1998b, p. 59-86.

_____. O Gesto, a Natureza e o Lugar: um demônio nos circuitos. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: EdUSP, 1996, p. 205-210.

MCNUTT, Elizabeth. Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity. *Organised Sound*, Cambridge, v. 8, n. 3, p. 297-304, 2003.

MENEZES, Flo. For a morphology of interaction. *Organised Sound*, Cambridge, v. 7, n. 3, p. 305-311, 2002.

SEINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.