

“A querela dos tempos”: um estudo sobre as divergências estéticas na música eletroacústica mista

Helen Gallo

Discente do Programa de Pós-Graduação em Música do

Instituto de Artes da Unesp

e-mail: helengallo@yahoo.com.br

Sumário:

A referida pesquisa abordou as discussões recentes a respeito do uso de sons eletroacústicos em *tempo real* ou em *tempo diferido* no âmbito da música mista, confrontando e analisando as opiniões sectárias existentes nesse panorama de divergências que Philippe Manoury (1998:78) denomina por “a querela dos tempos”. Tendo-se como base dessa pesquisa as afirmações de McNutt (2003) e Menezes (2002), e utilizando-se também do estudo de obras do gênero, discutiram-se tais embates sob o viés da composição, interpretação e escuta da música eletroacústica mista.

Palavras-Chave: música eletroacústica mista; interação.

Introdução

No âmbito de reflexões sobre a música eletroacústica mista, as abordagens a respeito da interação são diversas. Em linhas gerais, são dois os tópicos mais recorrentes: o primeiro diz respeito às questões estético-compositivas, discutindo-se também a relação entre seres humanos e máquinas; e o segundo restringe-se à esfera interpretativa, remetendo-se, portanto, aos aspectos práticos do gênero. A partir de tais discussões, surgiu nesse panorama o que o compositor Philippe Manoury (1998:78) nomeou de “a querela dos tempos”: os embates entre os defensores da eletrônica em *tempo real* e aqueles que privilegiam a utilização de sons eletroacústicos pré-gravados (em *tempo diferido*).

Dentro dessa esfera de debates, o argumento de maior notabilidade é em defesa do uso exclusivo dos sons em tempo real: para os partidários desse conceito, os sons em tempo diferido proporcionam uma certa falta de flexibilidade ao instrumentista. No entanto, tal idéia é limitada, pois abrange apenas o aspecto interpretativo das obras mistas, desprezando as questões compositivas e até mesmo auditivas, igualmente fundamentais para a compreensão de uma composição musical. A partir disso, faz-se a seguinte indagação: qual 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?

Objetivos

Analisar as divergências no campo da música eletroacústica mista que estão relacionadas ao uso de recursos eletroacústicos em tempo real *versus* tempo diferido, partindo-se das observações de Philippe Manoury a respeito da “querela dos tempos”. Examinar a validade e implicações dessas idéias contrastantes nas esferas da composição, interpretação e escuta de obras do gênero.

Procedimentos metodológicos

O cerne desse trabalho consistiu no confronto dos divergentes conceitos relacionados ao uso dos sons eletroacústicos em tempo real ou tempo diferido. Além das considerações sobre “a querela dos tempos” de Manoury (1998:78), foram basilares as idéias de McNutt (2003), que rejeita o uso dos sons em tempo diferido por se tornarem “prisões temporais” ao instrumentista; e, em contraponto a esse pressuposto, a afirmação de Menezes (2002), de que a flexibilidade ou falta dela na eletroacústica mista se deve antes ao modo como o compositor estrutura sua obra que ao meio de difusão utilizado, bem como seu conceito de morfologia da interação (Menezes, op. cit.: 308).

O processo de pesquisa abrangeu: revisão bibliográfica do assunto; estudo dos diversos posicionamentos estéticos sobre a questão, de forma a confrontar pontos de divergência e intersecção de idéias; e estudo das obras musicais integrantes do trabalho, quais sejam: *Kontakte* (1958-60), de K. Stockhausen, para pianista, percussionista e sons eletrônicos; *Profils Écartelés* (1988), de F. Menezes, para piano e sons eletroacústicos; *Pluton* (1988), de P. Manoury, para piano e eletrônica em tempo real; e *Mahler in Transgress* (2002-03), de F. Menezes, para dois pianos e eletrônica em tempo real.

Resultados e Considerações Finais

No âmbito compositivo, a reflexão sobre as idéias-base da pesquisa se deu principalmente com a análise de *Kontakte*, de K. Stockhausen, para pianista, percussionista e sons eletrônicos.¹ O ponto de partida foi o conceito de *morfologia da interação* (Menezes, 2002:308), o qual abrange as idéias de *fusão* e *contraste* entre as partes instrumental e eletroacústica.

Menezes defende que “uma composição mista de grande valor [...] explora os estágios de transição existentes entre *fusão* e *contraste*” (op. cit.:308, trad. nossa). Isto é possível de ser realizado com mais êxito na eletroacústica com sons em tempo diferido, pois, na música em tempo real, “é mais plausível de se trabalhar [...] com sons provenientes dos próprios instrumentos utilizados na composição do que com sons originários de outras fontes, sem nenhuma origem relacionada” (Ibidem: loc. cit., trad. nossa).

No entanto, ao se analisar *Kontakte*, essa primeira idéia se revela paradoxal em certo sentido, porque se trata de uma obra essencialmente constituída por fusão entre partes e que, entretanto, possui inegável importância histórica. Por meio dessa composição, tornou-se possível também validar um aspecto que corrobora para a refutação do referido argumento: a ocorrência de uma interação efetiva nesse contexto musical não depende necessariamente do tipo de difusão utilizado na obra, mas antes da forma como a obra é *elaborada* – ou seja, um atributo da *esfera compositiva*, sendo por isto muito mais ligado à *escritura* processual da própria obra do que consequência do fator eminentemente técnico.²

Além disso, se por um lado o embate – ou a *oposição binária*, como quer Menezes³ – entre universo instrumental e eletroacústico, ou entre a *fusão* e o *contraste*, não é plenamente realizável no caso da eletroacústica em tempo real, *Kontakte* surge como um paradoxo, pois, embora dotada de sons eletroacústicos pré-gravados, sua característica mais marcante é se tratar de uma obra em que o elemento de fusão impera ao longo de todo o seu discurso.

¹ As demais obras, citadas como integrantes desse estudo, foram utilizadas principalmente para exemplificar e basilar os argumentos defendidos ao longo do trabalho. Prescindiu-se, portanto, de uma análise musical prévia, mas que não consta nesse trabalho.

² A esse respeito. Cf. Menezes, 2002:306.

³ Cf. Ibidem, loc.cit.

Em vista dessa oposição de idéias, analisaram-se outras possibilidades recentes, como as *partituras virtuais*⁴ de Manoury, nas quais é viável “detectar e [...] analisar os eventos produzidos em tempo real, o que significa, em música, os eventos produzidos pela interpretação [musical]” (Manoury, 1998:73, acréscimos nossos). Nelas, a partitura instrumental é previamente “memorizada” pelo computador, que também marca pontos de referência dispostos de acordo com a sucessão cronológica dos eventos musicais. Assim, torna-se muito mais confortável para o intérprete atuar dentro desse viés, pois não só os princípios fundamentais para o referido processo, bem como o próprio ambiente de performance por ele gerado, são muito similares ao tradicional.

Em contrapartida, por mais que as estratégias compositivas sejam altamente elaboradas na eletrônica em tempo real, não se pode fugir do fato de as estruturas eletroacústicas se encontrarem submissas, na maior parte das vezes, ao material instrumental no que se refere ao espectro sonoro. Pode-se afirmar que este é o aspecto mais limitante do uso dos sons em tempo real, a despeito de, nesses casos, ser inegável o ganho interpretativo no que tange à problemática da inflexibilidade temporal, a que os sons eletroacústicos em tempo diferido submetem os instrumentistas na execução desse repertório.

Dessa forma, defende-se uma alternativa recente propiciada pelos programas computacionais – neste caso específico, o Max/MSP: a possibilidade de mesclar a idéia de *partituras virtuais* com o uso concomitante de estruturas eletroacústicas pré-elaboradas em estúdio, acionadas também a partir de determinados pontos da partitura instrumental. Dessa forma, considera-se essa via de trabalho um trânsito possível entre dois modos distintos de elaboração eletroacústica, tanto para compositor quanto para intérprete.

No âmbito da interpretação musical – aqui entendida como a *veiculação* de uma obra por meio de um intérprete-instrumentista –, o argumento da falta de flexibilidade – ou, como quer McNutt (2003:305), das “prisões temporais”, ocasionadas pela eletroacústica em tempo diferido – não foi tido como pleno. Embora existam na partitura pontos que devem ser sincronizados, entre eles é perfeitamente possível haver relativa flexibilidade a um intérprete. Além disso, da mesma forma que, numa obra convencional, é necessário submeter a interpretação a aspectos como o contexto estilístico e até mesmo à observação rigorosa dos valores absolutos nela existentes⁵, numa composição mista ocorre o mesmo, no que se refere à parte instrumental.

Portanto, conclui-se que, independentemente do tipo de difusão a ser utilizado no contexto da eletroacústica mista, “a liberdade de que [o intérprete] dispõe para a construção de seu enredo interpretativo *estará limitada* pelo fato de que as verdades locais podem ser, às vezes, estabelecidas com segurança” (Nattiez, 2005: 161, grifos nossos). Ou seja, a interpretação musical, embora seja fruto do imaginário do instrumentista-intérprete, é também calcada em parâmetros externos a ele, os quais igualmente auxiliam na constituição do “entorno” da obra.

Por isso, ao lidar com fatores externos a si próprio, aspecto intrínseco à natureza de sua própria atividade, o intérprete não trabalha num nível que não lhe seja familiar. Este aspecto acaba por invalidar a idéia de que, ao se submeter ao tempo proposto pelos sons pré-fixados em suporte, o instrumentista se confrontará com algo estranho ao que está habituado em sua prática interpretativa.

Em vista dos aspectos levantados anteriormente, a questão da liberdade interpretativa adquire o mesmo nível de problemática em ambos os tipos de difusão eletroacústica. Isto porque, ao contrário daquilo defendido pelos sectários da “querela dos tempos”, tanto tempo diferido quanto tempo real proporcionam *relativa* flexibilidade ao instrumentista; este, no entanto, sofre a interferência dos fatores comuns a qualquer obra musical que envolva intérpretes humanos. Dessa

⁴ No original em francês, *partitions virtuelles* (Manoury, 1998:72 et seq.), também conhecido como *seguidor de partitura* – embora esse compositor considere tal termo inadequado.

⁵ Em outras palavras, Lévi-Strauss (2004:35) diz que existe na música um contínuo externo, “cuja matéria é constituída [...] por acontecimentos históricos ou tidos por tais [...], e, no outro caso, pela série igualmente ilimitada de sons fisicamente realizáveis [...]”.

forma, apesar de alguns defenderem que a eletroacústica em tempo real possibilita maior liberdade ao intérprete, esse fator é de certa forma falacioso, pois não considera a questão do ato interpretativo com mais profundidade.

Na esfera da escuta, o uso de técnicas em tempo real ou em tempo diferido fatalmente ocasiona diferentes impressões ao receptor. Não tanto pelo fato de o ouvinte detectar que o compositor lançou mão de um ou outro modo de difusão, mas sim porque a natureza de cada um desses meios reflete inevitavelmente na resultante sonora de uma obra.

No que tange ao ponto crucial da “querela dos tempos” – a questão da flexibilidade ou inflexibilidade temporal de acordo com o tipo de difusão eletroacústica utilizada –, ela se torna, até certo ponto, irrelevante ao ouvinte, ao menos se levado em consideração apenas o viés proposto pelos sectários desse debate. Porém, no âmbito da elaboração compositiva, os apontamentos levantados neste trabalho se relacionam intimamente com o ato receptivo e, portanto, são igualmente relevantes nesse contexto. As diferenças entre os meios de difusão eletroacústica ocorrerão inevitavelmente, independentemente da ciência ou não do ouvinte a respeito desses meandros técnicos. Ao passo que o tempo real proporciona, via de regra, uma evidente correlação entre ambos os universos sonoros – chegando até mesmo a gerar *confusão* ao ouvinte, como menciona Menezes⁶ –, o *contraste*, possível de se elaborar mais pormenorizadamente no âmbito da eletroacústica em tempo diferido, também se faz necessário, pois a estruturação de uma obra requer trechos articuladores, a fim de se produzir um discurso dialético ao ouvinte, “um ato de vontade [...] que se funda na própria relação destes estados em si” (Seincman, 2001:37): a similaridade e a divergência entre ambos os universos sonoros.

Assim sendo, acredita-se que, do ponto de vista de recepção da obra, é necessário haver um equilíbrio entre fusão e contraste, tal qual é necessário à esfera compositiva. E, igualmente ao referido âmbito, considera-se o caminho que transite por ambos os modos de difusão, englobando-os numa mesma obra, como o mais interessante para a perspectiva do ouvinte.

Em vista de todas as implicações analisadas nas três esferas fundamentais para a fruição musical – composição, interpretação e escuta –, concluiu-se que não é possível discutir a eletroacústica mista por meio de posições sectárias, partindo-se somente de um viés da questão. Para um compositor que trabalha nesse âmbito, o caminho mais pertinente parece ser aquele que considera os meandros dessas divergências, e estabelece propostas que consistam no ponto de equilíbrio desses impasses. Portanto, é incumbência do compositor considerar, primeiramente, as possibilidades de elaboração compositiva dos diferentes meios de difusão eletroacústica, sem negligenciar os aspectos interpretativos aqui mencionados, fazendo uso também dos recursos tecnológicos disponíveis atualmente. A proposta que se defendeu foi a de utilização concomitante dos sons eletroacústicos em tempo real e tempo diferido, por consistir numa abordagem em que aspectos compositivos, interpretativos e auditivos de uma obra mista são igualmente considerados, e por meio da qual é possível se atingir um alto nível de elaboração e complexidades musicais.

⁶ Cf. Menezes, 2002:309.

Referências Bibliográficas

- Lévi-Strauss, Claude. (2004). *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Manoury, Philippe. (1998). Les partitions virtuelles. *La note et le son: écrits et entretiens 1981-1998*. Paris: L'Harmattan, p. 59-86.
- McNutt, Elizabeth. (2003). Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity. *Organised Sound*, Cambridge, v. 8, n. 3, p. 297-304.
- Menezes, Flo. (2002). For a morphology of interaction. *Organised Sound*, Cambridge, v. 7, n. 3, p. 305-311.
- Nattiez, Jean-Jacques. (2005). *O combate entre Cronos e Orfeu*. São Paulo: Via Lettera.
- Seincman, Eduardo. (2001). *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera.