

Processos de hibridização entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante: as *quatro peças para lounge* de Rodolfo Caesar

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcelo Carneiro de Lima
UNIRIO – marcelo.lima@unirio.br

Resumo: Este artigo apresenta uma observação preliminar sobre os *processos de hibridização* (Canclini, 2013) entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante. A hipótese inicial é a de que as mútuas interseções entre músicas de origens diversas flexibilizam as noções de identidade de campos composicionais outrora bem definidos, permitindo hibridizações no âmbito das técnicas de produção sonora, das sonoridades resultantes e da composição. As ideias serão ilustradas por observações sobre as *Quatro Peças para Lounge* de Rodolfo Caesar.

Palavras-chave: Processos. Hibridização. Resíduos. Eletroacústica.

Processes of hybridization between electroacoustic music and electronic dance music: the *Four pieces for lounge* by Rodolfo Caesar

Abstract: This article presents preliminary observations upon the *processes of hybridization* (Canclini, 2013) between electroacoustic music and electronic dance music. Our initial hypothesis is that mutual intersections between music of different origins flexibilize the once well-defined identities of compositional fields, allowing hybridizations within the techniques of sound production, the resulting sonorities and the composition. Ideas are illustrated by observations about the *Four Pieces for Lounge* by Rodolfo Caesar.

Keywords: Process. Hybridization. Residue. Electroacoustic.

1. Introdução

Este artigo é o primeiro de um projeto de pesquisa que pretende estudar os *processos de hibridização* na música eletroacústica e no vídeo-música¹. Apresenta uma abordagem preliminar às possibilidades dos *processos de hibridização* entre a música eletroacústica e a música eletrônica dançante (*med*). Parte das noções dos *processos* desenvolvidas por Néstor Garcia Canclini no âmbito dos estudos culturais, e as intersecta com conceitos de outros pesquisadores nas áreas de filosofia, musicologia e artes².

A hipótese preliminar é a de que as mútuas interseções entre músicas de origens diversas flexibilizam as identidades e os campos composicionais outrora bem definidos, permitindo hibridizações das técnicas de produção sonora, de composição, e nas sonoridades resultantes. Estas hibridizações impactam nos modos de fazer e escutar, na circulação e difusão das obras, e nas rígidas delimitações entre campos de produção, tal como a separação entre produção cultural popular, erudita e massiva (CANCLINI, 2013, p.302-303).

Nesta etapa do estudo, apresentaremos o conceito de *processos de hibridização*

¹ Este artigo se refere apenas aos *processos de hibridização* na música eletroacústica, não fazendo qualquer referência ao vídeo-música.

² Dentre os conceitos que intersectamos ao de Canclini, estão os de transcódificações, meios e territórios de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980).

em Canclini e a forma como o entendemos e aplicamos em relação ao nosso objeto. Observaremos estes *processos* em aspectos técnicos e estilísticos da música eletrônica dançante hibridizados à música eletroacústica. Para ilustrá-los selecionamos as *Quatro Peças para Lounge* de Rodolfo Caesar (2005)³.

2. *Processos de Hibridização*

Néstor Garcia Canclini aborda os *processos de hibridização* no âmbito dos estudos culturais os descrevendo como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX). Partindo do estudo de Brian Stross, Canclini descreve o “trânsito do discreto ao híbrido” como a passagem de “(...) formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (*Ibid*, p. XIX-XX). Ainda segundo o autor, o termo *hibridização* é mais maleável para a descrição de processos que envolvam também a fusão de “produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos”; é mais flexível para designar “as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)” (*Ibid*, p. XXIX).

Os *processos de hibridização* flexibilizam as identidades sociais, profissionais, culturais outrora rigidamente definidas, possibilitando *transcodificações* entre meios⁴ distintos. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari

A transcodificação ou transdução é aonde um meio se serve de base para um outro, ou ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui em um outro. Justamente a noção de meio não é unitária: não é apenas o ser vivo que passa constantemente de um meio a um outro, mas são os meios que passam de um para o outro, essencialmente comunicantes. (DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1980, p.384-385)

A transcodificação permite que um meio se abra a outro, que ambos se intersectem, se fundam, se hibridizem. Entendemos que os *processos de hibridização* são possibilitados por estas *aberturas* de um meio sobre o outro, e que no caso da música eletroacústica, estas são observáveis através dos seus elementos comunicantes, apresentados no âmbito das estratégias e técnicas de produção sonora e de composição, nas sonoridades

³ As Quatro Peças para Lounge são, respectivamente, *Affoschektra*, *Sambado*, *Bioacústica* e *AdieuaX*.

<http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20052005/caesarro7.htm>. João Paulo Costa do Nascimento analisa estas obras de Caesar no seu estudo sobre a pós-modernidade e a música. NASCIMENTO, 2010. In http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/Abordagens_do_pos-moderno_em_musica.pdf

⁴ Para Deleuze e Guattari, um meio é um bloco espaço-temporal. (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p. 384). Usamos o conceito destes autores para definir um espaço-tempo de produção e ação definidor das identidades que caracterizam e particularizam grupos socioculturais e suas relações econômicas e políticas. Um *métier*.

resultantes, no emprego de práticas e de tecnologias comuns, nas interseções que ocorrem entre as formas de criação e difusão das obras. Partimos destas noções para abordar os *processos de hibridização* como dinâmicas de transformação nas formas de produção e criação da música eletroacústica.

3. Música Eletroacústica: um híbrido em *processo contínuo de hibridização*

Consideramos, portanto, e desde o início, que o termo música eletroacústica (acusmática) surgiu para designar um híbrido: a fusão das práticas composicionais, técnicas e tecnologias⁵ de produção da *Musique Concrète* (França) e da *Elektronische Musik* (Alemanha). O amálgama entre as técnicas composicionais instrumentais e eletroacústicas na *música mista* e na *eletrônica em tempo real*, as composições para filmes⁶, e o vídeo-música (LIMA, 2011) são outras formas híbridas também originadas dos *processos* contínuos de *hibridização* na música eletroacústica.

A partir do final dos anos de 1960 e início de 1970, a música popular incorpora instrumentos⁷ e tecnologias eletrônicas na produção de gêneros e estilos que vão do *rock* e *soul* ao *dub jamaicano* e à *disco*. O compositor e produtor musical Brian Eno realiza uma palestra em 1979 intitulada *The Studio as a Compositional Tool*⁸ em que concebe a utilização das técnicas de produção e engenharia de áudio dos estúdios de gravação para compor exclusivamente para meios de registro sonoro (disco e fita), uma situação análoga a que já vinha sendo realizada há trinta anos pelos compositores de música eletroacústica. Para Eno, “o estúdio é aonde a composição (não apenas a gravação, ou mesmo o arranjo) acontece, e o que está sendo feito não é a reprodução ou extensão da experiência em concerto, mas algo totalmente diferente” (ENO *Apud* MOOREFIELD, 2005, p.53-54).

Segundo Carlos Palombini, o primeiro gênero de *música eletrônica dançante* surge na metade dos anos 1980 (PALOMBINI, 2012), incorporando técnicas que vão do *turntablism* às desenvolvidas nos estúdios de gravação, além do uso dos novos equipamentos de áudio e instrumentos eletrônicos. O termo genérico música eletrônica dançante (*med*) abarca hoje uma série de gêneros e estilos diferentes de música eletrônica popular. As possíveis correlações entre as produções da *med* com as de música eletroacústica podem ser traçadas não apenas no âmbito do uso das tecnologias semelhantes (ou iguais), mas também pelo fato de alguns DJs e produtores musicais conhecerem (inicialmente e possivelmente

⁵ O estúdio francês e o alemão foram equipados de forma diferente, de acordo com as suas especialidades (HOLMES, 2008, p.52/59).

⁶ Desde os anos de 1950, os compositores de *Musique Concrète* têm realizado trabalhos para meios audiovisuais.

⁷ Sintetizadores analógicos como o Moog e o Buchla surgem na segunda metade dos anos de 1960, sendo adotados por grupos de música popular especialmente nos EUA e Europa. (HOLMES, 2008, p.209-226)

⁸ *O Estúdio como Ferramenta Composicional*.

através de um monólogo surdo aos compositores de música eletroacústica) determinadas obras e compositores. Kim Cascone afirma que um grande grupo de DJs e compositores da *música glitch* (um dos gêneros da *med*) se familiarizaram com as obras de Karlheinz Stockhausen, Morton Subotnick, e John Cage, e foram influenciados por elas (CASCONI, 2005, p.5).

É possível que hoje inverso prevaleça: o monólogo mudou de direção, talvez tenha até mudado de *status* e assumido uma forma de diálogo mais inclusiva e democrática. Talvez... O fato é que é cada vez mais comum observar composições eletroacústicas influenciadas e incorporando técnicas e procedimentos composicionais da *med*, ou mesmo de outros gêneros e estilos da música popular (o rock, por exemplo). Estes movimentos de interseção fazem parte de *processos de hibridização* característicos da música eletroacústica.

Desde as últimas décadas do século passado, a flexibilização das *fronteiras* entre meios de produções populares e eruditas têm se tornado relevante⁹, e segundo Canclini, é parte das relações e dinâmicas contemporâneas, especialmente (mas não exclusivamente) nas regiões urbanas. Para Canclini, as delimitações entre culto, popular e cultura massiva se enfraquecem em cidades cada vez mais hibridizadas. As *coleções* hierarquizadas de bens simbólicos, criadas originalmente na Europa moderna, e mais tarde na América Latina como um dispositivo de organização destes bens, perde a força e o sentido.

Hoje os museus de arte expõem Rembrandt e Bacon em uma sala; na seguinte, objetos populares e desenho industrial; mais adiante, ambientações, *performances*, instalações e arte corporal de artistas que já não acreditam nas obras e se recusam a produzir objetos colecionáveis. (CANCLINI, 2013, p.303)

4. As Quatro Peças para Lounge de Rodolfo Caesar

A situação atual nos incita a imitar Pierre Schaeffer e introduzir as questões dos *processos de hibridização* na música eletroacústica citando E.T.A. Hoffman: “o som habita em tudo” (HOFFMAN *apud* SCHAEFFER, 1996, p.23); ou em nosso caso, habita em todos os meios. No entanto, isto não é suficiente para abordar os *processos de hibridização* entre meios musicais diversos, mas um indício que aponta para possibilidades. Não abordamos o som como fator hibridizante, mas as maneiras de trabalha-lo e produzi-lo em meios musicais diversos. Alguns aspectos característicos definidores das identidades entre meios distintos se esvanecem, e falar das diferenças entre a música eletroacústica e a *med*, por exemplo, exigiriam exercícios de conceituação cada vez mais complicados. Porém, alguns aspectos podem servir de referência (aspectos estes cada vez mais flexíveis e frágeis). O tratamento temporal e espacial, é uns deles: enquanto a regularidade métrica, a composição a partir de

⁹ E não somente entre música eletroacústica e *med*. Vide as músicas de Louis Andriessen e Bang o

*grupos e motivos em ostinati*¹⁰ que não passam necessariamente por processos de desenvolvimento e que variam de acordo com um projeto que os atrela àquela regularidade, e a bidimensionalidade espacial são característicos em boa parte das composições de *med*, a música eletroacústica tende à assimetria, ao desenvolvimento dos materiais, e à tridimensionalidade espacial. Estas observações são, no entanto, genéricas demais e, portanto, frágeis, mas nos dão alguns indícios que nos permitirão entender o que está sendo hibridizado, e como.

As *Quatro Peças para Lounge* foram compostas em decorrência das ideias propostas pelo grupo *Anã Magra*, formado por Caesar, Alexandre Fenerich, Luiz Eduardo Castelões, e Daniel Quaranta. Uma das ideias era a de compor coletivamente, ou criar materiais que pudessem ser trocados entre os integrantes na produção das obras individuais. O grupo não foi adiante, mas Caesar aproveitou os materiais criados pelos demais integrantes para a composição das *Peças*.

4.1 *Affoshektra* e *Sambado*

Affoshektra e *Sambado* utilizam materiais de Quaranta e Castelões, respectivamente¹¹. Apresentam duas características comuns: processos gradativos de dissonância métrica (BUTLER, 2001), e de acumulação. Os dois processos composicionais são gerados basicamente a partir de duas técnicas desenvolvidas pelos compositores da *música minimalista*: o defasamento (ou troca de fases), e a adição/subtração textural (CERVO, 2005). Em algumas das produções das *med*, também é possível perceber a incidência destas técnicas (ora mais evidente, ora menos), especialmente nos *ostinati* (loops) de células tônicas ou complexas, e nas adições e subtrações gradativas de camadas texturais. Talvez de uma maneira mais próxima do que imaginamos, os processos envolvidos nas composições destas músicas se relacionem com as primeiras composições de Pierre Schaeffer, a exemplo dos *Cinq Étude de Bruits* (1948). Esta opção estrutural parece também ter sido a de Caesar.

A princípio parecerá possível ao ouvinte dançar estimulado pelos ritmos de quadratura binária montados como células em *ostinati*, como em boa parte das *med*: uma *base* rítmica em *ostinato* acrescida de outra(s) em contraponto que reforça uma pulsação constante (ou a impressão de constância na pulsação). No entanto, nestas duas primeiras *Peças*, a estrutura rítmica regular se modifica rapidamente: a primeira célula de *Affoshektra* (uma

¹⁰ Termos da tipologia schaefferiana (SCHAEFFER, 1967). Traduzimos o termo *pédale* usado por Schaeffer para *ostinato*.

¹¹ Informação dada por Caesar, por e-mail (2014).

massa fina, com ataque rígido e tessitura médio-aguda/aguda), apesar de manter a quadratura constante, permuta os grupos rítmicos do afoxé criando novas acentuações e síncopes antes mesmo da adição de uma nova textura (fig. 1, pentagrama 2). As adições subsequentes começam o processo de dissonância métrica: se alguém começou a dançar, vai aos poucos perdendo o *chão*. A troca, ou simultaneidade de acentuações divergentes, muda o *foco* rítmico, e confunde o ouvinte. As adições texturais provêm dos materiais mais diversos: das (quase) dançantes percussões, a um *coro* masculino com silabações rítmico-referenciais (um *dança* tribal?), a orquestra e a voz da soprano em Elektra de Richard Strauss.



The image shows a musical score for three staves in 2/4 time.
 - Staff 1: Starts with rests, then has notes with accents (>>) in the final measures.
 - Staff 2: Features a continuous rhythmic pattern of eighth notes, starting at a mezzo-forte (*mf*) dynamic and reaching a forte (*f*) dynamic.
 - Staff 3: Starts with rests, then has notes with accents (>>) and a 'segue' marking.

Fig. 1. Início de *Affoschektra*

Sambado inicia-se com uma massa tônica com aparência inicial de um som sintético que é rapidamente filtrada revelando uma textura que se assemelha a de uma orquestra de cordas. A adição da cuíca e do pandeiro em um ritmo de samba introduz um caráter dançante, mas cujas síncopes e defasagens irão diluí-lo rapidamente, assim como na *Peça* anterior. A adição textural é rápida (poucos segundos após a entrada da cuíca e do pandeiro, amostras granulosas, de massa espessa, em plano de fundo), e o defasamento rítmico se intensifica no minuto final. É possível lembrar da introdução da música *Autobahn* do grupo alemão Kraftwerk (1991), em que sons de motores de carros (a massa espessa de Caesar parece proveniente da gravação de um trem) antecedem as células rítmicas e tonais que permanecem até o final. No entanto, Caesar superpõe as massas em organizações espaciais variadas continuamente. A ausência de fixação melódica, seja como linha de baixo, ou um *cantábile* de qualquer ordem, como acontece na música do grupo alemão, revelam uma origem diversa da *med*. Da mesma forma, a composição parece ora fazer referências às produções eletroacústicas, ora tende a se afastar delas: os meios se interpenetram para criar

algo novo, e não reproduzir o mesmo.

Affoschektra e *Sambado* podem ser relacionadas a algumas produções de Amón Tóbin, conhecido compositor de *med*, tais como *Goto 10* (2011) no que se refere à quebra de expectativa em relação à possibilidade de se dançar. A obra de Tóbin também poderia ser tocada como peça para *lounge*, porém ela carece de um dado presente nas *Quatro Peças*: o humor que dessacraliza os dois *métier*, os dois meios, os fundindo de forma inusitada.

4.2 Bioacústica

Das quatro *Peças* de Caesar, esta é a que menos possui relações com as *med*. De fato ela hibridiza dois elementos: um de auto-referência, e outro de referência. *Bioacústica* nos remete à duas outras obras de Caesar: *Nemietoia* e *Círculos Ceifados*. Em ambas o compositor trabalha o *universo sonoro* dos insetos e sapos, e em um exercício de tipomorfologia, os conecta uns com os outros (*Círculos Ceifados*), e com sons mecânicos (*Nemietoia*). A referência quase explícita é à obra *Bilude* de Pierre Schaeffer (1979). Enquanto o compositor francês desconstrói com brilhantismo e humor o Prelúdio 2 do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach, Caesar, da mesma forma, desconstrói a *Invenção N° 2* fazendo com que os sapos cantem, junto com o piano em plano de fundo, suas duas vozes.

Se há um aspecto que norteia esta composição, além das referências mencionadas e do humor com que o compositor as realiza, é a distribuição dos materiais no espaço. A sua função no conjunto das *Quatro Peças* parece ser a de interlúdio e ligação entre as duas primeiras e a última, *AdieuaX*.

4.3 AdieuaX

Esta *Peça* reconecta o conjunto das quatro ao *métier* das *med*. É, sob o aspecto dos *processos de hibridização*, a mais explícita na realização da fusão entre os dois meios, a começar pela voz robótica sintetizada com o software *Cantor*¹² que está diretamente ligada às produções de grupos de *med* como o Daft Punk e o já mencionado Kraftwerk.

Caesar, no entanto, mantém a coerência com as *Peças* anteriores e usa o humor como força desestabilizadora. O texto *cantado* pela voz robótica do *Cantor* é uma brincadeira com um dos membros do *Anã Magra* que acabara de deixar o grupo para estudar nos EUA. Depois da desolada (e inconsolada) melodia *vocal*, uma base rítmica produzida pelo sintetizador virtual Reason superpõe camadas percussivas diversas comuns às *med*, uma harmonização em *synth pad*, e uma linha melódica grave (baixo sintético), que preparam para o retorno da voz robótica.

¹² Informação concedida pelo compositor via e-mail (2014).

O baixo melódico, as harmonias *sinth pad* e o ritmo nos remetem às músicas produzidas no final dos anos 1970 e nos anos 1980 por Brian Eno e pelo músico europeu de jazz *fusion* Terje Rypdal¹³ que já hibridizava elementos das *ambiente music* de Eno. A densidade sonora se assemelha, no entanto, aos efeitos de compressão típicos das mixagens mais recentes *pop* mais recentes.

5. Considerações Finais

Iniciamos com este artigo uma pesquisa sobre os *processos de hibridização* na música eletroacústica. Pretendemos observar o que chamamos de *resíduos*, ou seja, elementos centrais para o compartilhamento e hibridização das técnicas, dos estilos e de estéticas entre produções em áreas sonoras e audiovisuais diversas. Para nós, os *resíduos* são índices dos *processos de hibridização* e também catalizadores destes *processos*. Eles são o que existe entre dois *meios*, duas *identidades*; eles permitem a porosidade dos meios ao quebrar a rigidez que os separa. Acreditamos que a identificação destes *resíduos* permitirá reconstituir os *processos de hibridização* e desvendar o seu *modus operandi*. Nas *Quatro Peças para Lounge*, tanto nas duas primeiras, quanto na última, os *resíduos* situam-se nas relações rítmico-dançantes, bem como na sonoridade presente, especialmente em *AdieuX*. Em *Bioacústica*, o *resíduo* encontra-se no pastiche, nas referências que o compositor utiliza.

As obras de Caesar apresentadas neste trabalho merecem um estudo mais aprofundado, o qual esperamos realizar em breve. Os limites deste artigo nos permitiram apenas uma abordagem introdutória a elas, usando-as como ilustrações à forma como pretendemos tratar os *processos de hibridização*. Acreditamos que através de análises consistentes muitas outras considerações poderão ser realizadas a seu respeito, proporcionando novas ideias sobre os *processos* e reforçando a relevância do seu estudo.

6. Referências Bibliográficas

CANCLINI, N.G., *Culturas Híbridas*. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (trad.). São Paulo: EDUSP, 2013, 388p.

CHION, M. *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer e la Recherche Musicale*. Paris: Édition Buchet/Chatel 1995.187p.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mille Plateaux* Paris: Les Éditions de Minuit. 1980, 648p.

HOLMES, T. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Nova Iorque: Routledge. 2008, 262p.

LANGLOIS, P. *Les Cloches D'Atlantis: Musique Électroacoustique Et Cinema, Archeologie et Histoire d'un Art Sonore*. Paris: Édition MF. 2013, 488p.

MOOREFILED, V. *The Producer as Composer: Shaping Sounds of Popular Music*. Massachusetts: MIT Press. 2005, 143p.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: Essai Interdisciplines*. Paris: Seuil,

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=X1kXykovXu8>



1967. 701p.

LIMA, M.C., *Video-Música*. Tese de Doutorado. Orientadora: Profa. Dra. Carole Gubernikoff; Co-Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Caesar. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2011, 245p.

BUTLER, M.J. *Turning the Beat Around: Reinterpretation, Metrical Dissonance, and Asymmetry in Electronic Dance Music*. Consultado na internet.

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.6/mto.01.7.6.butler.html>, 2001

CASCONE, K. *The Aesthetic of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music*. http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html. 2002

CERVO, D. *O Minimalismo e suas Técnicas Composicionais*. Consultado na Internet em http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf. 2005, 16p.

PALOMBINI, C. *Justiça e Cultura: Funk Proibido*. Consultado na Internet em 2014.

<http://www.proibidao.org/justica-e-cultura-funk-proibido/> 2012

SCHAEFFER, P. *Solfejo do Objecto Sonoro*. António de Souza Dias (trad.) consultado na internet em 2014.

http://www.dmu.uem.br/aulas/tecno.logia/SolObjSon/PDFs/Schaeffer_SolfejoObjeto_port.pdf, 1996/2007. 83p.

BANGALTER, T., HOMEM-CHRISTO, G.M., (DAFT PUNK). *Give Life Back to Music*.

Disponível em: in: <https://www.youtube.com/watch?v=U-tLn6Acno&list=PLPPCjdJO1OwHtxRldCRTNMhhe1BNkNoZd>.

CAESAR, R. *Quatro Peças para Lounge*. Disponível em: <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/caesarrodolf/20052005/caesarro7.htm>.

KRAFTWERK THE MIX Ralf Hüter, Florian Schneider, Fritz Hilpert. Produção: Kling Klang Produkt. Alemanha, CD 7966712. 1991.