

MÚSICA ELETROACÚSTICA: PERMANÊNCIA DAS SENSações E SITUAÇÃO DE ESCUTA

Carole Gubernikoff

Resumo: Pensar a permanência da música eletroacústica como gênero da composição musical em geral põe em cheque a sua própria natureza e levanta questionamentos quanto ao seu nascimento e situação de escuta. Levando em consideração aspectos filosóficos, históricos e de legitimação social, o artigo aborda a continuidade da composição eletroacústica em relação à sua força de criação e sua permanência na sensibilidade através da escuta. Contar a história da música eletroacústica é percorrer as opções de Pierre Schaeffer, entre a radio-arte e a música e retrazar a linha nômade deste pensamento.

Palavras-chave: Música eletroacústica. Permanência das sensações. Situação de escuta. Objeto musical.

Abstract - To think about the permanence of electroacoustic music as a gender of music composition in general checks its own nature and brings up matters relating to its birth and listening condition. The article takes into consideration philosophical, historical and social legitimacy aspects on what concerns aspects of its creational forces and its durability through listening sensibility. To tell the story of electro-acoustic music means to follow the nomadic line established by Pierre Schaeffer's choices involving radio art and music.

Keywords: Electroacoustic music. Permanence of sensations. Listening situation. Musical object.

INTRODUÇÃO

Este artigo abrange dois capítulos de fundamentação para a análise da música eletroacústica. O primeiro trata da *permanência das sensações*, considerando-a como fundamental para o estudo da história da arte em geral e para a história da música, levando em consideração que uma história da sensibilidade não pode ser construída através de documentos, como as partituras, mas sim, de sua realização sensível. A música eletroacústica, então, estaria na posição de desvelar este princípio que se encontrava implícito na

análise de textos musicais, mas que não vinha sendo problematizado até o surgimento desta questão nos meios de reprodução eletrônica. Para realizar esta tarefa, recorre a conceitos criados por Gilles Deleuze e Felix Guattari, a historiadores, como Fernand Braudel, para o estudo de fenômenos de longo alcance e a coloca na tensão entre a escuta do senso comum e a intensificação da escuta. A seguir retoma a temática da intensificação da escuta para recontar a história de sua criação como um acontecimento com força de criação de futuro (*a terceira síntese do tempo*), dentro de um contexto de experimentação e de tomadas de decisão que ressoam nas criações de seus compositores até hoje. São discutidos aspectos relativos à sala de concerto e à escuta acusmática, problematizando o conceito de escuta reduzida, de oralidade e das metodologias experimentais propostas por Schaeffer.

MÚSICA E PERMANÊNCIA

Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.¹

O que nos faz dizer que uma obra de arte permanece? E a música, que por definição é uma forma de expressão temporal e evanescente, pode permanecer?

Para seguir a trilha lançada por esta pergunta e chegar à análise musical de obras eletroacústicas e que estão nos limites da sensibilidade contemporânea, é preciso apresentar um ponto de vista filosófico que fundamente sua abordagem.

A sociologia tem tentado explicar a permanência de obras de

arte por fatores de legitimação social complexos, mas, na maioria dos casos, a permanência não é considerada como um valor ou relacionada a valores e menos ainda a aspectos relacionados com a sensibilidade.²

Em vários textos de Gilles Deleuze encontramos referências a uma discussão sobre o valor e a permanência de obras de arte ou literárias, baseada não apenas em documentos históricos ou nos processos de legitimação social, mas nas sensações. Suas obras filosóficas se dividem em livros que explicam o pensamento de alguns filósofos e livros em que o pensamento deles está ativo no interior de sua própria filosofia. No prefácio de seu livro *Diferença e Repetição*³ diz que escrever um livro de filosofia no século XX é como reescrever a sua história, uma vez que os conceitos criados por outros autores passam a se constituir “na filosofia”. Ou seja, a filosofia é a permanência dos conceitos filosóficos e dos valores criados por eles. A lista dos filósofos com quem Deleuze trabalha constitui numa linhagem de autores que ele considera em continuidade: os Estóicos, Espinoza, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson.

Mas, não são apenas os conceitos filosóficos que permanecem. Deleuze, algumas vezes em parceria com o psicanalista Felix Guattari, se debruçou também sobre outras permanências: na literatura, nas imagens, com os dois livros sobre cinema, na música, na pintura, na psicanálise e no inconsciente e nos signos. Em resumo, poderíamos afirmar que todos os livros e artigos que escreveu servem para afirmar a existência e a permanência do pensamento.

Uma pergunta se coloca imediatamente: como escrever sobre

tantos assuntos e de maneira tão fecunda? Uma possível resposta pode ser encontrada no prefácio de *Mil Platôs*, “O Rizoma”, espécie de apresentação das linhas gerais de seus processos de pensamento não lineares:

Não há mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro e um campo de subjetividade, o autor. O que há no livro é um agenciamento que põe em conexão algumas multiplicidades capturadas em algumas destas ordens, mesmo que um livro não continue no livro seguinte, nem seu objeto continue no mundo, nem seu assunto em um ou vários autores.⁴

Os agenciamentos são as relações que se estabelecem através de captura de exterioridades que se tornam um livro, uma obra de arte ou uma composição. O livro ou a obra musical permanecem, mesmo que o assunto ou as ações e paixões que produziram esta ou aquela obra já não mais existam.

A questão da permanência de obras que estão direta ou indiretamente relacionadas com a composição eletroacústica, cuja questão central é a escuta empírica, não intermediada pela notação ou pela representação abstrata, deve levar em consideração estas conexões de multiplicidades. Por sua vez, a concentração na escuta não é indiferente ao seu objeto e tem focalizado, principalmente, a noção de timbre. Estas questões, que surgiram com sua criação não “evoluíram”. Elas permanecem e se apresentam a nós, mesmo hoje, imediatamente, em toda sua complexidade. Mesmo que não tenha havido uma fundação propriamente dita, o início de uma estética composicional ligada à tecnologia de reprodução em fita se constituiu em uma nova linhagem musical, sem intermediação da escrita e de instrumentistas. Utilizavam-se apenas gravadores, associados à tecnologia de produção e reprodução de sons por meios elétricos e eletrônicos, sem a

intermediação de músicos intérpretes. Podemos considerar a fundação da música eletroacústica como um acontecimento que aponta para seu futuro e não para o passado e é neste sentido que ela é fundadora de uma linhagem.

Para abordar este tipo de criação artística, são necessários instrumentos conceituais que levem em consideração as sensações e uma duração imediata. Para a análise musical, a dificuldade encontra-se em elaborar um pensamento teórico sem o suporte da representação abstrata escrita.

Vários aspectos apontam para uma ruptura com a música convencional: utilização de sons que ultrapassam o som instrumental; realização diretamente sobre suporte eletrônico, sem intermediação da escrita ou do instrumento; difusão espacializada e não apenas frontal, como na música instrumental e vocal que utiliza o palco italiano.

Apesar de todos estes aspectos considerados “de ruptura”, um traço importante e significativo de continuidade foi mantido: a intensificação da escuta na sala de concerto. Os compositores de música eletroacústica, ou mais precisamente, seu fundador, Pierre Schaeffer, não optaram pela música incidental, nem pela música ambiente, mas por formas de representação social em que tanto os compositores como os públicos estão ligados à tradição da música de concerto.

Este fato nos leva a perguntar: por que a sala de concerto se há tantas outras formas de arte funcional: instalação (como é o caso de algumas das obras de Rodolfo Caesar), trilha sonora, meio ambiente e paisagens sonoras (as *Soundscapes* de Murray Schaeffer), as artes cinético-sonoras e tantas outras

que a imaginação é capaz de criar. E no entanto, a opção foi pela sala de concerto.

Do ponto de vista da música eletrônica alemã, esta opção pareceria óbvia, uma vez que foi formulada para dar seqüência ao desenvolvimento do pensamento quantitativo, por parâmetros, da música serial. Mas, para a música concreta, que podemos chamar de acusmática, esta relação com a sala de concerto poderia não ter sido tão óbvia.

Laura de Pietro, em sua dissertação de mestrado *Música Eletroacústica: Terminologias*⁵, debate este item mostrando que a decisão sobre o espaço de música de concerto não foi sem conseqüências.

Para Michel Chion, a “imposição “seja uma música”, foi freqüentemente mais um empecilho que um estímulo, impedindo a música eletroacústica de tornar-se uma “arte autônoma dos sons, podendo englobar a música tradicional como o cinema integra o teatro, a pintura, etc... [...] Não se trata apenas do que se compreende como música, mas de sua inclusão num sistema de regras próprias de circulação e financiamento e suas instituições.”⁶

Mais de cinquenta anos após a fundação da música eletroacústica e num outro estágio de desenvolvimento tecnológico, em que praticamente todas as etapas da composição e da difusão sonora foram digitalizadas e em que o auxílio do computador se tornou a base da composição e campo de desenvolvimento de programas, a dificuldade de se trabalhar com uma base empírica, através de uma lógica das sensações, procurando encontrar campos genericamente consistentes para se formular uma teoria, continua. Uma possibilidade para esta dificuldade, excluindo a hipótese de que seria uma arte para iniciados que dominam um jargão

limitado a um pequeno grupo de usuários, é aceitá-la como inerente ao pensamento. A lógica cartesiana nos ensina, desde o século XVI, que toda a complexidade pode ser reduzida a elementos simples. Entretanto, o trabalho com as sensações nos coloca na duração imediata, no devir sonoro, sem possibilidades de suspender o fluxo temporal para observar suas relações abstratas. Esta complexidade irreduzível não se dá nem no campo teórico, nem no campo da história factual, nem nos processos de legitimação social, mas no plano da sensibilidade e é lá que elas permanecem como questão.

Gilles Deleuze e Felix Guattari discutem este aspecto no livro *O que é a Filosofia* quando distinguem três tipos de pensamento: o pensamento científico, que cria funções, que mede e distingue; o pensamento filosófico, que cria conceitos e nomeia; e o pensamento artístico, que cria blocos de sensação, os *affectos* e os *perceptos*. O pensamento artístico se distingue dos demais por pertencer ao campo do sensível e isto faz com que eles proponham uma filosofia que se debruça sobre a permanência da sensação:

O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, quer dizer um composto de perceptos e affectos.

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que o gozam; os affectos não são sentimentos ou afecções, eles ultrapassam a força daqueles que passam por eles. As sensações, perceptos e affectos, são seres que valem por si próprios e excedem a todo o vivido. Eles o são na ausência do homem, na maneira como está preso na pedra, na tela, ao longo das palavras, é ele mesmo um composto de affectos e perceptos. A obra de arte é um ser de sensações e nada mais. Existe por si.

Os acordes são affectos. Consonâncias ou dissonâncias, os acordes de sons ou de cores são os affectos da música ou da pintura.

Rameau distinguia a identidade do acorde e do afeto. O artista cria os blocos de affectos e perceptos, mas a única lei da criação é que o

composto deve se bastar a si mesmo. Que o artista o faça se manter de pé sozinho é o mais difícil [...]

Se mantiver em pé por si próprio não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (...), é apenas o ato pelo qual o composto de sensações se conserva em si mesmo [...]

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos as sensações. As sensações como perceptos não são percepções que remetem a um objeto (referências). Se elas se parecem com alguma coisa é uma semelhança produzida por seus próprios meios e o sorriso na tela é feito de cores, de traços, de sombra e de luz [...]

É a matéria que se torna expressiva.⁷

Nestes fragmentos de texto podemos acompanhar o esforço dos autores para dar legitimidade ao pensamento artístico, não por meio da representação social ou psicológica, mas se voltando para a matéria e para a expressão como elementos auto-suficientes, portadores de uma integridade individual e autônoma. Neste sentido, defendem a idéia que a arte é um pensamento tão legítimo, importante, completo e legítimo quanto qualquer outro:

Pensar é pensar por conceitos, por funções ou por sensações e nenhum deles é superior a outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente “pensado”.⁸

Esta teoria faz lembrar a metafísica aristotélica na qual o universo é regido por uma finalidade e os vários movimentos são atualizações de potências de diferentes naturezas. As finalidades seriam regidas por quatro causalidades: a causa material, a causa formal, a causa final e a causa eficiente.⁹ Um famoso exemplo de como estas causalidades operam é dado pela relação entre o escultor e escultura: A causa material, o mármore, aguarda as causalidades formal e eficiente para atender à sua finalidade de se tornar escultura. A expressão

estaria na própria matéria, cabendo ao escultor cavar a imagem que nela já está contida.

De acordo com Deleuze/Guattari o objetivo da arte é desumanizar (desantropomorfizar) as percepções e as afecções. Neste sentido, o devir da obra de arte vai além do vivido e do sentido.

O artista pode ter vivido ou sentido algo que era grande demais, até mesmo intolerável e os combates da vida com o que a ameaça [...] faz explodir as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneidade de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm outro tema ou assunto senão eles mesmos.¹⁰

Voltando para a música eletroacústica, podemos dizer que a escuta e as composições eletroacústicas ultrapassam em muito o vivido e o sentido no senso comum, põem em questão e problematizam a escuta humana, apontando para uma ultrapassagem da escuta usual. Não por acaso, os sons fontes da música eletroacústica, os *objetos sonoros*, podem ser extraídos de sons cotidianos: portas que batem ou rangem, pedras que rolam, trens, passos, como se fossem sonoplastias intensificadas e sem relação de causalidade. Mas, da mesma maneira que na música de concerto tradicional e da maneira descrita por Rameau, eles devem “se bastar a si mesmos”, “se manter em pé”.

Muitas vezes podemos reconhecer um determinado procedimento tecnológico utilizado na composição, ou classificar pelo ouvido as recorrências estilísticas herdadas ou criadas, como em qualquer gênero artístico. Esta generalidade é que pressupõe a existência de um estilo de época e que permite um mínimo de teorização e socialização de conhecimentos. Uma obra de arte, entretanto, se caracteriza

por este estado de se manter por si só, de ser uma singularidade, um único bloco de sensações.

O que permanece na música eletroacústica não é a decifração de sua forma, nem a descrição de seus elementos constitutivos, nem mesmo as técnicas empregadas com computadores e seus programas genéricos. A única maneira que encontramos para expressar esta arte do século XX é procurar seu análogo em outras formas do pensamento contemporâneo, cumprindo o vaticínio de que a obra de arte deve corresponder às necessidades tecnológicas, técnicas e estéticas de seu tempo.

Trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediadas por signos diretos; de inventar rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito.¹¹

Nietzche, em seu livro, *O Nascimento da Tragédia*, propõe uma “metodologia” histórica na qual, a tragédia, após sua fundação dionisíaca, no “espírito da música”, perde o vigor e se transforma gradativamente em drama. Parafraseando esta metodologia, poderíamos dizer que o máximo vigor da música concreta se deu quando de sua fundação, não porque a qualidade das obras ou a dimensão da proposta fosse qualitativamente ou quantitativamente mais avançada, mas por sua força de acontecimento.

Um acontecimento não é necessariamente de intensidade mais forte, ou de dimensões maiores, nem se inscreve no plano do espetacular. A força do acontecimento é medida pela sua capacidade de produzir o que Deleuze chamou em *Diferença e Repetição*, de “síntese do futuro”. Eventos inaugurais, cujo aspecto principal não é a evolução com o tempo, mas as

repetições diferenciais de uma mesma força que é capaz de produzir futuro ou de gerar sentido.

Assim, a “questão” da escuta e da eletroacústica, sua tensão com a escuta “musical”, regida por sistemas de notas e por sons discretos não será, num futuro próximo ou longínquo, “superada”. Se as obras artísticas ou os sistemas expressivos fossem historicamente superados, perderiam seu vigor, uma vez que suas condições de produção já foram ultrapassadas. O que fascina nas histórias das formas de expressão é a sua permanência enquanto diferença.

O historiador Fernand Braudel, quando foi confrontado com ramos das ciências sociais que lançaram mão de metodologias estruturalistas de interpretação e insatisfeito com a história factual, criou alguns conceitos importantes. Em artigo escrito na década de 50, criticava a história factual de maneira dura, comparando os fatos da história considerados “importantes” com a luz de pirilampos fosforescentes: “suas luzes pálidas reluziam, se extinguíam, brilhavam de novo, sem romper a noite com verdadeiras claridades”. Para ele, a simples narrativa dos dados da história eram “clarões sem claridade; fatos sem humanidade”.¹²

O fortalecimento das ciências sociais, que se deu com o surgimento das abordagens estruturalistas fez com que fosse necessário criar diferentes níveis e planos de duração histórico-temporais, pensar em diferentes velocidades históricas, em ciclos de longuíssima duração, entre os quais as formas de expressão artística estariam incluídas. Desta maneira, o fato de que na história da música européia, que se estende às Américas a partir do Século XVI, o sistema harmônico tonal

ter sucedido ao sistema harmônico modal, não significa que o sistema modal tenha sido superado ou tenha perdido seu vigor. Houve apenas um deslocamento sobre o foco de visão da história quando o acontecimento da harmonia tonal se apresentou como força de produzir futuro. O fato da música no início do século XX ter assumido, em algumas correntes mais radicais, o abandono das regras estritas da harmonia tonal, não significa que esta “acabou”, uma vez que as obras vigorosas que se utilizaram deste sistema, quando estavam em acordo com as necessidades de seu tempo, permanecem em seu vigor. Entretanto, atualmente a música tonal se encontra num estágio em que predomina o senso comum e não a encaramos mais como produtora de futuro.

A música eletroacústica explode em seu vigor na segunda metade do século XX, a partir da década de cinquenta. O tipo de intensificação da escuta que ela promoveu e que se afirmou por meios analógicos até a década de 70 não será, provavelmente, superado. O espaço da música de concerto provavelmente não a incorporará como um gênero a mais entre as suas criações, exatamente porque ela se dissolveria no campo do senso comum e perderia, nesta absorção, sua especificidade. Mas, apesar de não se confundir com as músicas tonais, seriais ou experimentais de vanguarda, permanece no campo da “intensificação da escuta”, em continuidade com a música de concerto, com suas salas planejadas para a absoluta concentração.

Situação de escuta

O desafio mais importante que a música eletroacústica apresenta é a escuta. Num concerto acusmático, a sala está

geralmente numa semi-obscuridade, com caixas acústicas cercando os ouvintes por todos os lados e emitindo sons que desafiam a imaginação. A consequência para o espectador é de intensa fabulação, provocada pelo caráter ambíguo do que estamos escutando: um misto de sons e ruídos, sem escalas de referência, sem pulsação definida e estável, sem gestos instrumentais reconhecíveis, sem intérpretes no palco. O fato de estarem sentados numa sala de concertos com palco italiano, aumenta a situação paradoxal: o palco vazio, na penumbra e a platéia cercada por sons, muitas vezes contínuos, que percorrem o espaço em todas as direções. A linearidade confortável do discurso musical, com sua seqüência de notas e cadências previsíveis é substituída por sons que desconhecemos a origem, que não correspondem a gestos instrumentais nem a sistemas de formas de ataque consagrados pelo uso e aos quais estamos habituados.

A decisão de manter a música eletroacústica na sala de concertos foi essencial para a manutenção da classificação de *Música* e não *Arte Sônica*, por exemplo: seu lugar social permaneceu o da música de concerto assim como seu público. A relação contemplativa, de extrema concentração nos sons também foi outro fator importante. Esta decisão intensificou o impacto na escuta que esta arte significou.

Há, na história da fundação da música eletroacústica e suas duas correntes, questões sobre a sua natureza (sons ou ruídos?) e modo de agir musical (pensamento concreto ou plano abstrato) que permanecem até hoje. Desde que as duas correntes, a *Musique Concrète* francesa e a *Elektronische Musik* alemã se tornaram a “música eletroacústica” não houve propriamente uma “evolução” das questões envolvidas, mas

algo que se colocou imediatamente em toda sua complexidade e que permanece como questão. Ela não evoluiu de uma questão simples e aos poucos foi se complicando, mas se apresentou como imediatamente complexa. A natureza da tensão entre as duas correntes parecia ser, a princípio, entre a atitude experimental da composição acusmática e o controle dos parâmetros e do nível de controle abstrato dos parâmetros sonoros. Em 1949, Pierre Schaeffer se expressava da seguinte maneira:

*Nós chamamos nossa música de música “concreta” porque ela se constitui a partir de elementos pré-existentes, tomados de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou som musical, depois composto experimentalmente por uma construção direta, chegando a realizar uma vontade de composição sem o auxílio, tornado impossível, da notação musical comum.*¹³

As linhas mestras já estavam definidas: a) - elementos pré-existentes, dependendo de técnicas de gravação; b) – emprego de qualquer material sonoro, ruído ou som musical; c) - atitude experimental, significando que a atenção deveria se concentrar nas qualidades intrínsecas do som que seriam definidas de modo empírico, ao longo da duração; d) - construção direta, significando o trabalhar diretamente sobre o extrato de material gravado e através da “redução” fenomenológica; e - a identificação de traços sensíveis que realizariam “uma vontade de composição sem o auxílio da notação”. Neste trecho, Schaeffer aceita que a “notação musical comum” era um poderoso auxílio da composição.

A história do início da música concreta é contada como fruto de um acidente e que o acaso teria agido de forma fundamental. Pierre Schaeffer, sentado em seu estúdio na Organização Radiodifusão Francesa, ao escutar um disco arranhado

produzir o fenômeno do *sillon fermé* (*sulco fechado*), dá-se conta do potencial gerador de novas escutas. Sem subestimar a função do acaso em suas criações, este é o aspecto romântico da história. Porém, desde 1943 ele já havia organizado um laboratório onde desenvolvia pesquisas e técnicas sonoras ligadas à gravação. Este laboratório era perfeitamente adequado a uma instituição pública de produção e difusão radiofônica e era o espaço de pesquisa e experimentação de uma “arte radiofônica”. Neste sentido, o trabalho de Antonin Artaud foi absolutamente pioneiro. Utilizando os meios expressivos do radio-teatro, dentro da tradição do folhetim, produziu um programa com um texto radical e iconoclasta, que continha gritos, ruídos, palavras e fonemas soltos, sem sentido, além do texto propriamente dito: “Para acabar com o julgamento de Deus”.¹⁴

A atitude irreverente e desafiadora esteticamente não era, portanto, nova no cenário da radiodifusão francesa na década dos 40.

O estudioso da música concreta e biógrafo de Pierre Schaeffer, John Dack apresenta uma análise muito positiva da função social e artística de Pierre Schaeffer no cenário cultural europeu do período que antecede e que sucede a Segunda Guerra Mundial.¹⁵ Para ele, as idéias de Schaeffer eram características da cultura francesa da época e permanecem relevantes para a música eletroacústica até hoje. *Objeto sonoro* é qualquer som, de qualquer natureza, que através de processos de gravação e manipulação de suas características seja empregado na composição de obras musicais.¹⁶

O período que antecede os textos teóricos puramente musicais,

de 1948, já contém algumas idéias que germinarão sob a forma da música concreta. Uma delas é o poder criativo das máquinas que não se contentam em retransmitir o que lhes era dado, “elas começaram, de sua própria vontade, a fazer coisas que eu antropomorfizo um pouco, mas convenhamos que acidentes são criativos”.¹⁷

Esta inter-relação com a máquina, deixando espaço para o acaso e para a decisão tomada no que Bergson chama de intuição imediata, se manterá como uma das características mais importantes da música eletroacústica e será objeto de pesquisa de Rodolfo Caesar, como no caso da utilização dos microfones como verdadeiros instrumentos, intermediários entre imaginação artística e a captação da realidade.¹⁸

É ainda John Dack quem nos conta que a experiência mais significativa de Pierre Schaeffer, antes da formulação da *Musique Concrète*, foi uma transmissão radiofônica experimental chamada *La Coquille à Planètes* onde experimentou pela primeira vez a “sonoplastia” com “música”, dando um novo significado e função aos sons “ambiente”. Se considerarmos estes sons como “pensados musicalmente”, a data da primeira obra concreta, pode ser antecipada em cinco anos, incluindo “Águias” da série no repertório da música concreta.

Outro aspecto importante que este autor enfatiza é a dramatização produzida pela descontextualização de sons gravados. Este também foi um assunto tratado pelos intelectuais da época e que John Dack reputa a um “humanismo de Pierre Schaeffer”. Ainda neste texto lemos que Marshall Mac Luhan, o teórico da comunicação de massas, havia notado

que sentar no escuro para conversar criava novos sentidos à conversação e que ouvir rádio enfatizava alguns dos sentidos. Esta situação de escuta, doméstica e trivial, pode ter dado origem à utilização do termo acusmático, uma escuta sem reconhecimento da origem do som. Entretanto, a opção pela sala de concertos e não pelo desenvolvimento de uma arte radiofônica, fez com que a situação de intensificação de sentidos relacionados com a noite prevalecesse.

Rodolfo Caesar reconhece este esforço como fundamental. Diminuir a visão implica em intensificar a audição.

A orelha, órgão do medo, não teria evoluído tanto se não fossem as noites e a obscuridade das cavernas e florestas, de acordo com o modo de vida da idade da timidez...Sob a luz clara do dia as orelhas são menos necessárias. Isto explica porque a música adquiriu o caráter de uma arte noturna, da obscuridade.¹⁹

Entretanto, era importante diferenciar a banalidade da escuta de música gravada, como o advento da indústria cultural, e a situação de escuta da música eletroacústica. Na música gravada ou na arte radiofônica é possível identificar a origem do som. Na proposta schaefferiana a origem do som deveria ser no mínimo, disfarçada. A passagem da arte radiofônica para a música concreta, com seus objetos sonoros e a passagem da dramaturgia para a música criaram novos conceitos estéticos importantes para a escuta. A mudança produzida pelos conceitos de *objeto musical* e de *escuta reduzida* representou uma mudança qualitativa em direção daquilo que estava reprimido no inconsciente do próprio: Pierre Schaeffer, filho de músicos e violoncelista transformou um

destino num devir, pois no destino há uma predestinação da qual não podemos escapar: no devir construímos simultaneamente a nós mesmos e ao mundo.

Os três conceitos fundamentais cunhados por Pierre Schaeffer são: “acusmático”, “objeto musical “(ou objeto sonoro) e “escuta reduzida”.

A palavra *acusmático* tem sua origem numa tradição pré-socrática. Pitágoras vedava com um véu a entrada do local de onde ele falava. Isto lhe possibilitava falar no silêncio e na escuridão, propiciando a seus discípulos o desenvolvimento de técnica de concentração e de escuta sem terem sua atenção atraída por nada além de suas palavras.

A *escuta reduzida* rompe com a cadeia de causalidade e estabelece uma distância, uma separação, entre um som e a sua origem ou causa, transformando os significantes e os índices em abstrações. Um dos exemplos clássicos é o do ruído de um motor de automóvel que ao invés de ser entendido como o índice de um carro que se aproxima, é ouvido na integralidade de suas qualidades sonoras: duração, textura, extensão e intensidade, a partir de uma tipologia que será desenvolvida. Num concerto acusmático os ouvintes estão colocados numa situação de encontro incontornável com os sons, mergulhados numa massa sonora que os envolve e das quais não devem conhecer nem as causas, nem as origens.

O *Objeto Sonoro* é todo som de qualquer natureza que, gravado e submetido a manipulações, adquira uma configuração própria e autônoma. Este conceito se estende a *Objeto Musical*, que adquiriria um conceito musical completo. A diferença de

extensão destes dois conceitos tem sido questionada por Rodolfo Caesar que busca uma não cisão entre eles. A palavra “concreto”, utilizada por Schaeffer, refere-se não apenas ao som concreto, mas a uma escuta concreta, o som em sua integralidade e não apenas o privilégio da altura e do ritmo ou a separação em parâmetros.

A transformação proposta por Pierre Schaeffer atingiu tanto a música quanto a utilização da tecnologia de reprodução. Michel Chion interpretou esta “ordem” - “seja uma música” – como negativa, impedindo-a de ser “uma arte autônoma dos sons”.²⁰

Cabe a nós nos perguntar se esta autonomia não lançaria a “arte dos sons” à mercê dos avanços tecnológicos e dos meios de reprodução e manipulação, analógicos e digitais, da indústria do efeito sonoro, podendo, neste caso, ser não apenas superada como ultrapassada. Ao invés de apontar para o futuro, ela estaria prisioneira do presente que se tornaria imediatamente passado e caracterizado com “tecnologia datada”.

Sem o auxílio tornado impossível da notação, a música eletroacústica poderia se tornar objeto de uma cultura oral? Muitos compositores de eletroacústica ainda se questionam sobre o tipo de oralidade necessária para a apreensão da música eletroacústica. O compositor Gerald Bennett se perguntou, de maneira bastante pessimista sobre uma nova cultura da oralidade e da improvisação que estaria se formando a partir da diminuição do interesse pela cultura literária, ou simplesmente escrita, que estaria se apoiando nos computadores e em operações simples possibilitadas por eles.

Eu achava que a condição de pertencer a uma cultura extremamente oral (dentro de nossa cultura ocidental) fosse específica da música eletroacústica. Afinal, os instrumentistas sempre tiveram de trabalhar com partituras. Mas, eu vejo situações similares cada vez mais frequentes em outras áreas da pedagogia musical. ... ao ensinar composição instrumental eu vejo os alunos menos interessados no “métier” que nas gerações anteriores. Eles gostam do que “soa bem”. [...]

Fiquei sabendo pelos professores de instrumento que os jovens instrumentistas, apesar de não serem menos talentosos, estão menos interessados em estudar que há 20 ou 30 anos. Mas, por outro lado, improvisam melhor e aprendem de cor muito mais rápido.²¹

Rodolfo Caesar também partilha deste olhar razoavelmente pessimista em relação à extrema divulgação da música eletroacústica (eletrônica) nos meios de cultura de massa e como forma de implementação de recursos através da utilização de equipamentos de informática:

Esta técnica tornou-se uma das favoritas da música eletroacústica nos anos sessenta e setenta. Atualmente o ‘loop’ sustenta, em sua repetitividade anacrônica da musique concrète dos primeiros anos, todos os gêneros techno, fazendo ressurgir uma impressão de sillon fermé.²²

Ou seja, ambos reconhecem que há uma banalização dos recursos tecnológicos e da utilização de técnicas de *samplers*²³ que, ao invés de estimular a criatividade e a invenção, no sentido experimental dado por Schaeffer, torna a relação subserviente às manipulações pré-fixadas pelas máquinas. Desta maneira, há o risco da música eletroacústica ser um dos elementos que integram uma cultura mais voltada para a oralidade que para a literaturalidade, mais interessada numa apreensão imediata que na historicidade.

Outro aspecto importante é a extrema concentração no som e menos nos processos de elaboração. Os processos de elaboração podem se tornar extremamente banais, como foi apontado pela crítica de Rodolfo Caesar, ou seus recursos

tecnológicos de tal forma utilizados de maneira imediatista e superficial que se tornam facilmente reconhecíveis. O risco desta extrema concentração na tecnologia produz o mesmo risco da imediaticidade na música instrumental improvisada: um aprendizado rápido dos procedimentos mais usuais, a técnica e o senso comum substituindo a estética.

Experiência e experimental

Além de acusmática, a música concreta se pretendia experimental. Esta palavra apresenta outros dilemas importantes. Um deles é sobre a natureza da experiência artística. A experiência científica utiliza a experimentação para comprovar suas hipóteses através da repetição. Na experimentação artística a experiência serve para aumentar os limites cognitivos que estariam pré-figurados ou configurados pela existência na cultura.

A existência na cultura foi descrita pelo biólogo chileno Humberto Maturana que observou o homem como “um animal que se torna humano na experiência da existência” e analisou a formação do critério da percepção estética a partir da observação dos comportamentos e dos condicionamentos biológicos. Seu texto se inicia com um alerta sobre a relatividade das convicções teóricas:

Aquilo que cada um quer manter invariável ou conservar determina aquilo que se admite mudar nas diferentes circunstâncias da vida e as diferentes teorias desenvolvidas para explicar a experiência, diferem exatamente nisto.²⁴

O pensamento e a teoria que vai expor em seguida se baseia em sua experiência como cientista e vamos tomar algumas de suas observações sobre o comportamento biológico do homem

como guia para o trabalho com as sensações que se tornam objeto de formulações estéticas.

Aprendemos a viver como vivemos, vivendo da maneira que vivemos e o fazemos enquanto corporeidade e maneira de ser na troca de conversações (nos intercâmbios) ao longo da vida.

[..]

Então é possível dizer que as mudanças estruturais de qualquer organismo, assim como as mudanças estruturais do sistema nervoso seguem um curso modulado pela história de vida do organismo nos seus domínios de existência, uma história da ativação das mudanças estruturais, não uma história de eventos..²⁵

Para Maturana, existimos em nossa corporeidade e para nos tornarmos humanos é importante qualificar o que nos faz humanos.

O primeiro critério é o da observação. Como observadores: distinguimos e separamos objetos, relações e depois nomeamos como se fossem separados de nossa observação. Esta nomeação é o linguajar. Mais ainda, tudo o que fazemos como humanos na linguagem fazemos no fluxo das emoções, de tal forma que linguajamos nossas emoções e emocionamos (emoções não são os sentimentos) nosso linguajar. Esta concepção compreende o homem como um sistema molecular auto-poiético²⁶ que existe numa dinâmica contínua de mudanças estruturais geradas internamente e que interagem com o meio ambiente. Assim, o humano surge do jogo entre o corpo humano e a maneira humana de viver (nos *linguajandos* e nos *emocionandos*).²⁷ Este viver-vivendo que inclui a preservação da espécie e do modo de viver é o que podemos chamar de experiência e a experimentação no campo da estética seria uma consequência deste modo de ser do artista.²⁸

Para Maturana, a fruição estética corresponderia a um bem estar do humano em seu meio ambiente.

Mas, a base de nossa argumentação é estética e não há na experiência estética apenas fruição de bem estar.²⁹ Nossa posição é diametralmente oposta à do biólogo Maturana, que conclui pela experiência estética como um viver plenamente em harmonia com o meio ambiente : uma conversação « consensual ». Entretanto, podemos tomar a liberdade de levar as premissas da experiência para realizar exatamente o que diz o início do artigo: mudamos sempre na medida do que queremos conservar. E o interesse desta tese é conservar o valor da experiência estética como experimentação.

O pensamento artístico envolve a criação de blocos de sensações e é fundamental distinguir a experiência científica da experiência estética, o senso comum do artístico. É nesta distinção que a arte se “desumaniza” e ultrapassa o sentimento individual.

Há dois movimentos aqui. Um, em que Schaeffer dizia antropomorfizar, tornar humano, o acaso; outro, no sentido contrário, ultrapassa os sentimentos pessoais e as nomeações da linguagem comum e da função científica.

Pierre Schaeffer e a experiência musical

Pierre Schaeffer, assim como outros músicos envolvidos com tecnologia e informática, teve de enfrentar o dilema entre experiência científica e música experimental. A partir da implantação dos estúdios de composição e formação do Grupo de Pesquisas Musicais (*Groupe de Recherches Musicales, GRM*), que ainda existe no *INA, Institut de L'Audio Visual*, da Radio e Televisão Francesa, a questão se apresentou.

A música concreta de caráter “experimental” surgiu logo após o início da formação dos compositores do *Groupe*. Suas preocupações apontavam para alguns pontos importantes³⁰.

1 - A morfologia e a tipologia sonoras eram preliminares ao dado musical, passar do sonoro ao musical implicava em “determinar um repertório de signos musicais possíveis”.

2 - O fator sociológico da experiência musical deveria ser levado em consideração: “alguma coisa me diz que não estou enclausurado na minha subjetividade”. A mera formação de grupos não era suficiente. “A nova sociedade musical depende de um diálogo inicial que prefigure esta sociedade, cuja importância ultrapassa assim a simples experimentação sobre as percepções”.

3 - Schaeffer propõe exercícios de descondicionamento e recondicionamento que se resumiam a uma livre nomeação e comparação entre objetos sonoros e a seguir o estabelecimento de novos critérios musicais. Estes novos critérios não teriam sentido se não fosse estabelecida uma “metalinguagem” para falar dos sons que deveria incluir uma intenção de escuta. A atitude deveria estar associada à intenção, caso contrário todo esforço demonstrativo se tornaria inútil. “A metalinguagem constitui uma necessidade orgânica, atada a uma arte, de possuir terminologia adequada”. A eficácia da terminologia só será efetiva se percebermos que mesmo na escuta mais solitária dos sons (de quem produz e escuta simultaneamente) existe um terceiro, a sociedade.

A classificação dos sons, entretanto, apresentava “a intrusão de dois objetivos no mesmo laboratório: um analítico, de ordem científica e outro sintético, de ordem artística”. Para resolver o impasse, Schaeffer propõe a passagem da criação de fitas

experimentais para fitas didáticas, estabelecendo assim as bases para o *Solfejo (e teoria) dos Objetos Sonoros*, um treinamento análogo ao solfejo praticado com muito rigor nos conservatórios franceses.

O princípio de base é a possibilidade de análise sensível de um som qualquer através do “artifício”, ou do esforço, da escuta reduzida. Não por acaso, o resultado desta prática é a proposição de um solfejo generalizado dos objetos sonoros que funciona como um análogo do solfejo de notas e ritmos da formação do músico tradicional. Este solfejo generalizado adota as mesmas técnicas de isolamento e concentração de alguns aspectos selecionados para o adestramento da sensibilidade analítica, ampliando consideravelmente o âmbito de ação. Ao invés de concentrar os esforços sobre o reconhecimento e entonação das notas e dos ritmos, o som é percebido na sua “totalidade expressiva”, para a qual todos os parâmetros concorrem globalmente, e não em separado como na proposta serial.

A escuta reduzida e o objeto sonoro, são dois conceitos interdependentes e subordinados ao princípio de isolamento de um som, ou de uma seqüência sonora, que é derivado da “descoberta” do circuito fechado, da repetição em anel. Esta repetição produz um objeto que não evolui, que se congela no tempo e ele então se torna manipulável a partir de um suporte concreto, a fita.

Estas considerações dizem respeito ao período anterior à criação dos seqüenciadores eletrônicos e que mudam completamente as relações temporais. Se anteriormente havia a justaposição, mesmo que imperceptível, de eventos fixos, a

seqüência prevê extensões temporais significativamente longas, oriundas de um circuito eletrônico.

*O GRM atual se encontra num novo clima, que é o das máquinas eletrônicas, máquinas que formulam seqüências, que apresentam a música numa outra forma: não são mais objetos isolados, feitos pedaço a pedaço. Mas conjuntos temporais importantes, oriundos de um circuito eletrônico, trabalhado no sentido da invenção. Está-se na presença, não de objetos, mas de seqüências que fazem apelo ao julgamento musical.*³¹

Desde a criação da música eletroacústica, a indústria de instrumentos elétricos e eletrônicos se associou à informática no desenvolvimento de instrumentos e meios de difusão sonora, criando um novo mercado de consumo extraordinário. Centros de pesquisa e experimentação musical se tornaram centros produtores de bens de consumo, musicais e de informática. Por outro lado, a escuta empírica envolvida nos estúdios de composição originários está sendo substituída pela aprendizagem de programas desenvolvidos por engenheiros e músicos que nem sempre são originários da música experimental ou de vanguarda. Na melhor das hipóteses alguns programas atendem a objetivos composicionais de um grupo de compositores; na maior parte das vezes, estes programas atendem às necessidades do “mercado”.

Quando Schaeffer enfrentou o dilema entre a “fita experimental” e a composição musical, optou por uma pedagogia dos sentidos, pelo desenvolvimento da escuta. Organizou o “Solfejo dos Objetos Musicais”, intuindo que cabe aos artistas a criação de obras que se sustentem a si mesmas através das sensações.

Notas:

¹ DELEUZE, G - 1988

- ² GUBERNIKOFF, C. - 2000
- ³ DELEUZE, G - 1988
- ⁴ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1980
- ⁵ PIETRO, L. DI 2000.
- ⁶ PIETRO, L. Di - 2000
- ⁷ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. – 1991
- ⁸ DELEUZE, G. GUATTARI, F. 1998
- ⁹ ARISTOTELES 1979
- ¹⁰ DELEUZE, G. & GUATARI, F. 1998
- ¹¹ DELEUZE, G. 1988 [1968]
- ¹² BRAUDEL, F - 1978
- ¹³ SCHAEFFER, P. [1949] in Chion, 1982.
- ¹⁴ ARTAUD, A., 1977.
- ¹⁵ DACK, J. – « Schaeffer and Radiophonic Art », in: www.sonic.mdx.ac.uk/research/dackpierre.html
- ¹⁶ O conceito de *Objeto Sonoro* se confunde com o de *Objeto Musical*. A princípio a diferença seria de dimensão, o objeto musical integrando o objeto sonoro em sua constituição. Mas, a diferença tem sido problematizada por Rodolfo Caesar que não separa os dois conceitos. A idéia de objeto como uma configuração delimitada com características próprias foi empregada por Didier Guigue
- ¹⁷ SCHAEFFER, P. – in Dack, idem
- ¹⁸ ver adiante, na análise, o conceito de microphone-shaping, morfo-microfonar
- ¹⁹ NIETZSCHE F, in CAESAR, R 1993.
- ²⁰ CHION, M. 1982.
- ²¹ BENNET, G 1995 – Thoughts on the Oral Culture of Electroacoustic Music
- ²² CAESAR, R 1999.
- ²³ *sample* em inglês significa simplesmente amostra, no sentido de elaborações feitas a partir de fragmentos de som.
- ²⁴ MATURANA, H. 1993
- ²⁵ MATURANA, H 1993
- ²⁶ *auto poiésis* significa que é auto gerado, num processo dinâmico e permanente de consituição do mundo e de si.
- ²⁷ as expressões usadas por Maturana são *languageing* e *emotioning*
- ²⁹ Esta idéia está mais próxima dos conceitos de *Paisagem Sonora* do canadense Murray Schafer..
- ³⁰ Os próximos temas tratados a seguir se encontram em SCHAEFFER, P. 1996
- ³¹ SCHAEFFER, P. in THOMAS, J.C., 1989.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. – “Para acabar de una vez con el juicio de dios”, in: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar con el juicio de dios*. [1974]. Madrid: Editorial Fundamento, 1977.
- BENNET, Gerald – “Thoughts on the Oral Culture of Electroacoustic Music”, Swiss Center for Computer Music, 1995.
- BERGSON, Henry– *Matéria e memória*. (1939) Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.
- BRAUDEL, Fernand – *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAESAR, Rodolfo – *The composition of Electroacoustic Music*, Tese de doutorado, Norwich, University of East Anglia, 1992.
- _____. – *Como falar de sons e de música?* in: apostila Lamut., Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1994.
- _____. – *Os espaços internos e externos da nota*, in: apostila Lamut. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1994.
- _____. – *Glossário*, in: apostila, Lamut. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 1994.

- _____ – “O Zig-Zag Conceitual No Estúdio De Composição”, http Lamut, 1995.
- _____ – “Novas tecnologias e outra escuta: para escutar a música feita com tecnologia recente”, in: *Anais do I Colóquio de Pesquisa da Pós Graduação*, Rio de Janeiro, Escola de Música, UFRJ, 1999.
- CHATELET, François – *História da Filosofia* 8. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- CHION, Michel – “La musique electro-acoustique”. Paris: PUF, 1982.
- _____ – *Un langage pour décrire les sons?*, Conferencia, Bâle (cópia do original), 1975.
- DELEUZE, Gilles - *O bergsonismo*. São Paulo: Martins Fontes,
- _____ – “Conférence sur le temps musical”, (1978). Paris, IRCAM in: www.webdeleuze.com
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. - *Milles Plateaux*, Paris : Minuit, 1980.
- _____ – *Qu'est que la Philosophie*. Paris : Minuit, 1998.
- GUBERNIKOFF, Carole. *Mas isto não é musica!*, monografia de conclusão da disciplina “Comunicação e Antropologia”, ECO/UFRJ, 1983.
- _____ – “Música e representação: a questão da análise musical no final do século XX”, in: *Cadernos de Análise Musical* n.4, São Paulo: Atravéz, 1991.
- _____ – *Música e representação: das durações aos tempos*, tese de doutorado, Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, UFRJ, 1993.
- _____ - “Informação e experiência na era da comunicação”, in *Anais do XI Encontro Nacional da ANPPOM*, Campinas, Unicamp, 1998.
- _____ “A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na confluência das opções estéticas dos anos 80, in: *Revista Música*, v. 9 e 10. São Paulo: Eca –Usp, 1999.
- GUIGUE, Didier - “Para uma análise orientada a objetos”, in: *Cadernos de análise musical* 8/9, São Paulo, Atravéz, 1995.
- HIRST, David 2002 - “Developing Analysis Criteria Based on Denis Smalley’s Timbre theories” in www.iii.mit.edu.au/sonology/ACMC2002/ACMC2002_Web_Proceedings/043-052_Hirst.pdf.
- IAZZETTA, Fernando - “A música, o corpo e as máquinas”, in: *OPUS* n.4, 1997.
- SMALLEY, Dennis - “Spectro morphology and structuring processes”, in *The language of electro-acoustic music*, Simon Emmerson (ed.). London: MacMillan Press, 1989.
- _____ 1993 – “Can electro-acoustic music be analyzed” in: *Secondo Convegno Europeo do Análisi Musicale*, Trento, Università degli studi di Trento,
- _____ – “La spectromorphologie.. Une explication des formes du son”, in *Ars Sonora Revue* n ° 8, Février, 1999.
- SCHAEFFER, Pierre - *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- _____ - *Solfège de l’objet sonore*. Paris : Seuil, 1967.
- _____ - *La musique concrète*. Paris : PUF, 1967.
- THOMAS, J.C. - «Vu de l’image», in *Revue Musicale* 394-397, Paris :

Carole Gubernikoff: É doutora em Comunicação (UFRJ), com bolsa especial de doutorado (CNPq) realizada no IRCAM, Paris e pós doutorado (CAPES) na Universidade de Columbia, em Nova York. É professora de análise musical do Instituto Villa Lobos (UNIRIO), pesquisadora e professora do Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO, com trabalhos de teoria e estética contemporâneas.

e-mail: gubernick@terra.com.br