

ESCUA ELETRACÚSTICA

Laura Di Pietro

Na sua forma mais aventureira ou radical, a música eletroacústica colocou em cheque todo um arsenal teórico e prático adquirido na convivência ou aprendizado da herança musical tradicional; ou seja, tudo aquilo que baseado nos gestos instrumental e vocal como modelos sonoros, e no paradigma altura/duração, acabam definindo para muitos o que a música é. A música eletroacústica é um desafio à análise ou à apreciação musicais também pelo fato de não ser uma música anotada, e portanto, toda possibilidade de aproximação ao material musical é dada exclusivamente através da escuta. As estratégias de escuta que o ouvinte pode desenvolver para uma melhor compreensão ou apreciação das peças eletroacústicas, é o assunto desta comunicação.

O acesso à totalidade do campo sonoro aberto pelos meios eletroacústicos - assim como a criação de novos sons através das transformações dos materiais gravados ou gerados eletronicamente - torna o acervo sonoro da música eletroacústica praticamente infinito, impedindo que o ouvinte tenha um conhecimento prévio do repertório sonoro de uma peça. Isto faz com que as ligações que o ouvinte constrói na audição de uma peça eletroacústica com experiências relacionadas ao mundo fora da composição - experiências sonoras e não-sonoras -, sejam de fundamental importância tanto para o trabalho composicional quanto para a escuta.

Dois modos de escuta, ou de relações entre o ouvinte e os sons, são abordados por Denis Smalley¹: relação indicativa e relação interativa. Esta última está relacionada com uma escuta mais especializada, que procura explorar as qualidades intrínsecas e estruturais dos eventos sonoros. A estratégia schaefferiana conhecida como 'escuta reduzida' - aquela em que o objeto sonoro deve ser isolado de qualquer referência externa e apreciado por suas qualidades intrínsecas - faz parte desta categoria. A relação interativa foi o foco da minha comunicação no Colóquio de 1998, quando procurei investigar o vocabulário descritivo para os sons e sua organização, lançando mão dos critérios schaefferianos e da espectromorfologia de Denis Smalley. Na presente comunicação me concentro no outro tipo de relação apontado por Smalley, a relação indicativa.

Os meios eletroacústicos permitiram, através de gravação, que os sons da natureza ou da atividade cultural participassem efetivamente do contexto musical, tanto na sua forma direta quanto sujeitos às mais diversas manipulações. Quando estes sons são "usados como foram gravados, ou quando as transformações não destroem a identidade do contexto original, o ouvinte pode ser envolvido num processo de in-

¹ Smalley, D., "The listening imagination: listening in the electroacoustic era", *Contemporary music review* 13(2), 1996, pp. 77-108.

terpretação transcontextual”². Existem aí dois sentidos: um que deriva do contexto natural ou cultural do evento e outro que deriva do novo contexto musical criado pelo compositor. O conceito de transcontextualidade pode ajudar a esclarecer o que é o processo indicativo, já que ele torna evidente que “algo fora do contexto musical está indicado”³. Mas este processo ou relação indicativa pode não ser tão explícito, ou tão dependente de fontes sonoras reais. Muitas vezes a ambigüidade dos materiais sonoros da música eletroacústica sugere ao ouvinte conexões mais imaginativas e criativas. Smalley dá um exemplo muito claro: se dizemos a respeito de uma determinada textura ‘isto são pedras caindo’, ou ‘isto soa como pedras caindo’, ou ainda ‘isto soa como se estivesse se comportando como pedras caindo’, temos três conexões extrínsecas, mas em níveis crescentes de incerteza e afastamento da realidade. Surge aqui outro conceito importante que é o de *ligação com a fonte* e que é definido como: “a tendência *natural* de relacionar sons com supostas fontes ou causas, e de relacionar os sons uns aos outros porque eles parecem ter origens comuns ou associadas”⁴. Se pensarmos que estas ligações com o mundo fora da música acontecem não somente como ligações com o mundo sonoro, mas também com experiências humanas as mais diversas, chegamos ao significado do termo ‘indicativo’.

A partir daí Smalley cria os conceitos de campo indicativo e rede indicativa “para explicar as ligações entre a experiência humana e a apreensão pelo ouvinte dos materiais sonoros nos contextos musicais”⁵. Identificando nove campos - que podem ser considerados universais - ele observa que na prática eles não são autônomos, isto é, se relacionam uns com os outros, daí o conceito de rede indicativa. Estes nove campos são: gesto, elocução, comportamento, energia, movimento, objeto/substância, ambiente, visão e espaço.

A partir do trecho inicial - os primeiros 2’10” - da peça *Volta Redonda* (1992)⁶ do compositor Rodolfo Caesar, abordarei três destes campos: movimento, gesto e objeto/substância.

MOVIMENTO

O movimento está relacionado com a experiência temporal, e todos os tipos de movimentos não-musicais podem ter uma contrapartida musical. O movimento musical será interpretado como se movendo adiante, com uma tendência direcional suficientemente forte e/ou mantida por um tempo longo. As experiências estáticas podem ser criadas pela reciclagem de processos. A direcionalidade do movimento implica uma orientação, uma meta e um desenvolvimento.⁷

Nesta peça podemos observar uma direcionalidade no movimento espiral, e ao mesmo tempo uma estaticidade do movimento musical determinada pela repetição deste comportamento.

² Ibid., p.99.

³ Ibid., p.100.

⁴ Smalley, D., “Spectromorphology: explaining sound-shapes”, *Organized sound* 2(2), 1997, p.110.

⁵ Smalley, D., “The listening imagination”, *Contemporary music review* 13(2), 1996, p.83.

⁶ DAT cedido pelo autor, obra não reproduzida comercialmente.

⁷ Ibid., p.88.

GESTO

O gesto original - gesto físico no qual o gesto sonoro está baseado - envolve as noções de tensão/relaxamento e esforço/resistência que são percebidas na trajetória gestual. Estas noções são importantes numa música eletroacústica que desenvolve tipos sonoros bastante remotos das origens gestuais, ou seja, onde nem o tipo gestual nem a fonte sonora podem ser detectados. A relação indicativa neste campo é dada unicamente pela trajetória de energia e movimento que deve ser suficientemente direcionada para que o gesto possa ser percebido.⁸

Nesta peça temos uma combinação entre gesto e movimento. O movimento circular que observamos parece estar sendo criado constantemente por uma colocação contínua de energia - mais um campo indicativo que dificilmente pode ser separado do movimento e do gesto - que aumenta a tensão até um ponto máximo onde o relaxamento é esgotamento.

OBJETO/SUBSTÂNCIA

Este campo tem relação com o sentido de 'coisificação' (*thingness*). Existem três razões para se atribuir uma 'qualidade de objeto' (*objectness*) ao som⁹:

1. materiais sonantes reais usados, simulados ou aludidos - existe um repertório indicativo extenso de qualidades materiais, como por exemplo, pedra, vidro, cerâmica, madeira, metal, etc.;
2. tipos de movimentos sugerem analogias com movimentos de objetos reais;
3. morfologias não remetem a materiais ou objetos reais, mas têm alguma semelhança com uma origem gestual plausível.

No trecho da peça que estamos abordando, nós temos uma objetividade em relação ao som escutado que é dada principalmente pelas duas primeiras razões. Inicialmente percebemos um objeto metálico e esférico que se desloca em espiral sobre uma superfície também metálica. Terminado o movimento deste primeiro objeto, aparece um segundo cuja materialidade é ambígua, mas ao qual pode ser atribuída uma qualidade de objeto, na medida em que este repete o mesmo movimento do primeiro. O terceiro e último objeto retoma a qualidade metálica e o desenho esférico do primeiro, mas com peso e tamanho diferentes.

Meu objetivo neste breve exemplo, foi ilustrar como funciona a relação indicativa, que se limita a apontar os campos, a perceber estas ligações sem se preocupar em descrever os eventos sonoros de uma maneira mais detalhada - tarefa de uma escuta mais especializada, como foi dito no início desta comunicação. Esta é uma atitude de escuta bastante importante numa música que não é concebida a partir dos modelos tradicionais de composição, como é o caso de grande parte do repertório da música eletroacústica: "Chame-a de arte sônica ou escultura sônica (...), mas ainda assim ela é uma arte sonora, e a música sempre foi isto".¹⁰

⁸ Ibid., p.85.

⁹ Ibid., p.88.

¹⁰ Ibid., p.107.