

ESCUTA E ELETROACÚSTICA: COMPOSIÇÃO E ANÁLISE<sup>1</sup>

Carole Gubernikoff

**RESUMO:** A música eletroacústica atualizou, trouxe para a superfície, uma questão que havia sido recalcada para a composição e para a análise musical, baseadas principalmente na notação musical. A escuta, longe de ser um problema apenas para as transformações da sensibilidade no século XX, se encontra na história do pensamento ocidental, nas relações entre o sensível e o inteligível, entre a notação e a escuta, entre a vocalidade e a física do som. A escuta "maquímica" desloca os antigos sentidos e lhes dá uma nova atualidade.

Este texto, de caráter especulativo, propõe a abordagem de aspectos subjacentes às teorias composicionais contemporâneas, uma suspensão das atividades pragmáticas, voltadas predominantemente para a análise de partituras e suas metodologias de acesso. O ponto de partida se apresentou num seminário de música eletroacústica proposto pelo Laboratório de Música Eletroacústica (LaMut), da Escola de Música da UFRJ. Como estímulo, as aulas de Estética do Mestrado em Música Brasileira, onde a leitura de textos filosóficos clássicos, que tomam a música como "imagem do pensamento", e não necessariamente como objeto de conhecimento, confirmou nossa hipótese de trabalho, a de que o som ou a música funcionam como metáforas ou analogias do tempo.

Partimos do pressuposto de que a música eletroacústica, a partir da década de 50, pôs em crise e trouxe para a superfície um problema que a teoria musical havia recalcado durante muitos séculos: a escuta. Pode parecer banal ou impossível de se admitir que a audição, condição de possibilidade do musical, estivesse esquecida como questão. No entanto, a música eletroacústica, realizada até a década de 80 sobre fita magnética como suporte de reprodução e, mais importante ainda, como elaboração de matérias e materiais no interior do som, teve conseqüências incontornáveis e irreversíveis para o pensamento musical contemporâneo e, conseqüentemente, para a análise musical.

A grande questão para o estudo e desenvolvimento do pensamento musical, entendido como a simultaneidade do prático e do teórico, é o estatuto da percepção. Desde os primórdios do pensamento que se convencionou chamar de ocidental, a relação entre o sensível e o inteligível tem ocupado o seu centro. Partimos do pressuposto de que toda representação de mundo, seja ela científica, artística ou filosófica, se estabelece a partir da ênfase dada a um destes dois aspectos.

A polêmica que se estabeleceu entre o compositor Jean-Phillipe Rameau e o filósofo Jean-Jacques Rousseau, a *Guerra dos Bufões*, em torno da primazia da ópera francesa ou italiana, ilustra bem esta dualidade. Ou bem a arte era um dado fundado na natureza física do som, posição de Rameau, com sua teoria do baixo fundamental, e daí tirava sua legitimidade; ou bem era fundada sobre a natureza humana, e conseqüentemente nos fatores culturais envolvidos neste fazer. Mais

---

<sup>1</sup> Este texto foi originalmente uma conferência proferida dentro do ciclo de atividades do LaMut, Laboratório de Música e Tecnologia da Escola de Música da UFRJ. Está disponível na página www do LaMut no seguinte endereço: <http://www.ufrj.br/lamut>.

do que da ópera, a discussão se dava em torno do estatuto da natureza e da natureza humana.

Se pensarmos que a natureza, entendida em sua origem como *physis*, ou seja, aquilo que se tomaria “objetos do conhecimento” poderia estar resolvida de antemão, como o “outro”, ou o de fora do homem, já a natureza humana propunha um problema mais complexo: como tornar-se objeto de si mesmo e qual o modelo de conhecimento a ser aplicado: o das ciências da natureza, o da biologia (ciências da vida) ou ainda da mecânica dos corpos? E a alma, a *psyché*, se localizava onde? No mundo, como Platão descreveu na sua saga cosmológica, o *Timeu*? No sujeito transcendental, como quer Kant?, Ou no Espírito, como em Hegel?

Para Rousseau, a música, na perspectiva da escuta, deveria estar em contiguidade com a voz, participar de uma vocalidade comum tanto às palavras, conseqüentemente às linguas, quanto à música. É esta vocalidade que influencia a música romântica do século XIX, sendo notórias as referências que Chopin faz ao *cantabile*, uma forma de ataque que imita ao teclado as inflexões vocais da ópera italiana. Mas a influência de Rameau não é menor, uma vez que sua teoria do baixo fundamental proporcionou a base teórica que possibilitou o desenvolvimento das teorias harmônicas como as conhecemos hoje.

É neste momento, na alvorada do século XIX, que surgem a história, as ciências humanas e sociais e a estética como formas de conhecimento diferenciadas e específicas, que devem procurar seus próprios modelos de conhecimento.

A produção de objetos artísticos estaria então na encruzilhada destes fatores: um suporte físico, material, uma “teoria”, que pode ser entendida como um sistema de regras de agenciamento, e um agenciador (o artista) que se dirige a um público virtual.

A composição musical, apesar de partilhar estes embates com as demais formas de expressão, tem a sua própria especificidade. Sem dúvida ela só pode partir da escuta, sem a qual os conceitos de som e de música, e, conseqüentemente, o de tempo, não existiriam. Entretanto, o estatuto da escuta no ato de compor é um tema que está longe de ser equacionado e recebe uma nova potencialização a partir da opção da música culta pela notação musical.

A civilização que se autodenominou ocidental, a partir de um certo momento, na Idade Média, acreditou que fosse necessário encontrar uma forma de grafar a memória sonora, por natureza evanescente. Com a notação musical rompeu-se a relação direta e contígua entre a escuta e a composição. Não apenas foi necessário discretizar um contínuo, mas também definir medidas e distâncias, transformar um sensível sonoro, sem imagem e sem conceito, numa representação gráfica que introduziu um novo percurso no pensamento musical. Em vez de passar do ouvido para a boca através da memória, que poderíamos chamar de vocalidade, a intermediação dos olhos e das mãos inventou novas dimensões, curiosidades, jogos intelectuais. Poderíamos até mesmo nos perguntar se conceitos consagrados de elaboração melódica, como os de inversão e retrógrado, existiriam sem a notação musical e a conseqüente espacialização de alto e baixo, para agudos e graves, e a

reversão da direcionalidade para a *finalis* do modo. A própria idéia de forma musical, certamente baseada na reiteração de elementos auditivos, no reconhecimento de configurações através da memória, mas também na manipulação dos elementos musicais observados através da notação, possibilitou a idéia de desenvolvimento, seu domínio técnico e o aparecimento das grandes formas.

Hugues Dufourt, compositor e musicólogo francês, descreve esta mudança da seguinte maneira:

A escrita é, antes de mais nada, uma função de interrupção. Ela não se presta mais aos procedimentos reguladores autocorretivos, baseados na memória e na improvisação, que constituem o fundo de uma prática musical tradicional. A escrita exige ao contrário uma organização lógica prévia. A exterioridades está no seu princípio. Mas, por que então a visão dos sons no espaço teve, nestas condições, uma função libertadora, dando ao músico a latitude de criar ? Sem dúvida por que o espaço gráfico, primeiramente utilizado como um instrumento, implica, nessas condições de uso, na oportunidade de uma nova ordem de possibilidades<sup>2</sup>.

O interesse de Dufourt neste artigo é concluir pela destinação inexorável do processo cultural e histórico inaugurado com a notação musical. Observando o processo do ponto de vista de um compositor que «ultrapassou» o estágio do serialismo integral e incorporou esta passagem ao seu pensamento, esta destinação estaria expressa nos desdobramentos e desenvolvimentos estilísticos e formais, nas formas adotadas pela discretização progressiva, tão artificial quanto a da escrita, dos parâmetros musicais. De acordo com esta lógica direcional, a conquista gradativa de traços estilísticos de cada época se deve aos embates e às contradições dos artifícios da escritura e trariam como consequência uma mutação na sensibilidade.

Não podemos deixar de concordar que esta leitura da história é pertinente, uma vez que não é impossível admitir que um artifício como a composição se baseie exclusivamente na experiência empírica e sensível, e que, no caso da música culta (erudita ou de concerto) o jogo entre inteligível e sensível tenha se estabelecido de modo tenso e muitas vezes conflituado. Mas, concluir pela inevitabilidade ou conclusão lógica de um único princípio, é ignorar os campos de batalha que significaram estes processos, é excluir todas as demais possibilidades que foram reprimidas, recalçadas ou vencidas para se fazer história. A legitimação não é apenas lógica e inevitável, é também tomada de posição, que implica força.

Alguns compositores da segunda metade do século XX responderam a este desafio de forma criativa, produzindo novas texturas sonoras, estimulados pela invenção na folha de papel, de formas de representação, inclusive temporais, como na notação proporcional de John Cage e em todas as manifestações de uma arte conceitual, principalmente nos anos 70. Outros, a partir dos anos 60, sentiram o impacto da revelação do sonoro e criaram obras que transformaram a percepção sensível e estética como um todo. Podemos mencionar especialmente as relações

---

2 DUFOURT, H. 1991 - "L'artifice de l'Écriture dans la Musique Occidentale". in *Musique, Pouvoir, Écriture*. Paris, C. Bourgois, p. 183

duracionais, as temporais e as texturais, entre outras. A obra do compositor húngaro Gyorgi Ligeti, principalmente nos anos 60 e 70 é uma testemunha veemente do impacto da composição eletroacústica sobre as músicas instrumentais e vocais.

A própria notação musical sofreu, nesta época, dois tipos de constrangimento. O primeiro, foi o de buscar soluções que não estavam previstas pelo repertório de sinais convencionais, para expressar conteúdos que, através da escuta dos sons “artificiais” ou maquínicos da eletroacústica, transbordaram os limites conceituais previstos. O outro foi o de gerar, através da criação de grafismos, novas mensurações através da própria notação, soluções inesperadas e não catalogadas no repertório sígnico convencional.

Entretanto, estes artifícios da escrita que muitas vezes estavam a serviço da invenção, em outras não conseguiam ultrapassar os limites expressivos da notação convencional, acumulando dificuldades inúteis e pouco produtivas.

Na perspectiva das forças envolvidas, podemos fazer uma outra leitura deste processo histórico. Como foi muito bem descrito por Hugues Dufourt no artigo mencionado, a discretização de um contínuo, esta atividade “estridente, rebuscada e rabugenta” também se fez pela imposição da força, e não apenas pela prevalência de um princípio lógico superior.

Neste sentido podemos citar, entre outros exemplos, a história das seleções envolvidas neste processo: a do diatonismo e conseqüente abandono dos cromatismos no modalismo, a oposição dos modos maior e menor na tonalidade, a noção de inversão dos acordes, a definição das funções tonais, a “superação” da dissonância através do cromatismo, as noções de ritmos fundadas na prosódia e na vocalidade e não na corporeidade, a seleção das ordens métricas binárias e ternárias, e assim para quase todos os aspectos que dizem respeito à discretização do contínuo sonoro temporal. Estas seleções não são necessariamente evolutivas, no sentido de se tornarem cada vez mais complexas ou mais avançadas, ou mais cientificamente precisas. Ao contrário, a escuta de outras culturas musicais revela complexidades escalares maiores, complexidades rítmicas maiores, complexidades timbrísticas, formas diversificadas de emissão vocal, sutilezas expressivas que muitas vezes perdemos a capacidade de reconhecer auditivamente por não se enquadrarem nem no temperamento igual nem na regularidade métrica.

Será que sacrificamos a escuta neste processo?

A música eletroacústica não pode ser grafada, é gravada. Ela trouxe para a superfície, de forma inesperada, a pulsão do temporal e do sonoro, desafiando o órgão mestre da atividade musical, a audição.

Dois fatores colaboraram para isto. Além da impossibilidade de transcrição gráfica, notacional e simbólica, a utilização de sons não discretizáveis num sistema escalar e ainda o trabalho no interno do som.

A música eletroacústica, dos anos 50 aos anos 80, procurou, basicamente, criar um repertório de recursos expressivos revelados pela interioridade do som,

captados e transfigurados através da escuta e da memória. Como disse Bernard Parmegiani numa entrevista publicada em *“L'envers d'une Oeuvre”*:

...Eu me sinto excessivamente envolvido pelo instante. O instante sonoro, por exemplo. Estando absorvido, eu corro o risco de viver em detrimento do antes e do depois. Quer dizer, da composição<sup>3</sup>.

Se do ponto de vista da composição a submissão ao material sonoro propõe uma outra estratégia composicional, do ponto de vista da análise o desafio está na descrição dos materiais que estão em descontinuidade com a passagem para o musical. Esta descontinuidade existe também, de outra maneira, na composição instrumental/vocal, onde o material já está recoberto ou “informado” pelos sistemas culturais. Neles, a análise tem como referência um sistema já codificado, e não é indispensável estabelecer relações com a natureza física do som. Na música eletroacústica, matéria e material se confundem, se tornam indissociáveis.

O material não é de natureza discreta, ou seja, não está previamente distribuído em sistemas intervalares. Ele pode ser analisado na sua natureza física, mas, a análise não estará em continuidade com a imagem sonora produzida na percepção, que Pierre Schaeffer chamou de “escuta reduzida”. Esta série de rupturas, de não causalidades, entre o som e sua origem, o gesto que o originou, é responsável pelo grande esforço que tem significado encontrar um repertório de signos ou de equivalências que dêem conta da complexidade sonora e composicional da música eletroacústica.

Se levarmos em consideração apenas os dois planos tradicionalmente avaliados pela análise musical, o horizontal, de caráter sucessivo, linear-direcional e rítmico-fraseológico, e o vertical, da simultaneidade e harmônico, a música eletroacústica apresenta outros aspectos problematizantes. Além da natureza do material composicional e de sua manipulação em estúdio, a *écriture*, a ordenação dos elementos em sua passagem para a composição, até os anos 80 se baseava principalmente nos processos de montagem em fita magnética.

Michel Chion, em seu livro *La Musique electroacoustique*<sup>4</sup>, apresenta dois tipos de montagem: a “invisível” e a “visível”.

A montagem invisível é imperceptível para o ouvinte, mas participa da configuração sonoro/musical através de vários procedimentos como estender um contínuo, realizar um ornamento, estabelecer uma célula rítmica, etc. Neste caso o corte e a cola fazem parte da constituição “interna” de um evento que é indivisível para a percepção.

A montagem visível se apresenta para o ouvinte como ruptura, corte ou transição no contínuo sonoro. Serve para estabelecer o ritmo dramático da obra, a retórica

---

3 MION, PH. et alii - *L'Envers d'une Oeuvre, De Natura Sonorum de B Parmegiani*, Paris, Buchet Chastel, INA GRM, 1982, p. 148

4 CHION, M. - *La Musique eletroacoustique*, Paris, PUF, 1982

entre os acontecimentos em suas diversas formas de relação. As relações possíveis entre os acontecimentos são praticamente as mesmas que se encontram nas músicas tradicionais. Relações de repetição ou diferenciação, por contraste ou por analogia, derivação e variação. As passagens de um estado, ou tomada, a outro podem ser tanto gradativas quanto por justaposição brutal de elementos aparentemente incompatíveis. Assim como no cinema, o domínio expressivo e dramático encontra seu momento mais sensível nesta etapa da criação que pode ser considerada a mais “formal”, no sentido tradicional. Mas não devemos esquecer que, assim como no cinema, é importante que cada evento, cada tomada de som, tenha contido em si mesmo uma carga expressiva suficiente para não transformar a música eletroacústica numa simples montagem e justaposição de fragmentos.

Nestes procedimentos de transfiguração e montagem de sons destituídos de seus gestos e reelaborados, os eixos horizontal e vertical desaparecem, abrindo um campo de possibilidades onde o espaço expressivo, definido pelo âmbito e pela extensão, será preenchido sem estar necessariamente submetido à lógica das texturas vocais/instrumentais.

O primeiro problema que se apresenta para a análise é o da segmentação, ou seja, a delimitação da extensão dos objetos sonoros, dos objetos musicais, das seções e das partes. A análise da música pós-tonal já vinha enfrentando o problema da decisão sobre a segmentação, uma vez que não conta com as cadências harmônicas tonais para definir com clareza seus limites configuracionais. Estes limites, se não existirem pausas, ou interrupções do fluxo sonoro, ou ainda, se não apresentarem contrastes evidentes de materiais, deverão impor-se, mais uma vez, pela intensidade e pela duração, pelos acentos que ressoam ou pela reiteração, como na música vocal?

Outro problema é o da descrição, da escolha de um vocabulário a ser utilizado, a classificação desta nomeação. Que nome daremos para tal evento, onde ele se repete, como foi elaborado e qual a sua função<sup>5</sup>.

Sem estabelecer estas relações, não seremos capazes de estabelecer um sentido global, uma unidade. Sem o auxílio da partitura, desaprendemos de ouvir, porque as manipulações realizadas em estúdio apagam os traços, eliminam as ligações mais óbvias. Sem o vocabulário que se convencionou para as convenções da música tradicional, estamos órfãos.

Dois posições bem definidas e opostas têm se manifestado: uma, que relaciona a imagem sonora com sua exterioridade mais imediata, como por exemplo “molhado”, “seco”, “mecânico”, “áspero”, “grilo”, “sapo”, “trem”, etc... Outra, mais abstrata, procura analogias com o mundo musical convencional, como, “ataque com ressonância longa”, apogiatura, para um ataque curto seguido de um som relativamente mais longo, ou ainda, as notas, quando são utilizadas

---

5 Para uma proposta de análise de música eletroacústica, vide GUBERNIKOFF, C. - “Três compositores brasileiros nos anos 70 e 80: Rodolfo Caesar, Gilberto Mendes e Almeida Prado”, in: *Anais da VIII Encontro Nacional da ANPPOM*, [S.C], meio eletrônico, 1996.

alturas definidas<sup>6</sup>.

Alguns compositores que também são teóricos da música eletroacústica têm preferido buscar na análise do som uma gramática que permita não apenas classificar, mas também estabelecer diferentes níveis hierárquicos de complexidade.

O compositor inglês Dennis Smalley tem se dedicado a equacionar estes problemas. Do ponto de vista da percepção, ele propõe dois níveis de escuta. O primeiro, que chama de *Source Bonding*, e podemos traduzir por *Ligação com a Fonte*, é uma descrição do ponto de vista extrínseco das imagens sonoras produzidas na imaginação do ouvinte. Outra, a *Spectro Morphology*, a *Morfologia Espectral*, descreve e classifica o mais acuradamente possível as várias categorias de som de acordo com sua morfologia espaço-temporal.

Esta preocupação viria atender à necessidade de encontrar na música eletroacústica uma abordagem mais “profunda”, que não apenas a da narratividade dos eventos, possibilitando uma leitura mais orgânica e estrutural, como as que existem para a música tonal. Ele propõe três gradações sonoras, som, nódulo e ruído, de acordo com sua espectrologia. Para Dennis Smalley, o modelo para a análise de música eletroacústica deveria se basear numa tipologia oriunda da análise espectro-morfológico arquetípica do som, do ponto de vista do evento sonoro: ataque sem ressonância (muito breve), ataque com ressonância e queda, e contínuo. Do ponto de vista fraseológico, ele propõe o mesmo modelo de segmentação da música instrumental/vocal, ou seja, encontrar padrões configuracionais resultantes das relações entre impulso, tensão e distensão (“*upbeat/stress/release patterns*”). A composição eletro-acústica seguiria padrões de segmentação análogos aos das palavras e frases, remetendo simultaneamente a uma exterioridade associativa e a uma lógica interna.

Haveria, ainda, uma terceira possibilidade. A da leitura retórica dos eventos da superfície sonora, da justaposição de partes, sem preocupação de unidade formal ou estrutural. Neste caso, cairíamos no que Lorenzo Mammì chamou de “estética do *pot-pourri*”, na justaposição pura e simples de fragmentos, que podem apresentar pluralidades estilísticas e técnicas, como, por exemplo, nos meios de comunicação.

Várias perguntas caberiam após estas breves reflexões. A música eletroacústica retoma a escuta como guia, mas num estatuto completamente diferente do da vocalidade. Ela não é nem vocal, nem instrumental, mas maquínica, engendrando novas escutas, novas relações com a sensibilidade. Ela não restabelece o caminho voz-ouvido-voz (instrumento), mas instaura uma nova audibilidade, revelando o complexo que se encontra, muitas vezes, no prosaico. O contínuo ataque/corpo/ressonância, que se apresenta de forma diferenciada em todos os sons, pode ser,

---

6 Todas estas questões se desenvolveram a partir das propostas de Pierre Schaeffer no *Solfejo dos Objetos Sonoros*, que consiste em identificar e nomear o som, não apenas na sua natureza física, mas como ele é ouvido, não nos seus parâmetros, mas na sua totalidade perceptiva.

7 MAMMI, L. - “Os Músicos e as Novas Tecnologias”, in *Encontros/Desencontros, debates entre pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, UNI-RIO/Funarte, 1996

como na composição notacional, manipulado. Entretanto, esta manipulação se dá num outro registro, no contínuo entre a interioridade e a exterioridade do som, e não mais apenas entre os elementos discretizados da superfície sonora que remetem a um sistema.

A música eletroacústica apresenta uma relação convergente/divergente com a música instrumental e vocal que a projeta em duas direções: uma que a afasta da composição, como foi entendida pela civilização ocidental, e outra que revela os seus fundamentos e que faz repensar toda a estética musical, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

Nos termos atuais e tendo em vista estas considerações, restaria à música eletroacústica, a ilegibilidade e a intradutibilidade intelectual e a queda no “puro jogo das sensações”?

Acredito que não. Com a nova fase digital de composição eletrônica, outras perspectivas estão se abrindo para o controle da composição. Permanece, entretanto, o desafio do musical, que é ir ao encontro da escuta e defrontar-se com as formas de articulação do som que apelam ao mais obscuro e terrível da sensibilidade enquanto elaboram e presentificam a sua mais singular atualização.

**CAROLE GUBERNIKOFF** é bacharel em composição pela ECA/USP, mestre em Sistemas de Significação e doutora em Comunicação, pela UFRJ. Realizou bolsa especial de doutorado (sanduíche-CNPq) no Doutorado em Música e Musicologia do Século XX do IRCAM/EHESS, em Paris, França. Atualmente é professora do Instituto Villa-Lobos e do Mestrado em Música Brasileira da UNI-RIO. Vem alternando suas pesquisas entre Teoria Musical no século XX e Música Brasileira Contemporânea.