

Tempo Real e Tempo Diferido: analisando alguns embates

Helen Gallo

Resumo: O presente artigo analisa as idéias fundamentais relacionadas com os tipos de difusão eletroacústica no gênero misto, mais especificamente aquelas que defendem o uso exclusivo da eletrônica em tempo real. Tais idéias serão apresentadas e discutidas, sendo apontados aspectos positivos e negativos nelas existentes.

Introdução

Uma das principais discussões atuais no âmbito da música eletroacústica mista é aquela que trata da escolha dos meios para a difusão desta. Existem duas maneiras de se difundir a parte eletroacústica nas obras desse gênero: a primeira é o uso de sons previamente elaborados pelo compositor, fixos em suporte – como, por exemplo, a fita magnética, referindo-se ao processo tal como era na década de 1950,¹ época de seu surgimento, e anos posteriores; a segunda são os sistemas em tempo real, também conhecidos como *live electronics*, que datam da década de 1970.

O compositor Philippe Manoury se refere a esses meios de difusão utilizando termos que estabelecem uma diferença muito clara entre ambos: denomina os sons eletroacústicos pré-gravados de sons em *tempo diferido* – isto é, são concebidos num momento *anterior* à performance da obra – e o *live electronics* de sons em *tempo real* – já que as transformações sonoras, realizadas por meio de programas computacionais específicos para esse fim, são obtidas a partir das fontes instrumentais *no momento* da execução musical.² Visto que são elucidativos, tais termos serão igualmente empregados neste artigo.

Atualmente, as discussões relativas ao repertório eletroacústico misto assumem diversas formas; porém, com raras exceções, essas abordagens

¹ A primeira obra eletroacústica mista foi *Musica su due dimensioni* (1952), de Bruno Maderna, para flauta, pratos e fita magnética.

² Cf. Manoury (1998, *passim*).

possuem uma única essência: arrazoar sobre aspectos técnicos concernentes ao gênero. Eles se restringem ao momento da performance, sendo que outras questões ligadas, por exemplo, à composição ou até mesmo à escuta – imprescindíveis, também, nesse contexto – não são sequer mencionadas.³ De maneira geral, os debates se concentram no tempo cronológico das composições mistas: as técnicas em tempo diferido são atacadas, afirmando-se que elas limitam e restringem a liberdade do instrumentista, já que ele deve adequar suas ações à parte “mecânica” da música – devido ao fato de os sons eletroacústicos terem sido concebidos *antes* daquele momento de execução. Ou seja, afirmam que,

para o instrumentista, a performance com suporte fixo é semelhante a trabalhar com o pior parceiro humano imaginável: desatencioso, inflexível, não-responsivo e totalmente surdo. Ao passo que o intérprete domina a atenção do público, está ironicamente submisso ao seu parceiro de música de câmara, concentrando a maior parte de sua atenção em coordenar-se com o seu acompanhante – mesmo tendo sobre si a inteira responsabilidade de manter o grupo coordenado!⁴

De acordo com essa vertente de pensamento, a proposta para solucionar “o dilema estético de quem serve o quê (ou o quê serve quem) na performance”⁵ encontra-se no uso da eletrônica em tempo real, em detrimento das *prisões temporais*⁶ a que são chamados os sons eletroacústicos

³Esta afirmação é baseada em revisão bibliográfica intensiva sobre o assunto, parte da pesquisa que tem sido desenvolvida em nível de Mestrado no Instituto de Artes da Unesp. Foram pesquisados os principais periódicos, revistas e publicações especializados em música contemporânea. Sendo assim, é necessário citar alguns autores que se aprofundam em outros aspectos igualmente fundamentais. Gerald Bennett (1990), que já no fim da década de 1980 contribuía para a expansão de horizontes dentro dessa temática, seguindo um viés histórico para validar ou não algumas linhas de pensamento, trouxe à tona apontamentos muito relevantes ainda hoje, ao se pensar a eletroacústica mista – bem como banuiu as justificativas utilizadas pela maioria, já citadas neste texto; Flo Menezes (2002) trata da morfologia da interação, trazendo ao panorama tópicos de extrema importância para as reflexões compositivas, os quais não podem deixar de ser lidos; Philippe Manoury discute a questão da escritura na música eletroacústica mista, a diferença de natureza entre elementos “acústicos” e eletroacústicos (1998), além de tratar sobre a “deformação” na escuta que trouxe a inclusão de máquinas no fazer musical (1996).

⁴McNutt (2003, 299). Trad. nossa.

⁵Belet (2003, 305). Trad. nossa.

⁶McNutt (2003, 299). Trad. nossa.

em tempo diferido. Dentro do mesmo raciocínio, acredita-se que, no uso dessa espécie de difusão, “*o intérprete pode manter uma ilusão de interação [...] Na melhor das hipóteses, pode ser um ato bem convincente. De qualquer maneira, é apenas um ato; a liberdade é ilusória*”.⁷

Outro argumento dos adeptos dessa vertente, todavia menos enfatizado, diz respeito à continuidade histórica que há entre a música tradicional e a música mista com eletrônica em tempo real. Aponta-se que, neste caso, a interação entre as partes é mais semelhante à que ocorre em obras de câmara convencionais, já que instrumentos e máquina têm a possibilidade de efetuar um intercâmbio maior entre si. Sendo assim, defende-se que seria mais interessante preservar essa interação, equivalente à do repertório tradicional, a qual somente os sons eletroacústicos em tempo real podem oferecer.

Em vista disso, a pergunta que se pretende responder neste texto é a seguinte: são satisfatórios os argumentos supracitados?

A questão do tempo cronológico: o ponto central do entrave

Embora seja um assunto largamente debatido, é duvidoso afirmar que as técnicas em tempo diferido aprisionam o instrumentista. Mesmo sendo um questionamento importante para o intérprete, nesse ambiente de performance ele surge apenas com um novo formato. Estabelecendo um paralelo com a performance tradicional, a eletroacústica em tempo diferido possui o mesmo tipo de problema enfrentado ao se fazer parte, por exemplo, de um grupo musical coordenado por regência ou quando se participa de formações camerísticas. É imprescindível seguir as orientações do regente ou adequar as ações individuais ao restante do grupo, pois, caso isso não ocorra, haverá problemas no momento da performance. Na música eletroacústica com sons pré-gravados, a diferença é o ambiente de performance: ao invés de um regente, tem-se a parte eletroacústica, que deve ser seguida meticulosamente, para que, da mesma forma, não haja problemas na execução musical.

Dando continuidade a esse raciocínio, talvez a defesa dos sons em tempo real ocorra tão veementemente por estar muito mais próxima da performance solo tradicional. Isto porque, de fato, existe uma maior liberdade para o instrumentista no que tange o tempo cronológico; além disso, ele pode imprimir à obra sua própria interpretação, sem a necessidade de

⁷ Ibid. Trad. nossa.

submetê-la a outros indivíduos. No entanto, ainda não é correto afirmar, sob esse único ponto de vista – a saber, o do tempo cronológico – que um tipo de difusão é melhor ou pior levando-se em consideração apenas como se dá a execução musical. Ressalta-se, novamente, que o ambiente de performance é novo - nele há a existência de máquinas - mas as questões que envolvem essa estrutura modificada são usuais para um intérprete.

Outra observação a ser feita é que a relevância desse assunto não está no tempo cronológico em si, mas sim no tempo subjetivo⁸ de uma obra. Este último varia de acordo com a concepção de cada intérprete e é um dos objetos de atenção do ouvinte – no entanto, não exclui a própria *interpretação* do ouvinte no ato da escuta. Conseqüentemente, trata-se de um aspecto comum à prática de câmara e não soluciona a questão, visto que, também, a problemática da recepção da obra ainda subsiste. Portanto, o argumento concernente ao tempo cronológico é insatisfatório, pois trata superficialmente o assunto.

A mobilidade interpretativa é, na verdade, muito mais um encargo compositivo do que uma resultante da liberdade cronológica na interpretação. Fica a cargo do compositor, ao trabalhar com a eletroacústica mista, construir a obra de forma que haja flexibilidade. E, sob esse ponto de vista, refuta-se a idéia de que, numa obra com sons em tempo diferido, a liberdade interpretativa é ilusória. Quanto ao assunto, Menezes afirma:

o fator decisivo para a “rigidez” ou falta de “rigidez” do tempo musical não é o meio físico [ou seja: o tipo de difusão eletroacústica utilizada], mas sim a forma como o compositor organiza os elementos estruturais e expressivos. É a estruturação da obra que deveria ser flexível, não seu material.⁹

Dessa forma, pode-se dizer que os entraves em torno do tempo cronológico nas obras eletroacústicas mistas, os quais defendem apenas a eletrônica em tempo real, não são plenos.

⁸ Sobre o tempo subjetivo de uma obra, Seincman (2001, 14) afirma que é a interação dinâmica entre obra e ouvinte (*objeto e sujeito*) que se dá por meio da *recepção* musical (ou seja, da “interpretação” intelectual que efetuamos ao escutar uma obra), e nem sempre coincide com o tempo cronológico de uma composição. Isto porque o ato de observar o fenômeno musical implica numa troca contínua entre o objeto e o sujeito, uma “*retomada do sujeito como objeto de si próprio – que ele se implique no fenômeno como objeto de sua própria escuta.*” (ibid, 29). Sendo assim, esse tempo subjetivo é um conceito extremamente maleável, variando de acordo com a visão de cada ouvinte.

⁹ Menezes (2002, 306). Trad. e acréscimos nossos.

A continuidade histórica oferecida pela eletrônica em tempo real: um argumento incompleto

Dependendo da forma como se justifica a questão da continuidade histórica, ela consiste num ponto de vista a ser considerado. É inegável a proximidade entre a interação na prática musical tradicional e na eletroacústica em tempo real. A diferença entre ambas é literalmente visível: trocam-se por computadores os instrumentos “convencionais”, o que é imediatamente percebido no momento da performance. Contudo, o referido argumento é incompleto: qual a razão de a eletroacústica mista com sons pré-gravados não se assemelhar à música tradicional?

Ao se examinar essa indagação, percebe-se claramente que esse argumento é incompleto - e isto se deve principalmente ao fator histórico, por mais irônico que possa parecer. Como a fita magnética foi o primeiro suporte da música eletroacústica, pode-se considerar seu uso na eletroacústica mista, quando do seu surgimento, como o elo entre a prática tradicional e o gênero eletroacústico. Dada a ordem de aparição dos meios de difusão eletroacústica, foi a fita magnética que realmente estabeleceu essa continuidade histórica, inserindo elementos já familiares – os instrumentos *acústicos* – num universo novo, experimental, àquela época.

Como complemento às observações anteriores, afirma-se novamente que a eletroacústica em tempo diferido assemelha-se à prática tradicional com regência ou formações camerísticas, mas introduz elementos novos no ambiente de performance. Ou seja, possui, da mesma forma que a eletrônica em tempo real, características similares às da performance tradicional.

Conclusão

Os argumentos aqui refutados, os quais se baseiam na questão do tempo cronológico das obras mistas e na continuidade histórica que a eletrônica em tempo real proporciona, mostraram-se insatisfatórios. É necessário ampliar o enfoque dessas abordagens, para que haja respostas mais aprofundadas e que abarquem mais efetivamente a multiplicidade de problemáticas propostas pelo gênero eletroacústico misto. O compositor, quando está construindo sua obra, tem como incumbência lidar com uma série de fatores que transcendem esses limites. Como exemplo, há o embate entre escritura instrumental e eletroacústica, com suas diferentes naturezas – a primeira de ordem simbólica e a segunda, numérica - e a busca de solução para tal impasse; como se dará a escuta da música eletroacústica mista, já que o ambiente de performance é diferente também no que se refere ao aspecto visual; de que maneira proceder para a

criação de obras que estabeleçam identidade sonora entre parte instrumental e eletroacústica, mas que não excluam momentos de diferenciação entre os dois meios; entre outros.

De maneira alguma se consideram desnecessárias as discussões relacionadas à performance do gênero, desde que sejam bem fundamentadas e relevem outros aspectos além daqueles rebatidos neste texto. Para um real progresso nas discussões relativas à eletroacústica mista, devem ser excluídas todas as posições sectárias, que negligenciam a complexidade de fatores enredadores dessas obras. O principal é que exista, não só a preocupação técnica – aquela que cuida do *como fazer* –, mas também a preocupação estética, que leve em consideração, acima de tudo, a complexidade da obra em si, independentemente do meio de difusão a ser utilizado.

Bibliografia

- Belet, Brian. Live performance interaction for humans and machines in the early twenty-first century: one composer's aesthetics for composition and performance practice. *Organised Sound*, Cambridge, v. 8, n. 3, 305-312, 2003.
- Bennett, Gerald. Repères electroacoustiques. *Revue Contrechamps*, n. 11, 29-52, août 1990.
- Garnett, Guy E. The Aesthetics of Interactive Computer Music. *Computer Music Journal*, Massachusetts, v. 25, n. 1, 21-44, 2001.
- Manoury, Philippe. 1998. *La note et le son: écrits et entretiens 1981-1998*. Paris: L'Harmattan.
- . O Gesto, a Natureza e o Lugar: um demônio nos circuitos. In: Menezes, Flo (Org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: EdUSP, 1996, 205-210.
- Menezes, Flo. For a morphology of interaction. *Organised Sound*, Cambridge, v. 7, n. 3, 305-311, 2002.
- Seinman, Eduardo. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.