

Algumas reflexões sobre a música eletroacústica: os casos da Orquestra Eletroacústica da UFSC e da Orquestra de Alto-Falantes da UFRGS, no Brasil.

Avance de investigación en curso

GT32: Sociologia da arte e da cultura

Fabiana Stringini Severo

Resumo:

A música eletroacústica tem a peculiaridade de unir aspectos instrumentais (acústicos) a novos recursos tecnológicos, sendo trabalhada e produzida, sobretudo, em estúdios e laboratórios de música. Tendo isso em vista, buscarei realizar uma breve análise valendo-me do conceito de mediação e dos apontamentos de Latour sobre a ação dos objetos, bem como as contribuições de Hennion sobre o conceito de mediação na arte, entre outras reflexões provenientes de um debate mais amplo sobre as relações entre humanos e não-humanos.

Palavras-chaves: música eletroacústica; conceito de mediação; humanos e não-humanos.

1.Introdução

Olivier Thiery e Sophie Houdart, na introdução do livro “Humains, non-humains: comment repeupler les sciences sociales”, argumentam que “repovoar” as ciências humanas e sociais significa inserir no rol de temas e assuntos, estudados pelas disciplinas que as compõem, as relações entre humanos e não-humanos, procedendo de modo a realizar “l’exploration des ‘rôles’ multiples des ‘non-humains’ du point de vue des individus et des collectifs humains”¹, contribuindo, a partir disso, para uma compreensão mais ampla da realidade humana.

Sugerem, então, que seja feito um esforço para empreender pesquisas que explorem, com profundidade, a complexa gama de relações que estabelecemos com os não-humanos, das mais diversas origens, pois essas relações dizem muito do que nós, humanos, somos:

La seule analyse des relations entre les humains, qui a nourri une part importante des travaux en sciences humaines et sociales depuis la naissance de celle-ci, ne suffit à rendre compte ni de la réalité des collectifs humains, ni de celles des individus humains en tant que ceux-ci se redéfinissent partiellement au travers de leurs multiples relations avec ces ‘non-humains’ qui composent leurs divers milieux. Animaux, molécules, objets techniques, divinités, procédures, matériaux, bâtiments, tous ce divers ‘non-humains’ comptent, important pour les humains, et pas de manière cosmétique: les relations que nous entretenons avec eux sont un peu ce que nous sommes. (Thiery & Houdart, 2011, p.7)

Tendo isso em vista, pretendo refletir brevemente, neste ensaio, sobre meu objeto de pesquisa: a música eletroacústica. A música eletroacústica é relativamente recente: seu “marco inicial é constituído pelas experiências de Pierre Schaeffer”², em 1948, na França, seguido pela *elektronische Musik* de Karlheinz Stockhausen, na Alemanha. De acordo com Menezes é a “principal área de atividade e de

¹ THIERY & HOUDART, 2011, p.9.

² MENEZES, 1999, p.7.

pesquisa da música contemporânea”³, firmada como um “gênero autônomo”⁴, devido às suas extensas possibilidades de “elaboração sonora em estúdio”⁵, incorporando, na composição, novas tecnologias.

A peculiaridade da música eletroacústica consiste, então, em aliar “as técnicas compositivas com os meios tecnológicos”⁶, tendo como resultado uma espécie de “fusão entre a música instrumental e os novos meios tecnológicos a serviço da composição”⁷. Menezes considera que há diferentes “categorias de intersecção entre a dimensão instrumental e a eletroacústica”⁸, ou seja, há uma diversidade de experiências musicais, na música eletroacústica, que variam da “mais puramente instrumental à mais puramente eletrônica”⁹.

Em termos de “gênero musical”, refiro-me à “música eletroacústica” ligada à produção “erudita” ou “acadêmica”, diferenciando-a da música eletrônica elaborada por Djs, por exemplo, que tem um apelo mais popular e estão ligados a uma “cultura da música eletrônica” (BACAL, 2012). A expressão “música eletroacústica” faz referência, portanto, ao tipo de música trabalhada, muitas vezes, em laboratórios e estúdios ligados à pesquisa musical (BACAL, 2012), sobretudo no âmbito acadêmico.

A música acusmática, que poderia ser caracterizada como um subgênero ou uma forma entre as muitas existentes de se fazer a música eletroacústica, situando-se no pólo “mais puramente eletrônico”, tem como peculiaridade a maneira como é realizada a performance, ou seja, sua execução. Segundo a Wikipédia, a música acusmática pode ser definida do seguinte modo:

Gênero de música que se projeta ou se compõe em estúdio e, posteriormente, se difunde em concerto utilizando-se, exclusivamente, de equipamento de reprodução de som e altifalantes, excluindo-se, assim, completamente, totalmente o intérprete como elemento presente.¹⁰

Assisti, em fase exploratória para a redação de meu projeto para o mestrado em Antropologia Social na UFSC, alguns concertos de música eletroacústica, que poderiam ser enquadrados nessa categoria de “música acusmática”, na Sala dos Sons da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), realizados pela Orquestra de Alto-falantes da UFRGS, criada em 2005 pelo Prof. Dr. Eloy Fritsch, docente ligado ao departamento de música da UFRGS. Esse grupo é composto por estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação em música, da UFRGS, e se ocupa de peças que pertencem ao repertório “consagrado” na música eletroacústica – de compositores como Schaeffer, Varèse e Stockhausen – assim como de peças compostas pelos próprios integrantes. A performance da Orquestra de Alto-Falantes é marcada pela projeção das obras através da disposição de um sistema de alto-falantes, de modo a criar “ambientes sonoros”. O objetivo das projeções sonoras nessa sala planejada para esse tipo de concerto, é a “difusão sonora” que “permite a imersão do ouvinte no ambiente criado pelo compositor”¹¹.

A partir disso, gostaria de refletir brevemente, neste ensaio, sobre esse tipo de performance, utilizando-me de algumas noções de Bruno Latour como, por exemplo, os conceitos de “intermediário” e “mediador” e suas reflexões sobre a ação, sobretudo a ação de objetos. Também me valerei de outro

³ Ibid., p.7.

⁴ Ibid., p.7.

⁵ Ibid., p.7.

⁶ MENEZES, 1999, p.8.

⁷ Ibid., p.10.

⁸ Ibid., p.18.

⁹ Ibid., p.18.

¹⁰ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Acusm%C3%A1tica>. Link “acusmática”. Acesso em 14 de julho de 2013.

¹¹ Disponível em <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/orquestra-de-alto-falantes-da-ufrgs-se-apresenta-na-sala-dos-sons>. Acesso em 14 de julho de 2013.

importante intelectual, Antoine Hennion, sociólogo ligado ao trabalho de Latour, que muito tem contribuído para (re)pensar a música.

Afinal, em um concerto da Orquestra de Alto-falantes, quem realiza a performance? Os alto-falantes substituem os músicos? Poderia ser chamado de concerto a execução de uma peça que é previamente gravada e editada em um estúdio, ou em um laboratório de música eletroacústica, e cuja performance ao vivo consiste na performance feita por alto-falantes? Não tenho, obviamente, respostas para essas questões, mas acredito que algumas reflexões de Latour e Hennion podem auxiliar teoricamente.

2. Bruno Latour: o conceito de mediação e a ação dos objetos

Latour considera fundamental que – no âmbito de uma pesquisa dentro dos parâmetros da ANT – seja feita a distinção entre intermediários e mediadores. Na produção do social, das associações que estabelecemos com humanos e com não-humanos “faz grande diferença se os meios de produzir o social são encarados como intermediários ou mediadores”¹².

Latour ressalta que o social, “para a ANT”, consiste em ser “o nome de um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas”¹³, por isso se faz tão fundamental distinguir entre os tipos de associações que determinadas pessoas ou coisas podem possibilitar em momentos específicos e não cristalizados pela sociologia do social, ferozmente criticada por Latour em *Reagregando o Social*.

Convém, então, que seja feita a distinção entre os dois conceitos. Para Latour, um intermediário consiste em “aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai”¹⁴. O autor utiliza o exemplo de um computador que funciona dentro dos parâmetros esperados e que, por isso, não modifica o curso da ação, ou seja, o resultado de sua ação cumpre com a expectativa do usuário.

Por outro lado, os mediadores são aqueles que, de algum modo, interrompem o “fluxo” da ação, passam a ser visto, notados e tem um papel relevante para completar uma determinada ação, como no exemplo dado por Latour, de um computador que não funciona adequadamente. Assim, Latour define o que é um mediador da seguinte maneira:

os *mediadores*, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem valer por um, por nenhuma, por várias ou uma infinidade. O que entre neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes. Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam. (Latour, 2012, p.65)

Com efeito, a distinção entre intermediários e mediadores se dá em termos da complexidade que revelam no momento da associação:

Não importa quão *complicado* seja um intermediário, ele deve, para todos os propósitos práticos, ser considerado como uma unidade – ou nada, pois é fácil esquecê-lo. Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar *complexo* e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel. (Latour, 2012, p.65)

¹² LATOUR, 2012, p.64.

¹³ LATOUR, 2012, p.100.

¹⁴ LATOUR, 2012, p.65.

Sobre a ação de coisas/objetos, o argumento de Latour é em termos de tirar os objetos de um papel passivo e meramente receptor e colocá-los ou reconsiderá-los como uma parte importante e fundamental das associações feitas por/com humanos.

além de ‘determinar’ e servir de ‘pano de fundo’ para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc. A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas ‘no lugar’ dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência do social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de *não humanos*. (Latour, 2012, p.109)

Assim, a ANT contribui para a ampliação da análise, por meio de algo como uma “sociologia das associações”, da ação dos objetos:

somente àquilo que o analista estaria preparado para acolher a fim de explicar a durabilidade e a extensão de uma interação. O projeto da ANT cifra-se em ampliar a lista e modificar as formas e figuras dos participantes reunidos, esboçando uma maneira de fazê-los agir como um todo durável (Latour, 2012, p.109)

Dado que, para Latour, “os objetos, pela própria natureza de seus laços com os humanos, logo deixam de ser mediadores para se transformarem em intermediários, assumindo importância ou não, independentemente de quão complicados possam ser por dentro”¹⁵, faz-se necessário, em termos metodológicos, “rastrear” as associações possibilitadas por/com alguns objetos, de modo a identificar quais atuam/existem como intermediários ou como mediadores. Tendo isso em vista, Latour sugere que “alguns truques” sejam “inventados para *forçá-los a falar*, ou seja, apresentar descrições de si mesmos, produzir *roteiros* daquilo que induzem outros – humanos ou não humanos – a fazer”¹⁶.

3. Antoine Hennion: o conceito de mediação na arte

Antoine Hennion, sociólogo e eminente “seguidor” de Bruno Latour, propõe na obra “La pasión musical” que seja elaborada no âmbito das ciências sociais, sobretudo no campo da arte, uma teoria da mediação “formulada según la lección que proporciona la música”, pretendendo ou com a finalidade de “comprender el tratamiento que éstas reservan a la obra”¹⁷.

Hennion considera que a música trabalha com objetos fugidios, esquivos, já que seu objeto é “imposible de fijar materialmente”¹⁸. Sua matéria-prima, o som ou a sonoridade, não é palpável nem manuseável, diferenciando-se do modo como parece ser o social ou o coletivo para os sociólogos do social ou, então, sendo fugidío e se aproximando do que parecem ser as associações para os sociólogos da ANT: “la música se convierte em el arte ideal para entregar al sociólogo el despliegue exuberante de um pesado tejido de mediaciones heterogéneas”¹⁹.

Para que a música exista, precisa de materiais “palpáveis”, concretos, que funcionam como intermediários: “obligada una y otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia em médio de músicos y oyentes”. A música, por se constituir coletivamente/socialmente, existe através da mediação de materiais concreto para que haja uma conexão com o público:

¹⁵ LATOUR, 2012, p.119.

¹⁶ LATOUR, 2012, p.119.

¹⁷ HENNION, 2002, p.15.

¹⁸ HENNION, 2002, p.15.

¹⁹ HENNION, 2002, p.17.

No existe por un lado la música, por otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: todo se desarrolla en cada ocasión en el medio, en un enfrentamiento determinado con los intérpretes, a través de mediadores materiales concretos: instrumento, partitura, candilejas escénicas o lector de discos, que separan, según cada caso, a estrellas y públicos, ‘piezas’ y aficionados, obras e intérpretes, repertórios y melómanos, emisiones y oyentes, catálogos y mercados... (Hennion, 2002, p.19)

Por ser feita de uma matéria-prima fluida e efêmera, que necessita de intermediários que a façam aparecer, “continuamente se reforma, vasta teoria de mediaciones em acto”²⁰, ou seja, Hennion argumenta, em síntese, que “la musica es una teoria de las mediaciones”²¹. Assim, para Hennion, “la mediación musical” representa um “modelo de la construcción colectiva de um objeto”²², ou seja, “no existe objeto musical sin que todo el mundo trabaje para hacerlo aparecer”²³.

Assim, para Antoine Hennion a música ensina aos chamados “sociólogos do social”, nas palavras de Bruno Latour, como um objeto se instala coletivamente:

No se trata ya, negativamente, de refutar la creencia de los músicos al mostrar que el objeto en el que creen es una ilusión colectiva que enmascara otra causa, social, sino de comprender como los músicos instalan entre ellos un objeto comum como la música: es posible que los músicos puedan, em reciprocidad, más generalmente, enseñar al sociólogo como puede demorarse em el papel que desempeñan los objetos tanto em el mundo observado como em sus análisis. (Hennion, 2002, p.17)

Hennion opõe “el objeto musical”, que é “temporal y dinámico, que precisa del séquito de sus intermediários” ao “objeto estable de las artes visuales, tras el que desaparecen sus mediadores”²⁴, já que quadros e esculturas, por exemplo, são objetos estáveis:

El objeto del arte musical es tan esquivo que ha conducido a los expertos a acudir en su ayuda, para establecer su realidad más allá de la invasora presencia de los intermediarios: no se percibe, al contrario, más que instrumentos, partituras, medios de comunicación, lenguajes, instituciones, intérpretes y profesores; y el problema, para conseguir observar la música tras ellos, no consiste en mostrarlos, como hace con los cuadros la historia del arte, sino ¡em prescindir de su existencia! (Hennion, 2002, p.17)

Seus argumentos vão ao encontro dos autores, citados anteriormente, Latour, Thiery e Houdart: “la proliferación de mediadores es lo que possibilita el repoblamiento del mundo musical”²⁵. Hennion retoma a proposta de “repovoar” as ciências sociais, a partir da relevância dada à ação coletiva e à ação dos objetos: “el interés que presenta la mediación, em ciências sociales, consiste em plantear la cuestión de la relación entre los principios de la acción colectiva y el papel de los objetos”²⁶.

Ressalta, como Latour, a importância de distinguir entre intermediários e mediadores, e situar, por meio de um modelo etnológico, no campo da arte, os objetos em um contexto social/associativo/coletivo:

ésta podrá servirnos como revelador de las soluciones propuestas por las ciencias sociales para pensar los objetos: las herramientas teóricas empleadas, también intermediarias pero entre el individuo y el colectivo (profesiones, instituciones, medios, clases, campos, redes, mercados...),

²⁰ HENNION, 2002, p.15.

²¹ HENNION, 2002, p.17.

²² HENNION, 2002, p.16.

²³ HENNION, 2002, p.17.

²⁴ HENNION, 2002, p.16.

²⁵ HENNION, 2002, p.19.

²⁶ HENNION, 2002, p.19.

intentan efetivamente superar, de diversas maneras, las regresiones simétricas en las que el dualismo de la oposición objeto/sociedad arrastra a un análisis que no puede detenerse en los intermediarios: hacia una estética pura en la que los objetos gravitan fuera de lo social o hacia un modelo etnológico que convierte al arte em el amuleto moderno de nuestras sociedades. (Hennion, 2002, p.18)

4. Considerações finais

A partir dessas reflexões de Latour e Hennion sobre o conceito de mediação, penso que na música eletroacústica, sobretudo na música acusmática, os computadores, samplers e alto-falantes possuem o papel central na performance, passando de meros componentes intermediários a mediadores fundamentais para que essa performance ocorra. Claro que as gravações, mixagens e edição de sons dependem (e é feita em primeira instância) dos compositores (músicos) que trabalham antes da execução da peça eletroacústica. É, então, um objeto que permite pensar o repovoamento das ciências sociais, em uma análise que necessitará do esforço em “rastrear” as associações, de modo a compreender melhor a música enquanto objeto coletivo cuja existência depende de um coletivo humano e de instrumentos/máquinas mediadores(as).

Penso, hipoteticamente, que no contexto da música eletroacústica um alto-falante ou as tecnologias usadas para compor ou reproduzir uma peça funcionam sempre como mediadores, pois tanto a composição quanto a performance – que cumpre com a expectativa do público de uma sala de concertos de música eletroacústica ou acusmática – dependem de seus usos, já que não há performance ao vivo e de modo unicamente acústico (com um instrumento, sendo tocado por um músico, e ressoando em um determinado ambiente).

Em resumo, a música, de modo similar ao que Latour fala sobre a dança, necessita de uma “definição performativa”, pois só existe momentaneamente e através de mediadores:

Se uma dançarina para de dançar, adeus à dança. A força da inércia não levará o espetáculo adiante. Por isso precisei introduzir a distinção entre o ostensivo e o performativo: o objeto de uma definição ostensiva permanece aí, não importa o que aconteça ao dedo indicador de quem assiste. Mas o objeto de uma definição performativa desaparece quando não é mais representado – ou, caso permaneça, isso significa que *outros* atores entraram em cena.²⁷

Referências bibliográficas

- BACAL, Tatiana. *Música, máquinas e humanos: os Djs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- HENNION, A., 2002, *La Pasi3n musical*, trad. Jordi Terr3, Barcelone/Buenos Aires/M3xico, Ed. Paid3s, 2002.
- LATOURL, B., *Reagregando o social: uma introdu33o 3 Teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MENEZES, Flo. *Atualidade est3tica da m3sica eletroac3stica*. S3o Paulo: Funda33o Editora da UNESP (FEU), 1999.
- THIERY, O. & HOUDART, S., *Humains, non-humains: comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La D3couverte, 2011.

²⁷ LATOUR, 2012, p.63.