INJETANDO O TEMPO NA MÚSICA DESPEJANDO A MÚSICA NO TEMPO*

Jorge Antunes

RESUMO: O presente texto reúne algumas reflexões acerca do tratamento do tempo na composição musical, a partir de abordagens novas envolvendo o conceito de "obra musical". Para tanto o autor questiona o conceito vigente de "música de suporte" e analisa a problemática da leitura, da interpretação e da escuta de partituras e fitas magnéticas, fazendo considerações sobre a "distância" existente entre a obra e suas decodificações. As reflexões do autor acerca do tema são as premissas instigadoras para um questionamento maior, objeto de uma pesquisa em andamento, voltado ao estudo de estratégias de organização temporal na criação musical.

O QUE É OBRA MUSICAL?

Onde está a *obra musical*? O que é uma *obra*? Quando a *obra* existe? Quando ela começa a existir? Uma partitura é uma *obra*? A partitura é o projeto de uma *obra* que só começará a existir no momento em que ela for executada?

Heidegger fez pergunta semelhante, respondeu-a, mas sempre dando à *obra* o conceito que se refere ao seu caráter de enigma a ser olhado ou ouvido para além do que se vê ou que se ouve, na medida em que nela, na *obra de arte*, sempre algo de invisível (e inaudível!) se guarda.

Se considerarmos que uma partitura não é ainda uma *obra*, então poderemos dizer que uma partitura inédita não é uma *obra*. Eu afirmo que a partitura é *a obra*.

* Opus, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, ago. 1997.

Quando eu componho para uma orquestra eu considero que a *obra* está concluída a partir do momento em que o trabalho de composição terminou e a peça está caligrafada em sua forma de *partitura definitiva*. A partir deste momento a obra começa a existir. A segunda etapa do processo será a *primeira audição* da *obra*. Eu chamarei este momento de "***tempização***" da obra.

Afirmo também que a fita magnética de uma peça eletroacústica é a *obra*. Evidentemente estou me referindo à *obra musical* como *coisa*, mas não na perspectiva grosseira e exterior da obra: o papel pautado ou o carretel com a fita de plástico magnetizada. Neste caso estaria me referindo ao *suporte* da *obra musical*.

A *obra musical*, portanto, é a partitura ou a fita magnética com seus signos, seus mistérios, seus enigmas, seus símbolos, sintaticamente organizados, que podem ser lidos ou não. Quando se lê aquela mensagem que a princípio encontrava-se hermética, a *obra musical* passa a ser *ouvida*. Ela é ouvida por quem ouve o instrumento musical ou aparelho que a toca, mas ela também pode ser ouvida pelo *ouvido interno* de um músico que apenas lê a *obra* com os olhos, sem concretizar o fenômeno sonoro através do uso do instrumento musical.

MÁQUINA DO TEMPO

Quando eu componho eu me coloco em uma espécie de estado de transe *fora-do-tempo*. Quando pela manhã eu entro no laboratório para trabalhar em uma peça eletroacústica, passo a me colocar *fora-do-tempo*. Quando eu saio do laboratório eu me dou conta de que, na rua, o sol não mais está lá. A noite já chegou. Eu percebo que avancei demasiadamente no *eixo-infinito-do-tempo*, mas o *tempo* vivido no laboratório não era o mesmo *tempo* que corria inexoravelmente do lado de fora.

A mesma coisa me acontece quando escrevo música no papel. Em ambos os casos – ao compor música eletroacústica e ao compor música instrumental – vivo uma experiência de existência *fora-do-tempo*. O laboratório eletroacústico e o atelier onde escrevo são espécies de *máquina-do-tempo*. Eu entro na máquina e após alguns momentos eu saio no futuro.

A VIAGEM

— Você gostou desta música?

— *Sim, eu viajei!*

Quando escuto uma música que me agrada, o processo se repete: durante a escuta eu faço uma *viagem*. A boa música é uma *máquina-do-tempo*. Após a audição olho para o relógio e percebo que estou no futuro.

NIETZSCHE E HEIDEGGER

Nietzsche no final do século XIX e Heidegger no início do século XX desenvolveram belos e profundos textos filosóficos em torno da análise dos conceitos de *arte* e de *obra de arte*. Nietzsche esteve sempre próximo de uma espécie de relativismo materialista, tendendo a considerar a *obra de arte* como sendo uma redução completa da realidade psicológica ou biológica do *artista*.

No segundo volume do livro *Humano, demasiado humano* (1880) Nietzsche analisou a representação religiosa – e mais particularmente a *representação dos deuses* – lembrando que "a mais antiga imagem divina destina-se a *guardar e ao mesmo tempo resguardar* o deus – sugeri-lo, mas não pô-lo à mostra". Isto explicaria os motivos que levam ao temor de um *enunciado direto*: o tabernáculo guarda o Santíssimo e o resguarda em misteriosa semi-obscuridade, com uma cúpula e um véu. De acordo com Nietzsche, *a imagem é a divindade e ao mesmo tempo o esconderijo da divindade*.

Heidegger desvinculou a *obra* do *artista*, ressaltando a nova personalidade peculiar da *obra* como nova *coisa*. Na conferência *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger afirma – e reafirma a todo momento – que *a arte é o pôr-em-obra da verdade*. Mais precisamente, ele chega a afirmar que *a arte é a salvaguarda criadora da verdade na obra*. A verdade a que se refere Heidegger – algo a que eu chamaria *verdade estética* (ele não usa essa expressão) – se define como uma espécie de *revelação* ou *desvelamento* (esta seria a tradução do termo original alemão *Unverborgenheit* e do grego *alêtheia*).

Na mesma conferência, ministrada em 1936 e publicada em 1950, o filósofo afirma que a *obra* transcende seu caráter de coisa, pois que ela *"é ainda algo de outro"* (Heidegger, 1989: 12). Segundo o filósofo alemão, este *outro*, que lá está, é que constitui o artístico: *"a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é"* (Idem: 13).

O mais interessante nos dois filósofos, apesar de suas divergências, é, a meu ver, o fato de a *obra* ser considerada ao mesmo tempo uma *coisa* , uma *salvaguarda criadora* e uma *representação simbólica "velada"*.

Parafraseando Nietzsche, eu diria que *a partitura de uma obra instrumental (ou a fita magnética de uma obra eletroacústica) é a obra de arte e ao mesmo tempo o esconderijo da obra de arte*.

Heidegger estranhamente considera a *obra* como sendo apenas *símbolo*. Concordaremos com ele apenas no momento em que for consensual o entendimento de que a *obra musical*, um caso muito particular de *obra de arte*, é *símbolo de símbolo*. A *obra musical* é *símbolo* quando considerada em seu aspecto de execução e concretização dos fenômenos sonoros perceptíveis pelo ouvido mergulhado no fluido ar, mas é *símbolo de símbolo* quando considerada em seu caráter de *coisa-em-suporte* (partitura ou fita) "decifrável" pelo ouvido interno do músico que lê, ou pela máquina que decodifica.

VOCÊ DISSE SUPORTE?

A expressão *música de suporte* é hoje muito utilizada por compositores e teóricos da música contemporânea, para designar, de modo genérico, as músicas cujas características básicas são a produção e a realização definitiva através da gravação analógica ou digital em fita magnética, disco, CD, disco-rígido, disco ótico, etc. Entre os anos 40 e os anos 70 este tipo de música recebeu diversas designações: música concreta, música eletrônica, *tape-music*, música magnetofônica, música eletroacústica, etc. A partir dos anos 80 começaram a surgir novas terminologias: música acusmática, *soundscape*, música de sons fixados, *computer music*, poesia sonora, etc.

As diferentes nomenclaturas são, algumas vezes, inventadas sem grandes justificativas, mas em sua maioria elas surgem a partir de importantes inovações de compositores e de grupos que embasam suas teorias em considerações de ordem estética. Entretanto, apesar das discussões filosóficas que distanciam diferentes convicções estéticas, a expressão *música de suporte* é bem aceita por todos, graças à sua neutralidade etimológica: todos aqueles tipos de música têm um denominador comum, pois que o produto final está sempre gravado em um *suporte* de plástico, de acetato, ou de outro material.

Quero quebrar a unanimidade, incitando a comunidade eletroacústica à reflexão, fazendo a seguinte afirmação: a música instrumental é também uma *música de suporte.* Seu suporte é o papel.

Entre a realidade escrita de uma partitura e a execução desta partitura existe uma distância "d1". A distância "d1" depende do estado de espírito do intérprete, de sua técnica instrumental, das características acústicas da sala, etc.

Entre a realidade gravada de uma fita magnética e a difusão desta fita existe uma distância "d2". A distância "d2" depende da qualidade da cabeça de leitura do gravador, da qualidade e da disposição espacial das caixas acústicas, do estado de espírito daquele que faz a difusão da fita no controle da mesa de mixagem, etc.

Não é possível uma definição absoluta da relação entre "d1" e "d2":

$$d1 > d2 \quad \text{ou} \quad d2 > d1 \quad \text{ou} \quad d1 = d2\ ?$$

Tanto para a música instrumental, quanto para a música eletroacústica, valem a acertiva que Umberto Eco apresenta n'*A Obra Aberta*, a partir das pesquisas de Abraham Moles: *"A quantidade de informação de uma mensagem é função da consciência que se tem em poder ter muita ou pouca confiança naquele que transmite a mensagem"* (Eco, 1962: 70).

Assim, a primeira audição de uma obra musical contemporânea escrita para violino terá sua recepção, sua percepção e sua compreensão ligadas a uma certa credibilidade que é função da informação que se tem quanto às qualidades técnicas e interpretativas do violinista. Se a peça é estreada por um violinista desconhecido, sem renome internacional, o público nunca terá certeza se o que se ouve é realmente o que foi escrito pelo compositor. Entretanto, se a mesma peça tem sua estréia mundial

feita por um renomado violinista, e se o famoso intérprete comete *erros*, grande parcela do público os ouvirá como *não-erros*, integrantes da *obra* escrita pelo compositor. Se na primeira audição de uma obra eletroacústica a fita magnética é "lida" por um gravador de marca não conhecida, com qualidades e características técnicas não profissionais, o ouvinte, desconfiando da fidelidade da reprodução, nunca saberá se a "música" ouvida foi exatamente aquela composta e gravada pelo compositor.

A MÁQUINA NÃO DESUMANIZA A MÚSICA: A MÚSICA HUMANIZA A MÁQUINA

Toda obra musical para ser executada (*tempizada*), precisa de um intérprete. A obra sobre *papel-suporte* utiliza o homem como intérprete. Mas quando o homem interpreta a música de *papel-suporte* ele utiliza uma máquina-ferramenta: o violino, o aparelho fonador, a clarineta, etc. Quando a máquina-ferramenta interpreta a música sobre *fita-suporte* ela utiliza o homem: a ação de disparar a fita magnética, o controle dos potenciômetros, a disposição topológica das caixas acústicas, a espacialização do som, etc.

Sobre o *papel-suporte* o compositor inscreve (escreve) um código (sinais gráficos), que apenas a cabeça de um *homem-músico* pode ler. Sobre a *fita-suporte* o compositor inscreve um código (orientações dos spins das partículas magnetizáveis ou dados digitais), que apenas a cabeça de leitura de uma *máquina-gravador* pode ler.

O ÍDOLO VAZIO

Observamos que o *tempo* tem sido tratado, através dos anos, por filósofos, físicos, estetas, cosmólogos, cineastas e musicólogos, como uma espécie de *ídolo vazio*. Com poucas exceções, encontramos em geral textos herméticos, debates pretensiosos e discussões bizantinas que têm sido dedicadas, quase que de modo iconoclasta, a este ídolo: o *tempo*. Apesar disto, é incontestável o princípio teórico que nos ensina Stephen W. Hawking:

> "Existem pelo menos três diferentes flechas de tempo. Primeiramente, existe a *flecha termodinâmica* do tempo, a direção do tempo na qual a desordem ou a entropia cresce. Em seguida, existe a *flecha psicológica*. Trata-se da direção na qual nós sentimos o tempo passar, na qual nos lembramos do passado mas não do futuro. Enfim, existe a *flecha cosmológica*, direção do tempo na qual o universo se dilata ao invés de se contrair." (Hawking, 1989: 178).

Em música as três direções do tempo devem ser consideradas, mas a mais relevante é certamente a *flecha psicológica*. Para o compositor em particular existirão enfoques mais importantes que aqueles que abordem a questão do *tempo* como fenômeno, parâmetro ou matéria de estudo cosmológico. O mais importante para o processo da criação musical será a reflexão acerca do *preenchimento* e do *uso* do misterioso ídolo.

Para o compositor, o mais importante é o estudo acerca da ***obrização*** do *tempo*. Adoto o neologismo porque ele bem evidencia, e com maior clareza, não apenas as acepções que encerram a expressão *mise-en-oeuvre*, mas também os outros significados, não contemplados pela expressão francesa, que se referem à ação musical em que se fazem presentes a consciência, o tratamento e a manipulação do *tempo*. Neste processo o criador "pega" o *tempo* e o "injeta" na música. As estratégias e as técnicas para isto são muitas: o compositor concebe planos, idéias musicais, também elaborando esquemas temporais e esboços estruturais que se desenrolam no *tempo*.

Para o músico em geral o mais importante será a questão da ***tempização*** da obra, isto é, a reflexão acerca do processo através do qual se "despeja" (ou se devolve?) a obra musical no *tempo*. Os conceitos que aqui introduzimos são bastante coerentes, pois que ao se realizar o trabalho de "partiturização", diz-se, o compositor está congelando a obra musical, congelando o *tempo*. As mesmas considerações são feitas no domínio da música eletroacústica. Na música gravada em fita magnética, diz-se, a música está "congelada". Assim, executar, interpretar, apresentar uma obra musical ao público se constituiria em um processo de "descongelamento" da música. A obra musical, isto é, a partitura, estaria em "estado sólido", enquanto a execução musical levaria a obra ao estado "líquido": o intérprete "despeja" a obra no *tempo*.

Dito de outra forma, a *tempização* da obra é mais importante do que a *obrização* do tempo, porque a comunicação da obra ao público ocorre apenas quando a obra é *tempizada*. Mas a eficácia da *tempização* da obra, que vem a ser em última instância a eficácia da obra, depende da estratégia que o compositor adotou durante a *obrização* do tempo. Este raciocínio embasa e justifica a importância das pesquisas e dos estudos sobre os três mais cruciais problemas que envolvem o tratamento do *tempo* na composição musical: o esquema de evolução temporal da obra, as relações entre as durações dos trechos musicais e aquelas entre as sessões e micro-sessões de cada trecho.

Encontraremos sempre compositores com diferentes métodos de trabalho: uns que começam a compor pelo fim da obra, outros que começam pelo início e outros que começam pelo meio. Com relação à duração total da obra, diferentes situações são também constatadas. Alguns compositores fixam previamente a duração que terá a obra a ser composta. Outros não a fixam, deixando a criação correr solta para que a medição temporal fique para o final do trabalho. Mas existem também aqueles que fixam previamente a duração e que, no decorrer do trabalho, resolvem não mais respeitar a duração pré-fixada.

ESTRATÉGIAS DE ORGANIZAÇÃO TEMPORAL: UMA PESQUISA.

Acredito que para a construção de um aparelho teórico de descrição dos níveis de organização temporal, é necessário um grande trabalho estatístico de pesquisa junto ao público para que comparemos *aquilo que ouvimos* com *aquilo que o compositor pretendia que fosse ouvido*. Em 1993 iniciei um trabalho de pesquisa neste domínio, pesquisa que ainda está em andamento. A pesquisa tem por objetivo o estudo das **Eficácias e ineficácias de estratégias de organização temporal na composição musical**. O levantamento de dados é feito, em uma etapa, pedindo-se ao público de diferentes concertos para que preencham formulários após escutarem uma obra musical contemporânea (instrumental ou eletroacústica) com o objetivo de comparar as respostas do público com as informações técnicas e objetivas dadas pelos compositores.

O estudo pretende, assim, analisar as expectativas, verdades e certezas prévias do compositor, com os resultados obtidos durante o processo de comunicação da obra ao público. A pesquisa permitirá que comparemos, por exemplo, a curva expressiva da obra e a disposição temporal dos eventuais pontos culminantes pré-elaborados pelo compositor, com a *imagem gráfica* da obra que é percebida pelo público. O trabalho permitirá ainda o estudo dos fenômenos de percepção estética que levam o público a dizer que durou pouco uma *obra longa* de que ele gostou e a dizer que durou muito uma *obra curta* de que ele não gostou.

BIBLIOGRAFIA

ANTUNES, J.: *Du temps à l'oeuvre ... de l'oeuvre au temps*, In: Séminaire de Recherche INA-GRM 1992-1993 (INA/GRM, Paris, 1994), pp. 161-164.

ECO, U.: *l'Oeuvre Ouverte* (Éditions du Seuil, Paris, 1965).

FERRY, L.: *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique* (Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1990)

HAWKING, S.W.: *Une Brève Histoire du Temps* (Éditions J'ai Lu/Flammarion, Paris, 1989).

HEIDEGGER, M.: *A Origem da Obra de Arte* (Edições 70, Lisboa, 1989).

NIETZSCHE, F.: *Obras Completas* (Aguilar Editor, Buenos Aires, 1950).

Jorge Antunes é compositor, regente e professor titular do Departamento de Música da Universidade de Brasília, onde dirige o Laboratório de Música Eletroacústica. É Doutor em Estética Musical pela Sorbonne, Université de Paris VIII. Foi precursor da música eletrônica no Brasil em 1962 e criador da técnica cromofônica de composição musical que utiliza a correspondência entre os sons e as cores. Atualmente é pesquisador do CNPq, pesquisador do FAP/DF e presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.