

RESUMO: Descrição dos tipos de acaso na música e o valor formal que ele possui para a composição nos dias atuais.

O ACASO NA MÚSICA

Felipe Amorim

Partindo do início da história da música ocidental, representado pelo canto gregoriano, cada vez mais os compositores procuram adotar símbolos que traduzam, com maior precisão, sua escolha sonora. Posteriormente, no final do século XVIII, esta necessidade de controle sobre o trabalho leva a uma perspectiva histórica da partitura como objeto autônomo, em detrimento da própria liberdade do intérprete para interpretá-la ludicamente.

O canto gregoriano possui um leque bastante limitado de símbolos musicais. A simplicidade musical que esta prática apresenta em relação ao seus elementos estruturais modais, permitiu que a sua tradição oral fosse mantida viva até o século XV. Se, de um lado, esta tradição garantia uma continuidade do saber musical, de outro, ela permitiu ao intérprete reinterpretá-la constantemente, colaborando, deste modo, para ampliar os limites de compreensão desta mesma prática.

Do período do canto gregoriano até o século XX, a tradição oral cede espaço para uma escrita cada vez mais precisa. Surgem novos elementos para representá-la, como valores rítmicos, compassos, andamento. No início do período barroco, por exemplo, não havia indicação de andamento na partitura; neste caso, o bom músico seria aquele capaz de identificar o estado de espírito mais adequado para execução da obra. Já no período Clássico, quando surgem os metrônomos, as indicações de tempo são indicadas de modo preciso, por exemplo, *allegro*.

Então, se para o músico-intérprete do século XVII a ausência de andamento é superada pela experiência lúdica de uma interpretação em parte improvisada, no século seguinte, este músico começa a seguir a indicação marcada na partitura com a ajuda do metrônomo. Quanto à partitura, à medida que a sua grafia vai se tornando mais precisa, ela ganha maior autonomia em relação à performance do intérprete. Esta precisão de detalhamento dos elementos constitutivos da obra atinge o seu grau máximo no século XX, quando o compositor já dispõe de largo repertório de símbolos para impedir "desvios" de interpretação. No entanto, levando-se em conta a subjetividade implícita na relação do intérprete com a obra - fonte de criação e interpretação no século XIX - estes desvios só foram completamente apagados com o advento da música eletrônica e do computador.

A informática permite que todas as intenções dos compositores, como realizar um andamento e dinâmica, sejam atendidas com matemática precisão. Apesar de algumas experiências anteriores ao computador, como a obra para pianola do compositor Conlon

Nacarrow (1912) - que, através de rolos perfurados, acionou o mecanismo do instrumento de forma automática para produzir estruturas musicais polimétricas complexas, impossíveis para serem executadas manualmente pelo intérprete - a música eletrônica abre caminhos para o compositor explorar os elementos sonoros no espaço e acabar de vez com a imprecisão interpretativa na música.

No entanto, mesmo sem a atuação subjetiva do intérprete, a imprecisão persiste como obra do acaso, associada principalmente à reverberação da sala, que influi no volume, na qualidade do material de reprodução e, principalmente, nos ouvidos atentos, ou não, da platéia. Dito de outro modo, é como se todo o passado musical do ocidente tivesse trabalhado para inibir a improvisação lúdica do barroco; a performance intensa e emotiva do intérprete no Romantismo, e posteriormente, para abolir o acaso na música eletrônica.

Porém, no século XX, esta luta parece ter se encerrado pela primeira vez na história. Compositores como John Cage, Brian Ferneyhough e Pierre Boulez criam novos caminhos para a composição ao usarem o acaso em suas obras como elemento paradigmático de construção formal. De modo geral, é possível identificar em suas composições três tipos de acaso, respectivamente: O primeiro tipo deriva de um conjunto de acontecimentos prováveis, onde a música resulta como evento livre, sem controle; o segundo, da complexidade intrínseca do texto musical; e o terceiro tipo resulta de um desenvolvimento descontínuo, isto é, a partitura oferece percursos musicais diversos para a escolha do intérprete.

Em *Variations VIII*, Cage propõe uma circunstância sonora, um ambiente. Na partitura, a descrição verbal do lugar e de suas características explica ao intérprete como formar este ambiente. Este trabalho não tem uma duração determinada e nem signos musicais tradicionais. Ao contrário, o compositor determina algumas regras gerais de ação e deixa todo o resto livre. Cage parte do território físico para criar o som. Ao perceber o som deste território, o ouvinte extrai daí a música.

horizontal e vertical da música, e integra o acaso à estrutura, de modo que exista um equilíbrio entre as idéias de completude e indeterminação.

Aparentemente, os compositores do século XX passaram a adotar o acaso com o objetivo de diminuir a redundância auditiva de elementos musicais tradicionais, historicamente já gastos pelo uso. Neste sentido, a incorporação do acaso é fruto da necessidade dos compositores em aumentar o fator surpresa nas suas obras. Enquanto que a repetição daqueles elementos tradicionais, na composição, terá a função de criar referências para o ouvinte, gerando um território onde ele sinta-se confortável e seguro, a inserção de elementos ao acaso atuará nele de forma inversa. O fator surpresa gera um abalo naquela experiência historicamente redundante, um momento de desterritorialização dentro da experiência do ouvir. Daí, o peso formal que estes compositores atribuíram ao acaso em suas obras, criando, deste modo, uma nova retórica musical.

Os três exemplos acima revelam formas diversas de aplicação do acaso. Em *Variations VIII*, a indeterminação prevalece sobre os demais fatores de construção da peça. Aqui, o intérprete terá como responsabilidade a tarefa de re-criar o ambiente sonoro, seguindo as recomendações gerais do compositor. Diante de tal processo, o ouvinte poderá encontrar dificuldades em ordenar os eventos de tal modo a gerar sentido. A experiência de maior ou menor afastamento do ouvinte em relação aos acontecimentos na peça dependerá, em boa parte, do modo como o intérprete conduz a sua performance.

Nos tipos de acaso usados por Ferneyhough e Boulez, a diferença reside na maior ou menor participação do intérprete na escolha das direções a seguir. Em Ferneyhough, está implícita a idéia de que o intérprete deixará fora da obra os elementos que não for capaz de executar. Neste sentido, a resposta do intérprete ao problema poderá, ou não, ser de natureza mecânica. Em Boulez, o intérprete necessariamente terá que realizar uma escolha para trilhar o seu caminho. Este direcionamento, em relação à participação do intérprete, forma um contexto de participação lúdica. Portanto, na peça para flauta de Ferneyhough, o intérprete poderá estar totalmente livre das próprias escolhas, deixando a cargo de sua capacidade técnica a seleção dos elementos que serão tocados. Já Boulez, ao definir o acaso na música, determina os momentos e tipos de escolhas do intérprete, integrando e limitando, deste modo, seu uso dentro de um conjunto de eventos ordenados.

Freqüentemente o acaso aparece na partitura porque o compositor se esquivava de fazer escolhas. Neste caso, o uso indiscriminado do acaso na composição mascara uma determinada falta de técnica. O compositor transfere para o intérprete as suas próprias responsabilidades.

Por outro lado, seu uso de forma consciente, a partir de uma opção estética que determina o fazer musical, traz para a música uma ampliação das possibilidades formais e sonoras no espaço e, principalmente, traz o intérprete para o circuito criador da música. Até então, exigia-se dele tal objetividade em sua performance que ele tornava-se um intérprete-robô de impressionante precisão. Hoje, ele atua ao lado do compositor, realizando escolhas. Estas devem partir das indicações do próprio texto, harmonizando compositor e intérprete por meio da obra musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Pierre-Yves, GEAY, Gerard. **Flûtes au présent**. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1980.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

