

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Música

RAFAEL FAJOLLI DE OLIVEIRA

## **O local da cultura na música eletroacústica**

São Paulo

2022

RAFAEL FAJOLLI DE OLIVEIRA

# **O local da cultura na música eletroacústica**

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor.

Área de Concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Oliveira , Rafael Fajiolli Oliveira de  
O local da cultura na música eletroacústica / Rafael  
Fajiolli Oliveira de Oliveira ; orientador, Rodolfo  
Nogueira Coelho de Souza. - São Paulo, 2022.  
254 p.: il. + CD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música  
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São  
Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Música eletroacústica . 2. Análise musical . 3.  
Teoria da cultura. 4. Musicologia sistemática . 5.  
Composição musical . I. Nogueira Coelho de Souza, Rodolfo  
. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

OLIVEIRA, Rafael Fajiolli de.

O local da cultura na música eletroacústica

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Musicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

---

---

---

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

---

---

---

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

---

---

---

Dedico este trabalho à minha família.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, pelas orientações e aulas, ministradas sempre com muita paciência, dedicação e competência, que foram tão importantes para o meu crescimento profissional.

Aos meus queridos pais, Fernando e Cláudia, pelo amor de sempre.

Aos meus irmãos, Nanci e Eduardo, pelo carinho, paciência e apoio nessa jornada.

Aos meus familiares, em especial a minha tia Regina que sempre me apoiou nessa decisão de seguir carreira acadêmica.

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de doutorado.

Aos meus mestres de graduação e pós-graduação.

Aos meus amigos, Dr. Luzilei Aliel e Dr. Ricardo Thomasi, pelas discussões e parceria no *Tecnofagia*.

“Tudo o que fazemos é música”

- John Cage

## RESUMO

OLIVEIRA, R. F. de. **O local da cultura na música eletroacústica**. 2022. Tese (Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

Partindo de uma discussão em torno de uma metodologia para a análise da música eletroacústica, tomamos como princípio norteador as três escutas teorizadas por Michel Chion em *A audiovisual: som e imagem no cinema* (1991). Desse modo, propomos uma metodologia que tem início na identificação das possíveis fontes sonoras dos materiais (escuta causal), seguida pela descrição das características intrínsecas das sonoridades (escuta reduzida), tal como proposto por Denis Smalley em sua Espectromorfologia. Finalmente, para a análise do nível semântico da escuta - e esta é a principal contribuição desta tese - propomos uma nova configuração da teoria das tópicas musicais para serem aplicadas a esse gênero. A recorrência de certas características na música eletroacústica acaba suscitando a postulação de algumas significações tópicas particulares ao nosso contexto cultural, revelando, com isso, o Local, no sentido proposto por Bhabha. A influência de autores como Stuart Hall, Clifford Geertz, Roy Wagner, Thomas Turino, Homi Bhabha e Coriún Aharonián foi fundamental para nosso trabalho, pois eles postulam uma descentralização da visão da cultura ao reconhecer e valorizar as características particulares das produções culturais de fora dos eixos dominantes no período pós-colonial. Desse modo, podemos entender as redes de trocas culturais entre os grandes centros e os centros periféricos numa sociedade contemporânea, cada vez mais globalizada, onde as diferenças das culturas locais, para além do mero sentido de exotismo, representam não só uma demarcação de território e de identidade, mas principalmente um novo valor de troca. As categorias tópicas propostas por esse trabalho ajudam na identificação desses territórios, revelando atributos que marcam determinadas obras acsmáticas latino-americanas. Essa metodologia foi posta à prova na análise de três obras: *Festa!?* de Denise Garcia, *Dramédia* e *Pinheirinho*, ambas de minha autoria. Tal experiência revelou que a catalogação de tópicas pode auxiliar na interpretação de obras acsmáticas transcontextuais ou intertextuais, isso é, obras com muitas sonoridades externamente referenciadas. Este trabalho também traz um portfólio de obras eletroacústicas autorais, onde apresento como associações tópicas com técnicas sempre com o objetivo de criar ou possibilitar leituras narrativas.

Palavras-chaves: Música Eletroacústica. Análise Musical. Teoria da Cultura. Espectromorfologia. Composição Musical. Musicologia Sistemática.



## ABSTRACT

OLIVEIRA, R. F. de. **The place of culture in electroacoustic music**. 2022. Tese (Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

Starting with a discussion about the analytical methods used on electroacoustic music, we adopted as theoretical guiding principle Michel Chion's three listening methods proposed in *Audio-Vision: Sound on Screen* (1991, Portuguese translation). This way, we propose a methodology that begins with the identification of possible sound sources of the materials (causal listening), followed by the description of the intrinsic characteristics of the sounds (reduced listening), as proposed by the Denis Smalley's spectromorphology. Finally, for the analysis of a semantic listening level – and this is the main contribution of this thesis – we propose a new configuration of the theory of musical topics for this genre. The reiteration of some characteristics in electroacoustic music leads to the postulation of particular topical meanings, which appear in our cultural context, revealing with it, the Local, in Bhabha's sense. The influence of authors like Stuart Hall, Clifford Geertz, Roy Wagner, Thomas Turino, Homi Bhabha and Coriún Aharonián was essential to our enterprise because they postulate a vision of cultural decentralization, enhancing the value of particular characteristics of cultural productions outside the dominant centers, in the post-colonial period. With this perspective, we may understand the network of cultural exchanges between central and peripheral centers in a contemporary society, increasingly globalized, where the cultural local differences, beyond the mere sense of exoticism, represent not only a territory or identity demarcation but mainly a new exchange value. The topical categories proposed by this research help the identification of these territories, and reveal some attributes that mark certain Latin-American acousmatic works. This methodology was tested through the analysis of three works: Denise Garcia's *Festa!?*, plus *Dramédia* and *Pinheirinho* of my own authorship. This experience revealed that a topical taxonomy can help the transcontextual and intertextual interpretation of acousmatic works, what means, works that employ sounds with external references. This thesis brings also a portfolio of electroacoustic works of its author, which illustrates the association of topics and techniques, always with the purpose of create or allow narrative readings.

Keywords: Electroacoustic Music. Musical Analysis. Culture Theory. Spectromorphology. Musical composition. Systematic Musicology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo de Sonograma.....	25
Figura 2 – Transcrição produzida por Sanches de trecho da peça Introdução à Pedra de Rodolfo Caesar.....	25
Figura 3 – Exemplo de espectrograma.....	26
Figura 4 – Exemplo da interface EAnalysis.....	26
Figura 5 – Compassos 56, 57 e 58 das variações para piano, Op.27, de Anton Webern.....	37
Figura 6 – Alto-falantes da igreja central da cidade de Lagoinha (SP).....	46
Figura 7 – Persimmon (1964) de Robert Rauschenberg.....	56
Figura 8 - Beba Coca-Cola (1957) de Décio Pignatari.....	57
Figura 9 – Samba (1925) de Emiliano Di Cavalcanti.....	76
Figura 10 – Esquema interseccional indicando o uso do violão em dois universos musicais culturalmente distantes.....	78
Figura 11: Augustus Earle (1793-1838), Capoeira, 1820. Biblioteca Nacional da Austrália.....	82
Figura 12 – Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre (1835) de Johann Moritz Rugendas (1802-1858).....	83
Figura 13 – Carybé (1911-1997), Vadição (1995).....	84
Figura 14 – Foto de cena do filme Medida Provisória (2022) de Lázaro Ramos.....	85
Figura 15 – Espectrograma e análise estrutural de Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís de Coriún Aharonián.....	94
Figura 16 – Sonograma de Esos Silencios de Aharonián, com a identificação dos momentos de silêncio.....	98
Figura 17 – Espectrograma e análise estrutural de <i>Esos Silencios</i> de Aharonián.....	100
Figura 18 – Cenas da <i>Paixão de Cristo</i> (1471) de Hans Memling.....	116
Figura 19 – <i>O Auto da Compadecida</i> (1955) de Ariano Suassuna.....	117
Figura 20 – <i>A Torre de Babel</i> (1963) de Pieter Bruegel (1525-1569) .....	118
Figura 21 – Tipologia espectral.....	127
Figura 22 – Arquétipos morfológicos.....	131
Figura 23 – Modelos morfológicos.....	132

Figura 24 – Encadeamentos morfológicos.....	133
Figura 25 – O continuum ataque-eflúvio.....	135
Figura 26 – Tipologia do movimento.....	137
Figura 27 – Estilos de movimento.....	139
Figura 28 – Configurações estáveis do espaço de alturas.....	141
Figura 29 – Representação espectral da duração temporal de três minutos e dezesseis segundos até três minutos e quarenta e três segundos de <i>Dramédia</i> .....	150
Figura 30 – Espectrograma representando a construção do gesto denominado de “Trem” que ocorre em <i>Dramédia</i> .....	151
Figura 31 – Espectrograma dos gestos devidos da sonoridade do trem na peça <i>Dramédia</i> ...	152
Figura 32 – Configuração textural no início de <i>Festa!?</i> .....	158
Figura 33 – Textura estriada circular e textura estriada por sobreposição de materiais em <i>Festa!?</i> .....	159
Figura 34 – Homenagem aos médicos e enfermeiros que faleceram durante a pandemia....	166
Figura 35 – Cena da obra <i>Ópera Aberta</i> (1976) de Gilberto Mendes.....	169
Figura 36 – Cena do filme <i>Ensaio de Orquestra</i> . Rebelião dos músicos.....	174
Figura 37 – Cena do filme <i>Ensaio de Orquestra</i> . Destruição do Oratório.....	175
Figura 38 – Excerto de <i>Poema Sujo</i> (Ferreira Gullar) .....	181
Figura 39 – Cena da obra <i>Santos Football Music</i> . Segundo maestro.....	184
Figura 40 – Cena da obra <i>Santos Football Music</i> : maestro como juiz.....	185
Figura 41 – Cena da invasão do Pinheirinho.....	190
Figura 42 – Cena da invasão do Pinheirinho.....	190
Figura 43 – Cena da invasão do Pinheirinho.....	191
Figura 44 – Espectrograma extraído dos primeiros vinte e quatro segundos de <i>Pinheirinho</i> .....	198
Figura 45 – Espectrograma extraído dos primeiros vinte e quatro segundos de <i>Pinheirinho</i> , modelo melódico com destaque para as fundamentais.....	202
Figura 46 – Espectrograma da segunda aparição do motivo, extraído a partir de vinte e cinco segundos de <i>Pinheirinho</i> , modelo melódico com destaque para as fundamentais.....	203
Figura 47 – Espectrograma da terceira aparição do motivo, extraído a partir de sete minutos e quarenta e nove segundos de <i>Pinheirinho</i> , modelo melódico com destaque para as fundamentais.....	203

Figura 48 – Espectrograma da quarta e última aparição do motivo, extraído a partir de oito minutos e cinquenta e um segundos de <i>Pinheirinho</i> , modelo melódico com destaque para as fundamentais.....	204
Figura 49 – Compassos 1-5, viola e segundo violino da primeira orquestra do segundo movimento da Primeira Sinfonia de Claudio Santoro.....	206
Figura 50 – Algoritmo (patch) em <i>Pure Data</i> para produção de música generativa aleatória.....	207
Figura 51 – Espectrograma de textura efetuada com ruídos em região grave.....	209
Figura 52 – Espectrograma de textura mimetizando uma televisão quebrada.....	210
Figura 53 – Espectrograma da quarta e última aparição do motivo, extraído a partir de 8’51’’ de <i>Pinheirinho</i> , modelo melódico com destaque para as fundamentais. Apontamento do movimento descende (M.D) .....	212
Figura 54 – Sonograma e Espectrograma de trecho final (parte C) de <i>Quarentena</i> .....	221
Figura 55 – Sonograma e espectrograma de trecho da parte B de <i>Quarentena</i> .....	222
Figura 56 – Representações de Caronte, o barqueiro de Hades.....	226
Figura 57 – Imagem extraída de vídeo feito para a obra .....	227
Figura 58 – Partitura de Óbolos de Caronte. Última página .....	229
Figura 59 – Geoglifos na Amazônia, Inglaterra e Chile.....	230
Figura 60 – Geoglifos em Nazca.....	231
Figura 61 – Patch síntese aditiva e controladores de intensidade.....	234
Figura 62 – Formas de ondas ocasionadas pelas modulações impostas pelo patch da Figura 47.....	235
Figura 63 – Patch Modulação por anel em tempo real em <i>Pure Data</i> (PD).....	235
Figura 64 – Patch de síntese granular em tempo real em <i>Pure Data</i> (PD).....	236
Figura 65 – Patch de leitura granular em <i>Pure Data</i> (PD).....	237
Figura 66 – Patch “fft” em ruído branco <i>Pure Data</i> (PD).....	238

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Escuta Causal do primeiro minuto da peça <i>Goma Arábica</i> (1995).....	38
Quadro 2 – Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo.....	53
Quadro 3 – A relação do material sonoro com o capital cultural.....	87
Quadro 4 – Estrutura de <i>Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís</i> de Aharonián.....	93
Quadro 5 – Forma de <i>Esos Silencios</i> de Coriún Aharonián.....	99
Quadro 6 – Frases ouvidas em <i>Apruebo el sol</i> .....	105
Quadro 7 – Estrutura de Auto-Retrato Sobre Paisaje Porteño.....	107
Quadro 8 – Estrutura de Humanofonía.....	109
Quadro 9 – Culturas representadas em Telemusik.....	122
Quadro 10 – Chion (1983, p.142) sobre os 7 critérios morfológicos de Schaeffer.....	124
Quadro 11 – Catalogação das possíveis causas sonoras que ocorrem em <i>Dramédia</i> .....	144
Quadro 12 – Catalogação das possíveis causas sonoras que ocorrem em <i>Festa!?</i> .....	148
Quadro 13 – Descrição espectromorfológica de todas as sonoridades que ocorrem em <i>Dramédia</i> .....	153
Quadro 14 – Descrições espectromorfológicas de algumas sonoridades que ocorrem em <i>Festa?!?</i> .....	160
Quadro 15 – Identificação de possíveis tópicas em <i>Dramédia</i> .....	162
Quadro 16 – Identificação de possíveis tópicas em <i>Festa!?</i> .....	164
Quadro 17 – Projeção da forma sonata em <i>Dramédia</i> .....	177
Quadro 18 – Estruturação da “Camada das gravações de Pinheirinho”.....	196
Quadro 19 – Estrutura de <i>Quarentena</i> .....	223
Quadro 20 – Estrutura de <i>Óbolos de Caronte</i> .....	228
Quadro 21 – Forma de <i>Astronautas em Nazca</i> .....	232

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>2 AS TRÊS ATITUDES DE ESCUTA DEFINIDAS POR MICHEL CHION</b>	<b>29</b>
2.1 ESCUTA CAUSAL	30
2.2 ESCUTA SEMÂNTICA	39
<b>2.2.1 Uma teoria das tópicas para a música acusmática</b>	<b>42</b>
2.3 SUBGÊNEROS/ESTILOS RELACIONADOS À MÚSICA ACUSMÁTICA	64
<b>2.3.1 Danças</b>	<b>66</b>
<b>2.3.2 Tópicas clássicas</b>	<b>67</b>
<b>2.3.3 Timbre</b>	<b>68</b>
<b>2.3.4 O timbre como representação de lugares comuns e marcadores sociais</b>	<b>75</b>
<b>2.3.5 Sons documentais</b>	<b>103</b>
<b>2.3.5 Identidade a partir do engajamento político</b>	<b>103</b>
<b>2.3.6 Representações ritualísticas como marcadores de identidade nacional</b>	<b>110</b>
2.4 ESCUTA REDUZIDA	122
<b>2.4.1 Espectromorfologia</b>	<b>125</b>
<b>2.4.2 Tipologia espectral</b>	<b>126</b>
<b>2.4.3 Morfologia</b>	<b>129</b>
<b>2.4.4 Movimento</b>	<b>135</b>
<b>3 ANÁLISE DE DUAS PEÇAS</b>	<b>143</b>
3.1 APLICAÇÃO DA ESCUTA CAUSAL EM DOIS CASOS DE MÚSICA ACUSMÁTICA	143
3.1.1 Dramédia (2013)	143
<b>3.1.2 Festa!?</b> (2016)	<b>146</b>
3.3 APLICAÇÃO DA ESCUTA SEMÂNTICA EM DOIS CASOS DE MÚSICA ACUSMÁTICA	161
<b>3.3.1 A teoria das tópicas eletroacústicas aplicadas em Dramédia</b>	<b>161</b>
<b>3.3.2 A teoria das tópicas eletroacústicas aplicada em Festa!?</b>	<b>164</b>
<b>3.3.3 Intertextualidade em Dramédia</b>	<b>167</b>
3.3.4 Intertextualidade em Festa!?	177
3.4 ANÁLISE DA PEÇA PINHEIRINHO, INTEGRANDO TODOS OS NÍVEIS DE ESCUTA	189

<b>4 PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES PRÓPRIAS</b>	<b>218</b>
4.1 QUARENTENA (2021)	218
4.2 ÓBOLOS DE CARONTE	223
4.3 ASTRONAUTAS EM NAZCA	229
4.4 EDITH DE NETUNO	238
4.5 ANTON WEBERN NO PAÍS DAS MARAVILHAS	240
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>241</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>245</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>254</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A análise da música eletroacústica, em especial o gênero reconhecido como música acusmática<sup>1</sup>, ainda encontra algumas barreiras que tornam essa tarefa um tanto quanto desafiadora. Esses entraves encontram suas raízes logo na gênese dessa estética, que na minha opinião é caracterizada por ser o movimento musical mais revolucionário dentre todos os outros que surgiram durante o século XX. O trabalho teórico e musical de Pierre Schaeffer propõe a desconstrução dos mais variados elementos musicais. Os materiais não estão mais associados apenas à organizações de alturas definidas, na perspectiva da música concreta, toda sonoridade existente é elemento para criação. O instrumental também é diferente, nessa música os gravadores e as variadas máquinas (analógicas ou digitais) de manipulações sonoras são as principais ferramentas. O ritual do concerto também é intensamente reconfigurado nesse gênero, que futuramente seria reconhecido como música acusmática, não há o agenciamento de maestros e intérpretes tal como na música convencional de concerto, as obras são reproduzidas por alto-falantes que são dispostos, na maioria das vezes, em salas escuras. Nesse sentido, o agenciamento do(s) intérprete(s) sobre a peça é reconfigurado, o contato do ouvinte é direto com a concepção do compositor que, geralmente, também assume os papéis de performer e luthier, uma vez que há uma profunda relação entre humano e máquina. Podemos representar essa cadeia de agenciamentos da seguinte maneira:

Música ocidental tradicional de concerto (instrumental):

Compositor (1º agente, cria a obra).

Partitura (2º agente, ferramenta elaborada pelo 1º agente que permite o registro e reprodução da obra).

Intérprete/Performance/Maestro (3º agente, interpretam e executam a obra registrada na partitura).

Ouvinte (4º agente, interpreta a obra que está sendo executada pelo 3º agente).

---

<sup>1</sup> Acusmática (uma palavra de origem grega descoberta por Jérôme Peignot e teorizada por Pierre Schaeffer) significa «que ouvimos sem ver a causa originária do som», ou «que faz ouvir sons sem a visão das suas causas». A rádio, o disco ou o telefone, que transmitem os sons sem mostrarem o seu emissor, são por definição *media* acusmáticos. Chamou-se também (neste caso, o compositor François Bayle) «música acusmática» a música de concerto realizada e escutada em suporte de registo na ausência, voluntária e fundadora, das causas iniciais dos sons e da sua visão. (CHION, 1990, p. 61).



Música acusmática (em suporte fixo):

Compositor/Performer/Luthier (1° agente, cria a obra a partir de mediações com máquinas e materiais).

Registro sonoro (disco, CD, tape, entre outros). Equipamentos mecânicos de reprodução/Alto-falantes (2° agente, define a qualidade da exposição).

Ouvinte (3° agente, recebe a obra a partir de reprodução emitida por algum meio mecânico, tal como os alto-falantes).

A maneira como uma partitura é escrita e organizada acaba influenciando na performance e isso vai variar de intérprete para intérprete, essa diversificação vai ocorrer mesmo em partituras bem organizadas com todos os parâmetros e dinâmicas bem sinalizadas. Também é possível considerar cadeias mais complexas pensando em agenciamentos como do ambiente (a sala de concerto) e até da qualidade do(s) instrumento(s) utilizados (luthier). Na música acusmática para suporte fixo, essa cadeia de agenciamentos ganha novos contornos, a começar que não há uma partitura, a obra é entregue pronta para reprodução; em alguns casos, há a possibilidade de difusão em tempo real, contudo isso não vai produzir variações tão relevantes quanto o agenciamento de um intérprete que passou anos estudando seu instrumento. A qualidade dos equipamentos de emissão, a ambientação e o espaço da sala de concerto também efetuam agenciamentos, todavia, não são tão aprofundados quanto o intérprete humano e a visualização da sua performance por parte do ouvinte. Sobre essa questão o antropólogo Thomas Turino, em *Music as Social Life: The Politics of Participation* (2008), propõe categorizações de diferentes modos de participações musicais, desde as elaborações musicais coletivas muito comuns em festas tradicionais, como o carnaval, passando pela performance assistida de músicos virtuosos, como no caso da música erudita e no jazz, até chegar na música gravada, na qual ele aponta dois modos possíveis, que seriam as produções de alta fidelidade (gravações para CDs, DVDs, televisão, rádio, canais de internet etc.) e a arte de áudio realizada em estúdio, que é o caso da música eletroacústica, sobre esta, o autor realiza a seguinte afirmação:

[...] durante séculos, os compositores da tradição da música clássica europeia buscaram obter maior controle sobre a forma como suas peças eram executadas. Nos séculos anteriores, as partituras forneciam um esboço geral de como uma peça deveria ser representada, mesmo assim os performers ainda tinham bastante margem de manobra para interpretação. No século XVIII e especialmente no século XIX, os compositores incluíam cada vez mais instruções em suas partituras, especificando sobre como todas as características de suas peças deveriam ser realizadas na performance (marcações de andamento e dinâmicas,

marcações para indicar timbres instrumentais, orquestração específica), mesmo assim os performers sempre têm a opção de interpretar as coisas de forma diferente. A arte de áudio em estúdio pode ser vista como o estágio mais avançado dessa tendência, na qual o compositor pode eliminar completamente o intérprete e criar um objeto de arte sozinho em uma forma gravada finalizada em estúdio. Computadores e outras ferramentas de edição de som fornecem as possibilidades mais avançadas para controle artístico total sobre a arte de áudio e, de certa forma, permitem o jogo mais completo da imaginação artística individual. (TURINO, 2008, p. 83 - tradução nossa)<sup>2</sup>.

Como exemplo desse aspecto podemos considerar uma comparação entre duas formas artísticas, o teatro e o cinema. Imaginemos uma peça de teatro que está há muitos anos em cartaz com o mesmo elenco, ou seja, todos os dias os mesmos artistas devem interpretar as mesmas personagens, seguindo o roteiro de sempre. Apesar dessas repetições, estamos lidando com pessoas que estão em constante movimento, causando e sofrendo ações dos lugares (físicos, metafísicos, afetivos, entre outros) mais variados possíveis a cada dia em que a peça é representada, nesse sentido, ela nunca vai ser exatamente igual ao dia anterior. Neste caso do teatro, as cadeias de agenciamentos que fluem em cada pessoa que faz parte da realização daquela peça, acabam efetuando variações nas performances. O dia da atriz principal pode ter sido ruim, o responsável pelo som pode estar com uma tremenda dor de barriga, alguém da plateia pode estar chamando a atenção por estar vestindo uma roupa extravagante, entre outros acontecimentos que podem interferir na performance do grupo.

No cinema essas situações são reduzidas a zero, uma única cena pode ser filmada diversas vezes, das mais variadas formas possíveis, que ao final do processo o diretor vai escolher aquela que melhor lhe agrada para compor o corte final de seu filme, que, a partir daí, sempre será o mesmo.

A música ocidental tradicional é quase como o teatro, já a música acusmática realizada em suporte fixo, é geralmente semelhante ao processo do cinema, contudo, em um nível mais individual e experimental. No momento de criação, o diretor de cinema ainda terá os agenciamentos de todos os funcionários que fazem parte do projeto (montador, roteirista, câmeras, atores e atrizes, figurantes, maquiagem, sonoplastas, compositores, dublês etc.) já no caso do compositor de música acusmática, esse agenciamento primário dá-se na maioria das

---

<sup>2</sup> [...] for centuries composers in the European classical music tradition sought to gain fuller control over the way their pieces were performed. In earlier centuries scores provided a general sketch of how a piece should be rendered, but performers had a good deal of leeway for interpretation. By the eighteenth and especially the nineteenth centuries, composers increasingly included more specific instructions in their scores regarding how all features of their pieces were to be realized in performance (tempo and dynamic markings, markings to indicate instrumental timbres, specific orchestration), although performers always have the option of interpreting things differently. Studio audio art can be seen as the most advanced stage of this trend, whereby the composer can eliminate the performer altogether and create an art object all by herself in a finished recorded form in the studio. Computers and other tools in the sound studio provide the most advanced possibilities for full artistic control over audio art and in a sense allow for the fullest play of individual artistic imagination. (TURINO, 2008, p. 83).

vezes apenas entre ele, as máquinas e o material. Pierre Schaeffer faz essa distinção entre a música habitual e a concreta da seguinte maneira:

Aplicamos, dissemos, o qualificativo abstrato à música habitual pelo fato de que ela é de início concebida pelo espírito, depois notada teoricamente, realizada enfim em uma execução instrumental. Chamamos nossa música “concreta” porque ela é constituída a partir de elementos preexistentes, tomados de empréstimo de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou música habitual, depois composto experimentalmente por uma construção direta, resultando na realização de uma vontade de composição sem o recurso, tornado impossível, de uma notação musical ordinária (SCHAEFFER, 1950, p. 50-51).

Schaeffer deixa claro que a música concreta, que futuramente vai ser desenvolvida e reconhecida como música eletroacústica acusmática, depende de uma relação de experimentação (agenciamento) que ocorre entre o compositor, a máquina (gravador) e a matéria sonora, que, por sinal, pode partir de qualquer sonoridade existente. Esse processo ocorre sem a intermediação de uma notação musical (partitura), pois não há a figura do(s) intérprete(s) humano(s), tal como acontece na música habitual, como também, não há teorizações, formulações e estruturas pré existentes. Para exemplificar, vamos pensar em um compositor do período clássico, tal como Mozart, que escreveu suas obras a partir de formas (sonata, rondó, sinfonia, entre outras) e materiais bem definidos e teorizados (tonalidades, modos maior ou menor, cadências, melodias, contraponto etc.). Ou até podemos imaginar um compositor que escreveu músicas para instrumentos utilizando técnicas desenvolvidas no século XX, que também fez uso de materiais e estruturas bem teorizadas, como é o caso da música dodecafônica, o serialismo integral, o minimalismo, a música atonal livre baseada em padronizações de células melódicas e rítmicas, entre outros. Já na gênese da música concreta, os padrões preexistentes ainda eram triviais, as formas e materiais eram dados sempre a partir de um processo de experimentação. Ainda sobre esse tema, Schaeffer faz o seguinte relato:

Eu não poderia insistir o bastante sobre este compromisso que nos leva a pegar três dúzias de objetos para fazer ruído sem a menor justificação dramática, sem a menor ideia preconcebida, sem a menor esperança. Bem mais, com o secreto despeito de fazer aquilo que não se deve fazer, de perder seu tempo, isto, numa época séria, na qual, o próprio tempo nos é contado (SCHAEFFER, 1950, p. 32).

Ainda sobre essa questão da experimentação como força motriz para a criação musical, Schaeffer pontua três atitudes que vivenciou nessa ocasião do nascimento da música concreta, momento em que experimentou uma relação de agenciamento, via de mão dupla,

com o material sonoro capturado de ruídos de trens. Note, como realmente era um mergulho para um mundo inexplorável, que possibilita a negação ou a reelaboração de tudo que a arte musical havia produzido até aquela ocasião:

1º Uma insistência desmedida em esperar alguma coisa contra toda lógica. A náusea do estúdio me fez passar para a sala de toca-discos, donde, fortuitamente, uma experiência feliz. [...] 2º Considerar o que acaba de acontecer. Ter a audácia de generalizar. Resta somente a dizer: mas era evidente. [...] 3º Perseverar na experimentação. Acreditar sempre e ainda na experiência e preferir o resultado das aplicações às cogitações estéticas (SCHAEFFER, 1950, p. 36).

A proposta de Schaeffer é revolucionária por permitir uma expansão e aprofundamento do material sonoro, a experiência passa a ser o motivo condutor para a criação. Toda sonoridade capturada traz uma gigantesca gama de variações. Diante dessa condição, o *métier* do compositor também sofre reformulações; para criar uma obra acusmática, o autor deve adquirir conhecimentos em torno de novas ferramentas, como o estudo da captura de áudio (microfonação), do alto-falante, como funcionam os equipamentos de edição sonora, o comportamento do som no ambiente (espaço) e, em um futuro próximo, ferramentas de edição e programação em computador. Sobre esses atributos, Ribeiro faz a seguinte comparação:

[...] pode-se dizer que os compositores de música eletroacústica se comportam de maneira semelhante aos percussionistas, pois precisam aprender e desenvolver técnicas nos mais diversos instrumentos. O percussionista lida constantemente com diferentes forças instrumentais – marimba, tímpanos, djembe, berimbau, tambores, etc. Artistas de música eletroacústica também lidam com uma grande coleção de dispositivos – microfones, computadores, DAW, plugins, software de síntese e controle (PD, Max, etc.), módulos eurorack, etc. (RIBEIRO, 2018, p.3 - tradução nossa)<sup>3</sup>.

Assim como o percussionista deve dominar diferentes tipos de instrumentos musicais, o compositor de música eletroacústica deve ser versado em vários equipamentos/máquinas que são fundamentais para o processo de criação musical, tal comparação é bastante pertinente, uma vez que, na música acusmática o autor na maioria dos casos também acumula as funções de performer e luthier. Antes dessa revolução, o *métier* do compositor de música erudita era, basicamente, formulações teóricas como o contraponto, formas e estruturas,

---

<sup>3</sup> one might say that composers of electroacoustic music behave similarly to percussionists, in that they need to learn and develop techniques on many different instruments. Percussionist deal constantly with different instrumental forces – marimba, timpani, djembe, berimbau, drums, etc. Electroacoustic music artists also deal with a large collection of devices – microphones, computers, DAW, plugins, synthesis and control software (PD, Max, etc.), eurorack modules, etc. (RIBEIRO, 2018, p. 3).

sistemas de organização de alturas (tonal ou atonal), orquestração, instrumentação, conhecimento de acústica etc. Nesse sentido, o compositor de música habitual não precisa saber tocar todos os instrumentos para criar para eles, diferentemente do compositor de música acusmática que, na maioria dos casos, deve dominar as máquinas para possibilitar a criação. Nesse sentido, Toffolo e Oliveira (2005, p. 2) explicam:

Schaeffer refere-se à perspectiva estruturalista como geradora de uma música a priori, por esta colocar a construção e manipulação abstrata de símbolos musicais, que apresentam uma analogia com parâmetros acústicos, como fato primeiro em relação à escuta. Criticando essa postura que não toma a experiência do material sonoro que ocorre na escuta, Schaeffer sugere uma alternativa que inverta a ordem da conduta composicional estruturalista e a denomina de música concreta e posteriormente de música experimental.

A inovação de Schaeffer está nessa inversão da ordem da conduta composicional estruturalista. Enquanto na música concreta/acusmática observamos a primazia da escuta e da experiência sobre a estrutura, na música estruturalista observamos, como o próprio nome sugere, a primazia da estrutura sobre a escuta. Nesse sentido, podemos considerar que um compositor estruturalista não precisa, necessariamente, ouvir o que está compondo, as cadências, as sequências harmônicas e os ritmos escolhidos vão soar como o esperado. Em músicas mais radicais, como o serialismo integral, o resultado sonoro pouco importa perante uma grande estrutura, é uma fetichização da estrutura.

A primazia da escuta fez com que Schaeffer focasse seus esforços na elaboração de uma teoria voltada para questões relacionadas com esse sentido sensorial, seus tratados e textos, como os fundamentais *Traité des objets musicaux* (1966) e *Introduction à la musique concrète* (1950), são focados nessa problemática. O que é perigoso, pois essas percepções sensoriais são variáveis. Schaeffer acabou centrando suas ideias na teoria da *gestalt*, engendrando uma tese de cunho formalista que caminha em sentido oposto ao processo de composição praticado na música concreta. Apesar disso, a teoria desenvolvida por Schaeffer vai indicar caminhos interessantes para o futuro da pesquisa em torno da análise da música eletroacústica.

Essa inversão realizada por Schaeffer faz com que cada obra seja particular. Evidentemente, a música eletroacústica vai se desenvolver a ponto de produzir diferentes gêneros e subgêneros, contudo, ainda é preservado o individualismo dos autores, pois cada um vai se relacionar de uma maneira particular com os materiais. Para o engendramento de uma metodologia de análise, tal diversidade é um fator de complicação, no sentido de ser desafiadora a criação de uma ferramenta que vai ser funcional para qualquer obra acusmática.

Na música ocidental tradicional de concerto, tais formulações são possíveis, uma análise funcional da harmonia vai servir para todas as obras escritas desde o período barroco até o romantismo. A teoria dos conjuntos desenvolvida por Forte (1973) vai ser usual em grande parte da música instrumental atonal (livre, dodecafônico, serialismo integral, minimalismo, máxima complexidade, generativa etc.). Por outro lado, a tipologia de Schaeffer não vai ser funcional para a análise de todas as obras eletroacústicas, é claro que o método pode ser aplicado em qualquer obra, contudo, dependendo da escolha da peça a ser analisada, o uso de tal ferramenta nem sempre vai revelar os elementos mais relevantes que a engendram. Como exemplo, podemos apontar obras elaboradas dentro do gênero da paisagem sonora, a aplicação de uma metodologia analítica, baseada na catalogação de tipos morfológicos de sonoridades, pode não ser tão eficaz em um gênero onde as identificações das causas sonoras são fundamentais para a apreciação e compreensão da mesma, nesse sentido, a catalogação de tipos morfológicos, apesar de contribuir, não atinge o cerne desse tipo específico de pensamento musical, além de ser uma metodologia que depende da interpretação do ouvinte/analista. Um acorde de sol maior ocorrendo em uma estrutura harmônica construída a partir da tonalidade de dó maior, na maioria dos casos, vai exercer a função de dominante. Por outro lado, pensando na música concreta/acusmática, quando um ruído é uma massa ou um grão? A resposta para essa questão é variável, depende de como o ouvinte/analista percebe essa sonoridade, logo, não teremos uma formulação universal tal como aconteceu no exemplo com o acorde de sol maior.

Outra questão que é uma barreira para o desenvolvimento de uma metodologia de análise voltada para a música eletroacústica é a falta de uma notação. A partitura na música ocidental tradicional é quase que um substituto da sonoridade, ou seja, uma vez que, estando com as partituras em mãos, elementos como as possíveis qualidades de um acorde (maior, menor, aumentado, diminuto), as possíveis tonalidades (modulações), a instrumentação, as dinâmicas, a estrutura, os motivos, as cadências, as frases, entre outros, são atributos facilmente identificáveis e sonoramente imagináveis. Evidentemente que existem gêneros e estilos que desenvolveram tipos abertos de notações musicais, um exemplo bem representativo são as obras elaboradas por compositores como Christian Wolff, Earle Brown e David Tudor, da chamada escola de Nova Iorque, tais autores trabalharam com grafismos, partituras verbais e abertas que não trazem a assertividade necessária para permitir essa imaginação quase que precisa das sonoridades. Nesse sentido, quando mencionamos essa partitura que quase substitui o som, estamos fazendo referência aos modelos mais tradicionais de notações musicais no ocidente. Na música eletroacústica não há essa possibilidade, os

registros possíveis não são suficientes para *substituir* a escuta. Bennett elenca três atributos da música eletroacústica que dificultam o engendramento de uma metodologia de análise:

1. Não há ferramentas analíticas e nem vocabulário analítico para música eletroacústica. A análise musical como a pensamos é um produto do século XIX (antes disso, as discussões analíticas eram no contexto dos livros de composição), mas o pré-requisito para a análise, uma representação abstrata da música (partituras, notação musical em geral) é de curso muito mais antigo. A música eletroacústica não tem essa representação abstrata.
2. A dificuldade de pensar em termos abstratos sobre música eletroacústica e a falta de vocabulário analítico tornam muito difícil conceber modelos composicionais que tenham validade além da própria experiência pessoal. (...).
3. Acredito que a falta de uma representação abstrata como intermediária entre si e a música tem outra consequência. Grande parte da música eletroacústica se concentra no som em si, sua estrutura, sua síntese e tratamento, etc. Muitas peças sinalizam para um ouvinte sensível pois a expressividade da música está no próprio som, e não nas formas que ele cria ou nas relações possíveis, e acredito que a atração da música eletroacústica para a maioria dos compositores e ouvintes também tem a ver com o prazer sensual obtido ao ouvir. (...). (BENNETT, 1995, p. 2-3, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Apesar de o texto de Gerald Bennett, um estruturalista, ser extremamente preconceituoso em relação à música eletroacústica, as questões expostas são pertinentes, justificando as dificuldades encontradas para o desenvolvimento de uma ferramenta de análise para esse tipo de música, em especial a música acusmática.

É fato que o desenvolvimento da tecnologia do áudio e das pesquisas relacionadas à música eletroacústica acabaram produzindo possibilidades de registros. As mais conhecidas são o sonograma (representação em 2 dimensões), que pontua a duração (eixo x) e intensidade/amplitude (eixo y), o espectrograma (representação em 3 dimensões), em que podemos identificar a composição das frequências (eixo y), das durações temporais (eixo x) e a intensidade/amplitude (eixo z), e partituras baseadas em arquétipos tipológicos das sonoridades, geralmente produzidas à mão ou softwares engendrados para esse fim, como é o caso do *HighC*<sup>5</sup>. Essas transcrições são muito particulares, na maioria das vezes são baseadas na tipologia de Schaeffer, como é o caso das possibilidades entregues pelo próprio *HighC*, que

<sup>4</sup> 1. There are neither analytical tools nor is there an analytical vocabulary for electroacoustic music. Musical analysis as we think of it is a product of the 19th century (before that, analytical discussions were in the context of composition books), but the prerequisite for analysis, an abstract representation of music (scores, musical notation in general) is of course much older. Electroacoustic music has no such abstract representation.

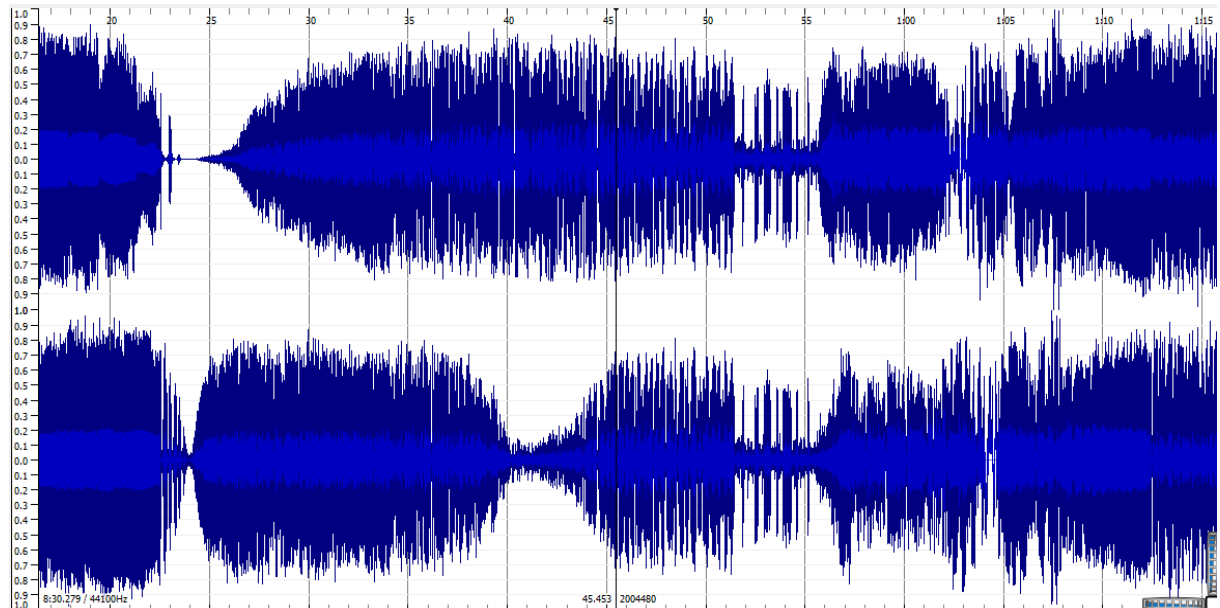
2. The difficulty of thinking in abstract terms about electroacoustic music and the lack of analytical vocabulary mean that it is very difficult to conceive of compositional models which have validity beyond one's own personal experience. (...).

3. I believe that the lack of an abstract representation as intermediary between oneself and the music has another consequence. Much of electroacoustic music focuses on the sound itself, its structure, its synthesis and treatment, etc. Many pieces signal to a sensitive listener that the expressiveness of the music is to be found within the sound itself, rather than the shapes it makes or the relationships into which it enters, and I believe that the attraction of electroacoustic music for most composers and listeners too has to do with the sensuous pleasure got from listening. (...). (BENNETT, 1995, pg. 2 – 3).

<sup>5</sup> Disponível em <http://highc.org/>.

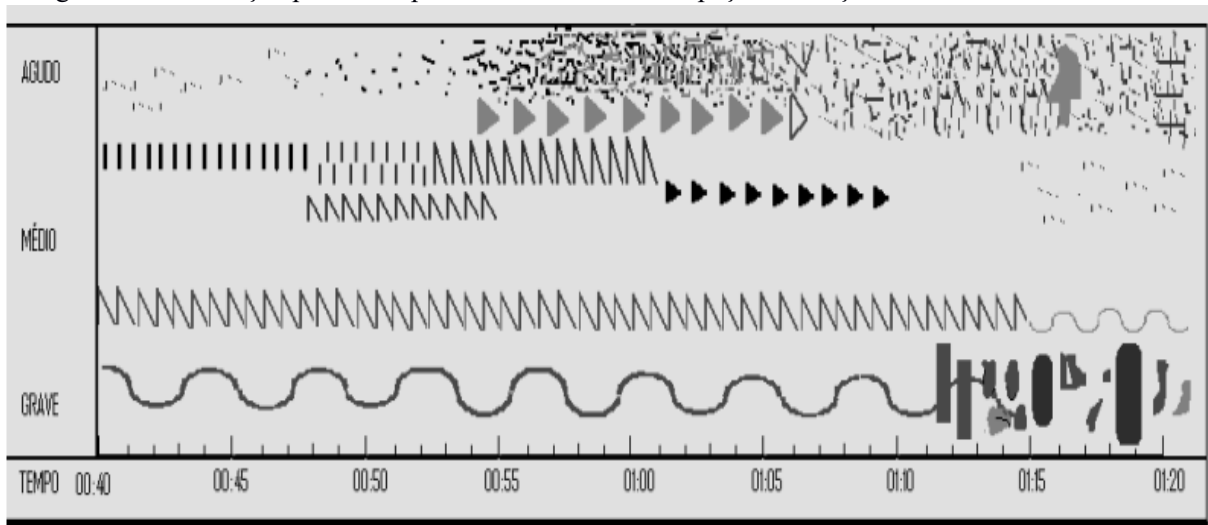
também é bastante baseada na notação de Karlheinz Stockhausen, ou no trabalho de Thoresen (2009). Também temos o software *EAnalysis*<sup>6</sup> desenvolvido por Pierre Couprie e estritamente relacionado com o *Orema Project*, tal ferramenta projeta, no mesmo espaço, variados tipos de representações gráficas. A seguir temos alguns exemplos dessas representações.

Figura 1 – Exemplo de Sonograma



Fonte: Sonic Visualiser.

Figura 2 – Transcrição produzida por Sanches de trecho da peça Introdução à Pedra de Rodolfo Caesar

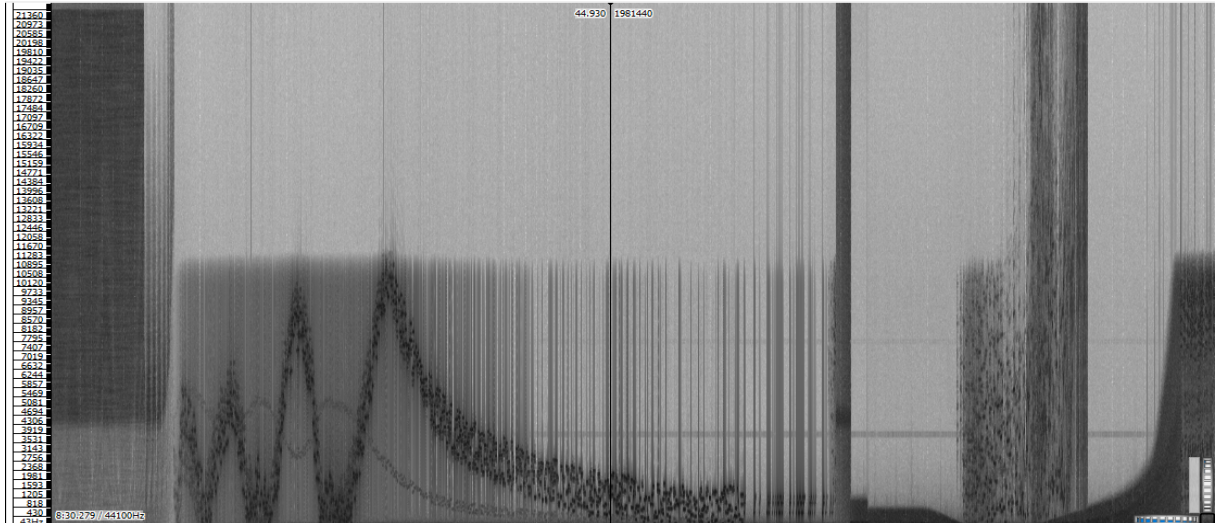


Fonte: Sanches (2014)

<sup>6</sup> Disponível em: [http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page\\_id=402](http://logiciels.pierrecouprie.fr/?page_id=402).

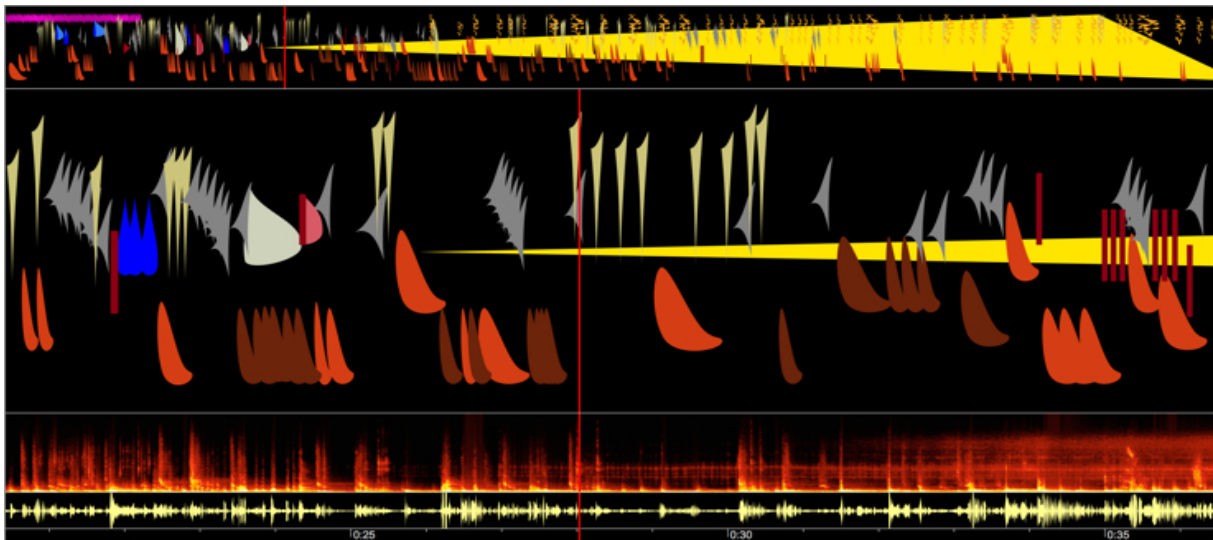


Figura 3 – Exemplo de espectrograma



Fonte: Sonic Visualiser.

Figura 4 – Exemplo da interface EAnalysis



Fonte: EAnalysis.

Essas notações são interessantes como ferramentas de análise, principalmente o espectrograma, todavia, ainda são deficitárias em alguns pontos. Essas imagens não permitem a imaginação das sonoridades, podemos até entender a morfologia, o contorno das sonoridades, contudo, os timbres e os atributos mais íntimos delas, não são possíveis de serem imaginados. Essas representações, apesar de auxiliarem, não substituem a função da partitura, ou seja, elas não são suficientes para *substituir* a experiência da escuta.

Outro problema dessas representações é a impossibilidade de reprodução. Talvez, a partir de uma tecnologia avançada de leitura e reprodução, seja possível utilizar

espectrogramas para reconstruir sonoridades, no entanto, isso não seria prático e, provavelmente, haveriam muitas perdas no conteúdo sonoro.

O grande fator desestimulante dessas notações, bem como das análises voltadas para a música eletroacústica, é que elas não permitem uma engenharia reversa. Analisar uma sonata é uma das melhores maneiras de aprender a escrever uma. Analisar uma obra eletroacústica não é a melhor forma de aprender como escrever uma, pois as informações recolhidas serão um tanto quanto triviais e particulares, uma vez que ela depende do uso exclusivo de um sentido sensorial. Evidentemente, podemos aprender sobre algumas estruturas, características de estilos ou os maneirismos de compositores, todavia, a técnica de desenvolvimento dos materiais é pouco apreendida. Talvez uma das melhores maneiras de aprender a compor música eletroacústica, partindo de uma perspectiva histórica, seja lidar com suas ferramentas mecânicas. Para compreender como Schaeffer pensava sua música, seria interessante o contato criativo com um equipamento como o magnetofone, por exemplo. As possibilidades impostas pelas máquinas (analógicas e digitais) acabam interferindo nas estruturas das obras geradas a partir delas. A relação compositor x máquina pode ser comparada a imagem do ciborgue<sup>7</sup>, ao mesmo tempo em que as máquinas podem ampliar as possibilidades sensoriais e manipulativas, elas também pontuam o limite da imaginação. Os compositores com os melhores equipamentos mecânicos terão suas possibilidades ampliadas e isso acaba influenciando nas características estruturais de suas obras. Tal fato pode ser um convite ao consumismo, além de revelar as possíveis classes sociais das quais esses autores podem pertencer.

Perante todas essas dificuldades, ainda observamos esforços para o desenvolvimento de estratégias analíticas. Schaeffer (1966) foi o primeiro a tentar desenvolver uma tipo-morfologia das sonoridades que permitisse o engendramento de um novo solfejo voltado para os objetos sonoros. O esforço inicial de Schaeffer foi seguido por nomes como Michel Chion (1983), que além expandindo as possibilidades do trabalho de seu mentor, também o organizou em formatações mais acessíveis como é o caso do livro *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. François Delalande e Dominique Besson (2013) também fizeram suas contribuições para a análise da música eletroacústica em trabalho que se apoia na escuta coletiva (análise coletiva). Conseqüentemente, o compositor e teórico musical Denis Smalley (1986) apresenta sua proposta analítica, que procura oferecer e concretizar um vocabulário técnico para a análise da música eletroacústica, além de condensar os conceitos abordados pela tipo-morfologia de Pierre Schaeffer. Ainda podemos citar Lelio Camilleri e

---

<sup>7</sup> Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano (HARAWAY; KUNZRU e TADEU, 2009).

sua abordagem multidimensional e François Bayle que, diferentemente de Schaeffer, apresentou preocupações analíticas ligadas às questões da cognição e da semiótica. Não podemos deixar de citar autores como Emmerson e Landy (2016), que compilarem perspectivas de diversos autores sobre a análise da música eletroacústica.

## 2 AS TRÊS ATITUDES DE ESCUTA DEFINIDAS POR MICHEL CHION

Como proposta para uma metodologia de análise, tomaremos como ponto de partida a teoria dos modos de escutas desenvolvida por Chion (2011), em seus estudos sobre as relações possíveis entre os sentidos sensoriais do ver e ouvir. Assim como seu mentor Pierre Schaeffer, Chion também foi associado ao *Service de la recherche de la RTF*, onde desenvolveu pesquisas relacionadas à interação entre o som e as mídias tecnológicas de comunicação, como o rádio e a televisão, aprofundando seus estudos e produções teóricas sobre a mídia do cinema. Chion foi aluno de Schaeffer e toda a sua teoria relacionada ao som, bem como suas composições de música concreta, são influenciadas pela obra de seu professor.

Nesse sentido, o trabalho de Chion (2011) é fundamental para artistas que trabalham com a interação entre som e imagem. A obra também é importante para compositores e estudiosos da música concreta/acusmática, principalmente o segundo capítulo, no qual vai ser aprofundado o conceito de escuta. Neste segmento, o autor, basicamente, simplifica ou, por melhor, pragmatiza a teoria dos quatro diferentes modos de escuta desenvolvida por Pierre Schaeffer, a saber:

1. *Écouter*: É disponibilizar o ouvido, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrita ou assinalada por um som.
2. *Ouïr*: É perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa, aquilo que ouço é aquilo que me é dado na percepção.
3. *D'entendre*: É o estágio da escuta no qual ocorrem as qualificações do ouvir, dependendo de uma intenção. Segundo Schaeffer, a origem etimológica da palavra aponta que entender é “ter uma `intenção´. Aquilo que entendo, aquilo que me é manifesto, é função dessa intenção.”
4. *Comprendre*: Realizado a partir da qualificação do entender, é o ato de perceber um sentido onde o som torna-se um signo que possui relações com um código cultural. (SCHAEFFER, 1966, p. 104 apud TOFFOLO; OLIVEIRA, 2005, p.2).

Chion condensa esses modos em três atitudes de escuta. A escuta causal, que é análoga ao *Écouter*, ou seja, a escuta que percebe e identifica a fonte sonora. A escuta semântica, que é associada à combinação do *D'entendre* com o *Comprendre*, designando as relações das sonoridades com cadeias de significações, ou seja, os sons ganham sentidos relacionados aos códigos culturais. Por fim, temos a atitude da escuta reduzida, tal como proposta por Schaeffer, sendo uma escuta acusmática, focada nas estruturas formais das sonoridades. As duas primeiras atitudes de escuta são mais comuns, pois relacionam-se com sistemas culturais. A escuta reduzida exige esforço, não é natural, dependendo de uma especialização do ouvinte, o que é um grande problema na teoria de Schaeffer, pois qualquer

ouvinte, sendo ele comum ou qualificado, associa sonoridades às causas e aos sentidos. Por outro lado, o esforço pela realização da escuta reduzida tem muita valia como método de análise, ajudando na identificação de estruturas sonoras e seus movimentos.

Compreendemos que para a realização de uma análise completa de obras da música eletroacústica, em especial a música acusmática, é necessário considerar abordagens voltadas para a identificação dessas três atitudes de escuta. A seguir, discutiremos cada uma dessas ações e como elas podem servir de ferramentas para abordagens analíticas.

## 2.1 ESCUTA CAUSAL

Como observamos, a escuta causal é a mais elementar delas. Trata-se, basicamente, da identificação da fonte sonora, isto é, a causa da produção do som. Mesmo quando esses sons não são visíveis, como é o caso na música acusmática, a escuta inicial nunca vai partir do zero, a tendência é de sempre procurarmos as causas para as sonoridades que afetam nossa audição. Sobre essa atitude de escuta, Chion discorre:

A escuta mais comum é a primeira, a causal, que consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre a sua causa. Quer essa causa seja visível e possamos recolher sobre ela uma informação suplementar, por exemplo, no caso de um recipiente fechado: o som que produz quando lhe batemos diz-nos se está vazio ou cheio. Quer, a fortiori, seja invisível e o som constitua a nossa fonte de informação principal sobre ela. A causa também pode ser invisível, mas identificada por um saber ou por uma suposição lógica a seu respeito. Também neste caso, é sobre esse saber que se exprime a escuta causal, que raramente parte do zero. (CHION, 1990, p. 27).

As fontes identificadas a partir de uma *escuta do invisível* podem corresponder ou não a realidade, nesse sentido, a escuta causal pode ser precisa em determinados casos e um tanto subjetiva em outros. Essa percepção é variável e depende das nossas vivências culturais, psíquicas e motoras. Por exemplo, ao ouvir um som em glissando, cujo timbre lembre tons puros, logo, poderia me remeter a algum mecanismo que utilize osciladores, portanto, poderia apontar um instrumento musical como o teremim sendo a causa de sua existência. Uma segunda pessoa, exposta ao mesmo som, poderia associá-lo a monstros alienígenas, o que seria esperado, uma vez que esse tipo de sonoridade é recorrente na cultura pop, em filmes de ficção científica. A diferença entre essas duas pessoas está em suas vivências culturais. A primeira, certamente, tem algum conhecimento técnico musical, o que lhe possibilita, nesse caso, uma maior precisão na identificação da fonte. O segundo indivíduo, por outro lado, não

obtendo esse conhecimento, vai associar tal sonoridade a algum elemento cultural no qual ela se associa, no caso, aos filmes de alienígenas.

Schaeffer (1966) classifica a origem das sonoridades em quatro possibilidades, sendo elas: a voz, a música, os artefatos, a natureza. No exemplo do teremim, a primeira pessoa percebeu a origem daquela sonoridade a partir da identificação do artefato, que seria o instrumento musical. O segundo proponente relacionou essa sonoridade à trilhas sonoras associadas ao cinema de ficção, ou seja, a sua possível origem musical, já adentrando em uma atitude de escuta semântica.

Chion (1991, p. 28) aponta dois níveis diferentes de escuta causal. O primeiro nível é o reconhecimento da fonte exata e individual de um determinado som. Como exemplos, podemos destacar o som do latido de algum cachorro, a voz humana e, de maneira mais individualizada, a voz de alguém próximo a você ou, caso seja músico, o som de um violino. No segundo nível “não reconhecemos um exemplar, um indivíduo ou um «item» único e particular, mas sim uma categoria de causa humana, mecânica ou animal: voz de um homem adulto, motor de uma motorizada, canto de uma cotovia”. Sonoridades são consequências de movimentos humanos ou mecânicos que encadeiam forças e deslocamentos que geram vibrações e, portanto, novos movimentos que são os próprios sons e suas características. Dedilhar, friccionar, percutir, raspar, assoprar, pressionar, chacoalhar, são apenas alguns exemplos de movimentos que efetuam na maioria das vezes morfologias sonoras bem características, para esses movimentos damos o nome de gestos que quando identificados conta-nos as histórias das causas sonoras. Segundo Chion:

Podemos também, sem identificar a fonte no sentido da natureza do objeto causal, seguir com precisão a história causal do próprio som. Por exemplo, conseguimos seguir a história de uma fricção (acelerada, precipitada, em câmara lenta, etc.) e sentir mudanças de pressão, de velocidade e de amplitude, sem saber de modo algum aquilo que fricciona e contra o quê. (CHION, 1991, p. 28).

Essas cadeias de gestos são extensas e complexas. Um violino, por exemplo, pode ser reproduzido de múltiplas maneiras, efetuando diversas formas sonoras. Uma escuta causal aprofundada procuraria identificar os movimentos específicos que são responsáveis pelas alterações nas sonoridades. Pensando no exemplo do violino, podemos selecionar, para propósitos ilustrativos, os seguintes gestos:

1 – Violino em pizzicato:

Causas: instrumento musical; violino; corda dedilhada em fortíssimo sem abafar (FF).

## 2 – Violino tocado de maneira convencional:

Causas: instrumento musical; violino; corda friccionada com dinâmica gradual do pianíssimo ao fortíssimo (PP - FF).

Para um contexto de análise musical, quanto maior o número de agenciamentos (gestos e/ou procedimentos mecânicos analógicos ou digitais de edição e reprodução de áudio) que conseguimos atrelar as suas causas, melhor será a compreensão das motivações que justificam determinadas disposições dos materiais. O reconhecimento desses gestos também está, evidentemente, na identificação dos processamentos de áudio aplicados por máquinas (analógicas e digitais) de estúdio, tais como granulação, reverberação, *delay*, *loop*, compressão, transposição, time stretch, etc. Ainda sobre essa questão, Chion argumenta:

Por fim, não podemos esquecer que, frequentemente, um som não tem só uma fonte, mas pelo menos duas, até mesmo três ou mais ainda. Consideremos o rangido da caneta de feltro com a qual é escrito o rascunho deste texto; as duas fontes do som são a caneta e o papel - mas também o gesto de escrever e também nós que escrevemos e assim sucessivamente. Se esse som for gravado e ouvido num gravador, a fonte do som será também O altifalante, a fita magnética na qual o som foi registado, etc. (CHION, 1991, p. 28-29).

Uma atitude aprofundada das escutas das causalidades sonoras também prepara o caminho para a realização das outras atitudes de escutas (semântica e reduzida). Nesse sentido, ao identificarmos uma sonoridade efetuada pelo ato de dedilhar (gesto) uma corda (material/fonte), obtemos, como estrutura intrínseca a essa sonoridade, um arquétipo morfológico que será iniciado por um ataque bem marcado, podendo, portanto, ser uma dentre as três possibilidades apontadas por Denis Smalley em sua espectromorfologia<sup>8</sup>, que seriam: *Ataque impulso*, *Ataque decaimento fechado* ou *Ataque decaimento aberto*. A seguir, observamos o exemplo do violino com o acréscimo dos arquétipos morfológicos (descrições dos gestos sonoros) característicos das ações (gestos humanos) descritas.

## 1 – Violino em pizzicato:

Causas: instrumento musical; violino; corda dedilhada em fortíssimo sem abafar (FF); *Ataque decaimento aberto*.

---

<sup>8</sup> Veja as seções: 1.3 Escuta Reduzida e 1.3.1 Espectromorfologia.

2 – Violino tocado de maneira convencional:

Causas: instrumento musical; violino; corda friccionada com dinâmica gradual do pianíssimo ao fortíssimo (PP - FF); *Continuante formada*.

Os reconhecimentos desses arquétipos convergem com a escuta reduzida, necessária para uma análise das formas dos sons, dos gestos sonoros, isto é, da compreensão do movimento sonoro que se desenvolve ao longo do tempo e espaço. Algumas ações como dedilhar ou percutir sempre vão depender de um ataque inicial bastante marcado para efetuar o movimento energético que vai determinar o perfil da sonoridade. Evidentemente que o compositor poderá alterar, de maneira mecânica ou digital, esse arquétipo sonoro, contudo, possivelmente a identificação do gesto que provocou tal sonoridade seria outra. Nessa perspectiva, a escuta das causas – a partir do reconhecimento das ações (gestos) que provocaram os sons – podem auxiliar no reconhecimento de suas estruturas formais, teorias como a tipo-morfologia de Pierre Schaeffer e a espectromorfologia de Denis Smalley podem fornecer um vocabulário para a realização dessa tarefa. De acordo com o segundo autor mencionado:

Há variedades nos reconhecimentos extrínsecos-intrínsecos “como se” não precisassem se referir apenas à experiência sonora. Ligações extrínsecas não sonoras também são possíveis, sejam baseadas no movimento físico humano (...) ou na experiência ambiental. Por exemplo, a espectromorfologia está preocupada com o movimento e os processos de desenvolvimento, que não são exclusivamente ou mesmo principalmente fenômenos sônicos: o movimento sônico pode sugerir movimentos reais ou imaginários que se formam no espaço livre. A própria experiência espacial pode envolver sons ou não. A energia, que é inerente ao movimento espectral, faz parte da experiência sonora e não sonora, ligada não apenas ao movimento em geral, mas também ao gesto humano – o impacto energético de um instrumento atingindo um corpo sonoro, por exemplo, tem consequências espectromorfológicas. (SMALLEY, 1997, p. 110 - tradução nossa)<sup>9</sup>.

A identificação dessa cadeia de gestos pode ser reveladora em muitos aspectos, superando os conteúdos intrinsecamente formais. A compreensão dos gestos pode nos revelar contextos espaciais, ambientais e até afetivos. Nessa perspectiva, a identificação das fontes, sejam elas reais ou imaginárias, é uma necessidade quase que fisiológica, uma vez que o ato

---

<sup>9</sup> Extrinsic–intrinsic threads of the ‘as if’ variety need not refer only to sounding experience. Nonsounding extrinsic links are also possible, whether based on human physical movement (see the section on gesture) or environmental experience. For example, spectromorphology is concerned with motion and growth processes, which are not exclusively or even primarily sonic phenomena: sonic motion can suggest real or imagined motions of shapes in free space. Spatial experience itself can involve sounds or not. Energy, which is inherent in spectral motion, is part of both sounding and nonsounding experience, linked not only to motion in general but to human gesture as well – the energetic impact of an implement hitting a sounding body, for example, has spectromorphological consequences. (SMALLEY, 1997, p. 110).



de ouvir está atrelado com os outros sentidos sensoriais que nos contemplam, principalmente os sentidos motores e a visão. Ingold (2000) faz uma crítica à antropologia dos sentidos que se baseia apenas na investigação sensorial, muitas vezes focando em determinados sentidos corporais. Para o antropólogo, os sentidos sensoriais devem ser compreendidos em conjunto, destacando “a importância da sensorialidade para a construção dos sentidos, não somente dos sentidos do corpo, mas dos sentidos presente nas culturas” (CASTRO, 2021, p. 5). Sons são consequências de nossas ações no mundo, portanto, eles estão atrelados às cadeias de significações que correspondem a determinados sistemas culturais, segundo Smalley (2007, p. 39 - tradução nossa):

Embora a música acusmática possa ser recebida por meio de um único modo sensorial, isso não significa que os outros sentidos estejam adormecidos; na verdade, eles transbordam para a experiência sonora. Nosso senso de textura é aprendido através da visão e do tato, bem como do som; nossa experiência do ato físico de produzir som envolve tanto o toque quanto a propriocepção; movimento espectral, e o movimento e distribuição de sons no espaço se relacionam com nossa própria experiência de movimento físico em ambientes culturais e naturais. Todos esses modos de sentido incorporam atributos espaciais subjacentes: a textura acontece no espaço, o gesto opera em espaços integrados à tarefa gestual, as cenas culturais e naturais são espaciais, os altos e baixos e os movimentos dos espectros sonoros evocam o espaço. Mas as experiências sensoriais também estão enraizadas na entidade física e espacial do corpo humano, que está sempre no centro focal da percepção – como emissor, iniciador e agente gestual, participante peripatético, observador e auditor. A ligação transmodal ocorre automaticamente quando os materiais sonoros parecem evocar o que imaginamos ser a experiência do mundo fora da música, e na escuta acusmática (não apenas na música acusmática) as respostas transmodais ocorrem mesmo que esses sentidos não sejam ativados diretamente apenas pelo ouvido. Ao ouvir música acusmática, em vez de sofrer algum tipo de privação sensorial, sou levado a contemplar espontaneamente a riqueza transmodal virtual, possivelmente única ou desconhecida, proporcionada pelas configurações estéticas da música.<sup>10</sup>

A percepção da transmodalidade dos sons parece ser fundamental para uma apreciação satisfatória da música acusmática. Diante disso, o sonho de Schaeffer de uma audiência que manterá a atenção apenas nas características estruturais dos sons, parece cada vez mais

---

<sup>10</sup> Although acousmatic music may be received via a single sensory mode, this does not mean that the other senses lie dormant; in fact they spill over into sonic experience. Our sense of texture is learned through vision and touch as well as sound; our experience of the physical act of sound making involves both touch and proprioception; spectral motion, and the movement and distribution of sounds in space relate to our own experience of physical motion and cultural and natural environments. All these sense modes embody underlying spatial attributes: texture has space, gesture operates in spaces integrated into the gestural task, cultural and natural scenes are spatial, the highs and lows and motions of sound spectra evoke space. But sense experiences are also rooted in the physical and spatial entity of the human body, which is always at the focal centre of perception – as utterer, initiator and gestural agent, peripatetic participant, observer and auditor. Transmodal linking occurs automatically when the sonic materials seem to evoke what we imagine to be the experience of the world outside the music, and in acousmatic listening (not just acousmatic music) transmodal responses occur even though these senses are not directly activated in order only to listen. In listening to acousmatic music, rather than suffering some kind of sensory deprivation, I am led spontaneously to contemplate the, possibly unique or unfamiliar, virtual transmodal richness afforded by the aesthetic configurations of the music. (SMALLEY, 2007, p. 39).

improvável, uma vez que a experiência da apreensão sonora não se restringe apenas ao sentido da escuta, pelo contrário, é uma atividade experimentada em todo o corpo, nos níveis físicos (sensório motor), psíquicos, espaciais (relação com o meio ambiente) e culturais, ou seja, qualquer sonoridade será associada com algum atributo externo.

Como já mencionei, a identificação causal das sonoridades também pode assessorar na escuta semântica que se apoia no reconhecimento dos significados, que estão, por sua vez, relacionados aos sistemas culturais. O exemplo mais óbvio é a utilização da voz humana, o compositor pode utilizar gravações de vozes que são reconhecíveis e/ou expressões e frases identificáveis. Em *Apruebo el sol* de Coriún Aharonián, o compositor selecionou gravações de pequenas frases que são reconhecíveis, tais como, entre outras, *Patria o muerte* e *Un día de derrota, uno de los tantos*, que foram ditas por personalidades como Fidel Castro e Ernesto Che Guevara, sendo que a identificação desses atores é fundamental para dar significado a obra em questão.

Tal atitude de escuta também pode associar-se à escuta semântica, quando faz rotulações a partir do uso de figuras de linguagem como a metáfora ou a metonímia. Para ilustrar essa possibilidade, vamos retomar o exemplo do som em glissando realizado por algum aparelho que produz timbres que lembram tons puros. Neste cenário, um dos ouvintes rotulou essa sonoridade de maneira metafórica dando o nome a ela de *Monstro Alienígena*. Nessa situação, a causa da sonoridade não foi apontada para agentes responsáveis diretamente pela produção do som, mas por um dado ligado à cultura pop, um lugar-comum, no qual determinadas sonoridades eletrônicas são associadas a efeitos ou trilhas sonoras muito utilizadas ou criadas para filmes de ficção científica. Esse dado metafórico já é uma indicação do agenciamento da obra sobre o ouvinte, em que vários níveis de significados emergem, sendo, com isso, uma possibilidade de antecipação de um entendimento semântico da peça. Smalley vai chamar essa capacidade de associarmos sonoridades com dados culturais e/ou imaginários de *source bonding*<sup>11</sup> (ligação de fonte):

A palavra *bonding* (ligação) parece particularmente apropriada, pois evoca um compromisso ou parentesco obrigatório e inevitável entre o ouvinte e o contexto musical. As *bondings* (ligações) envolvem todos os tipos de matéria sonora e produção de som, seja na natureza ou na cultura, surgindo como resultado da ação humana ou não. As *bondings* (ligações) com a fonte podem ser reais ou imaginárias – em outras palavras, podem ser construções criadas pelo ouvinte; diferentes ouvintes podem compartilhar vínculos quando ouvem a mesma música, mas podem igualmente ter vínculos diferentes, individuais e

---

<sup>11</sup> A tendência natural de relacionar sons a supostas fontes e causas, e relacionar sons uns aos outros porque parecem ter origens compartilhadas ou associadas (SMALLEY, 1997, p. 110).

personalizados; as *bondings* (ligações) podem nunca ter sido previstas pelo compositor e podem ocorrer no que pode ser considerado a mais abstrata das obras; vínculos abrangentes são inevitáveis em músicas que não são primariamente pensadas para alturas e intervalos fixos. *Bonding play* é uma atividade inerentemente perceptiva. (SMALLEY, 1997, p. 110, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Partindo dessas perspectivas de identificações ou rotulações de sonoridades, aponte quatro possibilidades de categorização de fontes sonoras, que são:

Fontes sonoras:

- 1 – A partir da origem (grupos): a voz, a música, os artefatos, a natureza.
- 2 – Identificação direta ou individualizada.
- 3 – Identificação dos gestos.
- 4 – Cultural ou metafórica.

A primeira maneira é a partir das possíveis origens sonoras pontuadas por Pierre Schaeffer. A segunda e terceira possibilidades são os níveis propostos por Michel Chion. A quarta possibilidade, tal como apontamos, é a categorização a partir de metáforas. Um único som pode ser enquadrado nas quatro possibilidades; para exemplificar, vamos imaginar o som do rosnar de um cachorro grande, a escuta causal pode categorizar essa sonoridade partindo das seguintes possibilidades:

- 1 – Originária da natureza.
- 2 – Cachorro grande.
- 3 – Cachorro bravo em tensão, rosnando (sonoridade complexa, variável na região grave, com gestos em continuum de iteração<sup>13</sup>).
- 4 – Fera gigantesca.

O principal objetivo da escuta causal para a análise da música acusmática é a seleção e rotulação de fragmentos que constituem as peças. Esse processo é comum em qualquer tipo de

---

<sup>12</sup> The word ‘bonding’ seems particularly appropriate since it evokes a binding, inescapable engagement or kinship between listener and musical context. The bondings involve all types of sounding matter and sound-making, whether in nature or in culture, whether they arise as a result of human agency or not. Source bondings may be actual or imagined – in other words they can be constructs created by the listener; different listeners may share bondings when they listen to the same music, but they may equally have different, individual, personalised bondings; the bondings may never have been envisaged by the composer and can occur in what might be considered the most abstract of works; wide-ranging bondings are inevitable in musics which are not primarily weighted towards fixed pitches and intervals. *Bonding play* is an inherent perceptual activity. (SMALLEY, 1997, p. 110).

<sup>13</sup> Ver seção 1.3.3 Morfologia.

análise musical. Na música tonal identificamos fragmentos que são associados a acordes e suas funcionalidades, na música atonal reconhecemos agrupamentos de alturas e/ou ritmos que são escolhidos pelo analista com o objetivo de selecionar materiais que podem revelar padrões que são recorrentes nas estruturas das obras.

Como exemplo desse processo de fragmentação aplicado em análises voltadas para a música escrita para instrumentos convencionais, podemos analisar um fragmento das *Variações para piano, Op27*, de Anton Webern, esse compositor é uma das figuras mais proeminentes da Segunda Escola de Viena, ou seja, estamos lidando com uma obra dodecafônica. O primeiro passo para abordar uma análise voltada para esse estilo de peça é encontrar a série e suas variantes. O segundo passo é fragmentar o material com o objetivo de reconhecer agrupamentos que se repetem ao longo da peça. O trecho exposto a seguir representa os compassos cinquenta e seis, cinquenta e sete e cinquenta e oito da peça em questão, nele podemos reconhecer duas séries, uma em estado original e outra em sua variação retrógrada. Todavia, o que é fundamental para entendermos o processo de fragmentação é a identificação das tríades, que foram rotuladas de acordo com agrupamentos numéricos propostos pela teoria dos conjuntos de Forte (1973), os grupos são o (014) e (016)<sup>14</sup>. A identificação desses conjuntos indica um padrão que se repete, que seria o constante sequenciamento entre eles.

Figura 5 – Compassos 56, 57 e 58 das variações para piano, Op.27, de Anton Webern.

Fonte: Acervo pessoal (2021).

Na música acusmática, a escuta causal ajuda-nos nessa categorização de materiais, contudo, em um nível mais complexo, pois as variáveis são infinitas, uma vez que o material

<sup>14</sup> Os códigos numéricos que definem os conjuntos designam as sequências mais próximas entre os intervalos que constituem uma sonoridade. O conjunto (016) é organizado por uma segunda menor (01) e um trítone (06), partindo do primeiro elemento designado pelo número 0. Os intervalos são definidos pela quantidade de segundas menores que o separam do elemento 0. Em um trítone, por exemplo, observamos o espaço de 6 segundas menores.

pode ser qualquer sonoridade e as escolhas do compositor partem, em grande medida, da experimentação dessa matéria, ou seja, há uma relação de agenciamento em via de mão dupla, isto é, o material provoca ações no compositor e o autor no material, na maioria das vezes mediados por máquinas. Na música habitual ocidental, os materiais e estruturas são muito experimentados, essas relações de agenciamentos entre autor e material, ainda que complexas, são um pouco mais simples quando comparadas com o artesanato da música eletroacústica.

Exemplificaremos como o processo da escuta causal pode ser aplicada fazendo uma análise do primeiro minuto da peça *Goma Árábica* (1995), de Eduardo Reck Miranda. O compositor faz grande parte do nosso trabalho ao identificar as origens das fontes sonoras dos materiais em texto contido em encarte do disco *Música Eletroacústica Brasileira* (volume 1) de 1996, segundo Miranda:

Goma Árábica foi composta em 1995 na Universidade de Glasgow. A matéria-prima sonora foi dividida em 4 grupos: (A) música indígena Xingú e Bororó; (B) ruídos de máquinas e de cidades; (C) música europeia contemporânea para orquestra; (D) sons sintetizados. [...] Os sons dos grupos A e B foram obtidos em bibliotecas públicas de amostragens sonoras. Os sons do grupo C foram compostos por um programa de computador (CAMUS) e foram interpretados pelo Grupo de Câmara Escocês durante um concerto em Edimburgo. Os sons do grupo D foram produzidos com a utilização de síntese subtrativa e síntese granular. (MIRANDA, 1996, p. 5).

Basta ouvirmos a obra e catalogar as causas dos sons partindo dos quatro grupos já revelados pelo compositor. Neste trabalho, identificaremos as causas e as temporalidades em que elas ocorrem, além de algumas especificações percebidas em cada uma das sonoridades selecionadas. Esse procedimento resultará no seguinte quadro.

Quadro 1 – Escuta Causal do primeiro minuto da peça *Goma Árábica* (1995)

<b>Duração temporal</b>	<b>Grupos</b>	<b>Outras características</b>
00'00" até 00'30".	Grupo A.	- Voz e chocalhos. - "Loop" em ritmo sincopado.
00'19" até 00'42"	Grupo D.	- Sobreposição de quatro sons eletrônicos deslocados no tempo. - Um destes sons é produto de síntese granular.
00'43" para além de 01'00"	Grupo B.	- Som de alguém teclando em uma máquina de escrever. - Intensificação textural.

00'47" até 00'53"	Grupo C.	- Tutti em fortissimo (FF).
00'56 para além de 01'00"	Grupo D.	- Sonoridade grave com frequências oscilantes.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

A identificação dessas causas e suas decorrências temporais nos ajuda a fragmentar e organizar os materiais, a partir disso, podemos identificar algumas características que compõem a estrutura da peça. Apenas nesse primeiro minuto já se identifica uma tendência contrapontística, caracterizada pelo deslocamento temporal das linhas. Se considerarmos que cada agrupamento é uma “voz” – uma linha que constitui a malha contrapontística –, é possível observar que essas vozes nunca são iniciadas e concluídas na mesma temporalidade. Outro padrão que também podemos reconhecer a partir dessa análise, é que em nenhum momento, nesse primeiro minuto, há o contato entre três ou quatro agrupamentos, ou seja, o contraponto ocorre sempre entre duas linhas. Nesse sentido, conseguimos visualizar que o primeiro encontro acontece em dezenove segundos (00'19") entre os agrupamentos A e D, o segundo ocorre entre os agrupamentos B e C em quarenta e sete segundos (00'47") e o terceiro embate acontece entre B e D a partir de cinquenta e seis segundos (00'56").

As outras características apontadas no quadro 1 designam um aprofundamento da escuta causal, que acaba revelando e antecipando alguns detalhes que estarão em foco na aplicação das outras posturas de escutas. A primeira evidência é que há movimentos sonoros internos que agem nesses agrupamentos; por exemplo, na primeira aparição do grupo D, percebemos que ocorrem sobreposições de sonoridades da mesma categoria de causa (sons sintetizados), revelando um novo nível de movimento contrapontístico que acontece no interior deste agrupamento. Outros atributos apontados que acabam antecipando ou auxiliando na futura escuta reduzida, podem ser o som granular reconhecido na primeira aparição do grupo D, o *loop* em ritmo sincopado em A, a intensificação textural ocasionada pelas sonoridades das teclas de alguma máquina de escrever que ocorre no agrupamento B e a sonoridade grave com frequências oscilantes na segunda aparição do grupo D.

## 2.2 ESCUTA SEMÂNTICA

A escuta causal é uma ótima ferramenta para a análise da música acusmática, tal atitude de escuta é funcional em uma primeira etapa analítica que consiste no reconhecimento, fragmentação e organização do material utilizado na construção da obra. O próximo passo, o segundo modo de escuta proposto por Michel Chion, é a semântica que, a meu ver, é a postura

auditiva mais importante e complexa para a análise de qualquer obra musical. Chion define essa postura de escuta da seguinte maneira:

Chamamos escuta semântica àquela que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse. [...] Esta escuta, de funcionamento extremamente complexo, foi objeto da investigação linguística e dos estudos mais aprofundados. Nomeadamente, apercebemo-nos de que é puramente diferencial. Um fonema não é ouvido pelo seu valor acústico absoluto, mas sim através de todo um sistema de oposições e de diferenças. [...] De maneira que, nesta escuta, as diferenças importantes de pronúncia, logo, de som, poderão não ser notadas se não forem pertinentes no seio de uma língua dada. (CHION, 1990, p. 29).

Uma atitude voltada para a escuta semântica constitui na compreensão dos códigos e símbolos que emanam dos sons. Na citação acima, Chion considera os códigos sonoros derivados de sistemas de comunicação, tais como o código Morse e a linguagem falada, como elementos percebidos pela escuta semântica. No exemplo já exposto anteriormente, da música *Apruebo el sol* de Coriún Aharonián, as frases ditas por personalidades conhecidas (Fidel Castro e Ernesto Che Guevara) acessam esse lugar da escuta semântica de maneira direta. *Patria o muerte e Un día de derrota, uno de los tantos*, são locuções associadas a um sistema de códigos bem delimitado que define uma maneira de comunicação verbal e escrita, além de marcar determinadas culturas e, portanto, modos de pensamentos. Todavia, partindo do conceito de *source bonding*<sup>15</sup> que abordamos na seção sobre a escuta causal, vamos considerar uma carga possível de leitura dos significados em qualquer tipo de sonoridade, com isso, as complexidades dessas interpretações vão depender de inúmeras variáveis como a cultura, meios sociais, psique, demais sentidos sensoriais, etc.

Como exemplo vamos considerar o som convencional extraído do berimbau, para o brasileiro tal sonoridade pode fazer referência a territórios culturais como a capoeira ou o candomblé. Por outro lado, para um escocês o mesmo som pode designar apenas um instrumento estranho de corda metalizada percutida, nesse sentido a escuta causal predomina na percepção do escocês, enquanto que a escuta do brasileiro, no exemplo em questão, atinge o nível semântico, pois a identificação da fonte (berimbau) acaba acessando o local da cultura, isso é, um sistema simbólico bem definido. Por esse ângulo, Chion entende que as escutas causal e semântica operam, por vezes, em paralelo e em níveis diversos em um mesmo som. Levando em conta esses aspectos, a música acusmática, principalmente o estilo que mistura

---

<sup>15</sup> the natural tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins (SMALLEY, 1997, p. 110).

sonoridades abstratas<sup>16</sup> com sons externamente referenciados<sup>17</sup>, entendida a partir dessas atitudes de escutas culturais, podem ser a projeção de um microcinema concebido apenas com sons, tais características são evidenciadas tanto nas concepções formais como também nas potencialidades semânticas e narrativas dessas obras. Algo semelhante pode ser observado na forma sonata, que da maneira como foi desenvolvida no período clássico, pode ser entendida como a projeção de uma micro ópera unicamente instrumental.

Conjecturas semânticas também podem ser realizadas em sons altamente abstratos. Uma sonoridade caracterizada por ser uma massa granular multidirecional que vai se densificando ao longo do tempo pode ser relacionada às sensações como desordem, loucura, aflição, entre outras. Na música acusmática, quanto mais abstrata a sonoridade menos assertivas serão as interpretações no âmbito semântico, visto que esses diagnósticos vão depender de elementos individuais, como a psique e a relação com outros sentidos sensoriais. Na minha opinião, obras acusmáticas criativas possuem a característica de unir sonoridades altamente abstratas, com sons externamente referenciados, conciliando esses atributos em estruturas narrativas bem amarradas. *La Tentation de Saint Antoine* (1984), de Michel Chion, é um excelente exemplo desse tipo de obra. Nela, o autor relaciona a mais básica maneira de escuta semântica, que é o entendimento de um código/linguagem direta (leitura de um texto), com a escuta de sonoridades externamente referenciadas, abstraídas a partir de manipulações mecânicas. Nessa direção, os sons externamente referenciados representam a narrativa expressa pelo texto interpretado, enquanto que as transformações/abstrações dessas sonoridades expressam o onírico e os afetos que estão no interior do personagem. Nesse sentido, Fenerich (2005) traz uma proposta interessante de análise aplicada ao movimento *Le Désert* da peça em questão de Michel Chion.

Outro trabalho emblemático de Michel Chion que também pode exemplificar essa perspectiva é o álbum *Cinema pour l'oreille* (Cinema para o ouvido), de 1995, em particular a peça *Gloria*, composta em 1994, em que a identificação das fontes sonoras passa a ganhar significados na narrativa musical. Chion percebe, a partir de seu trabalho com o cinema, que a manipulação de sonoridades também causa sensações, nesse sentido a sonoplastia tem potencialidades dramáticas assim como os elementos puramente musicais e visuais do cinema. Uma vez que a música acusmática pode ser um cinema para os ouvidos, temos novamente em evidência procedimentos simbólicos e narrativos que podem ser identificados,

---

<sup>16</sup> Sonoridades distanciadas da fonte originária.

<sup>17</sup> Sonoridades com fonte originária reconhecível.



tais como as ideias de tópicos musicais e de estruturas literárias como a parataxe, intertextualidade, figuras de linguagens etc.

### **2.2.1 Uma teoria das tópicos para a música acusmática**

A teoria das tópicos musicais é um desdobramento dos estudos da significação, mais especificamente a partir dos exames debruçados sobre a música erudita composta durante o século XVIII. Basicamente, trata-se da identificação e classificação de gêneros, estilos e gestos que carregam significações culturais, sociais e afetivas, nesse sentido, as tópicos clássicas nos remetem a lugares comuns do mundo ocidental europeu. A engenhosidade do compositor está em elaborar narratividades interessantes a partir de manipulações de diferentes tipos de tópicos. Segundo Ratner, pioneiro dos estudos das tópicos musicais, a gênese dessas estruturas está em interpretações do ambiente sonoro da sociedade, da cultura e das tradições:

Do contato com o culto religioso, poesia, drama, entretenimento, dança, cerimônias, militarismo, caça e a vida das classes mais baixas, a música do início do séc XVIII desenvolveu um catálogo de figuras características, que deixaram um rico legado para os compositores clássicos. Algumas dessas figuras foram associadas com sentimentos e afetos; outras ganharam um sabor pitoresco. Elas são designadas como tópicos – sujeitos do discurso musical. (RATNER, 1980, p. 9).

Nesse sentido, essas estruturas tópicos são interpretações culturais advindas de uma classe social específica, são traduções de determinadas culturas e tradições. A escolha de determinadas combinações entre timbres, segmentos melódicos, sequências rítmicas, tonalidades, dinâmicas, articulações, entre outros elementos musicais, devem garantir representações abstratas de territórios sonoros que remetem a afetos e espaços culturais que delimitam localidades. Mirka (2014, p. 28), que propôs uma teoria das tópicos para a música do século XX, reconhece essa característica etnográfica:

A significação tópica não para nesse reconhecimento: ela se estende, por um lado, para associações de estilos e gêneros com afetos, e, por outro lado, para suas associações com contextos sociais. Por exemplo, danças carregam associações com salões de baile e com o status social dos dançarinos; marchas militares com desfiles ou campos de batalha; música de igreja com rituais religiosos; música pastoral com o campo; chamadas de caça com caça.

Podemos constatar que, assim como na etnografia, os procedimentos tópicos acabam remetendo-nos a localidades e, conseqüentemente, para seus marcadores sociais da diferença. Entender essas significações é de fundamental importância para a realização de análises aprofundadas do significado narrativo de determinadas músicas. Tal tarefa também pode revelar-nos elementos que estão no exterior das obras artísticas, tais como identidades, ritos, tradições, filosofias, dentre outros aspectos. Para Blacking (1995, p. 234), o estudo dos signos musicais deve auxiliar na interpretação das realidades sociais:

Para um etnomusicólogo, um procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música ao sistema social, mas começar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e quando a sociedade se ajusta à música. Nós devemos considerar a cognição artística e a prática musical em particular como tendo papéis fundamentais na imaginação das realidades sociais.

Classificar tópicos é o mesmo que reconhecer lugares-comuns, estereótipos, conjuntos de sentidos comuns que existem e marcam sociedades. O senso comum/lugar-comum é um conjunto de ideias e crenças que são associadas à ações, objetos, convenções e localidades que são aceitas, por repetições, pelas sociedades, sendo, portanto, sistemas culturais. Desse modo, o senso comum/lugar-comum relaciona-se com o conceito de *consciência coletiva* de Durkheim (2010, p. 50), que seria “o conjunto das crenças e dos sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade forma um sistema determinado que tem vida própria; podemos chamá-lo de consciência coletiva ou comum”. No capítulo quatro, *O senso comum como um sistema cultural*, do livro *O saber local*, o antropólogo Clifford Geertz concordando com a hipótese do senso comum enquanto demarcador cultural, discorre o seguinte:

Há um número de razões pelas quais tratar o senso comum como um corpo organizado de pensamento deliberado, em vez de considerá-lo como aquilo que qualquer pessoa que usa roupas e não está louco sabe, pode levar a algumas conclusões bastante úteis; entre essas, talvez a mais importante seja que uma das características inerentes ao pensamento que resulta do senso comum é justamente a de negar o que foi dito acima, afirmando que suas opiniões foram resgatadas diretamente da experiência e não um resultado de reflexões deliberadas sobre esta. O saber que a chuva molha e que, portanto, devemos nos proteger dela em algum lugar coberto, ou que o fogo queima, e que, portanto, não devemos brincar com fogo (mantendo-nos, por enquanto, em nossa própria cultura) são expandidos até abranger um território gigantesco de coisas que são consideradas como certas e inegáveis (...). No entanto, é óbvio que isso não é verdade. Ninguém, ou pelo menos ninguém cujo cérebro funcione bem, duvida que a chuva molhe; mas podem existir pessoas que questionem a proposição de que obrigatoriamente devemos abrigar-nos dela, e que achem que enfrentar os elementos é uma forma de fortalecer nosso caráter - algo assim como se andar na chuva sem chapéu fosse sinônimo de santidade. E, muitas vezes, a atração

que o brincar com fogo exerce sobre certas pessoas é mais forte do que a certeza da dor que virá. A religião baseia seus argumentos na revelação, a ciência na metodologia, a ideologia na paixão moral; os argumentos do senso comum, porém, não se baseiam em coisa alguma, a não ser na vida como um todo. O mundo é sua autoridade. (GEERTZ, 2014, p. 79).

Para exemplificar essa questão, gostaria de relatar uma experiência que tive na minha atividade profissional. Desde 2016 trabalho como supervisor educacional no Projeto Guri<sup>18</sup>, na região do Vale do Paraíba. Dentre minhas responsabilidades, está o acompanhamento artístico e pedagógico dos polos abertos e da Fundação CASA (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente) instalados na região mencionada. Um dos polos que acompanho fica em Lagoinha, que é um município bem pequeno com aproximadamente cinco mil habitantes. O espaço onde as aulas acontecem fica em frente a praça e a igreja central da cidade, uma estrutura, que, aliás, é uma lugar-comum em cidades brasileiras, além de serem localidades importantes principalmente nos interiores. Tal estrutura urbana também é resquício de um passado colonial centrado na religião católica romana.

Certo dia fiz uma visita ao polo de Lagoinha, durante a prática de conjunto (grupo de violões) da turma avançada<sup>19</sup>, foi tocado um arranjo muito bonito, que depois ficaria sabendo que foi elaborado pelos próprios estudantes com a mediação do educador. Durante o ensaio dessa música, os alunos e alunas ficaram bem animados, rindo de frases como: *não podemos rir disso, alguém tem que morrer para tocarmos essa* ou *quem morreu?* Fiquei um tanto confuso, foi então que o educador me contou a história que justificava aquelas reações. Há mais de vinte anos, quando a igreja vai anunciar a morte de algum cidadão de Lagoinha, é tocada, nos alto-falantes da capela central, a canção *Convite*, de Antônio Carlos Santini e interpretada pelo padre Jonas Abib, canção essa, arranjada pelos alunos e alunas. A letra dessa música não tem nenhuma relação com a doutrina cristã a respeito da morte, é sobre conversão, contudo, na cidade em questão, ela é sempre utilizada para anunciar a morte de alguém. A aluna mais velha da turma tem apenas dezoito anos, ou seja, para todos os estudantes daquele polo a canção *Convite* é um lugar-comum, um senso comum, de anunciação da morte. Deste

---

<sup>18</sup> Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão, para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos. Mais de 50 mil alunos são atendidos por ano, em mais de 340 polos de ensino, distribuídos por todo o Estado de São Paulo. Os polos estão localizados no interior e litoral, incluindo os polos da Fundação CASA. Desde seu início, em 1995, o Projeto já atendeu mais de 850 mil jovens na Grande São Paulo, interior e litoral.

<sup>19</sup> Os cursos do Projeto Guri são, na maioria dos casos, estruturados em três turmas: a turma iniciante, que funciona em uma aula de uma hora; a turma intermediária, que funciona em uma aula de uma hora e, por fim, a turma avançada, que funciona em duas horas, uma hora de aula e uma hora de prática de conjunto.

modo, a canção *Convite* é uma tópica fúnebre que tem esse sentido apenas na cidade de Lagoinha.

O exemplo de Lagoinha pode nos ensinar, ao menos, duas coisas em relação às tópicas ou aos lugares-comuns. A primeira delas é que, de fato, tópicas são sistemas culturais, ou seja, o estudo delas pode nos revelar os hábitos e modos de pensamentos de grupos sociais bem definidos, isso é, a *consciência coletiva* capaz de agrupar indivíduos. O segundo aprendizado é a observação do aspecto móvel das tópicas, nesse sentido, elas mudam com o tempo e espaço, ganham novas formas à medida que as sociedades se transformam com o surgimento de novas gerações. São por essas leituras que revelamos o local a partir da diferença ou, pela noção derridiana, *différance* que segundo Hall:

(...) uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura. Mas num movimento profundamente contra-intuitivo, a linguística moderna pós-saussuriana insiste que o significado não pode ser fixado definitivamente. Sempre há o "deslize" inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado. A fantasia de um significado final continua assombrada pela "falta" ou "excesso", mas nunca é apreensível na plenitude de sua presença a si mesma. (HALL, 2020, p. 36).

Lidar com tópicas do período clássico é o mesmo que lidar com uma língua morta, que existe e faz sentido apenas naquele período e para aquele grupo social, seu entendimento é uma função fundamental para historiadores e antropólogos. Muitas tópicas ainda podem existir no mundo contemporâneo, todavia, elas ocorrem em estruturas transformadas porque o meio social também é outro. Para exemplificar, podemos imaginar uma tópica que deve nos remeter para o afeto da instabilidade psíquica, na música do período clássico pode ser convencional o uso de tonalidades menores para representar este lugar, já na música contemporânea a descrição dessa tópica pode ser a utilização de alguma técnica atonal como a improvisação livre. O uso de códigos do período clássico nos dias de hoje é o uso de um lugar-comum de tempo, ou seja, o período clássico torna-se uma tópica.

Figura 6 – Alto-falantes da igreja central da cidade de Lagoinha (SP)



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Deste modo a teoria das tópicas musicais coadunam-se com as percepções etnográficas pós-modernas. Da mesma maneira como acontece nas ciências naturais, política, economia, gastronomia, religiões, teorias filosóficas e sociológicas, as artes também são moldadas pelo sistema cultural a qual pertencem, sendo representações de um determinado sistema simbólico, e isso muitas vezes ocorre independente do(s) desejo(s) do(s) autor(es). Nessa perspectiva, a ideia de que a arte transcende a cultura é, no mínimo, uma falácia elitista que ainda é propagada por algumas mentalidades atrasadas e colonizadas. Por estar sempre inserida em um sistema simbólico e, portanto, em um complexo de abstrações que engendram territórios e estereótipos, a arte sempre inventa e reinventa a cultura. A teoria das tópicas são invenções de perspectivas culturais baseadas em abstrações de lugares comuns e tradições inventadas, uma tentativa de recriar a cultura que outrora fora engendrada e/ou filtrada pelo autor. Sob esse viés, Wagner exemplifica bem essa questão.

A antropologia é o estudo do homem “como se” houvesse cultura. Ela ganha vida por meio da invenção da cultura, tanto no sentido geral, como um conceito, quanto no sentido específico, mediante a invenção de culturas particulares. Uma vez que a antropologia existe por meio da ideia de cultura, esta tornou-se seu idioma geral, uma maneira de falar sobre as coisas, compreendê-las e lidar com elas. É incidental questionar se as culturas existem. Elas existem em razão do fato de terem sido inventadas e em razão da efetividade dessa invenção. (WAGNER, 1975, p. 36).

Podemos reafirmar que as tópicas artísticas lidam com marcadores sociais da diferença, uma vez que designam distinções culturais que são identificadas a partir do uso de materiais icônicos, indiciais e simbólicos que referenciam lugares, afetividades e identidades. Segundo Zamboni (2014, p.15): “os marcadores sociais da diferença nunca aparecem de forma isolada, eles estão sempre articulados na experiência dos indivíduos, no discurso e na política”.

Obviamente que estamos falando de modelos musicais diferentes. Entendemos que uma teoria elaborada para a análise semântica da música instrumental dificilmente vai ser usual para uma música produzida a partir de conceitos completamente novos. Contudo, no que tange aos conceitos básicos da teoria das tópicas, ou dos lugares-comuns na música, tal como discutimos até aqui, é possível propormos uma ferramenta partindo dessas fundamentações.

O primeiro e, possivelmente, principal parâmetro que devemos levar em conta é a matéria-prima. Enquanto que a música habitual é escrita a partir de elementos abstratos/simbólicos, isto é, as representações de afetos e territórios estarão conectadas a procedimentos relacionados a escolhas de tonalidades, estruturas rítmicas, caminhos melódicos, relações intervalares etc. Na música acusmática lidamos com duas possibilidades de materiais, as sonoridades abstratas e as externamente referenciadas. Sonoridades abstratas estão muito relacionadas à música eletrônica<sup>20</sup> realizada a partir de sintetizadores, sequenciadores e computadores, e a música concreta produzida a partir de sons gravados que depois de passarem por severos procedimentos de edições de áudio, acabam excluindo a possibilidade da percepção de suas fontes originárias. As sonoridades externamente referenciadas, na música concreta são sons capturados (gravados) que conservam suas identidades originárias (fontes) mesmo depois de experimentarem processos de edições de áudio, na música eletrônica, tais sonoridades são resultantes de procedimentos puramente

---

<sup>20</sup> Músicas compostas com sonoridades totalmente produzidas por máquinas. Sua origem é associada ao compositor Herbert Eimert e ao Estúdio de Colônia.

digitais que mimetizam elementos externos, isto é possível a partir de técnicas como a modelagem física.

Peguemos como exemplo a *Bachianas Brasileiras N° 2 - IV. Tocata* (O trezinho do caipira) de Heitor Villa-Lobos. Nessa obra o autor procurou realizar uma mimetização, a partir de instrumentos de percussão, da sonoridade de um trem em movimento. Esse tipo de postura é teorizado por Ratner (1985) como uma tópica pertencente ao grupo do Pictorialismo e Word painting, que seria a imitação de elementos extramusicais. Para Schaeffer (1948), as sonoridades da locomotiva não são apenas imitações, são registros de sonoridades reais, são documentos sonoros, são índices que nos remetem a determinados espaços, no caso em questão, às locomotivas da estação de Batignolles.

Monelle (2000) apresenta os conceitos de *tópicas indiciais*, “cujo material musical se relaciona ao objeto (conteúdo) por contiguidade” (OLIVEIRA, 2018, p. 33), e *tópicas icônicas*, “cujo material se relaciona a um objeto por similaridade (OLIVEIRA, 2018, p. 33)”. Enquanto que o trem de Villa-Lobos é uma imitação do objeto real, aproximando-se, com isso, da *tópica icônica*, a gravação de Schaeffer é uma *tópica indicial*, um registro que substitui a presença do trem, como se fosse uma fotografia da locomotiva. Contudo, é importante considerarmos que esse material indicial não existe apenas como um objeto extra musical, ele também atua como elemento intrínseco a música, sendo também necessário considerar seus elementos internos, sua existência enquanto espectro. Em relação a esse tema, Atkinson faz o seguinte comentário a respeito do trabalho de Roy (2004).

Stéphane Roy, em uma bela análise da obra acusmática de Francis Dhomont *Points de fuite* (Roy, 1996), adota os métodos de análise implicativa propostos por Leonard Meyer (ver Meyer, 1973). Ele considera com sucesso a relação entre o material externamente referenciado<sup>21</sup> e o mais abstrato dentro dos princípios estruturantes e preocupações poéticas da peça. No entanto, acho problemático que em tal peça esse material externamente referenciado seja rotulado como “extra-musical”. O material externamente referenciado certamente pretende significar sentimentos e conceitos no mundo ‘exterior’ ao da peça. Mas esse material é central para o argumento musical da obra e, portanto, é tão ‘musical’ quanto o conteúdo mais abstrato. Meu argumento aqui é, claramente, baseado na ideia de que “musical” pode ser definido como “significação”. (ATKINSON, 2009, p. 119 - tradução nossa)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Adotamos traduzir como “externamente referenciado” ao lugar de “anedótico”.

<sup>22</sup> Stéphane Roy, in a fine analysis of Francis Dhomont’s acousmatic work *Points de fuite* (Roy 1996), adopts the methods of implicative analysis proposed by Leonard Meyer (see Meyer 1973). He successfully considers the relationship between ‘anecdotal’ and more abstract material within the structuring principles and poetic concerns of the piece. However, I find it problematic that in such a piece this anecdotal material is labelled as ‘extra-musical’. The anecdotal material is certainly intended to signify sentiments and concepts in the world ‘exterior’ to that of the piece. But this material is central to the musical argument of the work, and is therefore just as ‘musical’ as the more abstract content. My argument here is, of course, based on the idea that ‘musical’ could be defined as ‘meaningful’. (ATKINSON, 2009, p. 119).

Concordo com a visão de Atkinson de que sonoridades dramáticas, externamente referenciadas, capazes de elencar significações, fazem parte do argumento musical, sendo, portanto, tão musical quanto qualquer outro elemento de caráter mais abstrato. Mesmo que esses sons indiciais deixem claro suas identificações com elementos externos, eles também passam por um processo de experimentação e edição. Voltando a analogia com a foto, podemos imaginar que em uma tarde qualquer saímos de casa com o objetivo de tirar algumas fotos de um trem. Chegando ao estúdio, utilizamos processamentos digitais para alterar algumas cores, fragmentar a imagem a partir de recortes e reconstruí-la de uma forma completamente inusitada. Ao expormos essa nova imagem, ficará claro para apreciadores atentos, que se trata de uma foto desconstruída de uma locomotiva, os fragmentos ainda são identificáveis, mesmo estando em outras formatações. O mesmo se dá, muitas vezes, com esses materiais externamente referenciados na música eletroacústica.

Esse foi um dos principais desafios encontrados por Schaeffer em suas elaborações voltadas para a música concreta. O conceito da escuta reduzida faz com que esse material indicial não seja bem quisto, logo, o objetivo deve ser a intensa desconstrução das sonoridades recolhidas, até chegar ao ponto de não ser possível a identificação de suas origens. Schaeffer (2012) descreve suas primeiras experiências com a música concreta, relatando seus processos criativos para a sua primeira obra, o *Études de bruits* de 1948. Sobre a ocasião em que compunha o primeiro movimento, que é baseado nas sonoridades gravadas das locomotivas da estação de Batignolles em Paris, Schaeffer discorre,

15 de maio. O problema do trem é muito diferente daquele dos sinos. A manipulação dos sinos removeu deles sua identidade como sinos. Tornaram-se não identificáveis. Eu obtive um elemento musical puro, componível e com um timbre original. Com os trens eu estava muito longe do campo da música e, de fato, preso no campo do drama. Agora, se eu pegar um “extrato” do trem e demonstrar sua existência pela repetição, recebo um material que pode ser composto, que pede um certo tipo de música. Então, de repente, ambos os problemas encontram uma solução comum, exceto que o elemento "sino" se apresenta como um som bastante puro, enquanto o elemento "trem" é um "complexo sonoro" com uma composição rítmica e melódica mal definida. Para o músico "concreto" não há diferença entre o sino cortado e o pedaço do trem: são "fragmentos sonoros". Para o músico clássico há uma diferença devido ao hábito. Ele poderia, praticamente, compor uma partitura para um sino cortado, que teoricamente poderia ser tocado nota por nota no gramofone. Para compor um "Estudo Ferroviário", por outro lado, você precisa isolar os vários fragmentos sonoros, manipulá-los e ligar esses "complexos sonoros". Álgebra da nota, geometria do fragmento, é o que são essas duas músicas, se é que são duas. (SCHAEFFER, 1952, p. 13-14, tradução nossa)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> May 15. The problem of the train is very different from that of the bells. The manipulation of the bells removed from them their identity as bells. They became unidentifiable. I had obtained a musical element that was pure, composable, and had an original timbre. With the trains I was a long way from the field of music and, in effect, trapped in the field of drama. Now, if I



O sino foi facilmente desconstruído, pois tem uma configuração sonora que se aproxima do tom puro, uma simples alteração no envelope, principalmente no início, já é suficiente para descaracterizar essa sonoridade. O som da locomotiva, por outro lado, é muito mais complexo, ruidoso, tem uma identidade, ou, referenciando-me a Schaeffer, uma dramaticidade muito marcada que não era desejada pelo compositor. Naquela ocasião, não era possível desconstruir inteiramente as identidades de ruídos muito complexos, sendo necessário a consideração desse atributo como elemento musical. Segundo Schaeffer,

25 de maio. Um mês dedicado a este *Etude aux chemins de fer* (estudo ferroviário). O resultado é monstruoso quanto mais os dois métodos são justapostos. Por causa de seu "apelo popular" não ousei abandonar as sequências dramáticas, mas secretamente espero que um dia se reúna um público que prefira as sequências teoricamente menos gratificantes, onde o trem deve ser esquecido e apenas sequências de cor do som, mudanças de tempo e a vida secreta dos instrumentos de percussão são ouvidos. (SCHAEFFER, 1952, p.13-14 - tradução nossa)<sup>24</sup>.

Schaeffer era um formalista propondo uma música que estava à frente de seus próprios valores. Ao mesmo tempo que desejava um distanciamento das doutrinas ligadas a música erudita tradicional, não conseguia libertar-se por completo das amarras atribuídas à prática da música absoluta. Parte de sua busca foi o desenvolvimento de uma forma que pretendia transpor elementos da música absoluta para uma nova música, construída a partir da experiência com materiais sonoros gravados. Sua espera secreta, aquela do surgimento de um público que percebe a partir da escuta reduzida, além de ser uma impossibilidade, é uma evidência de seus valores formalistas, o que acaba sendo um problema, uma vez que a elaboração da música concreta depende da experiência com a matéria-prima e suas mediações com as máquinas, ou seja, as formas são resultantes das possibilidades experimentadas com os materiais (sons gravados) e ferramentas (gravadores, microfones, suportes para edição de

---

take an "extract" from the train and demonstrate its existence by repetition, I get a material that can be composed, which calls for a certain type of music. So suddenly both problems find a common solution, except that the "bell" element presents as a fairly pure sound, whereas the "train" element is a "sound complex" with a poorly defined rhythmic and melodic makeup. For the "concrete" musician there is no difference between the cut bell and the piece of train: they are "sound fragments." For the classical musician there is a difference due to habit. He could, just about, compose a score for a cut bell, which could theoretically be played note by note on the gramophone. To compose a "Railway Study," on the other hand, you have to isolate the various sound fragments, manipulate them, and link these "sound complexes" together. Algebra of the note, geometry of the fragment, is what these two musics are, if indeed there are two. (SCHAEFFER, 1952, p.13-14).

<sup>24</sup> May 25. One month spent on this "Etude aux chemins de fer" (Railway study). The result is monstrous the more the two methods are juxtaposed. Because of their "popular appeal" I haven't dared to abandon the dramatic sequences, but secretly I hope that one day there will come together an audience that prefers the theoretically less rewarding sequences, where the train must be forgotten and only sequences of sound color, changes of time, and the secret life of percussion instruments are heard. (SCHAEFFER, 1952, p.13-14).

áudio, entre outros). Diferente da música habitual que parte sempre de materiais teorizados, abstratos, de formas já experimentadas.

Ao tratar com materiais gravados, muito identificados com elementos externos, Schaeffer entra em contradição com seus valores tradicionais, o que acabou desencadeando uma busca de teorizar uma morfologia, ou como ele denominou, um solfejo do objeto sonoro, que, dentre outras coisas, pretende esvaziar os referenciais externos dessas sonoridades. Esse pensamento estruturalista é o que fundamenta a música eletrônica alemã, sons puramente sonoros não se relacionam, a princípio, com nenhum som existente no mundo real. Esse encontro de posturas é percebido, entre outros momentos, quando Schaeffer relata que foi satisfatória sua experiência com os sons de sinos, no sentido de que, esse tipo de sonoridade, quando desconstruída, soa semelhante aos sons produzidos eletronicamente por procedimentos como a síntese aditiva, síntese subtrativa ou a síntese FM (modulação de frequência), essa última surgiu no final dos anos sessenta.

Destarte, Schaeffer (1970) comprova seu ponto – a desconstrução da fonte sonora do material capturado – no que se refere à prática composicional. Não é à toa que nessa obra há muitos trechos que lembram em demasia o estilo sonoro das peças produzidas no estúdio de Colônia, justamente, por serem sonoridades “artificiais”, sem relação, a princípio, com algum valor externo. Mesmo assim, ainda é possível reconhecer, ou relacionar, as causas de algumas sonoridades, o que torna essa música, na minha opinião, mais interessante quando comparada com peças como o *Studien I* (1953) de Karlheinz Stockhausen ou *Klangstudie I* (1952) de Herbert Eimert.

O efeito dramático desses sons externamente referenciados, utilizados por Schaeffer por serem um material com "apelo popular", é o maior trunfo da música concreta, pois a confere a possibilidade de criar narrativas com profundidades simbólicas associadas a localidades culturais. Não é por acaso que a escola francesa de música reproduzida por alto-falantes (música acusmática), na música séria/erudita, teve um maior enraizamento quando comparamos com a música eletrônica desenvolvida no Estúdio de Colônia. Mesmo com todas as excentricidades que marcam essa música, mesmo com grande rejeição, ainda assim comunica-se mais com o público quando comparada com a música puramente eletrônica tal como concebida no Estúdio de Colônia. O uso focado apenas em sonoridades artificiais, agindo em estruturas completamente excêntricas, são cansativas para a audiência. Sonoridades produzidas por sintetizadores, osciladores, computadores, entre outros, vão ganhar um imenso lugar na música pop, produzindo gêneros que agem a partir de estruturas musicais geralmente minimalistas, conectadas a repetições de sequências rítmicas em

pulsações constantes. Os materiais e suportes eletrônicos são utilizados, no caso da música pop, basicamente, como disparadores e configuradores de novos timbres. Como exemplo dessa tendência, podemos citar grupos como *Kraftwerk* e *Tangerine Dream* que foram pioneiros na música eletrônica pop.

Karlheinz Stockhausen, percebendo a capacidade dramática imposta por materiais sonoros gravados, compôs, em 1955, *Gesang Der Jünglinge* (Cântico dos adolescentes) que é considerada a primeira obra eletroacústica, por unir elementos da escola de Colônia com atributos da escola francesa, a música concreta. Sobre essa questão, Costa discorre,

Gesang Der Jünglinge, composição eletrônica realizada entre os anos de 1955 e 1956, surge como resposta a esse conflito. Seu material de base provém tanto de fontes "concretas" - uma gravação de um fragmento do texto apócrifo do terceiro Livro de Daniel da Bíblia "Gesang Der Jünglinge im Feuerofen"(Cântico dos Adolescentes na Fornalha Ardente) cantado por um menino cantor da Catedral de Colônia; como de fontes eletrônicas - sons senoidais, ruídos produzidos eletronicamente e "impulsos" eletrônicos. Stockhausen acaba "inaugurando" o conceito de "música eletroacústica" pois havia criado uma obra que confundiu tanto concretos como eletrônicos. Algo indefinível na época mas que veio a ser utilizado como fundamento de composição até os dias de hoje. (FIEL DA COSTA, 2006).

Essa obra de Stockhausen, apesar de ainda ser construída dentro de um profundo estruturalismo que caracteriza a música e a arte modernista, traz elementos fundamentais que definem a arte pós-moderna, como a fragmentação de objetos indiciais ligados à cultura, o intertexto, que no caso seria a gravação do canto de um fragmento do texto do terceiro Livro de Daniel, e o encontro com elementos virtuais (sons eletrônicos), promovendo hibridismo técnico e estilístico.

Lyotard (2015) vai caracterizar o saber pós-moderno como a desconstrução e/ou negação das grandes narrativas (metarrelatos e/ou metanarrativas), que são discursos universais que procuram explicar o mundo a partir de verdades absolutas, como exemplos podemos citar o marxismo, capitalismo, cristianismo, judaísmo, islamismo, liberalismo, iluminismo, entre outros. No saber pós-moderno, essas metanarrativas são transpostas para um universo linguístico pragmático, a ciência passa a se importar com os saberes locais, a vida cotidiana e as múltiplas perspectivas de modos de existência que agem no mundo. As metanarrativas dão espaço para as múltiplas narrativas, isto é, discursos advindos de diferentes individualidades. As questões centrais deixam de tentar explicar as grandes verdades e passam a investigar pontos de vista. Segundo Lyotard.

considera-se "pós-moderna," a incredulidade em relação aos metarrelatos. E, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. (LYOTARD, 1988, p. 16).

Uma vez que tudo pode ser entendido enquanto linguagem, o jogo de poderes também é alterado. Enquanto no modernismo a autoridade está nas mãos da classe política tradicional, na condição pós-moderna esse poder está nos detentores da grande tecnologia que também marca esse momento. Desenvolvedores, donos e CEOs de grandes multinacionais como o Google, Facebook, Tesla, Amazon são os novos poderosos. Todavia, a leitura de Lyotard vai muito além da condição da autoritariedade, ela ilumina o lugar da heterogeneidade, da consideração das diferenças e da primazia no reconhecimento da habilidade inventiva.

A condição pós-moderna é, todavia, tão estranha ao desencanto como à positividade cega da deslegitimação. Após os 'metarrelatos', onde se poderá encontrar a legitimidade? O critério de operatividade é tecnológico; ele não é pertinente para se julgar o verdadeiro e o justo. Seria pelo consenso, obtido por discussão, como pensa Habermas? Isto violentaria a heterogeneidade dos jogos de linguagem. E a invenção se faz sempre no dissentimento. O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos experts, mas na paralogia dos inventores (LYOTARD, 1988, p. 17).

Harvey (1989) vai elencar algumas características que são marcantes no pensamento pós-moderno. Para isso, o autor vai partir das diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernidade apontadas por Hassan (1985), a seguir observamos as oposições propostas.

Quadro 2 – Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo

<b>Modernismo</b>	<b>Pós-modernismo</b>
Romantismo/simbolismo	Parafísica/dadaísmo
Forma (conjuntiva, fechada)	Antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	Jogo
Projeto	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Domínio/ <i>logos</i>	Exaustão/silêncio
Objeto de arte/obra acabada	Processo/ <i>performance/happening</i>

Distância	Participação
Criação/totalização/síntese	Descrição/desconstrução/antítese
Presença	Ausência
Centração	Dispersão
Gênero/fronteira	Texto/intertexto
Semântica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Hipotaxe	Parataxe
Metáfora	Metonímia
Seleção	Combinação
Raiz/profundidade	Rizoma/superfície
Interpretação/leitura	Contra a interpretação/desleitura
Significado	Significante
<i>Lisible</i> (legível)	<i>Scriptible</i> (escrevível)
Narrativa/grande histoire	Antinarrativa/ <i>petite histoire</i>
Código mestre	Idioleto
Sintoma	Desejo
Tipo	Mutante
Genital/fálico	Polimorfo/andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origem/causa	Diferença-diferença/vestigio
Deus Pai	Espírito Santo
Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação
Transcendência	Imanência

Fonte: Hassan (1985, p. 123-124).

Harvey entende que essas generalizações e polarizações são complicadas, oferecendo uma caricatura dessas questões complexas. É evidente que atributos como simbolismo, forma, semântica, significado, origem/causa, raiz/profundidade, entre outros, também são identificáveis em diferentes níveis no pensamento pós-moderno, da mesma maneira como muitas das características que pontuam a pós-modernidade também invadem o território moderno. Todavia, essas generalizações são um ótimo ponto de partida para a identificação do caráter pós-moderno que vai determinar o modo de vida ocidental, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. As diferenças esquemáticas colocadas por Hassan nos ajudam a perceber que o principal fator que diferencia a modernidade da pós-modernidade é a estrutura da linguagem. Enquanto que na modernidade observamos estruturas discursivas rígidas, dominadas por sistemas simbólicos que designam representações abstratas do mundo real. Na pós-modernidade, observamos a preponderância do intertexto, do significante, da antinarrativa e da linguagem fluida que se movimenta em diferentes sistemas de comunicação, sendo eles normativos ou coloquiais, ou seja, as estruturas rígidas são destruídas,

transformadas em fragmentos. Partindo da leitura de Jacques Derrida, Harvey faz o seguinte apontamento,

O desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de "ler" textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro. [...] Dessa forma, Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária de discurso pós-moderno. A heterogeneidade inerente a isso (seja na pintura, na escritura ou na arquitetura) nos estimula, como receptores do texto ou imagem, "a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável". Produtores e consumidores de "textos" (artefatos culturais) participam da produção de significações e sentidos (daí a ênfase de Hassan no "processo", na "performance", no "*happening*" e na "participação" no estilo pós-moderno). (HARVEY, 1989, p. 53-55).

Harvey, concordando com Derrida, elenca a múltipla intertextualidade como a principal característica da arte pós-moderna. Nessa perspectiva, a colagem/montagem passam a ser o principal ponto de partida de uma organização retórica pós-moderna. À vista disso, quaisquer artefatos culturais, situados em qualquer momento do tempo e espaço, passam a ser materiais possíveis de compor uma mesma obra, aparecendo em configurações como a justaposição (parataxe) e a sobreposição. Esse atributo fragmentário amplia as possibilidades de leituras/interpretações das obras, uma vez que artefatos culturais são manipulados, lugares-comuns (tópicas) são acessados e associados pelo leitor/intérprete/ouvinte/apreciador que promove um entendimento narrativo de característica rizomática, multidirecional, multiterritorializada, que circunda um grande todo, ou seja, uma antinarrativa.

Muitos estilos artísticos modernistas vão se centrar tanto na estruturação de sistemas rígidos, que os mesmos passam a ser os principais motes da retórica. No movimento musical, o serialismo integral e a grande complexidade são alguns dos estilos que exemplificam esse contexto, no qual obras são compostas para especialistas, pois as contribuições sistêmicas e estruturais, que existem no campo especulativo, são o que justificam a existência dessas peças. Isso faz com que a parte do público, que não detém as chaves dos sistemas, se afastem desses trabalhos. Na arte pós-moderna, esses sistemas rígidos, tanto do passado como do

presente, também são tomados como artefatos culturais, da mesma maneira como as culturas locais e pop, sendo fragmentados e reestruturados em obras artísticas. Surge, a partir disso, a possibilidade do apontamento de lugares-comuns (tópicos), algo que confere as “chaves da interpretação” para grande parte do público que também é participante da obra, uma vez que as significações não serão unívocas e nem estáveis. Harvey vai exemplificar o modelo artístico pós-moderno a partir da obra *Persimmon* (1964) de Robert Rauschenberg. Nela, podemos observar a colagem de lugares e objetos identificáveis, tais como latas de tinta, imagens fragmentadas de cidades (anos 60), a reprodução direta de *Vênus no banho* (1613) de Peter Paul Rubens, entre outros.

Figura 7 – *Persimmon* (1964) de Robert Rauschenberg



Fonte: Rauschenberg Foundation.

No Brasil, na segunda metade do século XX, tais características pós-modernas são observadas no concretismo que foi um movimento artístico literário, mais associado à poesia, cujas palavras eram desconstruídas e reconstruídas (comutação) em formatação que, na maioria das vezes, são relacionadas com algum contexto atribuído aos significados das palavras originais e resultantes, engendrando um hibridismo entre poesia e desenho. Esse tipo de poesia brasileira foi influenciada por movimentos, que também possuem fortes traços

pós-modernistas, como o Dadaísmo<sup>25</sup> e a *Art Concret*<sup>26</sup>. O deslocamento da linguagem, a utilização de artefatos do mundo pop, a simplicidade formal e a heterogeneidade são alguns dos atributos que também aproximam o concretismo<sup>27</sup> do pensamento pós-moderno. A seguir temos uma imagem da poesia *Beba Coca-Cola* (1957) de Décio Pignatari.

Figura 8 – Beba Coca-Cola (1957) de Décio Pignatari



Fonte: Arte Seed.

É fundamental citarmos o concretismo, pois o mesmo vai ser a principal influência da música pós-moderna brasileira. Compositores como Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, alguns dos precursores da música de vanguarda pós-moderna brasileira, vão desenvolver suas técnicas a partir da mistura entre os sistemas vanguardistas europeus e a estrutura da poesia concreta. Gilberto Mendes vai musicar, entre outros, poemas como *Nasce Morre* (1958, musicado em 1963) de Haroldo de Campos e *Beba Coca-Cola* (1957, musicado

<sup>25</sup> O movimento dadaísta tem sua origem no ano de 1916, período de grande efervescência artística na Europa, onde surgiram várias vanguardas. É caracterizado pela negação das tradições e valorização do espontâneo e do nonsense. As principais técnicas aplicadas foram a colagem e o *Ready-made*. Entre os principais artistas dadaístas destacam-se Hugo Ball, Tristan Tzara e Raoul Hausmann.

<sup>26</sup> *Art Concret* é uma expressão inventada pelo artista plástico Theo van Doesburg (1883-1930) que também é autor do manifesto *Art Concret* (1930). Tal movimento é caracterizado pela negação do abstrato e do impressionismo, se apegando a estruturas simples como formas geométricas, pontos, planos, cores etc.

<sup>27</sup> Não podemos confundir concretismo brasileiro, *Art Concret* e música concreta. Apesar de terem algumas semelhanças, são movimentos artísticos diferentes.



em 1960) de Décio Pignatari, Willy Corrêa de Oliveira vai musicar o poema *Um Movimento Vivo* (1956, musicado em 1962) também de Pignatari. Esses compositores, em especial Gilberto Mendes, vão se associar ao Grupo Madrigal Ars Viva para produzir uma nova perspectiva de música vanguardista brasileira, alguns dos atributos que definem a identidade da música produzida por esses autores são: hibridismo estilístico, música erudita, pop e popular (exemplo: *Estudo Ex-tudo Eis Tudo Pois!* de Mendes para piano); Participação da plateia e de artefatos tecnológicos (exemplo: *Santos Futebol Music*, de Mendes para orquestra, plateia e sons gravados); utilização de elementos do passado, principalmente da música do período renascentista (exemplo: *O Anjo Esquerdo da História* para coro, música de Mendes e poema de Haroldo de Campos); Colagem/montagem (exemplo: o teatro musical *Cidade* de Mendes); Formas abertas (exemplo: *Blirium C9* de Mendes para violão); uso de elementos comuns das mídias tecnológicas de comunicação (exemplo: *Astmatour* de Mendes para coro). Todas as características pontuadas são frequentes na arte pós-moderna. É importante colocarmos que a música de John Cage também é importante para Gilberto Mendes, algo interessante é que artistas considerados pós-modernos como Robert Rauschenberg em algum momento se associaram a Cage e seu grupo.

A música eletroacústica, tal como conhecemos hoje, é um produto pós-moderno. Isso é evidenciado em atributos como trabalhar com materiais indiciários, lidar com elementos originários de variadas culturas (das mais tradicionais até as das grandes mídias) e estruturas caracterizadas por intensas fragmentações, hibridações e multiterritorialidades. A desconstrução de rituais ligados à alta cultura (metanarrativa) também são colocados a prova, assim como acontece com a sala de concerto que deixa de ser habitada por instrumentistas e passa a ser preenchida por máquinas. Por falar nisso, a presença da tecnologia mecânica (analógica e/ou digital) também é uma característica marcante da maneira pós-moderna de viver. A música acusmática representa muito bem isso ao eliminar o intérprete humano, a orquestra, o maestro e o palco. A relação do compositor se dá com as máquinas, desde a captura dos sons até a execução da obra. Tomaz Tadeu faz os seguintes apontamentos.

Pois uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa? onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido? Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio (“nosso?”), que põe em xeque a ontologia do humano. (TADEU, 1991, p. 10-11).

Os processos voltados para a música eletroacústica representam muito bem nosso modo de vida, que vem se transformando à medida que as tecnologias avançam. Nesse modo de arte, tudo é material, qualquer objeto pode se tornar matéria-prima para o engendramento de obras artísticas. Na música eletroacústica, como já vimos, qualquer sonoridade pode ser material. Nicolas Bourriaud identifica essa postura como a arte da pós-produção, no sentido de ser uma arte fundamentada na experiência e no uso de objetos já produzidos que são apropriados e manipulados. Em texto de nome *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o mundo contemporâneo*, Bourriaud aponta.

Durante os anos de 1990, a democratização da informática e o surgimento do sampleamento criaram uma nova paisagem cultural, cujas figuras emblemáticas são os Djs e os programadores. O remixador tornou-se mais importante do que o instrumentista, a rave, mais excitante do que um concerto. A supremacia das culturas da apropriação e do novo tratamento dado às formas gera uma moral: as obras pertencem a todos, parafraseando Philippe Thomas A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas ou, pelo menos, a perturbar essas antigas jurisprudências. Estamos nos dirigindo para uma cultura que abandona o copyright em troca de uma gestão do direito de acesso às obras para uma espécie de esboço do comunismo das formas. (BOURRIAUD, 2009, p. 35-36).

A figura do DJ enquanto criador é uma consequência do desenvolvimento da música eletrônica e sua contribuição para a música pop. Assim como um compositor de música eletroacústica, o DJ vai trabalhar com montagens de amostragens sonoras (samplear) que serão aplicadas, mais comumente no caso de DJ, em estruturas rítmicas dançantes. Essas amostragens são as sonoridades capturadas tanto na natureza como no próprio meio musical, fazendo uso de outras produções, apropriação essa que também acontece na música eletroacústica. A figura do DJ também é associada ao ciborgue, por desenvolver uma relação que se dá quase que exclusivamente com a máquina, assim como o compositor de música eletroacústica que vai passar horas em seu estúdio. A tecnologia exerce um agenciamento tão forte nesse tipo de trabalho, que acaba marcando os contornos sonoros das obras produzidas a partir dela. Ainda no mesmo tema, Bourriaud citando Guy Debord.

A herança literária e artística da humanidade, como um todo, deve ser utilizada para fins de propaganda militante [...] Todos os elementos, tomados em qualquer lugar, podem ser objeto de novas abordagens [...] Tudo pode servir. É evidente que se pode não só corrigir uma obra ou integrar diversos fragmentos de obras antigas numa nova obra, como também mudar o sentido desses fragmentos e falsificar de todas as maneiras aquilo que os imbecis se obstinam em chamar de citações. (DEBORD, 1956 apud BOURRIAUD, p. 36).

Muitas músicas eletroacústicas carregam vários atributos que caracterizam a arte pós-moderna ou de pós-produção. Seu principal instrumento é o gravador, utilizado para capturar os mais variados sons que, posteriormente, a partir da mediação de outras máquinas, são desconstruídos e colocados dentro de uma antinarrativa<sup>28</sup>. É a arte do objeto, da fragmentação, do documento, do índice, da transculturalidade, do intertexto. É aqui que encontramos uma justificativa para a elaboração de uma teoria das tópicas para esse tipo de música, o trato com fragmentos de artefatos culturalmente referenciados, tal como o DJ que constrói sua arte a partir de trechos de outras manifestações artísticas ou criadores que trabalham com colagem e montagem, possibilitando a superposição de mundos ontologicamente diferentes (HARVEY, 1989, p. 66). Em suma, a existência de localidades culturais, espaciais ou temporais em uma única manifestação artística, gera, com isso, a possibilidade de múltiplas interpretações. Esses fragmentos culturalmente identificados acabam conduzindo-nos a lugares-comuns (tópicas) que marcam territórios.

Outro atributo fundamental é o fato de que o desenvolvimento tecnológico associado a música eletroacústica acabou contribuindo para a democratização da invenção musical, por ser o tipo de música que, nos dias de hoje, pode ser produzida em casa, basta ter um computador ou celular, uma interface de áudio e um microfone. Manifestações como o funk carioca, o rock, o hip hop (que tem a figura do DJ como expoente) são fundamentados em técnicas advindas da música eletrônica, pois utilizam amostras gravadas (*sample*), edições de mudanças sonoras, disparadores, efeitos, timbres produzidos eletronicamente, entre outros.

Outra característica que justifica uma abordagem tópica para a música eletroacústica é a aproximação com a cultura de massa, com a indústria cultural, que também é utilizada como matéria-prima. Como exemplo, podemos citar a grande obra *Messe pour le temps présent* (1967), escrita por Pierre Henry e Michel Colombier para o balé de Maurice Béjart, esse trabalho é uma grande mistura de ritmos associados à cultura pop, tais como rock, balada e o techno, com momentos densos e complexos que caracterizam a música eletroacústica mais "séria" e experimental. A faixa denominada como *Psyché Rock* ficou conhecida depois de ser utilizada como inspiração para a música de abertura da animação cômica de ficção científica *Futurama*, escrita por Matt Groening. O rock tem sua origem intimamente atrelada aos movimentos de protesto e contracultura, a animação de Groening tem esse espírito de contravenção e ironia. Já os elementos eletrônicos que constituem esse rock são associados a um mundo futurista, cheio de carros voadores, robôs e alienígenas. Temos aqui a identificação

---

<sup>28</sup> O termo antinarrativa designa os procedimentos de construção textual que buscam evitar a linearidade e a teleologia do pensamento nas obras ficcionais. Pelo predomínio de figuras como o paradoxo, o oxímoro e o adynaton. (ALVES, 2008, p.6).

de dois lugares-comuns, duas tópicas, a dança (rock) associada ao lugar da contravenção, e o estilo (sons/timbres eletrônicos), associado ao lugar da representação do fantástico futurista.

Ratner (1985) ao propor uma teoria das tópicas para a música produzida nos períodos clássico e barroco, elenca três categorias de possibilidades, a saber:

- 1) Tipos: relacionados principalmente a dança e cerimônias que eram incorporados nas composições clássicas por meio de seus significados sociais, teatrais e especulativos. Exemplos: minueto, passepied, sarabanda, polonese, bourrée, contradança, gavotta giga, siciliano, marcha e gêneros correlatos.
- 2) Estilos: relacionados a rituais, hábitos da nobreza, ou referências a estilos literários. Exemplo: fanfarra, caça, cantábile, brilhante, abertura francesa, pastoral, marcha turca, sturm und drang (tempesta), sensível (empfindsamkeit), estrito e fantasia.
- 3) Pictorialismo e word painting: tentativa de representar ideias de poesia ou outros tipos de literatura por meio da música. Inclui principalmente procedimentos imitativos ou alusão simbólica a elementos extramusicais. (OLIVEIRA, 2018, p. 29).

Marta Grabóz (2002), partindo de análises debruçadas sobre a obra sinfônica de Bartok propõe uma lista de tópicas utilizadas na música instrumental do século XX, baseando-se em três grupos, que são:

- 1) Danças do século XVIII: minuetos, gavota, bourrée, sarabanda, giga, entre outros.
- 2) Músicas associadas com diversas etnias: música judia, música polonesa, música húngara, música russa, música espanhola, entre outras.
- 3) Coleção de estilos: estilo de igreja russo ortodoxo, estilo aprendido, recitativo, estilo cantábile, música de circo, fanfarra, entre outros. (OLIVEIRA, 2018, p. 35-36).

Obviamente que esses modelos foram pensados para tipos específicos de música, localizadas em tempos distintos. Aplicar tais modelos como método de análise para a música eletroacústica seria um grande equívoco. Como amplamente já discutimos, os parâmetros e materiais utilizados na música eletroacústica são outros, as formas elaboradas são particulares, é um tipo de música bastante individualizada, pois depende de uma relação de agência entre matéria-prima, máquinas e compositor, nessa perspectiva, as formas na música eletroacústica, geralmente, são mais fluidas e multidirecionais quando comparadas com as formas rígidas e lineares de grande parte de música habitual. Outro ponto divergente é o tempo de vida, a música erudita convencional é muito antiga, suas estruturas são cristalizadas com conceitos sólidos, já a música eletroacústica ainda é muito jovem, não completou nem seu primeiro centenário de existência. Todavia, como já discutimos anteriormente, a utilização de materiais indiciais, sua relação com a música pop, o engendramento de ferramentas que

democratizaram a criação musical e a característica de unir mundos ontologicamente diferentes (intertexto), são alguns dos atributos que habilitam a elaboração de uma teoria da análise do lugar-comum (tópica).

Cabe ressaltar que a origem da música concreta se dá em estúdios de cinema e televisão, quase todos os principais membros do grupo de Schaeffer trabalhavam ou trabalharam em algum momento com rádio, cinema ou telecomunicação. Alguns textos de Schaeffer, nos quais é possível identificar o germinar de uma preocupação com a escuta, são ensaios sobre o rádio e o cinema. Em 2010 foi publicado o livro *Ensaio Sobre o Rádio e o Cinema: Estética e técnica das artes-relé*, que compila e traduz textos de Schaeffer produzidos entre 1941 e 1942. Michel Chion, como já mencionamos, também desenvolveu um vasto trabalho teórico sobre o cinema. Esses meios tecnológicos de comunicação alteraram o modo de vida da sociedade ocidental e a música eletroacústica reflete isso de uma maneira que supera os desejos dos autores. A televisão e o cinema também unem espaços, igualmente são formalmente fragmentados (colocam no mesmo plano o “erudito” com o “popular”, a “obra-prima” com o “comercial”), lidam com referencialidades, e reprogramam rituais tornando-os mais individualistas, ou seja, as relações são entre o homem e a máquina. Segundo David Harvey:

A televisão também é, como aponta Taylor (1987, 103-105), "o primeiro meio cultural de toda a história a apresentar as realizações artísticas do passado como uma colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultânea, bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para as salas de estar e estúdios do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto". Isso requer, além disso, um espectador “que compartilhe a própria percepção da história do meio como uma reserva interminável de eventos iguais". Causa pouca surpresa que a relação do artista com a história (o historicismo peculiar para o qual já chamamos a atenção) tenha mudado, que, na era da televisão de massa, tenha surgido um apego antes às superfícies do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não às superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do artefato cultural solidamente realizado. E todos esses elementos são aspectos vitais da prática artística na condição pós-moderna. (HARVEY, 1989, p. 63).

Essas qualidades definem o que chamamos de pós-modernidade ou globalização e a música eletroacústica expressa isso. Podemos dizer que assim como a música realizada no classicismo reflete os valores de uma sociedade aristocrata com castas bem definidas, a música eletroacústica reflete os valores da sociedade globalizada.

A teoria das tópicas é uma taxonomia, ela nos ajuda a identificar e categorizar esses fragmentos (intertextos) advindos de lugares diversos que atribuem à música eletroacústica,

especialmente à música acusmática, o caráter híbrido que possibilita o encontro de diferentes espaços e tempos em uma única obra. Nesse sentido, tal teoria será aplicada em obras que misturam estilos, técnicas, gêneros, estruturas etc. Para tanto, proponho algumas categorias de tópicos que podem ser reconhecidas em músicas eletroacústicas, desse modo, apontarei cinco classes de tópicos, sendo respectivamente: subgêneros/estilos relacionados à música eletroacústica/acusmática, danças, timbres, sonoridades documentais e tópicos já conhecidos. A seguir, observamos uma sistematização das categorias propostas.

### **Categorias de tópicos para a música eletroacústica acusmática**

#### **Subgêneros/estilos relacionados a música acusmática:**

- Concreta.
- Computação musical.
  - Eletrônica.
  - Música algorítmica.
  - Música generativa.
- Paisagem Sonora (Relaciona-se com sons documentais quando gravada e com computação musical quando é realizada a partir de modelagem física).
- Noise Music.
- Plunderphonics.

#### **Danças:**

- Danças convencionais (rock, samba, forró, balada, entre outras).
- Música eletrônica pop.
  - House.
  - Techno.
  - Lounge.
  - Drum 'n' Bass.
  - Drones.
  - Danças populares.
  - New age.
  - New wave.
  - Hip hop.

- Funk Carioca.

### **Timbre:**

- Sons de instrumentos musicais.
  - Tradicionais.
  - Étnicos.
  - Eletrônicos.
- Sonoridades marcadas na música eletroacústica (por exemplo: som de trem, risset drum, sons de filmes de ficção científica, entre outros).

### **Sonoridades documentais:**

- Manifestações culturais.
  - Rituais.
  - Festas.
  - Manifestações políticas.
  - Espaços.
    - Naturais.
    - Mecânicos.

### **Tópicos clássicas:**

- Sombra (Ombra).
- Sturm und drang (Tempestade e Ímpeto).
- Pastoral.
- Heróica.
- Militar.
- Noturno.

A seguir trataremos individualmente de cada uma dessas categorias, dando uma atenção especial para as categorias do timbre e das sonoridades documentais.

## **2.3 SUBGÊNEROS/ESTILOS RELACIONADOS À MÚSICA ACUSMÁTICA**

Entendemos aqui que a música acusmática é um grande gênero que constituiu, ao longo de sua curta vida, vários subgêneros e estilos, cada qual com seus pesquisadores,

teóricos e artistas eminentes. Dentre esses gêneros podemos citar: música concreta, computação musical, paisagem sonora, *noise music*, *plunderphonics*, entre outros. Os mesmos ainda podem ser divididos em diferentes estilos. A computação musical, por exemplo, pode ser realizada enquanto música eletrônica, música algorítmica, generativa etc.

O subgênero reconhecido como *noise music* pode ser produzido com as características de um *Harsh noise* que é o mais *underground* de todos, ou até um *noise rock*, nesse caso, ele é mais associado a um estilo, no sentido de termos a união de duas tópicas que seriam: uma dança (rock) com um estilo (*noise*), ou seja, a sonoridade do *noise* se submete ao ritmo do rock (gênero/dança). A *noise music* tem muita presença na música eletrônica *underground* japonesa, sendo caracterizada por utilizar ruídos (eletrônicos ou naturais) densos agindo em estruturas imersivas, geralmente associadas a um minimalismo de massa sonora. Algo interessante é que, provavelmente, este seja o subgênero dentro da música eletroacústica que mais conseguiu *furar a bolha* universitária, alcançando diversos universos *undergrounds* tanto na música de experimental, sem associação com a universidade, como em gêneros da música pop, como rock, punk, eletrônica e até mesmo o funk produzido nas periferias brasileiras<sup>29</sup>. Compositores como Masami Akita, Keiji Haino, Otomo Yoshihide e Boyd Rice, são apenas alguns nomes importantes do movimento. A obra colaborativa *Viral SymphOny* (2008), encabeçada por Joseph Nechvatal, talvez seja a de maior expressão do subgênero.

A Paisagem Sonora é bastante enraizada na cosmologia da música eletroacústica, há muitas pesquisas dedicadas para esse campo, provenientes das mais variadas áreas do conhecimento. Autores como Murray Schafer, Barry Truax, Luc Ferrari (pioneira da paisagem sonora enquanto manifestação musical) e Hildegard Westerkamp, são apenas alguns nomes importantes associados a este subgênero/estilo. Trata-se de representações sonoras de ambientes, e, nesse sentido, é importante que as fontes sonoras sejam percebidas, justamente, para que seja possível imaginarmos a paisagem, o espaço de origem daquelas sonoridades. Desse modo, trata-se de um tipo de música cuja referência cultural faz bastante diferença na apreciação. Sonoridades noturnas são bem diferentes de sonoridades matinais, sonoridades noturnas urbanas são diferentes das rurais, as sonoridades da caatinga são muito diferentes das sonoridades do deserto, esses são apenas alguns exemplos para explicar o quanto sonoridades marcam localidades. O gênero da Paisagem Sonora gerencia esses marcadores em suas estruturas, isso pode ocorrer de duas formas: de maneira documental, partindo da gravação do ambiente, ou de maneira eletrônica, com o autor utilizando de processamentos digitais para

---

<sup>29</sup> “Esse funk barulhento é feito sobretudo por DJs das periferias de São Paulo e Belo Horizonte.” (ALBUQUERQUE, 2020). Ver: <https://embrizado.com.br/2020/12/18/sangra-timpano-conheca-a-vertente-do-funk-que-vai-estourar-seu-fone-de-ouvido/>



mimetizar (da maneira mais próxima possível) as sonoridades de um determinado ambiente ou ambientes. Os autores também engendram ambientes híbridos ou fantásticos, desconstruindo ou sobrepondo elementos que marcam diferentes paisagens. Nesse sentido, como ilustração, podemos conceber, eletronicamente, um espaço no qual é possível ouvir alguns pássaros matinais cantando em um ambiente noturno.

*Plunderphonics* foi um termo cunhado pelo compositor canadense John Oswald (1985). Trata-se de um estilo baseado em colagens de amostragem capturadas ou "roubadas" de obras reconhecíveis. No caso de Oswald, na grande maioria das vezes, são peças produzidas a partir de amostragens advindas de músicas muito representativas da indústria pop, embora ele também tenha algumas peças construídas a partir de amostragens de músicas eruditas, tal como a peça *Spring* (1988) que é uma "recomposição" da consagrada *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. O *Plunderphonics* é o típico trabalho artístico construído dentro de uma perspectiva estética pós-moderna. Todavia, mesmo que esse termo tenha sido cunhado apenas em 1985, esse modo de fazer música, a partir do uso de obras musicais já existentes, remetem-nos às décadas de 1950 e 1960, as primeiras décadas de vida da música concreta. O compositor francês Bernard Parmegiani (1927 - 2013), discípulo de Pierre Schaeffer, fez uso desse estilo em obras como *Du Pop à l'Ane* (1969), *Pop Eclectic* (1968) e *Jazzex* (1966). Um trabalho fundamental sobre essa perspectiva é a dissertação de mestrado *Colagem Musical na Música Eletrônica Experimental* (2012) de Henrique Iwao.

### 2.3.1 Danças

A segunda categoria de tópicos elencadas foram as danças, que também são relacionadas com o subgênero *Plunderphonics*. Danças são bastante recorrentes na música acusmática, podendo aparecer como sonoridades externamente referenciadas, tal como no caso do *Plunderphonics*, ou como reproduções originais de gêneros e estilos conhecidos, como acontece em obras como *Messe pour le temps présent* (1967) de Pierre Henry e Michel Colombier, *Sambas Pour Un Jour De Pluie* (1985) de Michel Chion, o álbum *Rock* (1982) de Bernard Parmegiani, entre outras.

Danças são profundamente associadas a culturas, a grupos sociais, tribos que se relacionam a partir de hábitos (tipos de vestimentas, comportamentos, corte de cabelo, arte, sexualidade, vocabulário etc.), modos de entender a vida, localidades, entre outros aspectos que delinham uma tribo, um modo de existência coletiva. Esses ritmos quando utilizados como matéria-prima possuem a potencialidade de marcarem identidades, localidades e

temporalidades. A utilização de ritmos associados ao hip hop, jazz, rock ou ao blues vão remeter à cultura afro-americana, da mesma maneira que danças como o samba e o funk carioca estão relacionados com a cultura afro-brasileira e em momentos temporais distintos. Nesse sentido, as danças nos remetem a lugares-comuns, a comunidades imaginárias (nacionalidades), sendo um dos tipos de tópicos mais assertivos.

Dividimos essa categoria em duas possibilidades: a primeira são as danças convencionais que tem origem na música tradicional instrumental e vocal, portanto, podemos citar como exemplos: rock, samba, forró, balada, bossa-nova, tango, jongo, lundu, maracatu, música caipira, jazz, blues, entre outras. A segunda possibilidade elencada são as danças provenientes da música eletrônica que identifico como tópica de música eletrônica pop, entre os gêneros e estilos podemos citar: *House, Techno, Lounge, Drum 'n' Bass, Drones, New age, New wave, Hip hop, Funk Carioca* etc. Assim como acontece nas danças tradicionais, os estilos da música eletrônica pop também estão associados a diferentes modos de vida. A grande diferença, nesse contexto, é que a tópica de música eletrônica pop está intimamente relacionada às técnicas desenvolvidas nas escolas da música concreta e no estúdio de Colônia, estando, portanto, associadas com o modo de existir nesse mundo global e tecnológico.

### 2.3.2 Tópicos clássicas

Tópicos clássicas como a *ombra* (sombra) e *sturm und drang* (tempestade e ímpeto), também podem ser encontradas na música eletroacústica. Tais lugares relacionam-se com afetos como depressão, desespero, aflição, onírico/fantástico e a incerteza. Obviamente, as representações serão diferentes daquelas convencionadas nas óperas antigas, os elementos na música eletroacústica, como já discutimos, são outros. Contudo, é importante considerar que os afetos representados por essas tópicas (*ombra* e *sturm und drang*) são universais, e ganham novas possibilidades de configurações à medida que a cultura se transforma. Gêneros da música eletrônica como o *Drone Dark* são utilizados em filmes, séries e jogos de terror e fantasia, ambientando esses afetos sombrios. Já estilos como a *noise music* tem uma relação com o sentimento tempestuoso, de desespero, claustrofóbico e de confusão, tal estilo musical é associado aos movimentos pós-punk que surgiram no final dos anos 1970.

Outras tópicas convencionais, como a *pastoral*, também podem ser representadas na música acusmática, todavia, esse espaço do campo não vai ser identificado a partir de abstrações simbólicas como o contorno de uma melodia, o uso de determinadas tonalidades ou o comportamento textural da orquestra. Na música eletroacústica o campo pode ser

representado por uma paisagem sonora, construída a partir de materiais sonoros externamente referenciados, gravados ou gerados no computador. Diante disso, identificaria o uso desse lugar-comum como uma tópica de paisagem sonora campestre, ou qualquer outro termos que descreva o espaço percebido ou/e seu afeto, evitando, com isso, qualquer tipo de confusão com a tópica utilizada na música instrumental clássica, que está relacionada a estruturas cristalizadas, vastamente experimentadas e temporalmente localizadas. Portanto, é sempre interessante levarmos em consideração que afetos são universais e podem ser representados em qualquer manifestação artística. Para uma construção que depende da experimentação, o analista deve sempre considerar os contextos e individualidades que constituem essas estruturas.

### 2.3.3 Timbre

O timbre, certamente, é o principal parâmetro da música eletroacústica. Este elemento ganhou imensa relevância nas novas linguagens musicais desenvolvidas ao longo do século XX. Contudo, essa relevância é de primeira ordem na música eletroacústica, basta considerarmos que as mais diversas sínteses (aditiva, subtrativa, modulação de frequência, granular, ressínteses, entre outras) e mecanismos de efeitos (*time stretch*, reverberação, *delay*, *phaser*, *chorus*, *harmonizer*, filtros, entre outros) desenvolvidos são focados, diretamente ou indiretamente, na manipulação do timbre, das estruturas de frequências que os originam. A música eletroacústica lida com todos timbres existentes no mundo real e com aqueles que ainda não existem, que dependem da máquina para serem engendrados.

Tamanha importância dada a este elemento, faz com que tenhamos que considerá-lo como categoria tópica. Estamos alegando, com isso, que determinados tipos de timbres e/ou sonoridades são suficientes para conduzir nossas mentes para lugares-comuns. Para justificar essa afirmação tomaremos como fundamento a teoria das cadeias acústicas, tal como proposta por Adkins (1999), partindo do seguinte exemplo para ilustrar seu ponto:

Em 1988, Francis Dhomont foi contratado para compor uma obra para celebrar o quadragésimo aniversário do “nascimento” da *musique concrète*. Neste trabalho, Novars, Dhomont recorre extensivamente a referências extrínsecas. Amostras retiradas da *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut e do *Etude aux objets* de Pierre Schaeffer são um meio de traçar paralelos entre a revolução na música engendada pela ars nova no século XIV e a *musique concrète* no século XX, ao mesmo tempo em que homenageia Schaeffer como o ‘originador’ do gênero. Mais interessante foi o uso que Dhomont fez de uma porta para homenagear Pierre Henry e suas *Variations sur une porte et un sopir* (1963). Essa maneira de se referir a um compositor não por meio de estilo

composicional ou citação direta, mas por um objeto concreto é um exemplo de fenômeno perceptivo que estou chamando de “cadeia acústica”. (ADKINS, 1999, tradução nossa)<sup>30</sup>.

De acordo com minha proposta de categorias tópica a peça *Novars* de Francis Dhomont pode ser enquadrada dentro do estilo/subgênero do *Plunderphonics*, justamente por ser construída a partir de amostragens de obras reconhecidas. Contudo, à medida que ouvimos a peça e percebemos que essas amostragens são sistematicamente desconstruídas, a ponto de não serem mais relacionadas com suas origens, entendemos que se trata também de uma peça concreta/acusmática. Nesse sentido, *Novars* é diferente de outras obras de Dhomont como *Frankenstein Symphony* (1997) que, mesmo soando como música concreta ou acusmática, é totalmente construída a partir do subgênero *Plunderphonics*, uma vez que é efetuada a partir de amostragens reconhecíveis (apenas colagens) de obras importantes da música eletroacústica. No *Plunderphonics* os processos sonoros não são radicais, ou seja, as origens das amostragens devem ser percebidas.

Em *Novars*, Dhomont homenageia a música concreta, não apenas no uso de amostragens de obras importantes, mas também no estilo utilizado para composição dessa obra. Os momentos nos quais as origens dos materiais sonoros são reveladas, são fundamentais para entendermos o significado em torno da obra. Como apontou Adkins (1999), a percepção de peças como *Messe de Nostre Dame* de Guillaume de Machaut e *Etude aux objets* de Pierre Schaeffer, faz com que entendamos que se trata de uma homenagem à música francesa, especificamente nos momentos em que ela foi mais revolucionária. Perceba que, ao ouvir essas referências, nós imediatamente acessamos uma cadeia de significados que chamaremos, como Jacques Lacan, de cadeia de significantes. Percebemos as referências (*Messe de Nostre Dame* e *Etude aux objets*), associamos elas com a localidade e com o contexto histórico de revolução musical, ou seja, mesmo estando em períodos temporais muito distintos – *Messe de Nostre Dame* é anterior a 1365, enquanto que *Etude aux objets* é de 1959 – ambas foram manifestações francesas tão importantes que mudaram a música ocidental. Diante da percepção desse contexto, ao colocar o som de uma porta, normalmente, vamos relacioná-lo à cadeia de significantes que está vigorando, nesse sentido, podemos

---

<sup>30</sup> In 1988 Francis Dhomont was commissioned to compose a work to celebrate the fortieth anniversary of the ‘birth’ of musique concrète. In this work, *Novars*, Dhomont draws extensively on extrinsic references. Samples taken from Guillaume de Machaut’s *Messe de Nostre Dame* and Pierre Schaeffer’s *Etude aux objets* are a means of drawing parallels between the revolution in music engendered by the *ars nova* in the fourteenth century and *musique concrète* in the twentieth, whilst also paying homage to Schaeffer as the ‘originator’ of the genre. More interestingly, Dhomont uses the sound of a door to pay tribute to Pierre Henry and his *Variations sur une porte et un soupir* (1963). This manner of referring to a composer not by means of compositional style or direct quotation but by a concrete object is an example of a perceptual phenomenon which I am calling an ‘acoustic chain’. (ADKINS, 1999).

entender esse som (porta) como uma referência a obra *Variations sur une porte eumun soupier* (1963) de Pierre Henry, que, na minha opinião, foi o compositor concreto mais habilidoso desse período inicial. Esse processo, baseado na cadeia de significantes de Jacques Lacan, é o que Adkins vai chamar de cadeia acústica que seria a capacidade de uma simples sonoridade representar elementos externos a música. Segundo Adkins.

Em circunstâncias em que o modo indicativo se estende além do convencionalmente musical para incluir referências miméticas do ambiente cotidiano, o objeto sonoro (*sounding object*) percebido pode estimular múltiplas significações que têm ressonâncias fora da obra acusmática resultando na formação de cadeias acústicas. Implícito em tal cadeia está o potencial para que as estruturas ambientais inerentes aos sons miméticos sejam contraditas no contexto de uma obra acusmática. Tal potencial para atribuir significados diferentes aos mesmos estímulos acústicos dependentes da percepção baseada no tempo é evidente na teoria da 'affordance' originalmente aplicada à teoria visual por Gibson (1966 e 1979) e apropriada à música acusmática por Luke Windsor (1995). (ADKINS, 1-99 - tradução nossa)<sup>31</sup>.

Para compreendermos o funcionamento da cadeia acústica é fundamental entendermos o conceito de *affordances*, tal como elaborado por James J. Gibson no livro *The Ecological Approach to Visual Perception* (2014), que trata da percepção visual. Segundo Gibson.

As affordances do ambiente são o que ele oferece ao animal, o que ele providencia ou fornece, seja para o bem ou para o mal. O verbo permitir (*afford*) é encontrado no dicionário, o substantivo affordance não. Eu inventei. Quero dizer com isso algo que se refere tanto ao ambiente quanto ao animal de uma forma que nenhum termo existente faz. Implica a complementaridade do animal e do meio ambiente. (GIBSON, 2014, p. -27 - tradução nossa)<sup>32</sup>.

*Affordances* é sobre possibilidades de ações disponíveis que podem ocorrer na relação entre agente e ambiente. Vamos transpor essa ideia para a audição considerando o exemplo do som da porta, ao ser exposto a esse ruído uma pessoa comum pode associá-lo ao ato de abrir ou fechar uma porta em uma casa, a porta pode ser muito velha e estar enferrujada para causar tal ruído. Também podemos supor as ações de girar a maçaneta, seguida de um

---

<sup>31</sup> In circumstances when the indicative mode extends beyond the conventionally musical to include mimetic references from the everyday environment, the perceived sounding object may stimulate multiple significations that have resonances outside of the acousmatic work resulting in the formation of acoustic chains. Implicit in such a chain is the potential for the environmental structures inherent in mimetic sounds to be contradicted within the context of an acousmatic work. Such a potential for assigning different meaning to the same acoustic stimuli dependant on time-based perception is evident in the theory of 'affordance' originally applied to visual theory by Gibson (1966 & 1979) and appropriated to acousmatic music by Luke Windsor (1995).

<sup>32</sup> The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill. The verb to afford is found in the dictionary, the noun affordance is not. I have made it up. I mean by it something that refers to both the environment and the animal in a way that no existing term does. It implies the complementarity of the animal and the environment. (Gibson, 2014, p. 127).

empurrão cuidadoso. Podemos inferir que a porta dá acesso a algum lugar ou nos mantém presos a ele, entre outras coisas. Agora vamos colocar esse som em uma música eletroacústica, escrita em estilo concreto, referenciando trechos das obras *Messe de Notre Dame* e *Etude aux objets*, dependendo do meu conhecimento sobre história da música ocidental e repertório de música eletroacústica (códigos culturais), esse ruído vai me possibilitar novos *affordances*, a cadeia acústica vai ser aprofundada, chegando ao ponto da associação com a peça *Variations sur une porteumt un soupir* de Pierre Henry (1963). Sobre essa questão, Adkins pontua.

A ‘affordance’ de um objeto sonoro pode mudar dentro do contexto de uma obra acusmática. Quando um objeto sonoro é percebido, ele recebe uma affordance. Inicialmente, essa affordance será extraída de estruturas conhecidas, mais comumente ambientais. No entanto, quando percebidas em conjunto com outras estruturas que contradizem os modelos ambientais conhecidos, novas affordances podem ser atribuídas. A percepção dessas novas affordances dentro da obra acusmática pode não ser imediatamente evidente se a obra for nova para o ouvinte. Em tais casos, quando o ouvinte recebe informações estruturais insuficientes para atribuir uma affordance, Gibson sustenta que o sistema perceptual “caça” tanto no ambiente natural quanto no ambiente sociocultural para atribuir tal affordance (Gibson: 1966, 303). Esse mecanismo de caça dá conta da fluidez da percepção do objeto sonoro - o significante. (ADKINS, 1999, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Nesse sentido, tanto o nosso capital cultural (BOURDIEU, PASSERON, 1975), que seria a nossa bagagem cultural (bens culturais), como, para fins de análise da música eletroacústica, a identificação das fontes sonoras (*sounding object*<sup>34</sup>) a partir de uma escuta causal são fundamentais para esse processo.

A identificação de timbres e/ou sonoridades marcadas disparam cadeias acústicas que podem nos conduzir a lugares-comuns que conferem significados para a obra. Para tanto, subdivide essa categoria tópica em duas possibilidades, que seriam: sons de instrumentos musicais (tradicionais, étnicos e eletrônicos) e sonoridades marcadas na música eletroacústica (por exemplo: som de trem, *Risset drum*, a porta na peça *Novars* etc.). Instrumentos étnicos como berimbau, kalimba, viola caipira, cítara indiana, entre outros, designam timbres com

---

<sup>33</sup> A sounding object’s ‘affordance’ may change within the context of an acousmatic work. When a sounding object is perceived it is assigned an affordance. Initially this affordance will be drawn from known, most commonly environmental, structures. However, when perceived in conjunction with other structures that contradict known environmental models, new affordances may be assigned. The perception of these new affordances within the acousmatic work may not be immediately evident if the work is new to the listener. In such instances when the listener is presented with insufficient structural information to assign an affordance, Gibson maintains that the perceptual system ‘hunts’ within both the natural and the socio-cultural environment to assign such an affordance (Gibson: 1966, 303). This hunting mechanism accounts for the fluidity of perception of the sounding object - the signifier. (ADKINS, 1999).

<sup>34</sup> O objeto sonoro (sounding object) de Adkins é diferente do objeto sonoro de Schaeffer. O objeto sonoro (sounding object) de Adkins é o mesmo que identificar a fonte do som (escuta causal).

uma carga simbólica muito grande, suas cadeias acústicas podem nos remeter a rituais, localidades, países, tipo de comportamento, crenças, além das etnias. Instrumentos tradicionais e eletrônicos também efetuam cadeias acústicas que, dependendo do contexto, podem ter fortes valores simbólicos. A música eletroacústica, apesar de “jovem”, já tem uma cultura bem definida com sonoridades bem marcadas e recorrentes, um exemplo é a sonoridade de um trem que pode nos referenciar a primeira música concreta, o *Étude aux chemins d-fer - trains* (1948). Algumas sonoridades eletrônicas podem fazer alusão a técnicas específicas desenvolvidas por compositores importantes, um exemplo é o *Risset drum*.

O conceito de cadeias acústicas também pode ser útil na identificação de Paisagens Sonoras, sendo possível criar cadeias de possibilidades representativas de determinados ambientes. Por exemplo, seria possível traçar um parâmetro geral do que seria a representação de um ambiente campestre, pontuando quais fontes sonoras efetuariam uma grande cadeia acústica que nos permitissem identificar representações de determinado espaço. A seguir, observamos uma lista de obras que Adkins identifica, por semelhança, representações de ambientes noturnos ou tropicais,

Uma cadeia acústica estendida pode ser percebida através da apresentação dentro do contexto acusmático de uma constelação do que pode ser chamado de ambientes homólogos. *Sud* de Jean-Claude Risset, *Hot Air* de Jonty Harrison, *Signe' Dionysos* de Francis Dhomont, *Tangram* de Robert Normandeu, *Near and Far* de David Lumsdaine, *Children's Corner* de Yves Daoust, *La Création du Monde* de Bernard Parmegiani, *Associations Libres* de Gilles Gobeil, *Les Couleurs de la Nuit* de François Bayle, *La Disparition* de Christian Calon e *VIT from Life Forms by the Future Sound of London* apresentam um ambiente 'noturno' ou 'tropical' semelhante. Ainda que o significado dos ambientes homólogos nas obras acima engendra diferentes affordances em cada uma das obras, é a percepção inicial do significante que as une nessa cadeia acústica. (ADKINS, 1999, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Agora propomos um debate sobre como o timbre e os sons documentais podem representar identidades nacionais e localidades étnicas associadas a comunidades e seus símbolos imaginários de distinção. Até aqui compreendemos que a música eletroacústica é um produto da pós-modernidade, sendo assim, carrega em seu modo de existência atributos

---

<sup>35</sup> An extended acoustic chain can be perceived through the presentation within the acousmatic context of a constellation of what may be termed homologous environments. *Sud* by Jean-Claude Risset, *Hot Air* by Jonty Harrison, *Signe' Dionysos* by Francis Dhomont, *Tangram* by Robert Normandeu, *Near and Far* by David Lumsdaine, *Children's Corner* by Yves Daoust, *La Creation du Monde* by Bernard Parmegiani, *Associations Libres* by Gilles Gobeil, *Les Couleurs de la Nuit* by François Bayle, *La Disparition* by Christian Calon and *VIT from Life Forms by the Future Sound of London* all present a similar 'nocturnal' or 'tropical' environment. Even though the signified meaning of the homologous environments in the above works engenders different affordances in each of the above works it is the initial perception of the signifier that links them in this acoustic chain. (ADKINS, 1999).

(fragmentação estrutural, tecnologia, hibridismo, desconstrutiva, entre outros) que, estando para além do controle dos autores, retratam o que entendemos como globalização. Nesse contexto seria lógico supor que as identidades nacionais estão sendo desconstruídas, dando lugar a identidades fluidas, flutuantes que são atravessadas pelas mais diversas localidades culturais. Todavia, Hall (2015) vai justificar a hipótese da existência e até do fortalecimento de identidades locais no mundo globalizado partindo dos seguintes argumentos

As identidades nacionais estão sendo "homogeneizadas"? A homogeneização cultural é o grito angustiado daqueles/as que estão convencidos/as de que a globalização ameaça solapar as identidades e a "unidade" das culturas nacionais. Entretanto, como visão do futuro das identidades num mundo pós-moderno, este quadro, da forma como é colocado, é muito simplista, exagerado e unilateral. Pode-se considerar, no mínimo, três qualificações ou contratendências principais. A primeira vem do argumento de Kevin Robin e da observação de que, ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da "alteridade". Há, juntamente com o impacto do "global", um novo interesse pelo "local". A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de "nichos" de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como "substituindo" o local seria mais acurado pensar numa nova articulação "entre" o "global" e o "local". "Este "local" não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações "globais" e novas identificações "locais". (HALL, 2015, p. 45).

O primeiro ponto que Hall apresenta para justificar que as identidades nacionais não estão sendo homogeneizadas com a globalização é a questão da demanda do mercado. Em um sistema no qual tudo pode ser transformado em produto, o local e a alteridade (o outro, o diferente) também podem ser mercantilizados. Nesse sentido, o étnico, o local, os símbolos imaginários que criam identidades nacionais, além de outras, ganham potência por conta das demandas do mercado. A globalização não é um lugar de liberdades, que dá voz às minorias. Esta será ouvida até o ponto em que gere lucro para o mercado. O segundo aspecto foi colocado por Hall da seguinte maneira.

A segunda qualificação relativa ao argumento sobre a homogeneização global das identidades é que a globalização é muito desigualmente distribuída ao redor do globo, entre regiões e entre diferentes estratos da população dentro das regiões. Isso é o que Doreen Massey chama de "geometria do poder" da globalização. (HALL, 2015, p. 45).



O segundo fator é que a globalização é desigual, algumas culturas possuem primazia de poder no fluxo globalizante, basta realizar uma rápida reflexão sobre nosso consumo nos mais variados aspectos de nossas vidas. Os cinemas que mais consumimos são de quais localidades? Os aparelhos tecnológicos que temos em casa foram fabricados onde? Qual a origem nacional das grandes marcas? As referências bibliográficas do meu trabalho de pesquisa são advindas de autores de quais nacionalidades?

As respostas para as questões apresentadas no parágrafo anterior são reveladoras quanto à geometria do poder da globalização. E essa geometria mostra que ainda somos periféricos e culturalmente colonizados. Diante disso, há um esforço contrário à homogeneização da cultura, que seria o fortalecimento da localidade, das identidades culturais/nacionais. Um exemplo disso é o crescente movimento nas universidades de países “periféricos” dos estudos voltados para uma crítica colonial ou decolonial do saber, que, segundo Bhabha:

A pós-colonialidade, por sua vez, é um salutar lembrete das relações "neocoloniais" remanescentes no interior da "nova" ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional. Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades - no norte e no sul, urbanos e rurais - constituídos, se me permitem forjar a expressão, "de outro modo que não a modernidade". Tais culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser contingentes a modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para "traduzir", e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (BHABHA, 2014, p. 26).

A identificação de tópicos e a interpretação dos intertextos que compõem essas obras são fundamentais para concluir que:

numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os "criouliza", desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico” (MERCER, 1994, p. 63-64 apud HALL, 2020, p. 34).

Vamos ter traços desses movimentos presentes nas artes e, conseqüentemente, na música eletroacústica. Segundo Hall (2015, p. 46-47), temos:

O terceiro ponto na crítica da homogeneização cultural é a questão de se saber o que é mais afetado por ela. Uma vez que a direção do fluxo é desequilibrada, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural entre o “Ocidente” e

o “resto”, pode parecer que a globalização – embora seja, por definição, algo que afeta o globo inteiro – seja essencialmente um fenômeno ocidental.

É importante considerarmos que a globalização é um fenômeno ocidentalizado, liderado pelas maiores potências comerciais do mundo ocidental, ou, por melhor, de um modo de vida ocidental. Perante isso, obviamente, teremos comunidades tradicionais, por mais improvável que pareça, que estarão longe desse radar, mantendo suas características identitárias.

Partindo do entendimento que a música eletroacústica é um produto do mundo pós-moderno globalizado, sendo, portanto, um retrato do modo de existir nesse mundo, podemos sugerir que localidades atribuídas a signos de identidades nacionais podem emergir nesses trabalhos. Muitas vezes como uma abordagem decolonial ou, em alguns casos, como um objeto de alteridade, representando/criticando um modelo mercantilizado, tal como acontece na pop arte.

Partiremos do uso de determinados timbres e sonoridades documentais, como elementos que podem significar essas localidades culturais bem definidas. Começaremos pelos timbres.

#### **2.3.4 O timbre como representação de lugares comuns e marcadores sociais**

O compositor e musicólogo Acácio Piedade (2017) levanta a hipótese de que Villa-Lobos utilizou o saxofone tenor com o intuito de representar ou fazer alusão ao território do choro, gênero apreciado e muitas vezes referenciado na obra deste fundamental compositor. Segundo Piedade:

[...] o próprio timbre do instrumento provoca uma referência ao mundo do choro. Pode-se argumentar que a presença do saxofone tenor no choro se dá a partir de Pixinguinha principalmente nos anos 1920, e que aqui está em jogo uma remissão ao universo do choro via timbre do saxofone solo na orquestra, que é algo relativamente raro na tradição orquestral brasileira até essa época. (PIEADADE, 2017, p. 211).

O timbre do saxofone tenor, no caso exemplificado por Piedade, age como elemento de representação de um gênero musical que é carregado por marcadores sociais que são evidenciados em sua cena. Segundo Piedade, a utilização deste timbre em determinado contexto gestual musical (glissando) “manifesta a figura do capadócio, o malandro com seu jeito manhoso” (PIEADADE, 2017, p. 211). Ao relacionar a figura do capadócio com o timbre

convencional do saxofone tenor, Villa-Lobos acaba acessando o imaginário popular e os marcadores sociais que referenciam a cena do choro carioca na década de 30. A mitologia do malandro “cordial” é evidenciada por marcadores de gênero, raça, classe social e nacionalidade. O homem preto, músico boêmio, vindo do morro, vestindo terno e chapéu é retratado em obras como *Samba* (1925) e nos painéis modernos feitos para o Teatro João Caetano (1929) pelo pintor Emiliano Di Cavalcanti que, assim como seu contemporâneo Villa-Lobos, buscou inventar uma brasilidade a partir da criação e representação artística de personagens mitológicos que habitam em territórios nacionais inventados, buscando o engendramento de uma identidade nacional a partir da criação de tradições e relíquias.

Figura 9 – Samba (1925) de Emiliano Di Cavalcanti.



Fonte: SP Escola de Teatro (2022).

Em sua composição, Villa-Lobos utilizou o timbre e a figura tópica do capadócio para produzir uma imagem metafórica do espaço e dos atores que compunham a música urbana carioca. Nesse sentido, gêneros musicais como o choro e o samba seriam realizados por malandros, habitantes dos morros cariocas. Essa representação não está carregada por possíveis sentidos pejorativos, mas é uma exaltação ou, melhor colocando, uma construção de um imaginário heróico brasileiro. Villa-Lobos entendia muito bem a importância da música

para a invenção de uma identidade nacional, possibilitando, com isso, a consolidação de um Estado-nação, algo que é muito caro para qualquer sistema de governo, principalmente os nacionalistas e identitários como foi o caso do chamado Estado Novo de Getúlio Vargas, no qual Villa-Lobos esteve envolvido. Nesse sentido, Arcanjo (2013) discorre sobre a construção da identidade musical de Villa-Lobos, evidenciada a partir de uma percepção cultural de um Rio de Janeiro modernista. O texto de Arcanjo é sobre a invenção de uma comunidade a partir da obra de Villa-Lobos:

Estes músicos [Pixinguinha, Anacleto Medeiros, Donga, Quincas Laranjeira, entre outros] faziam parte de um universo cultural que construía nas ruas um padrão de sociabilidade alternativa e uma ambiência organizadora que criava pequenos mundos. Desse modo, eles se identificariam com as camadas populares, com o violão e com a cidade como parte constitutiva de si mesmos. Na vida social carioca, as ruas seriam “a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações” (Velloso, 1996, p. 27). (ARCANJO, 2013, p. 66).

Determinados elementos musicais, dentre eles os timbres, que aparecem na obra de Villa-Lobos, são marcadores sociais que apontam localidades culturais e geográficas. O uso de instrumentos como o saxofone tenor em *Bachianas n° 2*, a cuíca no *Choros n°10*, o pandeiro, chocalho e o reco-reco em *Tocata IV (Trenzinho Caipira)*, são apenas alguns exemplos da utilização do timbre como marcador de lugar-comum. O violão, assim como nas obras pictóricas modernistas brasileiras, também foi extensamente explorado pelo grande compositor brasileiro. Segundo Arcanjo:

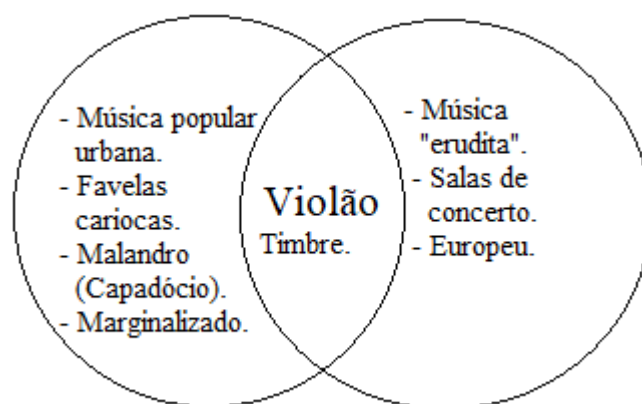
Villa-Lobos foi responsável pelo surgimento do repertório de concerto no Brasil dedicado ao instrumento e ao mesmo tempo cultivava uma intimidade com o choro, com as serestas e com o samba. Desta forma, no âmbito do nacionalismo, ele encarna, com extrema propriedade, juntamente com o violão imaginado em suas criações, o papel de mediador: seja por meio da inserção do instrumento e de sua imagem nos universos culturais, tais como as rodas de choro e salas de concertos francesas; seja por meio das peças que faziam transitar manifestações musicais diversas. (ARCANJO, 2013, p.74).

Heitor Villa-Lobos possui uma vasta obra para violão solo que expressa muito deste universo musical [Choro carioca] e, particularmente, o domínio destas técnicas violonísticas fundamentais numa roda de choro. Dentre estas obras, a Suíte Popular Brasileira (1908-12), o Choros n° 1 (1920), os Doze Estudos (1929), e os Cinco Prelúdios (1940). A Suíte Popular Brasileira e os Choros n° 1, em especial, são exemplos da versatilidade de Villa-Lobos e dos processos de hibridação proporcionados pela diversidade de suas práticas violonísticas. (ARCANJO, 2013, 76-77).

O uso do violão na obra de Villa-Lobos também age como um marcador de brasilidade, representando lugares-comuns que ambientam os universos nos quais as músicas populares urbanas são construídas. A interação entre a imagem do instrumento, o timbre e as idiosincrasias musicais, são elementos que constituem o simbolismo dos morros cariocas como espaço, o preto como raça e as rodas de samba ou choro como rituais artísticos e performáticos nacionais. Desse modo, a utilização desse instrumento acaba referenciando uma identidade nacional. Villa-Lobos tinha total entendimento do poder político e identitário da música. Sabedoria esta evidenciada em sua preocupação em elaborar e implementar uma metodologia de ensino musical e um sistema escolar que possibilitasse essa prática.

O violão na obra de Villa-Lobos também deve ser entendido como um instrumento simbolicamente interseccional, capaz de representar diferentes identidades sociais. Referenciando tanto a música dos sambistas, chorões e seresteiros, como também a música erudita. Cabe lembrar que Villa-Lobos viveu em uma época de grande desenvolvimento da técnica, da estrutura e do repertório violonístico, possibilitando momentos de grande criatividade no universo do violão como instrumento de concerto. Nesse sentido, o violão de Villa-Lobos é caracterizado por sua hibridização, operando na intersecção dos marcadores sociais da diferença que pontuam universos culturais variáveis. Esse encontro interseccional possibilitado pelo violão pode ser exemplificado da seguinte forma:

Figura 10 – Esquema interseccional indicando o uso do violão em dois universos musicais culturalmente distantes



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

O uso de técnicas contemporâneas de contraponto e harmonia acabam referenciando a música séria europeia, mais especificamente a estética da música de concerto francesa,

marcando socialmente esse território. Por outro lado, o uso de frases melódicas no baixo (baixarias), alusões a ritmos tradicionais e algumas sequências harmônicas características de determinados gêneros populares, acabam marcando socialmente o chorão, sambista, seresteiro, pessoas advindas da classe baixa, cuja música, por vezes, foi marginalizada pela alta sociedade, assim como seu instrumento símbolo – o violão – que fora considerado inferior<sup>36</sup> e, no entanto, na obra de Villa-Lobos “seu timbre e o ambiente sonoro criado por ele em torno do seu repertório, colocaram-no como símbolo de nacionalidade” (ARCANJO, 2013, p. 73).

Essa perspectiva também é fundamental para o entendimento do performer ao avaliar a maneira mais interessante de interpretar as obras violonísticas de Villa-Lobos. O bom intérprete deve perceber que as variações de timbres capazes de serem produzidas no instrumento, também são elementos que marcam territórios. Os esforços dos violonistas eruditos estão nos desenvolvimentos técnicos que qualificam a intensidade e qualidade sonora, buscando por um som equilibrado, tomando cuidado com os harmônicos formadores, idealizando o som “limpo”, que procura eliminar os ruídos idiossincráticos do instrumento, tais como os “trastejar” das cordas, os ruídos produzidos pelas unhas ao ataque e ao raspar dos dedos nos bordões. Por outro lado, o violão dos chorões<sup>37</sup> não está tão preocupado com a “limpeza” do som. É um violão que acrescenta peso aos bordões<sup>38</sup>, preocupado com o ritmo e que não “demoniza” os ruídos idiossincráticos do instrumento. Pelo contrário, alguns chorões dizem que esses ruídos são fundamentais para caracterizar o instrumento, argumentando que no choro se faz “som de violão”. Uma comparação que pode exemplificar essa diferenciação são as gravações da peça *Schottish Choro* (VILLA-LOBOS, 1928) pelos renomados violonistas Raphael Rabello e Pepe Romero. A interpretação de Rabello é mais fluida, com peso nos baixos, utilização de *rubatos* que são compensados por momentos acelerados e um som que se movimenta entre o “limpo” e o “sujo”, ou seja, um timbre híbrido (interseccional). A interpretação de Romero segue os padrões sonoros que caracterizam o violão erudito, procurando evitar ruídos idiossincráticos (sujeiras) e diferenciar bem as partes que estruturam a música em questão, efetuando uma menor fluidez.

A partir desse cenário, algumas questões fundamentais devem ser levantadas: como o timbre representa lugares comuns e marcadores sociais da diferença na música eletroacústica?

---

<sup>36</sup> Estamos nos referindo a uma época específica na qual o violão era associado à música da boemia. Todavia é importante salientar que a origem do violão está relacionada com a aristocracia européia.

<sup>37</sup> Músicos dedicados ao gênero do choro.

<sup>38</sup> Cordas mais graves do violão. Na afinação convencional: Mi (6º corda), Lá (5º corda) e Ré (4º corda). Em violão de sete cordas geralmente é acrescentado o bordão Dó (7º corda).

A utilização de determinados timbres – sonoridades – como materiais composicionais na música acusmática acabam servindo como localizadores de identidades culturais? Para responder tais questões, gostaria de compartilhar uma experiência pessoal que tive no trabalho com os alunos da Fundação CASA<sup>39</sup> (Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente) de Jacareí (SP).

No segundo semestre do ano de 2018, recebi um convite do educador musical da instituição CASA de Jacareí, que consistia na realização de um pequeno recital de música acusmática para os alunos do curso de violão. Achei a proposta instigante, apresentar obras musicais vanguardistas para jovens acostumados com músicas populares urbanas, tais como sertanejo universitário, funk carioca, *hip hop* e músicas evangélicas, seria como apresentar um “novo” universo de possibilidades estéticas e sonoras para aqueles alunos. Selecionei para o recital, além de uma peça autoral (*Dramédia*), duas obras importantes da música acusmática brasileira sendo, respectivamente, *Círculos Ceifados* de Rodolfo Caesar (2008) e *Corda e Cabaça* de Fernando Iazzetta (2009). Apesar de serem músicas com muitos sons que referenciam imagens e lugares comuns, as duas primeiras peças – *Dramédia* e *Círculos Ceifados* – não foram tão bem recebidas, como foi a música *Corda e Cabaça* de Iazzetta. Nesta obra o compositor utiliza como materiais primordiais sons produzidos em um berimbau – situação proposta no próprio título da obra, que é uma descrição deste instrumento musical – essas sonoridades são processadas ao longo da obra, produzindo, em certos momentos, polifonia de duas a três linhas de desenvolvimentos sonoros e, em outras situações, os processamentos geram texturas e gestos que são percebidos como uma única sonoridade complexa. A estrutura é análoga à forma tema e variação, de maneira mais fluida e com uma preservação da memória a partir da “volta” ou por meio de processamentos menos radicais do timbre característico do berimbau.

A recepção da plateia para *Dramédia* e *Círculos Ceifados* foi, inicialmente, bastante atenta, uma atenção movida por uma curiosidade movida pelo “estranho”. Esse interesse foi periodicamente sendo perdido ao longo da apresentação das obras, que são temporalmente extensas para o padrão musical incorporado ao capital cultural dos alunos espectadores. Em

---

<sup>39</sup> A **Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA)**, instituição vinculada à Secretaria Estadual da Justiça e Cidadania, tem a missão primordial de aplicar medidas socioeducativas de acordo com as diretrizes e normas previstas no Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e no Sistema Nacional de Atendimento Socioeducativo (SINASE).

A **Fundação CASA** presta assistência a jovens de 12 a 21 anos incompletos em todo o Estado de São Paulo. Eles estão inseridos nas medidas socioeducativas de privação de liberdade (internação) e semiliberdade. As medidas – determinadas pelo Poder Judiciário – são aplicadas de acordo com o ato infracional e a idade dos adolescentes.

*Corda e Cabaça* a atenção de todos os estudantes foi mantida ao longo dos sete minutos e vinte e cinco segundos de duração temporal da peça. Ao final, muitos dos alunos comentaram, dizendo que: “aquela música eles conheciam, que era berimbau, que era capoeira”. Tal percepção é interessante pois, aparentemente, Iazzetta não fez nenhuma referência a qualquer toque de capoeira, a única insinuação a esse ritual cultural brasileiro está no timbre que caracteriza o instrumento, sendo este um artefato que marca tal prática social.

O timbre do berimbau no exemplo descrito foi suficiente para agir como um ingrediente de diferenciação identitária, marcando, com isso, uma prática cultural – a capoeira – que, por sua vez, acaba apontando para uma localidade marcada socialmente pelos parâmetros de classe social e raça. Ao mesmo tempo também representa um marcador social de nacionalidade que, assim como ocorreu com outros instrumentos como violão, viola caipira, cavaquinho, cuíca, entre outros, foi utilizado como material para a construção de uma comunidade brasileira imaginada. Nesse sentido, Acuña (2019) elucida tal fato.

Como se sabe, a capoeira foi criminalizada, no alvorecer da República, pelo Código Penal, e somente em 1937 o governo de Getúlio Vargas alterou tal legislação (Assunção, 2005; Reis, 1997). Não por acaso, a descriminalização ocorre no momento em que muitos intelectuais ligados ao “Estado Novo” passavam a estreitar relações com o poder público para implementar projetos oficiais (SCHWARCZ, 1995, p. 56 apud ACUÑA, 2019, p. 80).

Da mesma maneira como aconteceu com o violão e os gêneros musicais populares urbanos cariocas, a capoeira também sofreu um deslocamento de significação, passando de uma prática considerada subversiva, marginalizada e criminosa, para um símbolo de nacionalidade, uma prática cultural brasileira. Também é significativo o início do governo de Getúlio Vargas, denominado de Estado Novo, como o marco desta transposição de valores simbólicos. Como já mencionado, este período governamental teve como uma das principais características a busca de uma coesão nacional a partir da concretização de um Estado-nação, uma comunidade imaginada, uma identidade nacional. Para esse fim, Vargas contou com o auxílio de artistas e intelectuais da elite que inventaram uma tradição brasileira a partir dos rituais – práticas religiosas, artísticas, costumes populares, mitos históricos etc. – que eram observados no dia a dia. Em consequência desse engendramento identitário, a capoeira foi tomada como lugar-comum, um *topoi* que é significado a partir da representação de seus marcadores sociais da diferença, que estão manifestados em seus agentes, artefatos e espaços.

Alguns pintores estrangeiros que estiveram no Brasil e em outros países da América Latina, nas primeiras décadas do século XIX, procuraram retratar algumas práticas cotidianas,



dentre elas, a representação do ritual da capoeira, no qual é possível evidenciar alguns marcadores sociais da diferença. O pintor inglês Augustus Earle (1793-1838) na pintura *Capoeira* (1820) retrata, basicamente, dois homens pretos jogando capoeira enquanto são perseguidos por um militar, deste modo, os marcadores sociais de raça, gênero e classe social são evidentes. Há um lugar-comum em que o jogo da capoeira é realizado por homens pretos, vestindo roupas desgastadas que, em conjunto com o espaço, marcam a classe social (escravos) destas personagens. O militar perseguidor evidencia a marginalização e criminalização de tal prática.

Figura 11 – Augustus Earle (1793-1838), *Capoeira*, 1820. Biblioteca Nacional da Austrália

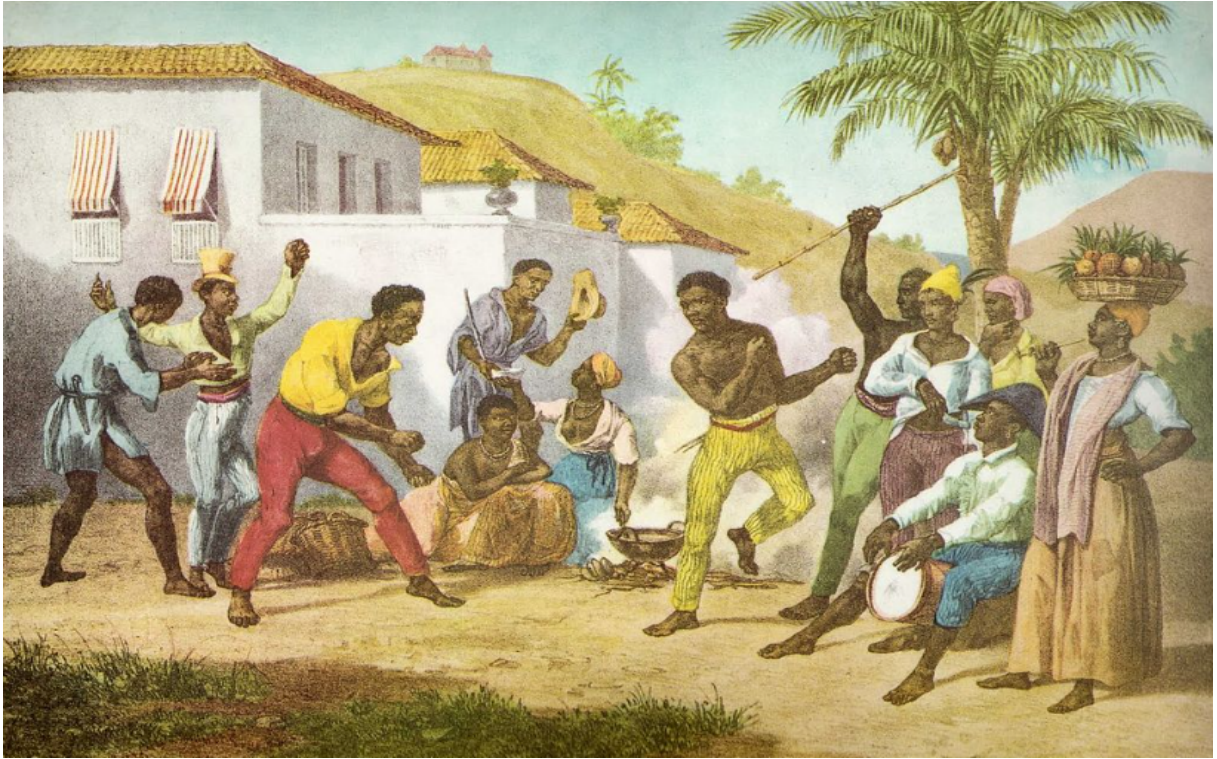


Fonte: Salvador Antiga.

A obra *Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre* (1835), do alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), também representa o jogo sendo realizado entre dois homens negros de classe baixa (escravos), nos fundos das casas. Algo interessante de ser averiguado nas duas obras é a falta da representação do berimbau, que foi acrescentado ao ritual apenas no início do século XX. Anteriormente os toques eram realizados por tambores e palmas. O título *Dança da Guerra* alude ao ato de resistência que é evidenciado pelo histórico do ritual da capoeira. Também é importante problematizar a maneira como as mulheres negras são representadas nas obras dos dois pintores. As mulheres estão representadas como

espectadoras da prática, em situações servis e sexualizadas. As representações estereotipadas das figuras das mulheres e homens pretos nesses quadros evidenciam uma mentalidade racista que era muito presente nas teorias científicas da época.

Figura 12 – Jogar Capoeira ou Danse de la Guerre (1835) de Johann Moritz Rugendas (1802-1858)



Fonte: Biblioteca digital Luso-Brasileira (2012).

Nas obras do artista argentino baiano Hector Julio Páride Bernabó ou Carybé (1911-1997) o samba, o candomblé, o carnaval, as danças, os pescadores e a capoeira são representados em uma Bahia otimista, praiana e alegre. Todos os rituais baianos, antes marginalizados, passam a ser sinônimos de brasilidade. Aludindo uma comunidade imaginária em que o preto, antes inferiorizado, passa a ser representado como herói nacional. A prática da capoeira é contemplada em várias obras de Bernabó, sempre com esse espírito heroico. Tais representações são marcadas por homens pretos praticando o jogo enquanto as mulheres são espectadoras. O berimbau é muito presente, sempre associado ao ritual da capoeira. Na maioria dos casos o jogo é representado na praia e os trajés dos participantes são variados. Os capoeiras geralmente são retratados com as roupas dos pescadores, enquanto que alguns dos espectadores são representados como o típico malandro.

Figura 13 – Carybé (1911-1997), Vadição (1995)



Fonte: LAART (2020).

Esses deslocamentos da tópica da capoeira são evidenciados nas pinturas expostas anteriormente. As obras de Earle e Rugendas são retratos de um cotidiano do Brasil colonial, a capoeira ainda não é um símbolo de brasilidade, é uma prática dos escravos mal quista pelo Estado. Carybé, alinhado com o projeto modernista de Estado-nação, representa o ritual da capoeira enquanto um símbolo de brasilidade em uma perspectiva otimista, ou seja, a capoeira e seus objetos são localizados, aludindo a existência de uma determinada comunidade. Uma vez tornando-se artefatos culturais, esses objetos podem significar localidades com a simples presença deles ou de suas partes (fragmentos). Como exemplo podemos citar o filme *Medida Provisória* (2022) dirigido e roteirizado por Lázaro Ramos. Nele temos a imaginação de um Brasil futurista, no qual é posto em vigor uma medida provisória que obriga os cidadãos negros a se mudarem para a África, com o objetivo de retomarem suas origens. Em uma cena específica, a burocrata responsável (interpretada por Adriana Esteves) por colocar a medida em vigor entra em uma sala toda enfeitada por elementos carnavalescos e com alguns instrumentos musicais, dentre estes, há um berimbau que é arremessado pela burocrata em um gesto violento. A significação dessa cena é óbvia, os artefatos designados pelos enfeites

carnavalescos e o berimbau são suficientes para marcar uma localidade e uma etnia. Portanto, o gesto de arremessar violentamente o berimbau é a representação do ódio étnico. Deste modo, os enfeites carnavalescos e o berimbau, nesse contexto, são tópicos. A obra de Lázaro Ramos traz uma perspectiva mais pós-moderna e decolonial, os artefatos culturais são reforçados enquanto intertextos para a realização de uma crítica. Diferente da perspectiva modernista brasileira, que reforça os símbolos com o objetivo de criar um lugar mitológico e heroico, uma nação harmônica e democrática.

Figura 14 – Foto de cena do filme Medida Provisória (2022)



Fonte: Ramos (2022). Google play.

Na música, por exemplo, temos o toque de capoeira do berimbau sendo traduzido por diferentes formações instrumentais, significando um lugar-comum (*topoi*) de nacionalidade e até mesmo etnia e religiosidade. Segundo Salles, "os instrumentos emulam o gesto rítmico e melódico do berimbau-de-barriga, alternando entre duas notas especialmente tipificadas pelo intervalo de tom inteiro" (2016, p. 282). Também temos a representação imortalizada por Baden Powell no álbum *Afro Sambas* (1966). Ambas manifestações são impregnadas de uma perspectiva modernista de invenção de tradições.

Auxiliado por um projeto político, a capoeira tornou-se sinônimo de brasilidade ganhando popularidade ao longo dos anos. O jogo africano, antes marginalizado, agora é umas das principais ferramentas de educação e sociabilização no Brasil. Presente em muitas

comunidades carentes e em instituições de acolhimento juvenil, como é o caso das Fundações CASA. A capoeira ganhou status de arte marcial balizada a partir da construção de uma hierarquia organizada com mestres, discípulos, uniformes, faixas de graduação, código de ética e eventos de competição, como qualquer esporte de luta. O berimbau também ganhou mais representatividade no esporte, sendo mais um objeto de distinção hierárquica que recai sobre o tocador do instrumento, que define as movimentações que devem ser realizadas no decorrer da prática.

Todos esses ingredientes são elementares para a constituição de um capital cultural nacional que chega a ser universal, sobrepondo até os limites impostos pelas classes sociais. Isto pode justificar a alta receptividade que a obra de Iazzetta – *Corda e Cabaça* – teve no recital realizado na Fundação CASA. O elemento musical do timbre, neste caso, foi preciso em acionar um capital cultural compartilhado por todos, sendo respectivamente a imagem do berimbau – que é um objeto agente na prática da capoeira. O mesmo resultado não foi possível de ser averiguado nas obras *Dramédia* e *Círculos Ceifados*. Aparentemente, os sons de orquestra e a citação da quinta sinfonia de Beethoven contida em *Dramédia*, bem como os sons “alienígenas” produzidos por sínteses FM (modulação em frequência) e AM (modulação em amplitude) em *Círculos Ceifados*, que acabam referenciando uma cultura de representação sonora do sobrenatural bastante comum no cinema norte-americano, não eram capitais culturais compartilhados por todos os espectadores presentes no recital realizado na Fundação CASA Jacaré.

Mesmo com os cenários facilmente identificados nas peças *Dramédia* e *Círculos Ceifados* – ambientação de fábrica de produção em série em *Dramédia* e cenário campestre noturno em *Círculos Ceifados* – às relações de narratividades, simbolismos e analogias não foram alcançadas pelos alunos. Mesmo com as explicações das obras, os materiais sonoros culturalmente “estranhos” – alusão ao meio ambiente do concerto em *Dramédia* e sonoridades alienígenas representando o fenômeno do *crop circle* em *Círculos Ceifados* – para os estudantes, naquele contexto, não foram efetivos em produzir significação e, conseqüentemente, gerou distanciamento e desinteresse. Obviamente, em outros contextos sociais, formados por espectadores possuidores de diferentes capitais culturais, o acolhimento das obras seria diferente. O quadro a seguir demonstra a relação dos materiais sonoros – ruídos e timbres – utilizados nas peças que foram apresentadas para os alunos da Fundação CASA, com os capitais culturais necessários para a compreensão e/ou apropriação dos lugares-comuns dispostos nas narrativas propostas por essas.

Quadro 3 – A relação do material sonoro com o capital cultural

<b>Obras apresentadas na CASA Jacareí.</b>	<b>Material sonoro primário.</b>	<b>Capital Cultural (representação simbólica).</b>
<i>Corda e Cabaça.</i>	- Sonoridades produzidas em um berimbau.	- Capoeira. - Cultura Afro. - Brasilidade (tradição inventada).
<i>Círculos Ceifados.</i>	- Sons de sapos e variados insetos (construção de um cenário noturno). - Sons abstratos representando óvnis e criaturas alienígenas. (todos esses sons foram gerados digitalmente, a partir das sínteses granular, FM e AM).	- Cenário campestre noturno. - Óvnis e criaturas sobrenaturais, representadas por sonoridades clássicas de sínteses FM e AM que são comuns em <i>Hollywood</i> . - Fenômeno do <i>crop circle</i> .
<i>Dramédia.</i>	- Sons de diversas máquinas. - Sons de instrumentos (violino, viola, violoncelo, clarinete, flauta, fagote, trompa e trompete). - Orquestra sinfônica (citação da quinta sinfonia de Beethoven). - Voz humana.	- Cenário de fábrica (produção em série). - Cenário de sala de concerto (aquecimento de instrumentos de orquestra). - Orquestra sinfônica. - Repertório clássico da música erudita europeia.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

A partir deste exemplo – o recital na fundação CASA – podemos conjecturar que todos os timbres são marcadores de determinados lugares-comuns ou topois, ou seja, é possível relacionar qualquer timbre com uma ou várias localidades. Dependendo do contexto, alguns timbres marcam mais a diferença que outros. O timbre da síntese FM como marcador sobrenatural, como ocorre na obra de Caesar, receberá essa significação apenas por espectadores que tiveram acesso a filmes de ficção científica, sendo este, um capital cultural fundamental para compreender o simbolismo proposto pelo timbre em questão. O timbre do berimbau, por ser atrelado a uma tradição inventada, a uma identidade nacional, é um marcador mais universal. Neste caso, o espectador, sendo brasileiro ou tendo familiaridade com a cultura, possivelmente vai associar o timbre do berimbau, contido na obra de Iazzetta, com o ritual da capoeira.

Essa possibilidade semântica é averiguada em muitas músicas acusmáticas. A obra *Pentes* (1974) de Smalley, é considerada uma das peças mais importantes para a história da música eletroacústica. Sua composição é, basicamente, o engendramento de texturas e gestos musicais, gerados a partir de processamentos digitais aplicados em uma gravação de algum

músico tocando um *Northumbrian pipes*, uma gaita de fole muito tradicional no norte da Inglaterra e Escócia, sendo assim como o berimbau, um timbre que marca um território cultural.

Grande parte desta obra de Smalley é baseada no conceito de escuta reduzida, na qual as sonoridades produzidas devem se distanciar da referência da fonte que produziu o material original gravado. Smalley é um dos grandes herdeiros das teorias desenvolvidas por Pierre Schaeffer, sendo um grande teórico da área, chegando a expandir as pesquisas em torno do conceito de escuta reduzida, definindo uma tipologia da morfologia sonora, além de abordar o tema sobre a perspectiva da criação musical em textos fundamentais como *Spectromorphology and Structuring Processes* (1986) e *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes* (1997).

Nos primeiros seis minutos e vinte segundos (06'20'') de *Pentes*, as sonoridades são *abstratas*, geradas por processos digitais aplicados sobre o material – música concreta – e por sonoridades criadas exclusivamente por processamentos digitais – música eletrônica – através da manipulação de osciladores sonoros digitais. A partir de seis minutos e vinte segundos (06'20''), a sonoridade *in natura* do *Northumbrian pipes* é acrescentada a textura, em sete minutos e dezenove segundos (07'19''), a sonoridade do *Northumbrian pipes* ganha o plano principal até tomá-lo por completo em nove minutos e dois segundos (09'02'') até dez minutos e vinte e dois segundos (10'22''), a partir do qual o som volta a ser “abstrato” – escuta reduzida – até o final da peça, sendo esses dois minutos e trinta segundos (02'30'') finais uma coda.

A peça de Smalley é uma obra acusmática híbrida, engendrada a partir do uso de três estilos tradicionais da música eletroacústica, sendo a concreta, a eletrônica (*computer music*) e a paisagem sonora (*soundscape*). O compositor utilizou processos concretos – escuta reduzida – e eletrônicos para gerar texturas e gestos “abstratos”, sonoridades novas e distanciadas de sua fonte originária. Com a exposição da paisagem sonora – músico tocando *Northumbrian pipes* – a fonte ou o material sonoro primário é apresentado, gerando, com isso, possibilidades de leituras semânticas. Por conseguinte, O'Callaghan, expõe uma possibilidade de leitura semântica proposta na obra de Smalley:

Há ainda mais trabalho na inclusão dos *pipes*, além do simples discurso entre som abstrato e mimético. O fato dos *pipes* terem sido escolhidos em vez de algum outro instrumento parece ter motivação para gerar significado na obra. Poucos outros instrumentos podem falar com tanta lucidez do espaço geocultural do que os *pipes*. Mesmo divorciados de seu contexto original, eles sempre desenharão imagens de suas origens culturais. E assim, se usarmos o modelo ecológico para a forma de *Pentes* – por mais metafórico que seja – como base de

sua consideração como um tipo de paisagem sonora em si, então os *pipes* funcionam claramente como uma marca sonora dentro dessa paisagem sonora. Não apenas como uma marca sonora dentro da lógica da peça, embora essa função seja bastante clara. Qualquer pessoa familiarizada com a peça precisa apenas ouvir um trecho dessa seção para lembrar instantaneamente da peça, muitas vezes com uma certa nostalgia devido ao seu status caloroso de clássico dentro do gênero. Sua função como marca sonora, no entanto, se estende para além do mundo fora da música, pois traz uma clara referência ao seu lar cultural. E assim as encostas de *Pentes* talvez não sejam apenas formas espectrais, nem sejam encostas arquetípicas divorciadas do espaço e do tempo, mas são as encostas e colinas do norte da Inglaterra e da Escócia, lar dos *pipes*. Esta é talvez uma maneira mais concreta pela qual os sons abstratos podem ser vistos como se tornando coloridos à medida que são repetidos após a seção dos *pipes*. Uma narrativa cultural pode ser vista como sendo formada pela relação entre sons miméticos e abstratos. O aspecto narrativo dessa relação, no entanto, só vai até certo ponto – não se poderia imaginar que os gestos explosivos nas seções abstratas de *Pentes*, por exemplo, pretendiam conjurar bombardeios sobre as charnecas escocesas! (O'CALLAGHAN, 2011, p. 61 - tradução nossa)<sup>40</sup>.

O som do *Northumbrian pipes*, assim como o som do Berimbau em Iazzetta, quando manifesto acaba revelando uma imagem cultural, uma identidade local institucionalizada que seleciona memórias culturais que podem produzir narratividades. Assim como o timbre do berimbau pode nos remeter a uma cena cultural tipicamente brasileira, composta por homens negros praticando capoeira, o timbre da gaita de fole pode efetuar um cenário imaginário formado por homens brancos, vestindo fardas e saias xadrezes com as cores da bandeira escocesa, tocando gaitas de fole e caixas de guerra (caixa clara). Essa sonoridade também nos remete a uma ambientação campestre, um topoi pastoral, os pastores vindos da Irlanda que povoaram as montanhas escocesas. Hobsbawn explana sobre o assunto da seguinte maneira.

Hoje em dia, onde quer que os escoceses se reúnam para celebrar sua identidade nacional, eles a afirmam abertamente através da parafernália nacionalista característica. Usam o saiote (kilt), feito de lã axadrezado (tartan) cuja cor padrão indicam o “clã” a que pertencem, e quando se entregam ao prazer da música, o instrumento utilizado é a gaita de fole. Tal parafernália, que eles reputam muito antiga, é, na verdade, bem moderna. Foi desenvolvida depois, e, em alguns casos, muito depois da União com a Inglaterra, evento contra o qual

---

<sup>40</sup> There is still more at work in the pipes' inclusion, beyond simple discourse between abstract and mimetic sound. That the pipes were chosen instead of some other instrument seems to be a bearer of meaning in the work. Few other instruments can speak so lucidly of geo-cultural space than do pipes. Even if divorced from their original context, they will always draw imagery of their cultural origins. And so, if we are to use the ecological model for the form of *Pentes* – metaphorical as it may be – for the basis of its consideration as a type of soundscape into itself, then the pipes function clearly as a soundmark within this soundscape. Not just as a soundmark within the logic of the piece, though that function is clear enough. Anyone familiar with the piece need only hear a snippet from that section to be instantly reminded of the piece, often with a certain nostalgia given its warm status as a classic within the genre. Its function as a soundmark, however, extends beyond that into the world outside of the music, as it draws clear reference to its cultural home. And so the slopes of *Pentes* are perhaps not just spectral shapes, nor are they archetypical slopes as divorced from space and time, but are the slopes and hills of north England and Scotland, to which the pipes are home. This is perhaps a more concrete way in which the abstract sounds can be seen as becoming coloured as they are repeated after the climactic pipes section. A cultural narrative can be seen as being formed through the relationship between mimetic and abstract sounds. The narrative aspect of this relationship, however, only goes so far – one would not imagine that the explosive gestures in the abstract sections of *Pentes*, for instance, are meant to conjure bomb raids over the Scottish heaths! (O'CALLAGHAN, 2011, p. 61).



constitui, de certo modo, um protesto. Antes da União, esses acessórios realmente já existiam sob uma forma rudimentar; naquele tempo, porém, eram vistos pela grande maioria dos escoceses como um indício de barbarismo: o distintivo de montanheseiros velhos, indolentes, rapaces e chantagistas, que representavam para a Escócia civilizada a histórica mais um inconveniente do que uma ameaça. Até mesmo nas Terras Altas (Highlands), ainda naquela forma rudimentar, aquela parafernália era relativamente nova: não constituída característica original, nem distintiva de sociedade montanheseira. (HOBSBAWN, 1997, p. 25).

Assim como aconteceu com a capoeira no Brasil, o típico estereótipo do escocês também é uma consequência de deslocamentos de significados. O que antes era considerado bárbaro, inferior e pagão (adjetivos estes conferidos à gaita de fole outrora na Escócia), após a ação política que desencadeou na união com a Inglaterra, esses artefatos passaram a ser marcadores da diferença, capitais simbólicos de identidade nacional. A intenção desses deslocamentos simbólicos é construir e delimitar uma localidade, antes da elaboração do Reino Unido essa diferenciação não era necessária, ela estava contida nos limites das fronteiras geográficas. Quando essas fronteiras físicas – delimitações de terras – passam a compor um grande todo formado por países de mesma língua, emerge a necessidade do engendramento de novas fronteiras, que a partir de deslocamentos impostos sobre costumes e artefatos populares, são produzidas no imaginário, na construção de uma memória coletiva. Ao marcar em sua música o gesto instrumental da gaita de fole, Denis Smalley engendra uma imagem marcada culturalmente e, para entender essa distinção, é necessário ir além de triviais taxonomias morfológicas, é necessário acessar diferentes capitais simbólicos e culturais.

São muitos os exemplos da utilização deste gesto instrumental – timbre que referenciam instrumentos musicais – na música eletroacústica. Pierre Schaeffer rejeita a ideia de escuta reduzida em sua obra *Variations sur une flûte mexicaine* de 1949, construída a partir da elaboração de uma polifonia gerada por gravações de pequenas frases realizadas em uma flauta de pan andina (*siku*), esse gesto instrumental aparece, na maioria das vezes, *in natura*, sem processamento. Aliás, os sons gravados de *siku* devem ser marcados, tendo, inclusive, a fonte revelada no próprio título da obra. Essas sonoridades devem estereotipar o mexicano, o latino, o som dos nativos colonizados. Os sons processados que lembram percussão, contrapõem a polifonia da flauta de pan desenhando um cenário tribal ritualístico em um ar excêntrico, figurando o estrangeiro exótico.

Schaeffer não foi o único compositor a utilizar o timbre da flauta como marcador do nativo latino-americano na música acusmática. Pierre Henry que, provavelmente, foi o compositor que mais utilizou o gesto instrumental para criar espaços nos quais culturas

distintas, marcadas por timbres instrumentais, coexistem no mesmo lugar. Um bom exemplo deste encontro está na obra *Intérieur/Extérieur* de 1996. Outra peça fundamental de Henry é *Fragments pour Artaud* (1970), que foi inspirada sobre o trabalho poético do dramaturgo, ator, escritor, radialista e poeta francês Antonin Artaud. Conseqüentemente, Garcia traz uma referência sobre a obra em questão.

Sua obra *Fragments pour Artaud* (1970) é um exemplo. Foi concebida originalmente como um projeto radiofônico, começado no início dos anos 60. Henry trabalha com trechos do livro *Tarahumaras e outros*, de Artaud, inspirado nas premonições que este fez, entre os anos vinte e trinta, sobre uma música feita com “ruídos reais, registrados em discos”, criando “qualidades e vibrações de sons absolutamente inauditos” (Artaud, 1926 e 1932 no Encarte do CD). Segundo Chion, Henry quis nesta obra recriar uma “espécie de rito do país desconhecido” e não uma obra romântica sobre Artaud (Chion, 1980, p.153). Composta de 13 fragmentos, Henry utiliza aqui vozes lendo textos, sons instrumentais de violão, de flauta, sons de origens não localizáveis, trechos de discos com cânticos religiosos em coro, sons guturais e outras expressões vocais inarticuladas. (GARCIA, 1998, p. 184-185).

Henry cria o “ritual de um país desconhecido”, imaginando o espaço religioso dos Tarahumaras – nativos mexicanos – a partir da utilização de gestos musicais como marcadores da diferença, bem como de sons guturais e vocais, inventando uma língua que estereotipa os atores da tribo dos Tarahumaras. É interessante o uso *in natura* das sonoridades da flauta e do violão em alguns fragmentos que compõem a obra em questão. Como exemplo, podemos citar o uso *in natura* desses instrumentos em *Mexique* e *Il n'y a que le vide*, e apenas do violão em *Maya*, que, por sinal, também foi utilizado para mimetizar sons percussivos a partir de processamentos analógicos e técnicas estendidas. Assim como Schaeffer, Henry também escolheu a flauta para representar o nativo latino-americano, utilizando, inclusive, uma configuração melódica muito próxima da que ocorre logo no início – dezessete segundos (17'') – da peça de Schaeffer (*Variations sur une flute mexicaine*), que são trinados constantes. Essa figura ocorre de maneira semelhante nos dois fragmentos exemplificados – *Mexique* e *Il n'y a que le vide* – que estão em *Fragments pour Artaud*.

Além de ser um simbolismo que, neste caso, deve sintetizar as culturas dos países americanos colonizados pelos espanhóis, também é um símbolo de primitivismo, já que a flauta é considerada um dos instrumentos musicais mais antigos da humanidade. A utilização deste timbre, nestes casos, acaba marcando e estereotipando o agente nativo, o ritual tribal dramatizado por Henry. Sobre a flauta, Schaeffer faz a seguinte explanação: “Ora, nem é natural que o deus Pan dispusesse de um frequencímetro, nem a música esperou pelas

cogitações de Pitágoras. Qual foi então a experiência original de todas as civilizações musicais?” (SCHAEFFER, 1966, p. 18).

O compositor uruguaio Coriún Aharonián também utilizou gravações de gestos instrumentais efetuados por diferentes flautas rústicas como simbolismo do nativo sul-americano na obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974). Nesse viés, Cuevas pontua.

O compositor uruguaio Coriún Aharonián (1940) usou exclusivamente sons de flautas nativas e mestiças em sua *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'', 2 ch., Bourges). A abordagem de Aharonián pode ser resumida como o uso da tecnologia para potencializar sons nativos, pois ele não modifica os sons instrumentais eletronicamente, mas os isola em um primeiro momento, sobrepondo-os para depois criar camadas sonoras densas a partir de 7'17''. Embora o título da obra evoque o assassinato do conquistador espanhol Juan Díaz de Solís (1470-1516) por uma flecha indígena enquanto navegava rio acima nas proximidades do atual Uruguai, os instrumentos de sopro usados por Aharonián pertencem de fato à região do Altiplano no centro-oeste da América do Sul. O compositor nega que houvesse qualquer ligação programática entre o mundo sonoro da peça e seu título (Aharonián 1995, pp. 8-9), e isso explica em parte o caráter abstrato de sua abordagem ao se concentrar exclusivamente nos sons nativos e em como eles emanam dessas flautas que ele mesmo tocou e gravou. (CUEVAS, 2017, p. 14, tradução nossa)<sup>41</sup>.

A obra é estruturada a partir de seis seções bem definidas, efetuadas a partir da construção de diferentes texturas. A peça é iniciada com sonoridades produzidas por ataques curtos de flauta, esses sons parecem ter sido processados com reverberação, *chorus* e uma edição de corte bem no ponto culminante do ataque, mimetizando um envelope típico de instrumento percussivo. Aos poucos, entram novas sonoridades com sustentações imprecisas, produzidas por harmônicos realizados em faixas baixas e altas de frequência. Esses gestos vão ganhando intensidade de densidade, à medida que ocorrem sobreposições, deslocadas temporalmente, entre diferentes transposições dessas sonoridades. Na seção B, no primeiro plano, temos uma sonoridade constante em duração e altura que é variada a partir das técnicas do *Frullato* – produzindo vibrato – e do cantar tocando. Em C, a mesma faixa da frequência realizada na seção B é mantida em sons muito curtos produzidos com baixa intensidade.

---

<sup>41</sup> Uruguayan composer Coriún Aharonián (1940) used exclusively sounds of native and mestizo flutes in his *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974, 13'25'', 2-ch., Bourges). The approach of Aharonián can be summarized as the use of technology to potentiate native sounds, since he does not modify the instrumental sounds electronically, but isolate them at first, superposing them later creating dense sound layers from 7'17'' onwards. Whilst the title of the work recalls the murder of the Spanish conquistador Juan Díaz de Solís (1470-1516) by an Indian arrow as he was sailing upstream nearby today's Uruguay, the wind instruments used by Aharonián belong indeed to the Altiplano region in west-central South America. The composer denies that there was any programmatic link between the sound world of the piece and its title (Aharonián 1995, pp. 8-9), and that partly explains the abstract character of his approach as he concentrates exclusively on the native sounds as they emanate out of these flutes which he played and recorded himself. (CUEVAS, 2017, p. 14).

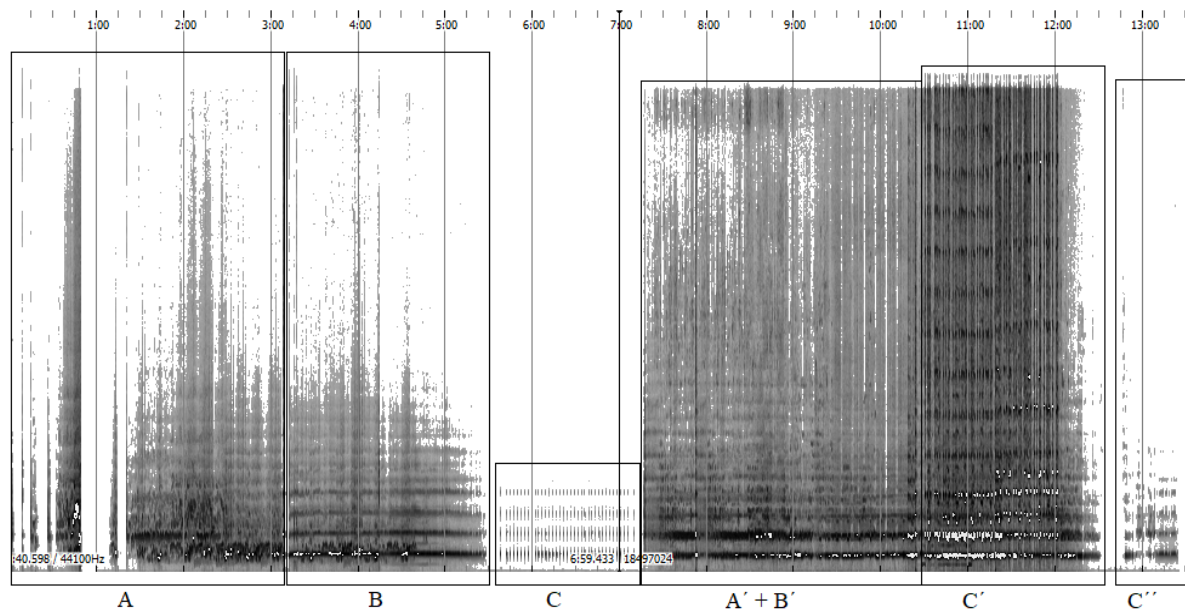
Neste momento há uma grande variação textural. Enquanto que, nas seções A e B as tramas eram complexas, na seção C a textura é simples, engendrada apenas por uma sonoridade. A textura seguinte é formada por uma soma entre as sonoridades geradas em A e B. De A, observamos os ataques curtos processados e os gestos inconstantes realizados, neste caso, apenas em faixa alta de frequência. Na seção C' temos no primeiro plano, ataques intensos em *staccato*, e, como plano de fundo, uma polifonia de sonoridades inconstantes – harmônicos – efetuadas em faixas baixa e alta de frequência. Em C'' podemos averiguar uma dissolução do material de C', mantendo as sonoridades inconstantes em baixa intensidade, realizadas, entrecortadas, em faixa de alta frequência. A seguir temos uma representação extraída de espectrograma gerado a partir da obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís*, com a identificação e descrições das seções que estruturam a peça em questão.

Quadro 4 – Estrutura de *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís* de Aharonián.

A	Ataques curtos com reverberação. Sonoridades inconstantes em faixas baixas e altas de frequências.
B	Sonoridade constante em faixa baixa de frequência. Frullato. Voz constante em faixa alta de frequência, enquanto toca a flauta.
C	Sons curtos com altura constante em região média.
A'+B'	Sonoridades inconstantes em faixa alta de frequência. Ataques curtos com reverberação. Sonoridade constante, mas entrecortada em faixa baixa de frequência.
C'	Ataques curtos e intensos com alturas constantes. Sonoridades inconstantes em faixas baixas e altas de frequências.
C''	Sons custos, com altura constante em faixa alta de frequência.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Figura 15 – Espectrograma e análise estrutural de Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís de Coriún Aharonián



Fonte: Acervo pessoal (2021). Sonic Visualiser.

Don Juan Díaz de Solís foi um navegador espanhol enviado para explorar e conquistar terras nas proximidades do Rio da Prata. No decorrer da expedição, Solís e seus companheiros foram atacados e mortos por nativos da etnia dos Guaranis. Nesse sentido, esta obra de Aharonián acaba tendo um cunho social e político. O destaque dos sons *in natura* das flautas rústicas é uma homenagem ao nativo sul-americano que resistiu aos pesares impostos pelo colonialismo. Ao mesmo tempo, também é um manifesto pela identificação da cultura na música experimental sul-americana, ou seja, um manifesto de combate ao neocolonialismo imposto por uma cultura globalizada. Diferente das obras, debatidas anteriormente, de Pierre Schaeffer e Pierre Henry que são estereotipificação de culturas nativas das Américas. No caso de Henry, trata-se de uma dramaturgia acusmática que envolve a fantasia de um ritual tribal que se conecta ao sobrenatural. A obra de Aharonián busca o empoderamento, o reconhecimento, a identificação e a confrontação política, característica essa que é constante na obra do compositor uruguaio. A citação a seguir, extraída do encarte do disco *Gran Tiempo* (1995), que é uma coletânea de obras acusmática de Aharonián, traz o seguinte relato do autor sobre a própria obra.

*Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís* é produto de um estúdio eletroacústico metropolitano bem equipado para os padrões da

época, mas tenta não limitar o pensamento composicional a essa característica. A peça, feita em junho de 1974, é baseada em uma ideia expressiva que começou a zumbir na minha cabeça em 1970. Nele estão refletidas várias das minhas preocupações pessoais sobre possíveis caminhos expressivos no contexto de uma consciência de pertencimento a uma determinada paisagem sonora e meu compromisso com ela. As buscas formais de outros compositores latino-americanos de minha geração influenciaram naturalmente sua realização. Aqui novamente surge um desafio em relação aos materiais de composição: *Homenaje a la flecha...* parte exclusivamente de sons produzidos por mim em um pequeno grupo de flautas indígenas e mestiças das culturas Aymara e Quechua do Altiplano Andino na América do Sul: quenás, pincuyos, anatas ou tarkas e sikus. Tento prestar uma dupla homenagem. A primeira aos verdadeiros donos da terra das Américas, despojados dela pela conquista européia e suas consequências coloniais e neocoloniais. Quis evitar o tributo declamatório, o romântico, o triste, o filantrópico etnocêntrico. Quis evitar o figurativo, o cartão postal, a fotografia exótica interrompida pelo trabalho do "artista". Sentei-me diante dessa outra cultura - que de qualquer forma participou, mesmo derrotada, da formação do nosso homem americano hoje - e quis respeitá-la em todos os momentos, dentro dos limites de minhas possibilidades de conhecimento. É por isso que as flautas da tradição altiplánica não foram distorcidas: preservam seu som "natural" e até mesmo seus sopros ou gritos, tão importantes do ponto de vista expressivo. As possibilidades do estudo eletroacústico são usadas para que as anatas soem mais anatas. Ou seja, elaborar o material de partida, mas não desnatura-lo. Tentei me basear - até onde meu nível de informação permitia na época - em inflexões e "gestos" sonoros típicos dessas flautas em seu contexto habitual. Obviamente, me senti muito longe da atitude rapsódica ou ingenuamente exótica a que a transcrição poderia levar. Por isso, há flautas indígenas e mestiças e há modos de soar, mas não há índios com penas ou fragmentos melódicos pentatônicos pseudo-tradicionais acompanhados de blips eletrônicos. (*Homenaje a la flecha...* foi, sem querer, a primeira composição de linguagem culta feita exclusivamente com instrumentos altiplánicos). A segunda homenagem é para um determinado índio e por sua opção histórica. Juan Díaz de Solís foi escolhido pela coroa espanhola para impor seu domínio ("descobrir", dizia-se na época) sobre as terras meridionais do novo continente. (AHARONIÁN, 1995, tradução nossa)<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís es producto de un estudio electroacústico metropolitano bien equipado para los estándares de la época, pero trata de que esa característica no condicione el pensamiento compositivo. La pieza, realizada en junio de 1974, parte de una idea expresiva que empezó a zumbir en mi cabeza en 1970. Aparecen reflejadas en ella varias de mis preocupaciones personales en lo referente a posibles caminos expresivos en el contexto de una toma de conciencia de la pertenencia a un paisaje sonoro particular y a mi compromiso con él. Incidieron naturalmente en su concreción las búsquedas formales de otros compositores latinoamericanos de mi generación. Nuevamente se plantea aquí un desafío respecto a los materiales compositivos: Homenaje a la flecha... parte exclusivamente de sonidos producidos por mí en un reducido grupo de flautas indígenas y mestizas de las culturas aimara y quechua del Altiplano andino en América del Sur: quenás, pincuyos, anatas o tarkas, y sikus. Trato de rendir un doble homenaje. Un primero a los verdaderos dueños de la tierra en América, despojados de ella por la conquista europea y sus consecuencias coloniales y neocoloniales. He querido evitar el homenaje declamatorio, el romántico, el plañidero, el filantrópico etnocentrista. He querido evitar el disfraz, la tarjeta postal, la fotografía exótica entrecortada por obra del "artista". Me he sentado frente a esa cultura otra -que ha participado de todos modos, aun vencida, en la formación de nuestro hombre americano de hoy- y he querido respetarla en todo momento, dentro de los límites de mis posibilidades de conocimiento. Por eso las flautas de la tradición altiplánica no han sido distorsionadas: conservan su sonido "natural" y aún su soprido o su grito, tan importantes desde el punto de vista expresivo. Las posibilidades del estudio electroacústico son usadas para que las anatas suenen más anatas. Es decir para elaborar el material de partida, pero no para desnaturalizarlo. He intentado basarme - hasta donde me lo permitiera mi nivel de información en aquel entonces- en inflexiones y "gestos" sonoros propio de esas flautas en su contexto habitual. Me sentía obviamente a mucha distancia de la actitud rapsodista o ingenuamente exotista a que podía llevar la transcripción. Por eso, hay flautas indígenas y mestizas y hay modos de sonar, pero no hay indiecitos con plumas ni fragmentos melódicos pentafónicos pseudo-tradicionales acompañados por "blipes" electrónicos. (Homenaje a la flecha... resultó, sin quererlo, la primera composición de lenguaje culto hecha exclusivamente con instrumentnos altiplánicos). El segundo homenaje es para un indígena en particular y para su opción histórica. Juan Díaz de Solís fue el elegido de la corona española para imponer su dominio ("descubrir" se decía en ese entonces) sobre las tierras del sur del nuevo continente. (AHARONIÁN, 1995).

Coriún Aharonián teve uma carreira artística e acadêmica marcada pelo engajamento político, cultural e social. Suas músicas são pensadas localmente, procurando interação com os agentes culturais em diferentes níveis. Até a adequação de equipamentos era uma questão para o compositor, a reflexão sobre os limites impostos pelos dispositivos disponíveis em localidades periféricas – nacionalidades que foram colonizadas – e como trabalhar criativamente nesse cenário, era uma constante em seus procedimentos. Os estudos culturais também eram uma preocupação de Aharonián (1992, 1994, 2000), suas perspectivas sobre o assunto estão sintetizadas no alongar da sua obra. Em *Introducción A La Música*, podemos observar alguns dos apontamentos em relação ao domínio cultural europeu, sendo, portanto, uma crítica ao colonialismo, que, segundo Aharonián, também é uma característica fortemente presente no mundo globalizado.

Quando a organologia surgiu na Europa no final do século XIX, suas razões podem ser inscritas na necessidade genérica dos centros de poder de conhecer e sistematizar as coisas do mundo para possuí-lo. A expansão imperialista da Europa Ocidental deveu-se muito às contribuições de seus estudiosos do extra-europeu. (AHARONIÁN, 2002, p. 17, tradução nossa)<sup>43</sup>.

Aharonián também conjectura a possibilidade de o sistema tonal ter uma relação direta com a ascensão da burguesia europeia em meados do século XIX. Sua ideologia política privilegia a perspectiva da disputa entre classes econômicas como protagonismo histórico, como elemento que movimenta as diversas relações sociais. A partir dos fragmentos a seguir, podemos observar esse entendimento.

A que o sistema harmônico-tonal responde? O aspecto musical da assunção do poder pela burguesia na Europa Ocidental é cristão? É a consolidação de particularidades culturais após o rearranjo étnico da Alta Idade Média? Aparentemente ambos. (...) Mas acontece que o sistema tonal constitui um processo, que começa, se afirma, se deteriora e termina, e esse ciclo vital coincide com o da burguesia. É isso que nos permite aceitar a correspondência histórica entre burguesia e música tonal. (AHARONIÁN, 2002, p. 33-34 - tradução nossa)<sup>44</sup>.

A sociedade burguesa, que até então consumia música de seu tempo, é então forçada a uma atitude de museu. Trata-se de distrair o público com o consumo do passado, na convicção de que assim será possível travar o conhecimento do

<sup>43</sup> Cuando la organología surge en Europa hacia fines del siglo XIX, sus razones pueden ser inscritas en la necesidad genérica de los centros de poder de conocer y sistematizar las cosas del mundo para poder poseerlo. La expansión imperialista da Europa occidental debió mucho a los aportes de sus estudiosos de lo extraeuropeo. (AHARONIÁN, 2002, p. 17).

<sup>44</sup> A qué responde el sistema armónico-tonal? Es el aspecto musical de la asunción del poder de la burguesia en la Europa Occidental cristiana? Es la consolidación de particularidades culturales después del reordenamiento étnico de la Temprana Edad Media? Aparentemente, ambas cosas. (...) Pero acontece que el sistema tonal constituye un proceso, que se inicia, se afirma, se deteriora y termina, y este ciclo vital coincide con el de la burguesia. Es esto lo que nos permite aceptar la correspondencia histórica entre burguesia y música tonal. (AHARONIÁN, 2002, p. 33-34).

presente e o conseqüente advento de um futuro temido. (AHARONIÁN, 2002, p. 54 - tradução nossa)<sup>45</sup>.

*Esos Silencios* (1978, rev. 1981) de Aharonián é mais um exemplo do uso dos gestos instrumentais da flauta e de algum instrumento de cordas dedilhadas – é um timbre que lembra bastantes instrumentos como o bandolim ou o charango – que são trabalhados com pouco, ou quase nenhum processamento digital ou analógico, ou seja, os materiais são dispostos *in natura*, revelando as prováveis fontes sonoras que, dependendo do contexto, podem ser marcadores culturais da diferença. Tais representações já haviam aparecido em variadas obras, dentre elas as já mencionadas anteriormente, *Variations sur une flute mexicaine*, de Schaeffer, *Fragments pour Artaud*, de Henry, e *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* de Aharonián. Segundo o próprio autor, *Esos Silencios* é a respeito da década de 70 e a situação comum vivida pela América Latina em quase sua totalidade (AHARONIÁN, 1995). Trata-se, portanto, de uma obra política, incriminando os “silêncios” impostos pelas ditaduras militares que dominaram a América do Sul nas décadas de sessenta, setenta e início de oitenta. No encarte do disco *Gran Tiempo*, o texto de Aharonián afirma que *Esos Silencios* “estão mas não estão, são mas não são. Nós não os queremos, mas eles sempre nos cercam, até que – finalmente – conseguimos quebrá-los.” (AHARONIÁN, 1995)<sup>46</sup>. É importante pontuar que Aharonián inspirou-se em pinturas e desenhos das artistas María Carmen Portela (1898-1983) e Hilda López (1922-1996). Por conseguinte, Soares pontua o seguinte, sobre o engajamento político na obra de Aharonián:

Há de se convir que o contexto estético na música de Coriún Aharonián está vinculado à sua ideologia, porém a perseguição contra sua pessoa esteve longe de ser por causa de sua música – difícil de ser entendida por inexperientes no assunto. No campo musical, as obras de Aharonián comprovam grande preocupação com a situação vivida na América Latina, durante esses anos do regime militar, bem como com o que veio depois da abertura. Suas peças musicais e textos (inúmeros artigos) seguem tendo uma visão crítica do mundo globalizado e de uma possível continuidade da ingerência de um lado do mundo sobre o outro e de uma parte do país sobre outra: apropriações e denúncias de pseudo-políticas culturais não deixam de ser apontadas por ele em seus recentes trabalhos. (SOARES, 2006, p. 86).

*Esos Silencios* é estruturada a partir de oito seções, articuladas e engendradas segundo sonoridades de flauta e algum instrumento de cordas dedilhadas. Essas seções e materiais são

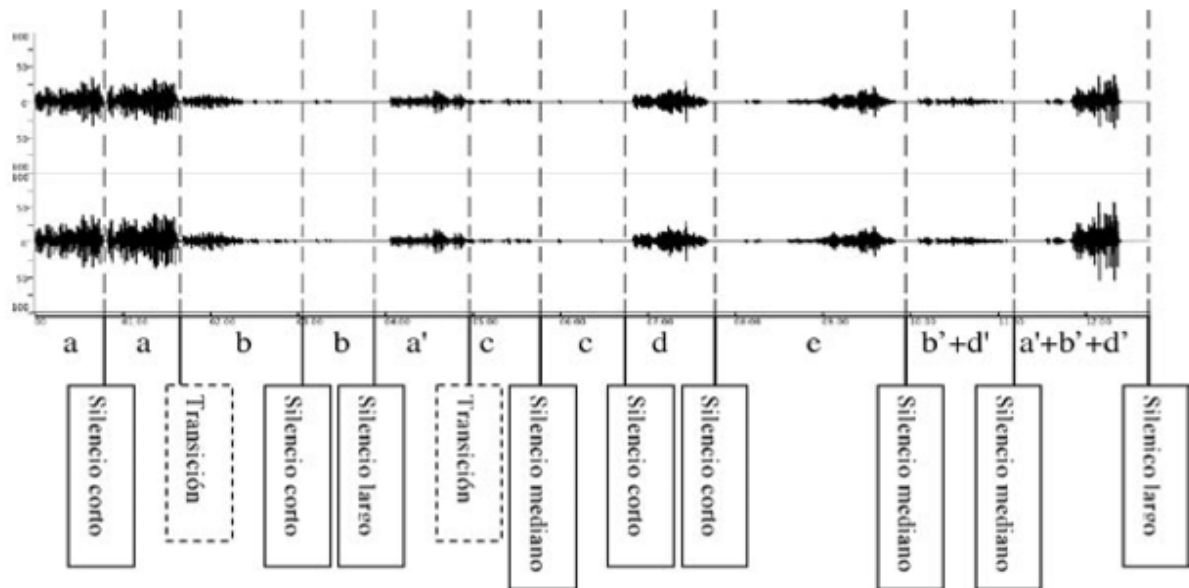
<sup>45</sup> La sociedad burguesa, que consumía hasta entonces música de su propio tiempo, es forzada entonces hacia una actitud museística. Se trata de distraer al público con el consumo del pasado, en la convicción de que de esta manera se podrá frenar al conocimiento del presente y el consiguiente advenimiento de un futuro temido. (AHARONIÁN, 2002, p. 54).

<sup>46</sup> *Esos Silencios* “están pero no están, son pero no son. No los deseamos, pero nos rodean siempre, hasta que – finalmente – logramos romperlos” (AHARONIÁN, 1995).



seccionadas por períodos temporais de silêncio, sendo observáveis períodos curtos, médios e longos. Na figura a seguir, extraída do artigo *Austeridad, Sintaxis Nodiscursiva Y Microprocesos En La Obra De Coriún Aharonián* de Eduardo Herrera, podemos observar os momentos de silêncio que decorrem na peça em questão.

Figura 16 – Sonograma de *Esos Silencios* de Aharonián, com a identificação dos momentos de silêncio



Fonte: Herrera (2005, p. 42)

A partir da análise de Herrera, podemos constatar que os períodos de silêncio ocorrem como divisores de seções ou antecipadores de repetições de materiais semelhantes. Esses momentos são construídos a partir da dissolução da sonoridade, produzidos através de decréscimos de densidades e/ou intensidades aplicados sobre o material. Neste contexto, esses períodos de silêncio são um elemento de descontinuidade do discurso, não são pontos meditativos ou de respiro, pelo contrário, são fatores que tencionam a estrutura, são obstáculos que impedem o desenvolvimento das sonoridades. Desse modo, tais momentos acabam sendo uma metáfora do silêncio imposto durante as ditaduras, a partir de ferramentas de controle impostas sobre a expressão artística e a informação. Na medida em que identificamos a representação do povo Latino Americano nos gestos instrumentais, podemos levantar a hipótese de que a mensagem de Aharonián é desenvolvida sobre a ideia de que as ditaduras impediram o desenvolvimento das culturas dos países Latinos Americanos, por meio da perseguição ao conhecimento. Essas amarras, herdadas de um passado sombrio, devem ser superadas, rompidas. Tal otimismo é entendido na maneira como a obra pretende

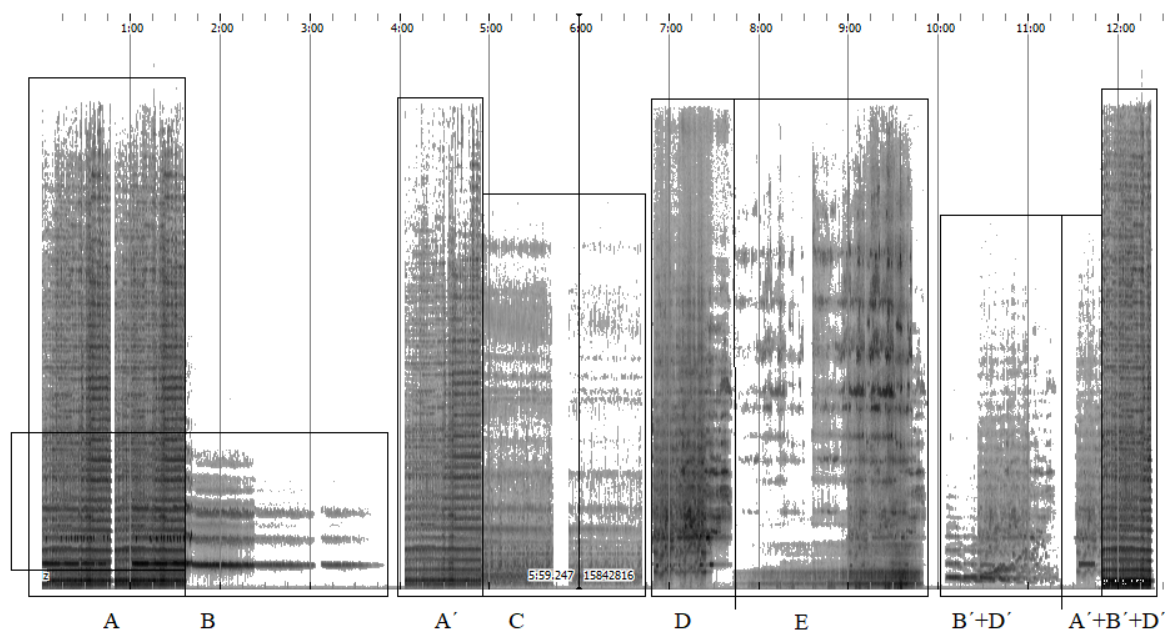
terminar, com o aumento da intensidade e soma dos materiais. Todavia, essa perspectiva é quebrada com o longo silêncio que finaliza a música, como uma lembrança que estas cicatrizes sempre estarão presentes. A seguir temos uma figura representando o espectrograma de *Esos Silencios* com as identificações e descrições das seções que compõem esta obra. Essa figura é baseada na análise de Herrera (2005).

Quadro 5 – Forma de Esos Silencios de Coriún Aharonián

A	Instrumento de cordas dedilhadas e flauta. Decréscimo de densidade.
B	Apenas flautas. Decréscimo de densidade.
A'	Instrumento de cordas dedilhadas. Decréscimo de densidade.
C	Sons percussivos (provavelmente realizados no instrumento de cordas dedilhadas). Decréscimo de intensidade.
D	Flautas na faixa de alta frequência. Decréscimo de densidade.
E	Flautas nas faixas de baixa e alta frequência. Clímax que aumenta e diminui em densidade.
B'+D'	Flautas (com gestos parecidos com os realizados na seção B). Flautas na faixa de alta frequência. Decréscimo de densidade.
A'+B'+D'	Instrumento de cordas dedilhadas. Flautas. Flautas na faixa de alta frequência. Aumento de intensidade.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Figura 17 – Espectrograma e análise estrutural de Esos Silencios de Aharonián



Fonte: Herreira (2005).

Grande parte das obras de Aharonián, eletrônica ou instrumental, é repleta de silêncio, característica, aliás, constatada nas duas obras analisadas nesse texto, sendo respectivamente *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* e *Esos Silencios*. Para o compositor uruguaio, o silêncio é uma das grandes conquistas da música contemporânea, um elemento que afirma a importância do espaço, além de ter relevância para a construção simbólica da cultura. Este entendimento pode ser averiguado em análises realizadas em trinta peças de música “erudita” de vanguarda, compostas por diferentes autores da América Latina, entre as décadas de setenta e noventa, Aharonián propõe treze pontos que aproximam e caracterizam essas obras. A presença do silêncio como material composicional foi uma das características apontadas pelo compositor uruguaio, como podemos ver no excerto a seguir.

O silêncio é uma das conquistas mais importantes do compositor contemporâneo, que aos poucos foi perdendo o medo do vácuo sonoro, que conseguiu compreender que o processo expressivo na música não é uma massa sonora em movimento que respira de tempos em tempos, mas um grande espaço onde os volumes existem não só por si mesmos, mas também pelo espaço ao seu redor, onde o silêncio deixa de ser uma negação para se tornar uma afirmação – ou seja, um espaço sonoro carregado de expressividade. Na América Latina esta conquista tem um significado particularmente importante como símbolo cultural. (AHARONIÁN, 2000, p. 4 - tradução nossa)<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Silence is one of the most important conquests of the contemporary composer, who has gradually become less afraid of the sound vacuum, who has succeeded in understanding that the expressive process in music is not a moving sound mass that breathes from time to time, but a large space where volumes exist not only by themselves but also because of the space

Outra preocupação de Aharonián, observado nas duas obras descritas anteriormente, são os equipamentos utilizados para a produção da composição eletroacústica. Para o compositor esse é um dos principais fatores que acabam determinando ou caracterizando o produto composicional engendrado por autores sul-americanos, principalmente, em suas terras natais. As mídias tecnológicas mais avançadas chegam primeiro nos países com maior poderio econômico, enquanto que, nos países periféricos, considerados subdesenvolvidos ou emergentes, essas tecnologias chegam sempre com muito atraso, o que influencia diretamente na qualidade da produção do áudio e nas possibilidades técnicas e criativas desses compositores. Esse fato é facilmente observado nos dias de hoje em que, mesmo com a facilidade em reproduzir áudio a partir da utilização de variados softwares digitais disponíveis gratuitamente, ainda é possível perceber variações qualitativas nas produções musicais, muitas vezes impostas pelos equipamentos disponíveis. Interfaces de áudio, equipamento para reprodução de áudio (monitores e fones de ouvido), microfones, gravadores, mesas de áudio e computador, são alguns dos equipamentos que estão diretamente relacionados com a qualidade final da produção musical.

Os melhores equipamentos geralmente são os mais caros, e ficam ainda mais caros quando seu valor em dinheiro é convertido para o valor das moedas dos países considerados periféricos. Como exemplo, podemos pegar o microfone C1 da *Behringer*, esse equipamento de qualidade mediana tem o valor de aproximadamente sessenta dólares (\$ 60) no mercado norte-americano, o mesmo microfone é vendido no Brasil pelo valor aproximado de quatrocentos reais (R\$ 400)<sup>48</sup> e no dinheiro europeu esse equipamento sairia em torno de trinta euros (E 30). Nessa perspectiva, é provável que nos Estados Unidos e em países europeus o número de pessoas com equipamentos mais qualificados para a produção musical seja bem maior que no Brasil. Se isso é observado hoje em dia, imagina nos anos setenta, oitenta, ou até nos primeiros anos da música eletroacústica.

Essa diferença, certamente, é um fator que influencia na qualidade sonora das obras, sendo, portanto, mais um marcador da diferença. Pensando nessa situação, Aharonián utilizou equipamentos eletrônicos mínimos em suas peças acusmáticas. Nas duas obras analisadas – *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís e Esos Silencios* – o compositor utilizou apenas um microfone, quase não houveram processos muito elaborados

---

around them, where silence ceases to be a negation to become an affirmation— that is, a sound space loaded with expressiveness. In Latin America this conquest has a particularly important meaning as a cultural symbol. (AHARONIÁN, 2000, p. 4).

<sup>48</sup> Em 2022.

nos materiais, que aparecem, na maioria das vezes, *in natura*. Aharonián entende que esta escassez tecnológica é uma das características compartilhadas pelas obras vanguardistas compostas na América Latina. Aharonián (2000, p. 4) faz o seguinte apontamento:

Austeridade. Podemos falar de austeridade (ou de uma espécie de “desinvestimento”) como uma marca constante em muitas das composições latino-americanas relevantes das últimas décadas – uma austeridade buscada no que diz respeito à linguagem, aos recursos expressivos e à mídia técnica. E também no que diz respeito a uma estética do “pobre” e/ou uma tecnologia do “pobre”, procurada por vários compositores. (AHARONIÁN, 2000, p. 4 - tradução nossa)<sup>49</sup>.

Também temos que considerar o papel do compositor nessas produções eletrônicas; em países periféricos, os autores, além de compor, também devem mixar e masterizar suas obras, funções essas que necessitam especialização. Em grandes centros, como no IRCAM na França, os compositores mais renomados são acompanhados por engenheiros de áudio, especializados no tratamento do som. Nomes importantes como Karlheinz Stockhausen e Iánnis Xenákis tiveram grandes desenvolvedores de tecnologia como contribuidores, além de empresas financiando seus projetos. Condições muito divergentes são observadas nos países periféricos, nestas localidades o compositor tem que atuar em várias frentes, com equipamentos e condições financeiras precárias, dependendo de financiamentos atribuídos para universidades ou de iniciativas criativas particulares, como foi o caso do importante compositor brasileiro Jorge Antunes que construiu o próprio *theremin* e sintetizador para produzir suas primeiras obras eletrônicas.

Algo importante é que podemos identificar ao menos dois níveis de privilégio. O primeiro é o compositor dos grandes centros, que são mais privilegiados nos níveis de capitais culturais e econômicos em relação aos compositores dos países periféricos. Em segundo, os compositores de música moderna nos países periféricos costumam ser, em sua maioria, atores mais privilegiados em relação à população de sua localidade, o que interfere na identificação de alguns marcadores sociais da diferença como o gênero, a etnia e a classe social. A grande maioria dos compositores vanguardistas são homens brancos advindos da classe média ou alta. Esse quadro é, obviamente, ainda mais marcado nas primeiras décadas da música eletroacústica. Essa característica, a meu ver, torna ainda mais relevante o trabalho composicional e musicológico de Aharonián. No lugar de ficar fazendo pesquisas técnicas ou

---

<sup>49</sup> Austerity. We can talk of austerity (or of a kind of “divestment”) as a constant mark in many of the relevant Latin American compositions of the last decades—a sought-for austerity as far as the language, the expressive resources and the technical media are concerned. And also as far as an aesthetics of the “poor” and/or a technology of the “poor” are concerned, sought for by several composers. (AHARONIÁN, 2000, p. 4).

imitações de músicas europeias, Aharonián desenvolve uma visão crítica de sua obra e seu lugar no mundo.

### 2.3.5 Sons documentais

Os sons documentais também foram identificados como categoria tópica por designarem registros sonoros de situações reais. Estamos considerando duas possibilidades de documentação sonora: as manifestações culturais – que podem ser o registro de rituais, festas, manifestações políticas, entre outros – e espaços que podem ser mecânicos (sons urbanos) ou naturais (registros sonoros da natureza). A segunda possibilidade também se encaixa como paisagem sonora, contudo, devemos levar em conta que, na maioria das vezes, paisagens sonoras, na música eletroacústica, são produtos da criação de espaços paradoxais<sup>50</sup>, mesmo sendo a partir de sons gravados, sempre há elementos “fantásticos” nessas paisagens, como um pássaro que nunca para de cantar, o ruído de um inseto que entra em *loop*, manipulação nas primazias das sonoridades (fundo x foco) etc. Já os documentos sonoros são registros que quando utilizados como materiais, não sofrem modificação em seu interior, geralmente, as manipulações se dão em seu contorno. Também devemos considerar que documentos sonoros sempre vão marcar espaços, realidades e agenciamentos, nesse sentido, é o tipo de material que mais referencia lugares culturais.

A seguir trataremos sobre o uso de sons documentais ligados a manifestações culturais, mais especificamente a registros relacionados a engajamentos políticos e a rituais. Importante pontuar que o segmento apresentado a seguir, sobre engajamento político na música eletroacústica, não tratará apenas de exemplos que lidam com sons documentais, divulgando outras possibilidades de trabalhar com essa questão.

### 2.3.5 Identidade a partir do engajamento político

Como vimos, a política é um tema recorrente na música de Aharonián. Esse atributo é intensamente presente na obra *Apruebo el sol*, composta em 1984 no estúdio EMS (Elektronmusikstudion) em Estocolmo, na Suécia, estúdio que era bastante avançado na época. Aharonián utilizou como materiais para a elaboração de tal obra, ruídos guturais vocais, sons eletrônicos gerados pelo software *Impact* que permite "desenhar" em ordens

<sup>50</sup> Ver: COELHO DE SOUZA. Abstração e representação na música eletroacústica, a. Revista Vórtex, Curitiba, n.1, 2013. “uma interpretação de espaços paradoxais em que não só características espectro-morfológicas dos sons usados, mas também interpretações hermenêuticas dos eventos sonoros podem contribuir para a percepção de uma realidade virtual incompatível com nossa experiência do mundo físico real”.

alfanuméricas, curvas de frequência, perfis e densidades dinâmicos, em um timbre que varia de bloco para bloco em uma ambientação microtonal que percorre a peça. Também observamos um pequeno trecho, exibido timidamente nos momentos finais da obra, da gravação de uma manifestação que ocorreu em Montevideu ainda em plena ditadura militar, depois da meia-noite entre 24 e 25 de dezembro de 1983. Finalmente, os materiais mais importantes da peça em questão, que tomam o primeiro plano no decorrer de toda a obra, são frases de personalidades políticas importantes e controversas no cenário latino-americano, sendo, respectivamente, Ernesto Che Guevara, Fidel Castro e Salvador Allende, este último foi o presidente deposto pelo golpe militar chileno no ano de 1973. Aharonián elabora o seguinte relato sobre *Apruebo el sol* em encarte de disco de 1995:

As três palavras do título *Apruebo el sol* também foram emprestadas. Eles pertencem ao poeta argentino Juan Gelman. O conteúdo é consequência, mais uma vez, do meu coletivo "aqui e agora", em 1984, no Terceiro Mundo, na América Latina, no Uruguai. "Em um Terceiro Mundo, em uma América Latina, em um Uruguai, cheio de atrocidades que permitem ao Primeiro Mundo comer bem, dormir bem e brincar de soldado. Em um Terceiro Mundo, em uma América Latina, em um Uruguai, que se recusam ao Moncada<sup>51</sup>, para perder a esperança e ainda mais, acreditam fervorosamente no homem e no amor, e no sinal incontornável da história." Assim rezava o texto escrito para sua apresentação. (AHARONIÁN, 1995 - tradução nossa)<sup>52</sup>.

*Apruebo el sol*, assim como *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís* e *Esos Silencios*, é mais uma obra de denúncia ao colonialismo que se renova com o capitalismo global. A identidade e ideologia do compositor estão explicitadas nos gestos vocais humanos, nos trechos de frases inteligíveis reverberadas por personalidades localmente importantes. Nesse sentido, podemos conjecturar que os gestos vocais com discursos inteligíveis também são marcadores da diferença. Essa assimetria que define localidades é averiguada no idioma dos atores, no sotaque, no gênero e no conteúdo do discurso. Desse modo, o idioma castelhano e o sotaque devem identificar os atores latino-americanos na obra de Aharonián. A revelação dos personagens – Ernesto Che Guevara, Fidel Castro e Salvador Allende – que tiveram suas vozes gravadas, também localiza geograficamente a obra. As frases selecionadas identificam, nesse caso, a identidade ideológica do autor que, diante disso,

<sup>51</sup> Referência ao assalto do quartel de Moncada que antecedeu a revolução Cubana (1959).

<sup>52</sup> Las tres palabras del título *Apruebo el sol* también fueron tomadas en préstamo. Pertenecen al poeta argentino Juan Gelman. El contenido es consecuencia, una vez más, de mi "aquí y ahora" colectivo, en 1984, en el Tercer Mundo, en Latinoamérica, en el Uruguay. "En un Tercer Mundo, en una Latinoamérica, en un Uruguay, llenos de atrocidades que permiten que el Primer Mundo coma bien y duerma bien y juegue a los soldados. En un Tercer Mundo, en una Latinoamérica, en un Uruguay, que se niegan desde el Moncada, a perder la esperanza y que más aún, creen fervorosamente en el hombre y en el amor. Y en el signo ineludible de la historia." Así rezaba el texto escrito para su presentación. (AHARONIÁN, 1995).

confere aos personagens signos de libertação e luta contra a opressão imposta pelas ditaduras militares que comandaram a América Latina nos anos setenta. Frases como *o muerte* (ou morte) e *patria o muerte* (pátria ou morte), refletem a necessidade da luta pela liberdade. É melhor lutar até a morte do que ser escravo e não ter uma pátria. *Un día de derrota, uno de los tantos* (um dia de derrota, um de muitos) e *Es que aquí hay algunos momentos que... son cosa de locos* (é que aqui há alguns momentos que... são coisas de loucos), são frases pessimistas, refletindo a ideia de que apesar das lutas o colonialismo recria-se no capitalismo global. A seguir temos uma tabela com as frases, os personagens que pronunciam e a temporalidade em que ocorrem.

Quadro 6 – Frases ouvidas em *Apruebo el sol*

<b>Frases</b>	<b>Atores</b>	<b>Temporalidade em que ocorrem</b>
O muerte.	Ernesto Che Guevara.	00'01'' até 00'04''.
O muerte.	Fidel Castro.	00'05'' até 00'14'' e 02'04''.
Patria o muerte.	Fidel Castro.	03'13''.
O muerte.	Fidel Castro.	04'39''.
Un día de derrota, uno de los tantos.	Ernesto Che Guevara.	05'35''.
Es que aquí hay algunos momentos que... son cosa de locos.	Ernesto Che Guevara.	05'55''.
Te da cuenta, Fidel.	Salvador Allende.	09'33''.
De manera que yo tengo la culpa, no?	Fidel Castro.	10'06''.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

O silêncio também é importante nesta peça de Aharonián, as sonoridades abstratas – sons guturais vocais e eletrônicos digitais – entrecortam os gestos vocais e momentos silenciosos que são espalhados ao longo da peça. Outra característica averiguada é o nível baixo da intensidade. Isso propõe um grande leque de possibilidades na variação das dinâmicas. No entanto, também pode ser um signo de segredos que são sussurrados, que não podem ganhar a luz, que devem permanecer ocultos. Os sons guturais vocais acabam



ênfatizando tal interpretação, de que a voz da população permanece desconhecida e ininteligível. Essa perspectiva reforça o signo libertário conferido aos personagens que têm suas vozes elevadas ao plano principal com frases inteligíveis.

Outro exemplo de obra que se localiza culturalmente segundo seu engajamento político é *Auto-Retrato Sobre Paisaje Porteño*, composta no ano de 1969 pelo compositor brasileiro Jorge Antunes no estúdio do Laboratório de Música Eletrônica do CLAEM<sup>53</sup> em Buenos Aires. Como o próprio nome da peça sugere, Antunes procurou inventar uma representação de si mesmo em Buenos Aires, como se fosse uma foto, uma *selfie* ou uma pintura de sua estadia na Argentina. Para alcançar esse objetivo, Antunes escolheu diferenciar as identidades nacionais – sua e do país que ele estava residindo – a partir do uso de ritmos logrados das culturas populares. As seções B e B' (00'00" até 00'56" e 07'14" até 08'19") são caracterizadas pelo uso de fragmentos da gravação de tangos interpretados por Francisco Canaro (tópica de dança em subgênero de *Plunderphonics*), coletados de um disco reproduzido em um gramofone<sup>54</sup>. Antunes utiliza as limitações desse equipamento para produzir ruídos que são misturados a sons criados eletronicamente. A partir desse material, o autor representa sua identidade local na seção C (01'56" até 02'55" e 08'20" até 09'04") em dois momentos no qual é composto um ritmo constante de samba (tópica de dança e estilo eletrônico).

Como vimos, Jorge Antunes escolheu marcar as identidades nacionais com base na utilização de ritmos populares que fundamentam a constituição de memórias coletivas nacionais, lembranças de tradições inventadas. O tango deve representar a paisagem portenha e a sobreposição e justaposição do samba eletrônico deve referenciar o compositor brasileiro, estrangeiro em terra portenha. O signo mais marcante é a gravação (o documento), portanto, caracteriza o espaço geográfico. O ritmo gerado sobre sons eletrônicos abstratos, neste caso, é um signo menos marcado, os sons eletrônicos são impessoais, são estrangeiros.

Jorge Antunes faz uso de referências políticas para destacar a intersecção que unia, naquele contexto, as duas identidades culturais. Nas seções E e E' (09'05" até 11'36" e 11'37" até 12'38"), o compositor acrescenta um gesto vocal que consiste em um discurso inflamado, proclamado em uma língua inventada em que as palavras não fazem sentido, apenas a intenção discursiva. A partir de dez minutos e cinquenta segundos (10'50"), algumas palavras emergem daquele discurso incompreensível, tais com *Hiroshima* (10'50") e *Vietnã* (11'11"), referenciando localidades que foram alvos de extrema violência. A partir de onze

<sup>53</sup> Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella.

<sup>54</sup> Procedimento que caracteriza o subgênero *Plunderphonics*.

minutos e trinta e sete segundos (11'37" até 12'38"), as palavras *general* e *amor* são apresentadas, nessa ordem, em uma brincadeira de improviso vocal. Neste momento, Antunes destaca a intersecção das identidades, marcadas por regimes políticos autoritários. Antunes, em 1969, sai de um país governado por uma ditadura militar, que está no clímax da violência configurada no decreto do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) de 1968, e vai para uma Argentina que vive os primeiros anos de uma ditadura militar.

*Auto-Retrato Sobre Paisaje Porteño* é uma denúncia das violências praticadas por ditaduras, muitas vezes alteradas e justificadas sobre um amor pela pátria, ou seja, uma denúncia dos percalços causados pelos nacionalismos exacerbados, que marcavam esses governos autoritários. A seguir vemos uma tabela identificando e descrevendo as seções que compõem a obra supracitada.

Quadro 7 – Estrutura de Auto-Retrato Sobre Paisaje Porteño

Seção.	Temporalidade em que ocorrem.	Material.
A	00'00" até 00'56"	Processamento com ruído branco.
B	00'57" até 01'55"	Gravação de tango em loop (disco riscado).
C	01'56" até 02'55"	Sons eletrônicos em ritmo constante (samba).
C'	02'55 até 04'37"	Novos sons eletrônicos em ritmo variado, inconstante.
A'	04'38" até 05'55"	Sons eletrônicos com durações maiores, reverberações.
D	05'56 até 07'13"	Processamento "granular" em voz.
B'	07'14" até 08'19"	Gravação de tango em loop.
C	08'20" até 09'04"	Sons eletrônicos em ritmo constante (samba).
E	09'05" até 11'36"	Voz recitando um texto ininteligível, sons eletrônicos constantes e ataques curtos graves. Em 10'50" a palavra <i>Hiroshima</i> é revelada e, em 11'11", a palavra <i>Vietnã</i> .
E'	11'37" até 12'38"	As palavras <i>general</i> e diversas variações de <i>amor</i> são reveladas no texto.
D'	12'39" até 13'43"	Processamento "granular" em voz.
A''	13'44" até 14'41"	Sons eletrônicos com duração constante.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

O compositor guatemalteco Joaquín Orellana também utilizou vozes para marcar identidades locais e elaborar narrativas ideológicas. Sua obra *Humanofonía*, composta na Guatemala no ano de 1971, é um excelente exemplo de seu processo composicional. Sobre a obra em questão, Cuevas faz os seguintes apontamentos:

Os espaços sociais no mundo eletroacústico de Joaquín Orellana são uma consequência direta de suas experiências com a gravação analógica de sons. O compositor retornou à Guatemala em 1968 após sua estada em Buenos Aires como bolsista do CLAEM e começou quase imediatamente a experimentar gravações sonoras em seu ambiente. Esta exploração leva-o à descoberta da paisagem acústica local e dos seus componentes, formulando assim o adjetivo “*humanofonal*”, que encarna uma presença humana e dá título à sua obra *Humanofonía* (1971, 11'13”, 1 canal, Estúdio privado, Guatemala). A dinâmica dos sons nesta obra não pode ser interpretada sem referência ao espaço cultural externo a eles. O exemplo mais forte é ouvido no poema “*Mi Predio Iluminado*” de Julio Fausto Aguilera, recitado pelo próprio compositor, gravado e editado na segunda unidade formal [em 4'58”-6'15”], onde a oposição entre luz e sombra é explorado em relação a um espaço geográfico que pertence a uma voz que fala em primeira pessoa. O compositor monta simetricamente trechos de uma voz masculina falando em língua maia [em 1'01”1'14” e 10'07”-11'13”]; línguas nativas que ele considera portadoras de uma dor antiga que remonta aos processos de colonização nas Américas desde o final do século XV. Essa presença antropológica do passado no presente é considerada por Orellana como uma “canção subjacente” constitutiva da língua indígena. (CUEVAS, 2017, p. 86-87, tradução nossa)<sup>55</sup>.

Orellana, utilizando vozes e paisagens sonoras, engendra em sua música acusmática um espaço fantástico no qual coabitam agentes provenientes de tempos e espaços diversos. A voz de um homem recitando um texto na língua do povo Maia, marca uma identidade nativa a partir do idioma, tal como aconteceu em *Apruebo el sol* de Aharonián. Da mesma maneira, a identidade guatemalteca também é marcada pelo idioma castelhano, com a citação do poema *Mi predio iluminado* de Julio Fausto Aguilera, realizado pelo próprio compositor. Essa identidade – guatemalteco – é construída, primordialmente, pelos processos de colonização que se fez pelo domínio da linguagem, da arte e da religião, ou seja, todos os elementos geradores de um sistema civilizatório.

---

<sup>55</sup> Los espacios sociales en el mundo electroacústico de Joaquín Orellana son consecuencia directa de sus experiencias con la grabación analógica de sonidos. El compositor regresó a Guatemala en 1968 luego de su estadía en Buenos Aires como becario del CLAEM y comenzó casi inmediatamente a experimentar con grabaciones sonoras en su entorno. Esta exploración lo lleva al descubrimiento del paisaje acústico local y sus componentes, formulando así el adjetivo “*humanofonal*”, el cual corporiza una presencia humana y da título a su obra *Humanofonía* (1971, 11'13”, 1 canal, Estudio privado, Guatemala). La dinámica de los sonidos en esta obra no es interpretable sin la referencia al espacio cultural externo a ellos. El ejemplo más fuerte se hace oír en el poema “*Mi predio iluminado*” de Julio Fausto Aguilera recitado por el propio compositor, grabado y montado en la segunda unidad formal [en 4'58”-6'15”], en donde se explora la oposición entre luz y sombra en relación con un espacio geográfico que pertenece a una voz que habla en primera persona. El compositor monta simétricamente extractos de una voz masculina hablando en un lenguaje maya [en 1'01”1'14” y 10'07”-11'13”]; lenguajes originarios que él considera portadores de un dolor antiguo que se remonta a los procesos de colonización en las Américas desde fines del siglo XV. Esa presencia antropológica del pasado en el presente es considerada por Orellana como un “*canto subyacente*” constitutivo del idioma aborigen. (CUEVAS, 2017, 86-87).

Além do uso da voz para identificar diferentes gerações de latino-americanos – os maias e os guatemaltecos – Orellana acrescenta sonoridades ambientais, efetuadas por gestos vocais e mecânicos que, na peça em questão, estão nos ruídos de automóveis. Nestas ocasiões, novas dualidades são colocadas em jogo. O primitivo e natural significado pelas vozes humanas e o moderno e tecnológico significado pelas sonoridades de automóveis que ocorrem nas paisagens sonoras.

A narrativa de Orellana, neste caso, é semelhante com a de Aharonián. No espaço criado por Orellana em *Humanofonía*, coabitam diferentes gerações que, apesar da distância espacial e temporal, são marcados pelos pesares impostos pelo colonialismo. A visão, tanto de Orellana como de Aharonián, para o fenômeno da globalização, nas décadas de setenta e oitenta, era pessimista, uma nova máscara para o processo colonizador. Cuevas faz o seguinte relato, sobre a música decolonial de Orellana:

O pensamento social de Orellana, no entanto, afasta-se da abstração acusmática e é conceituado por ele como "música ideológica", uma música que visa lembrar a tragédia e dar voz aos mortos. A dor contida na entonação da linguagem é, para o compositor, tanto ancestral quanto atual, existindo, portanto, em dois momentos temporais distintos, cuja mais trágica reconstituição se dá na Guerra Civil da Guatemala (1960-1996), que contextualiza parte de seu pensamento estético e abre caminho para a interpretação de sua obra. (CUEVAS, 2017, p. 87-88, tradução nossa)<sup>56</sup>.

A seguir, observamos uma tabela com a representação estrutural da peça *Humanofonía* do compositor Joaquín Orellana.

Quadro 8 – Estrutura de Humanofonía

Seção	Temporalidade em que ocorrem	Material
A	00'00'' até 00'04''	Grito.
B	00'04 até 00'45	Textura de vozes processadas (retrogradadas).
C	00'45 até 01'00	Paisagem sonora.
D	01'01 até 01'15	Voz masculina falando em língua Maia.
C'	01'16 até 01'34	Paisagem sonora.

<sup>56</sup> El pensamiento social de Orellana se aleja sin embargo de la abstracción acusmática y es conceptualizado por él mismo como "música ideológica", una música que pretende recordar la tragedia y dar voz a los muertos. El dolor contenido en la entonación del lenguaje es para el compositor a la vez ancestral y actual, existiendo por lo tanto en dos momentos temporales disímiles, cuya reactualización más trágica tiene lugar en la Guerra Civil de Guatemala (1960-1996), lo que da contexto a una parte de su pensamiento estético y abre un camino para la interpretación de su obra. (CUEVAS, 2017, 87-88).

E	01'35 até 01'54''	Som granular, gutural e choro de criança.
A'	01'55 até 02'22''	Respiração e murmúrios.
E'	02'23'' até 02'55''	Som granular, gutural e pessoas falando (ambiente caótico).
B' + A'	02'56'' até 04'03''	Textura gerada por sons guturais e vozes em retrogradação (grito).
E''	04'04'' até 04'58''	Vozes de crianças e sons eletrônicos.
F	04'59'' até 06'15''	Poema em espanhol recitado pelo compositor e sons eletrônicos.
C''	06'16'' até 07'40''	Textura produzida por vozes e paisagem sonora.
B'' + A''	07'41 até 10'06''	Textura produzida por vozes retrógradadas (grito) e sons eletrônicos.
D'	10'07'' até 11'13''	Voz masculina falando em língua Maia

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

### 2.3.6 Representações ritualísticas como marcadores de identidade nacional

Até o momento vimos que alguns timbres ou gestos musicais provenientes de instrumentos como a viola caipira, o berimbau, a gaita de fole, a flauta e o órgão, podem fazer alusão a determinadas comunidades imaginadas ou lugares-comuns (tópicas). Nesse sentido, a sonoridade da viola de dez cordas pode nos remeter a um espaço caipira, o berimbau pode referenciar a prática da capoeira e conseqüentemente a cultura afro-brasileira, a gaita de fole pontua os estereótipos do escocês, a flauta pode marcar o “primitivismo” ou os nativos sul-americanos e o órgão remete-nos ao espaço da divindade e do culto religioso, principalmente na prática cristã ocidental.

Outra maneira de expressar identidades na música é mimetizar rituais tradicionais. Isso aconteceu muito na música do século XX. Os toques de berimbau na música de Heitor Villa-Lobos devem referenciar o ritual da capoeira. Na obra *Sagração da Primavera*, Igor Stravinsky cria uma imaginação de um ritual pagão realizado pelos nativos russos. Muitos são os exemplos de representações ritualísticas na música contemporânea feita para diferentes formações instrumentais. O mesmo pode ser confirmado em relação à música eletroacústica que utilizou de gravações de cultos religiosos, variados rituais e diversas manifestações tradicionais locais como material para construção de obras musicais. Todavia, essa referência ao local, além de ocorrer de maneiras distintas, também são motivadas por outros objetivos na música eletroacústica pós-moderna, Aharonián aponta essas diferenças da seguinte maneira:

Presença do “primitivo”. A atualização em relação aos modelos metropolitanos possibilitou ao compositor latino-americano recolocar a questão de sua verdade cultural e de suas necessidades expressivas para além de um exotismo amável onde muitas vezes no passado havia buscado sua identidade cultural. O “primitivo” não é mais um rapsodismo decorativo com uma visão etnocêntrica (melodia popular harmonizada com acordes e acompanhada por piano ou orquestra ou – mais tarde – gravação indiana acompanhada de “blips” eletrônicos), mas pesquisa conceitual séria, formas de ação e reação, comportamentos semânticos, liberdade de temperamento e – em suma – abordagens não-europeias. (Também podemos nos referir aqui às convergências que o compositor encontrará nas contribuições aguissimbianas e indígenas americanas.) (AHARONIÁN, 2000, p. 4 - tradução nossa)<sup>57</sup>.

Segundo Aharonián, esse “primitivismo” utilizado para marcar identidades culturais locais, aparece muito mais como novas possibilidades estéticas, novas possibilidades de pensar estruturas e sonoridade musicais. Diferente das músicas dos folcloristas da primeira metade do século XX, que utilizaram o “primitivismo” como uma mera representação do exótico, nesse sentido, não houveram reflexões colocadas sobre a linguagem musical eurocêntrica em relação a outras maneiras de pensar, produzir e praticar os fenômenos musicais. Em Bela Bartok e em compositores da segunda metade do século XX, as linguagens “primitivas” são fontes de identificação local, possibilitando diversificação de reflexão – estética, filosófica e educativa – e geram materiais para elaboração de projetos artísticos. Aharonián ainda levanta a seguinte hipótese sobre a localização da identidade na música vanguardista latino-americana:

Identidade. A geração jovem dos anos 1970 acrescenta à atualização da metrópole (...) um interesse em marcar – de forma inteligente – fatores de identidade cultural. “É preciso estar sempre atento... da penetração imperialista”, proclama Mario Lavista. O compositor, escreve Joaquín Orellana, “começará assim a perceber que o que está realmente cantando são as infinitas vozes ambientais”, e especifica, ainda, “condições de situação sonoro-social, o som ambiente, estado psicológico sonoro e timbres característicos”. “A música é resultado de seu ambiente, [isto] é experiência que se tornou som”, escreve William Ortiz. “A materialização da experiência varia de acordo com o ambiente e a consciência socioeconômica do compositor.” Em geral, esta atitude é sustentada, embora de forma diferente, por diferentes compositores, pelos jovens dos anos 1980 e 1990. A rica música popular do continente será outro ingrediente de suma importância nessa busca. (AHARONIÁN, 2000, p. 5 - tradução nossa)<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Presence of the “primitive.” The updating in relation to the metropolitan models has made it possible for the Latin American composer to re-pose the question of his cultural truth and of his expressive needs beyond an amiable exoticism where often in the past he had searched for his cultural identity. The “primitive” is no longer a decorative rhapsodism with an ethnocentric vision (popular melody harmonized with chords and accompanied by piano or orchestra or—later on— Indian recording accompanied by electronic “blips”), but serious conceptual research, ways of action and reaction, semantic behaviors, freedom in temperament and—in short—non-European approaches. (We can also refer here to the convergences the composer will find in the Aguisimbian and American Indian contributions.) (AHARONIÁN, 2000, p. 4).

<sup>58</sup> Identity. The young generation of the 1970s adds to the updating of the metropolis (...) an interest on marking—in an intelligent way—factors of cultural identity. “One has to be always aware . . . of the imperialistic penetration,” proclaims Mario Lavista. The composer, writes Joaquín Orellana, “will thus start noticing that what is really singing are the infinite

Como vemos, Aharonián entende que, a partir da década de setenta, as gerações de compositores latino-americanos passam a expressar suas identidades a partir da utilização de marcadores locais como o timbre e o ambiente. Tal atitude possibilita uma iluminação para questões socioeconômicas, dependendo do quanto o compositor é atento a questões sociais e ideológicas que determinam as diversas características de suas localizações.

Nos primórdios da música eletroacústica, antes mesmo de *Cinq études de bruits* (1948) de Pierre Schaeffer, o compositor egípcio Halim El-Dabh (1921-2017) fez sua primeira obra acusmática denominada *The Expression of Zaar* (1944), quatro anos antes da obra de Schaeffer, canonizada como a primeira música concreta feita. Na obra, El-Dabh utilizou um gravador de bobinas para captar um ritual de exorcismo, comum no oeste da Ásia e norte da África, feito apenas por mulheres. Recolhido o material, El-Dabh construiu a obra a partir de processamentos analógicos realizados no estúdio da Rádio do Cairo. Além dos processamentos possibilitados pelo próprio gravador, El-Dabh regravou o material sonoro em outro gravador de fita magnética, utilizando a estrutura móvel da rádio para experimentar formas sonoras produzidas em diferentes configurações espaciais, variando nas reverberações e engendrando diferentes filtros nas sonoridades. Esta maneira de trabalhar, de editar e processar áudio esteve presente durante toda a carreira de El-Dabh. A seguir temos uma pequena descrição do processo composicional de El-Dabh em *The Expression of Zaar*, de Fari Bradley:

Na época, El Dabh estava experimentando com um gravador de fio magnético pesado, mas portátil (um fio de aço fino enrolado sobre um pedestal de gravação), com isso ele capturou sons cotidianos em todo o Cairo. O gravador de El Dabh foi emprestado da *Middle East Radio* (Radio Cairo), uma pequena mas bem equipada estação independente na qual El Dabh editou e regravou a música em fita magnética. No processo de produção, ele manipulou a voltagem, velocidade e direção do playback e alternou constantemente as paredes móveis do estúdio de gravação – processo que lhe permitiu manipular os parâmetros da gravação e compor a peça de 25 minutos. (BRADLEY, 2015, p. 3 - tradução nossa)<sup>59</sup>.

---

environmental voices,” and he specifies moreover, “sound-social situation conditions, the environmental sound, sound-psychological state and characteristic timbres.” “Music is a result of its environment, [it] is experience which has become sound,” writes William Ortiz. “The materialisation of the experience varies according to the composer’s environment and socio-economic awareness.” In general, this attitude is sustained, though in different ways by different composers, by the young people of the 1980s and the 1990s. The continent’s rich popular music will be another ingredient of the utmost importance in this search. (AHARONIÁN, 2000, p. 5).

<sup>59</sup> At the time, El Dabh had been experimenting with a heavy but portable magnetic wire recorder (a hair-thin steel wire spooled over a recording head) El Dabh captured everyday sounds across Cairo. El Dabh's recorder was borrowed from Middle East Radio (Radio Cairo), a small but well-equipped independent station in which El Dabh edited and re-recorded the music onto magnetic tape. In the production process, he manipulated the playback voltage, speed and direction and constantly shifted the moveable walls of the recording studio – a process that allowed him to manipulate the parameters of the recording and compose the 25-minute piece. (BRADLEY, 2015, p. 3).

Esse processo também diz muito sobre as condições privilegiadas de El-Dabh para produzir esta obra em 1944. O equipamento utilizado pelo compositor egípcio, na época, estava entre o que tinha de melhor na tecnologia. Schaeffer utilizou discos e equipamento fonográfico para fazer suas primeiras peças. Gravadores de fitas magnéticas utilizados por El-Dabh eram muito caros na época. O que possibilitou com que El-Dabh tivesse acesso a esse equipamento foi o fato de viver em um Cairo rico, governado por um rei que financiou largamente as indústrias de produção audiovisual, em um momento de *boom* econômico e artístico no Cairo dos anos trinta e quarenta (BRADLEY, 2015). El-Dabh também teve acesso aos principais nomes da música moderna da época, como Béla Bartók e Paul Hindemith, que estiveram no Cairo em 1932, no Congresso Internacional de Música Árabe, organizado pelo sultão Fouad I, que foi um amante das artes. Neste evento, El-Dabh teve contato com as tecnologias mais modernas de áudio até então (BRADLEY, 2015).

Mesmo com equipamentos mais avançados e, a meu ver, com uma música mais interessante, por que, ainda assim, Schaeffer é reconhecido pela história da música como o “pai da música concreta”? Essa questão tem algumas respostas possíveis. A primeira delas, e a mais óbvia, é a localização geográfica dos atores. Schaeffer está em um grande centro europeu, no berço da polifonia, elemento que mais caracteriza a música séria ocidental. Enquanto que El-Dabh está em um Cairo que em 1944 ainda era colônia britânica, portanto, um país oriental, de cultura considerada exótica e periférica. Outro fator é que Schaeffer teorizou a sua prática, estava no meio acadêmico e fez uma escola de composição, ou seja, sua prática foi institucionalizada em vários sentidos. O trabalho de El-Dabh foi um esforço particular, não teorizado e distante dos meios acadêmicos. O compositor egípcio, apesar de ter estudado música no conservatório do Cairo, tinha formação universitária na área da agricultura e suas pesquisas acadêmicas eram relacionadas com o controle de pragas a partir do som. Foi na década de cinquenta, com a ida para os Estados Unidos, que El-Dabh começou a desenvolver sua carreira acadêmica na música, construindo uma sólida profissão como professor universitário de composição musical e etnomusicologia.

Halim El-Dabh passou grande parte de sua vida nos Estados Unidos, mesmo assim, as referências e sonoridades que compõem o universo egípcio, africano e oriental nunca deixaram de ser ingredientes fundamentais de seus trabalhos artísticos e acadêmicos. Dentre seus trabalhos eletroacústicos mais importantes, podemos destacar, além de *The Expression of Zaar*, *Leiyla and the Poet* (1959), um drama eletroacústico, composto a partir do uso de gestos vocais e instrumentais – instrumento de cordas dedilhadas, percussão e flauta – e



ritmos que caracterizam o oriente e sons gerados por sintetizadores, sendo, portanto, um produto híbrido, existindo na intersecção entre a música eletrônica alemã e a música concreta francesa. Na realidade, o trato com as sonoridades eletrônicas puras está mais relacionado com o que faziam os compositores norte-americanos como Milton Babbitt, do que com a maneira de trabalhar dos compositores alemães. Outras obras eletroacústicas importantes de El-Dabh são *Electronic Fanfare*, *Michael And The Dragon*, *Electronics And The Word* e *Leiyla Visitations* que é uma ópera acusmática baseada no romance *Laila e Majnun* de origem árabe e muito comum no universo islâmico. Em *Leiyla Visitations*, além de usar sons gerados eletronicamente, o compositor utiliza extensamente sonoridades instrumentais, vocais e ambientais que referenciam a cultura do oriente arábico.

Esse uso constante de sonoridades que marcam socialmente a cultura nativa de El-Dabh é fundamental para entender como este autor compreende o trabalho artístico. Para El-Dabh a arte é, também, um registro etnográfico, nessa continuidade, o compositor seria um intérprete do cotidiano, um antropólogo que toma nota de seu ambiente a partir da construção artística. Para o compositor egípcio, sua maior contribuição em *The Expression of Zaar* não está, unicamente, no uso de novas tecnologias para criar música, está em seu esforço para relatar, de maneira artística, uma prática cotidiana de sua localidade cultural, que era uma ação exclusiva de mulheres:

Mas para El Dabh, a natureza da inovação em *Expression of Zaar* transcendia os aspectos técnicos, pois o trabalho envolvia o acesso a partes da sociedade egípcia em sua maioria fechadas aos homens. El Dabh fez isso, diz ele, solicitando acesso especial enquanto ele e seu amigo se disfarçavam de mulheres para não se destacar, escondendo o gravador de 15 quilos sob seus disfarces. El Dabh gravou as mulheres cantando no gravador portátil (há outros ruídos durante um *zaar* e ele gravou muitos *zaars* diferentes, mas apenas os sons selecionados para *Expression of Zaar* permanecem). Ao fazer isso, ele transformou um dispositivo usado para entrevistas e reportagens de rua em uma ferramenta musical, criando assim uma janela para a música das ruas. Para El Dabh, esse interrogatório foi sobre explorar os 'sons corporais' que 'nós emanamos'. Que ele tenha encontrado uma forma de expressar essas respostas através desta composição foi, na mente do artista, sua maior conquista. (BRADLEY, 2015, p. 10 - tradução nossa)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> But for El Dabh, the nature of innovation in *Expression of Zaar* transcended technicalities, in that the work involved gaining access to parts of Egyptian society mostly closed to men. El Dabh did this by, he says, requesting special access while he and his friend disguised themselves as women so as not to stand out, hiding the 15-kilogram recorder under their disguises. El Dabh recorded the women chanting onto the portable wire recorder (there are other noises during a *zaar* and he recorded many different *zaars*, but only the sounds selected for *Expressions of Zaar* remain). In doing so, he transformed a device used for interviews and street reporting into a musical source, thereby creating a window into music from the streets. For El Dabh, this interrogation was about exploring the 'body sounds' that 'we emanate.' That he found a way to express these answers through this composition was, to the artist's mind, his greatest achievement. (BRADLEY, 2015, p. 10).

Uma vez que a arte reflete a localidade em vários níveis como no econômico, social, educativo, político, ambiental e espacial, a prática artística é uma maneira de relato, um caldeirão de memórias, ela é capaz de produzir, confirmar e resgatar significados localizados. Com base nesta perspectiva, o artista acaba sendo um cronista de seu tempo, um antropólogo que revela a sua própria cultura através do ato criativo. Esse entendimento – por parte do analista musical – é de fundamental importância, pois pode revelar-nos elementos que estão no exterior das obras artísticas, tais como identidades, ritos, tradições, filosofias etc. Para Blacking (1995, p. 234), o estudo dos signos musicais deve auxiliar na interpretação das realidades sociais imaginárias:

Para um etnomusicólogo, um procedimento analítico crucial não é tanto ajustar a música ao sistema social, mas começar com um sistema musical e seus símbolos, com estilos e grupos sonoros, e então ver como e quando a sociedade se ajusta à música. Nós devemos considerar a cognição artística e a prática musical em particular como tendo papéis fundamentais na imaginação das realidades sociais.

A arte descreve o funcionamento de uma determinada cultura a partir da visão do autor da obra, da mesma maneira como acontece nas ciências, as teorias não estão isoladas dos agentes e das ideologias que as cercam. Nessa acepção, a cultura é sempre inventada, é criada pelo autor da obra, pelo performer, pelo meio, pelo espectador e também pelo analista. Para Wagner (1975, p. 36):

A antropologia é o estudo do homem “como se” houvesse cultura. Ela ganha vida por meio da invenção da cultura, tanto no sentido geral, como um conceito, quanto no sentido específico, mediante a invenção de culturas particulares. Uma vez que a antropologia existe por meio da ideia de cultura, esta tornou-se seu idioma geral, uma maneira de falar sobre as coisas, compreendê-las e lidar com elas. É incidental questionar se as culturas existem. Elas existem em razão do fato de terem sido inventadas e em razão da efetividade dessa invenção.

O artista, nesse sentido, é um inventor de sua própria cultura a cada obra engendrada, por isso que, para Blacking, é imprescindível o estudo dos sistemas musicais para compreender as estruturas sociais, para entender os hábitos e princípios que norteiam uma comunidade. Wagner utiliza as pinturas dos artistas flamencos do século XV, tais como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Hans Memling, para exemplificar como os lugares-comuns acabam modelando diferentes territórios. Esses autores representavam *topois* ou tópicos consagradas – o nascimento de Cristo, a crucificação, a virgem e o menino – em uma ambientação familiar, ou seja, tópicos consagradas que remetem a parapeiros longínquos, situados em outro tempo e espaço, pelas mãos dos artistas flamencos passam a habitar

ambientes culturalmente familiares. Esses elementos são percebidos na representação das roupas, do espaço, nas construções, nos atores, nos objetos, entre outros agentes. Um exemplo é a pintura *Cenas da Paixão de Cristo* (1471) de Hans Memling, na qual é representada, praticamente, toda a jornada de Jesus Cristo, desde a sua entrada em Jerusalém montado em um burro, passando por momentos importantes como a traição de Judas, a última ceia, o jardim do Getsêmani, a prisão, o caminho para o calvário, a crucificação, o sepultamento, até chegar à ressurreição. Todas essas tópicas são representadas como se esses acontecimentos tivessem acontecido na Europa do século XV. Isso é evidenciado na maneira como Memling desenhou os atores, as construções, as roupas e os demais agentes.

Figura 18 – Cenas da Paixão de Cristo (1471) de Hans Memling



Fonte: Wikiart (2020).

Outro exemplo dessa construção territorial a partir de tópicas consagradas é a obra teatral *O Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna, na qual o autor ambienta toda a trama em um nordeste afligido pela seca, com atores populares nas literaturas de cordel e um Jesus Cristo preto.

Figura 19 – O Auto da Compadecida (1955) de Ariano Suassuna



Fonte: Arraes (2000). Cinema Ação (2020).

O estilo dos primeiros pintores flamengo, certamente, ecoou nas gerações seguintes que utilizaram essa representação híbrida de maneiras ainda mais conscientes. Sobre o pintor Pieter Bruegel (1525-1569), Wagner faz o seguinte apontamento.

[...] a representação de camponeses segundo os estilos, temas e gêneros da pintura flamenga cria alegorias ao apresentar os temas tradicionais sob forma analógica: ela os humaniza. A alegoria veio a ser a forma sob a qual o significado dos quadros de Bruegel foi transmitido, além de concebido. Assim como se dá com o antropólogo, sua invenção de ideias e temas familiares num meio exótico produziu uma automática extensão analógica de seu universo. E uma vez que essas ideias e temas permaneceram reconhecíveis a transformação delas no processo corporificou o tipo de ressimbolização que chamamos de alegoria – analogia com uma significação incisiva (WAGNER, 1997, p. 43).

Ao representar tópicos religiosos ou tópicos comuns, Bruegel também representou a sua cultura, ou melhor, colocando, como ele percebia a sua identidade cultural. Para Wagner, o trabalho do antropólogo, assim como o do artista, é inventar novos territórios a partir de outros territórios, outrora inventados.

Figura 20 – A Torre de Babel (1963) de Pieter Bruegel (1525-1569)



Fonte: Aventuras na História (2022).

Nesse sentido, é impossível, por maior que seja o esforço, que os artistas inventem obras não territorializadas. A universalidade desterritorializada da obra de arte é uma fantasia. Sempre vai haver interações entre os agentes. El-Dabh sabia que sempre seria um estrangeiro, entendia o valor etnológico de seu trabalho artístico.

A utilização de registros etnográficos como material composicional é comum na música eletroacústica acusmática. Veja, Garcia em *Vozes da Cidade* (1993) utilizou sons gravados de vários lugares e atores que caracterizam o espaço de São Luís do Maranhão. Segundo a compositora, foram gravados os vendedores ambulantes, as crianças brincando, os pregões e os mendigos músicos. A obra é construída apenas com sonoridade *in natura*, engendrando um retrato do povo maranhense. Conforme Garcia, em sua conta no *Soundcloud*<sup>61</sup>, essa obra deve representar “um retrato da pobreza, mas também da riqueza da cultura espontânea do Brasil. Os timbres das vozes, os ritmos das palavras, a pronúncia, compondo o tecido musical”<sup>62</sup>. Os músicos mendigos são constantemente colocados em primeiro plano, significando que é por meio da cultura que a pobreza, em vários níveis, pode ser superada.

<sup>61</sup> [https://soundcloud.com/denise\\_garcia](https://soundcloud.com/denise_garcia)

<sup>62</sup> [https://soundcloud.com/denise\\_garcia/vozes-da-cidade-1993](https://soundcloud.com/denise_garcia/vozes-da-cidade-1993)

Outro exemplo também pode ser encontrado na obra da compositora colombiana Jacqueline Nova, uma das pioneiras do vanguardismo musical na América Latina. Construiu sua obra *Creación de la tierra* (1972), utilizando como material a gravação de uma canção sobre a criação da terra, cantada em um ritual praticado pelo povo U'wa, que são nativos colombianos. Sobre a obra em questão de Nova, Cuevas comenta que

A gravação de uma canção-ritual cosmogônica dos indígenas U'wa é o material básico para a obra *Creación de la tierra* (1972, 18'19'', 1-ch., Buenos Aires) da compositora colombiana Jacqueline Nova (1935- 1975). Ela abordou estes sons nativos também de forma abstrata, mostrando um interesse estritamente musical pelo som desta língua nativa e seus elementos de composição, interesse que remonta a algumas de suas músicas anteriores como *Uerjayas* (1967) para vozes e instrumentos tradicionais, que exibe “Canções de Nascimento” dos U'wa. Em *Creación de la tierra* ouve-se uma gravação original de uma canção para a “Criação da Terra” aos 16'28''. Antes que isso aconteça, ela processou esses sons vocais para criar longas camadas reverberantes e estruturas rítmicas opostas que derivam do caráter rítmico e repetitivo da gravação original. Com isso ela cria um contraste entre os dois tipos de material, como ocorre no início da obra em 2'16'', ou simetricamente próximo ao final dela entre 14'46''-15'04''. A forma como trabalhou com os sons nativos lembra os princípios musicais abstratos que regem o mundo sonoro de sua obra eletroacústica anterior *Oposición-Fusión* (1968, 10'50'', 2 canais, Buenos Aires), particularmente nas tensões entre e os sons contínuos e descontínuos. (CUEVAS, 2017, p. 14, tradução nossa)<sup>63</sup>.

*Creación de la tierra* utiliza a estrutura da revelação do material originário, uma prática que é recorrente na música acusmática. A compositora parte de materiais transformados analogicamente, com uma abordagem de escuta reduzida, ou seja, aplicando processamentos radicais, escondendo, assim, a fonte originária do material sonoro. Também são acrescentadas, misturando-se a textura, sonoridades produzidas eletronicamente por sintetizadores. Essas texturais ganham densidade ao longo da obra, até que, nos dezesseis minutos e vinte e oito segundos, o material original é revelado, tomando, periodicamente, o plano principal. Podemos conjecturar que esse caminho do abstrato para o som revelado, pode representar uma metáfora da elaboração da terra, tal como proposto pelo próprio título da obra. O som do ritual U'wa, neste contexto, acaba representando a terra já criada.

---

<sup>63</sup> A recording from a cosmogonic ritual-song of the U'wa natives is the basic material for the work *Creación de la tierra* (1972, 18'19'', 1-ch., Buenos Aires) by Colombian composer Jacqueline Nova (1935-1975). She approached to this native sounds in an abstract way too, showing a strictly musical interest in the sound of this native language and its compounding elements, an interest that dates back to some of her previous music like *Uerjayas* (1967) for voices and traditional instruments, which displays “Birth Songs” of the U'wa. In *Creación de la tierra* one hears an original recording of a song for the “Creation of the Earth” at 16'28''. Before this happens, she processed these vocal sounds to create long reverberant layers and opposed rhythmic structures that derive from the rhythmic and repetitive character of the original recording. She creates a contrast between both types of material, as occurs at the beginning of the work at 2'16'', or symmetrically near the end of it between 14'46''-15'04''. The way she worked with the native sounds reminds the abstract musical principles that rule the sound world of her previous electroacoustic work *Oposición-Fusión* (1968, 10'50'', 2-ch., Buenos Aires), particularly in the tensions between continual and discontinuous sounds. (CUEVAS, 2017, p.3?).

Esse recurso estrutural é recorrente, vimos seu uso em *Pentes* de Denis Smalley e em *Auto-Retrato Sobre Paisaje Porteño* de Jorge Antunes. Todavia, de maneira invertida, ou seja, a fonte do material sonoro é exposta logo no início e vai sendo, gradualmente, transformada eletronicamente. Isso também acontece em *Natal em São João Del Rei* do compositor uruguaio brasileiro Conrado Silva (1940-2014). O material composicional utilizado por Silva também é um registro de uma tradição cultural local. No caso, utilizando um simples gravador portátil de fita cassete, durante uma Festa de Reis que acontece anualmente na cidade de São João del Rey, em Minas Gerais (COELHO DE SOUZA, 2015, p. 97). Coelho de Souza faz os seguintes relatos.

utilizando uma estratégia progressiva que evolui entre o velamento e o desvelamento dos materiais originais. Isso nos permite reconhecer que, de acordo com Hatten (1994), elas devem pertencer ao mesmo gênero expressivo, identificado como um arquétipo caro ao iluminismo: a trajetória “das trevas para a luz”, tantas vezes utilizada, por exemplo, por Beethoven. (COELHO DE SOUZA, 2015, p. 98).

O processo de velamento e desvelamento das fontes sonoras desenvolve, na linguagem da música concreta, um discurso de narratividade intrínseca que, em nossa interpretação, elabora a seguinte metáfora: o gradual desaparecimento das manifestações culturais do folclore, como representantes de uma herança de um passado imemorial, é parcialmente resgatado pelos resíduos de lembrança que permanecem em nossa memória individual. (COELHO DE SOUZA, 2015, p. 99).

Ao utilizar um procedimento narrativo que encontra suas origens no iluminismo e na música clássica romântica, esses compositores recriaram uma maneira de trabalhar a narratividade na música de vanguarda que, supostamente, na opinião do grande público, é uma música marcada pela abstração e falta de comunicabilidade.

Todas essas obras partem de um material territorializado, engendrando um lugar-comum. Em *Telemusik* (1966) de Karlheinz Stockhausen, composta como encomenda do governo japonês, o compositor, maravilhado com a cultura oriental, projetou uma obra que utiliza como materiais várias gravações extraídas de diferentes práticas tradicionais realizadas em diversos países. Criando um espaço sonoro no qual várias culturas poderiam habitar e interagir. Segundo o próprio compositor,

Uma coisa ficou clara para mim: eu queria fazer uma nova peça exclusivamente para performance em fita e tentar usar não apenas sons produzidos eletronicamente, mas também, se possível, incluir músicas já existentes. Durante anos, pensei em integrar música de diferentes países e dos mais diversos estilos musicais ao meu trabalho. Além disso, eu queria tentar fazer uma peça que incluísse o máximo possível do que eu vivenciaria no Japão – um país que eu

nunca havia visitado antes. Para que tudo o que ouvi, e tudo o que vi e pensei, até sonhei, fosse incluído na obra. (STOCKHAUSEN, 1966, tradução nossa)<sup>64</sup>.

Utilizando gravações etnográficas, sons eletrônicos e sons de instrumentos de percussão que são tradicionais na cultura japonesa, tais como o *taku*, *rin*, *bokushō*, *keisu*, *mokugyo* e *kane*s, Stockhausen elaborou uma peça com trinta e dois momentos – 32 seções curtas – nos quais, cada um é marcado pelo ataque de algum instrumento japonês de percussão. O tempo de duração de cada momento depende do tempo de reverberação do instrumento percutido. Sobre essa estrutura é acrescentada às gravações etnográficas, gerando diferentes texturas e espaços “fantásticos”, capazes de conectar espaços e temporalidades longínquas. Ainda é adicionada uma terceira voz, engendrada por sonoridades criadas eletronicamente. Toda essa elaboração é mediada e organizada por processo de serialismo integral, baseado na sequência de Fibonacci. A análise detalhada dessa obra foi registrada pelo próprio compositor em vídeo produzido em 1972<sup>65</sup>. Sobre a construção de um espaço-tempo interseccional, Stockhausen faz o seguinte relato.

Talvez eu deva citar alguns termos que me ocorreram no contexto do título *TELEMUSIK*. *TELEMUSIK*, como você aprendeu com os exemplos musicais citados, significa muito mais do que eu disse no início. Ou seja, também significa o que está muito distante um do outro neste mundo no tempo e no espaço: Brasil, África Central, Hungria, Espanha, Japão, Índia. Não consegui citar todos os exemplos que usei. Então, nesta composição, tentei aproximar muito o que está distante. Em grande medida, isso acontece ao mesmo tempo. É composto polifonicamente, em várias camadas. As distâncias espaciais são feitas verticais e a mesma coisa acontece com o tempo. Alguns dos trechos musicais que citei são muito antigos. Originam-se de épocas históricas muito diversas e repentinamente simultâneas. (STOCKHAUSEN, 1966, tradução nossa)<sup>66</sup>.

A tabela a seguir, extraída do *blog stockhausenspace* e baseada nos relatos do próprio compositor, nos revelam algumas das culturas representadas em *Telemusik*.

---

<sup>64</sup> One thing was clear to me: I wanted to make a new piece exclusively for tape performance and to try to use not only electronically produced sounds, but also, if possible, include already existing music. For years, I had thought about integrating music from different countries and of the most diverse musical styles into my work. Besides, I wanted to try to make a piece that would include as much as possible of what I would experience in Japan – a country I had never visited before. So that everything that I heard, and everything I saw and thought, even dreamt, would be included in the work. (Stockhausen, 1966).

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-VgHJ1I2as>

<sup>66</sup> Perhaps I should name some terms that occurred to me in the context of the title *TELEMUSIK*. *TELEMUSIK*, as you have learned from the quoted musical examples, means very much more than what I said at the beginning. Namely, it also means what lies very far apart from each other in this world in time and space: Brazil, Central Africa, Hungary, Spain, Japan, India. I have not been able to quote all the examples that I used. So, in this composition, I have attempted to bring very close together what is far apart. To a large extent, this happens at the same time. It is composed polyphonically, in several layers. Spatial distances are made vertical and the same thing happens with time. Some of the music excerpts I quoted are very old. They originate from very diverse historical epochs and these are suddenly simultaneous. (STOCKHAUSEN, 1966).



Quadro 9 – Culturas representadas em Telemusik

Country	Genre	Instrumentation/Environment	Title
Japan	Gagaku court music	ryuteki (flute), hichiriki (reeds), sho (harmonium), drums, etc..	"Etenraku"
	Kabuki dance	Matsuri Bayashi ensemble: plucked string, flute, perc	"Yasai Aikata"
	Shinto dance	Aoi Matsuri Festival	"Daidai Kagura"
	Noh theater music	percussion (ōtsuzumi) w. M/F vocal, flute	"Hashi Benkei"
	Buddhist temple chants	Koyasan Temple	"Senbotsusha Irei Heiwa Kigan Daihoyoh ceremony"
			"Shingon-Shu ceremony"
	Temple chant	from gyōdō procession, circular walking chant w. wooden shoes, Yakushiji Temple	"Jion-e"
Conch music	Omizutori Festival, Nara	field recordings	
Bali	Gamelan orchestra	rhythmic metallic and wood percussion	"Baris Bapan"
Vietnam	Music of the Montagnards	female voice	"Song of the Festival of Love"
		bamboo flutes	"Concert of Bamboo Whistles"
		gamelan-like	"Air de Gongs"
Vietnam	Music of the Montagnards	female voice	"Song of the Festival of Love"
		bamboo flutes	"Concert of Bamboo Whistles"
		gamelan-like	"Air de Gongs"
China	Peking opera	Chinese flute and orchestra: flute, strings, fast percussion	"Keihosau"
Spain	Flamenco	guitar, castanets, rattles, male singing	"Sevillanas"
Hungary	Hungarian folk song	children's song for violin, fast rhythmic drum tom	"Pista Bácsi, János Bácsi"
Africa	South Saharan song	kalimba-like percussion w. group singing	"Ibani-Sansa"
Amazon South America	Shipibo Indians song	drums, ringing, blowpipes, girls exclamations	"Dance for Adolescent Girls"
	Javahé Indians song	girls, panflutes, rattles, perc.	"Lullaby"
	Suyá Indians song	low men's choir w rattles	

Fonte: Blog stockhausenspace.

## 2.4 ESCUTA REDUZIDA

Michel Chion ainda classifica a escuta reduzida, tal como concebida por Schaeffer, como podemos observar na citação a seguir:

Pierre Schaeffer designou por escuta reduzida a escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa (o adjetivo “reduzida” foi tomado de empréstimo à noção fenomenológica de redução em Husserl). (CHION, 1990, p. 29).

Como vimos acima, a escuta reduzida não depende de um capital cultural para ser compreendida. No entanto, é necessário o estudo e assimilação de um solfejo do objeto sonoro. A princípio, a escuta reduzida depende de uma percepção da morfologia dos sons, das partes que engendram cada sonoridade em suas micro e macroestruturas, é a busca por um método de análise das estruturas formais dos sons.

O primeiro movimento em busca desse objetivo foi por parte do próprio Pierre Schaeffer, que organizou uma tipo-morfologia do objeto sonoro em seu tratado de 1966. Sua motivação primária não era contribuir para o desenvolvimento de uma metodologia de análise da música concreta, mas estabelecer parâmetros para uma nova perspectiva de criação musical, uma focada no material concreto, outra no objeto sonoro.

Essa proposta de Schaeffer tem muitos pontos baixos e contraditórios, como os conceitos confusos de objeto musical, objeto equilibrado e conveniente. Uma música que nasceu da experimentação sonora, colocando em questionamento todos os conceitos da música tradicional, não poderia se prender na tarefa de identificar objetos que podem ser mais musicais ou menos musicais, é uma contradição com a perspectiva de “mergulhar no desconhecido”. Dito isso, considero como sendo a principal contribuição dessa parte do trabalho de Schaeffer, os critérios morfológicos pontuados por ele, que serão apresentados no quadro a seguir.

Quadro 10 – Chion (1983, p.142) sobre os 7 critérios morfológicos de Schaeffer

Critério de Matéria 1	MASSA	Modo de ocupação do campo das alturas pelo som.
Critério de Matéria 2	TIMBRE HARMÔNICO	Halo difuso... e qualidades anexas que parecem associadas à massa permitindo a sua qualificação.
Critério de Matéria e Sustentação do som 3	GRÃO	Microestrutura da matéria do som, evocando o grão de um tecido ou de um mineral.
Critério de Sustentação e forma 4	VIBRAÇÃO (ALLURE)	Oscilação, “vibrato” característico da sustentação do som.
Critério de forma 5	DINÂMICA	Evolução do som no campo das intensidades.
Critério de variação 6	PERFIL MELÓDICO	Perfil geral desenhado por um som que evolui na sua variação de tessitura.
Critério de Variação 7	PERFIL DE MASSA	Perfil geral de um som cuja massa é “esculpida” por variações internas.

Fonte: Adaptado de Garcia (1998, p. 53-54).

Muitos desses conceitos estão presentes em trabalhos que pretendem propor uma classificação dos objetos sonoros. Conceitos como “grãos”, “massa”, “acumulação”, “impulsão” etc., tornaram-se comuns no vocabulário da música eletroacústica. Esse quadro tipo-morfológico serviu de ponto de partida para o desenvolvimento da Espectromorfologia de Smalley que é a teoria melhor elaborada sobre o tema em questão.

### 2.4.1 Espectromorfologia

Na década de oitenta, tivemos alguns desenvolvimentos da ideia de escuta reduzida para além da análise musical. O compositor e musicólogo Denis Smalley (1986, 1997) expandiu as pesquisas em torno do conceito de escuta reduzida, definindo uma tipologia da morfologia sonora, além de abordar o tema sobre a perspectiva da criação musical. Nesse sentido, na construção de uma obra acusmática, à medida que o compositor se utiliza de processos para modificação dos sons, pode efetuar, com isso, um distanciamento da identificação das causas ou fontes dos mesmos, fazendo-se necessário o entendimento da escuta reduzida para que possamos compreender modos de narrativas que lidam com possíveis transformações dos materiais ou objetos sonoros.

A música está sempre relacionada de alguma maneira à experiência humana, o que significa que a mimese está sempre em ação, mesmo na música considerada abstrata – ainda que essa mimese seja notadamente difícil de explicar, principalmente porque a linguagem muitas vezes representa um filtro inadequado para interpretar a experiência musical. Em contrapartida, um contexto musical que parece depender inteiramente do impacto mimético é igualmente ilusório. O poder que uma imagem-som concreta possui para retratar coisas, eventos ou circunstâncias psicológicas repousa não apenas no imediatismo das próprias imagens, mas na maneira como os sons são construídos e combinados – sua espectromorfologia –, e isto envolve o uso da escuta reduzida para investigar a dimensão mais abstrata. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p.5).

A espectromorfologia, baseando-se no tipo morfologia de Schaeffer, apresenta-se como “uma abordagem para materiais sonoros e estruturas musicais que lidam com o espectro das alturas e seu perfil dinâmico no tempo” (SMALLEY, 1986, p. 61). Esse conceito deve ser compreendido como o estudo do objeto sonoro (espectro) e seu desenvolvimento ou transformação no tempo (morfologia), ou seja, a espectromorfologia apoia-se sobre o conceito de evento sonoro, sendo este existente apenas pela conexão entre as frequências que geram um objeto sonoro e sua disposição no tempo. Podemos constatar, então, que apesar desses elementos (espectro e morfologia) poderem ser entendidos separadamente, eles só podem existir em união. Smalley (1997) procura esclarecer ainda mais os conceitos espectromorfológicos apresentados em seu primeiro artigo, publicado em 1986, procurando, no artigo de 1997, reforçar a questão formal do som e o pensamento estruturalista presente em sua proposta metodológica de análise. Ao tratar sobre o significado do termo espectromorfologia, Smalley escreveu o seguinte.

Desenvolvi os conceitos e as terminologias da espectromorfologia como ferramentas para descrever e analisar a experiência auditiva. As duas partes do termo referem-se à interação entre os espectros sonoros (espectro-) e as formas como eles mudam e são moldados ao longo do tempo (-morfologia). O espectro não pode existir sem a -morfologia e vice-versa: algo tem que ser moldado, e uma forma deve ter conteúdo sonoro. Embora o conteúdo espectral e a modelagem temporal estejam indissolavelmente ligados, precisamos conceitualmente ser capazes de separá-los para fins discursivos – não podemos no mesmo fôlego descrever o que é moldado e as próprias formas.

Uma abordagem espectromorfológica estabelece modelos e processos espectrais e morfológicos e fornece uma estrutura para a compreensão de relações estruturais e comportamentos experimentados no fluxo temporal da música. (SMALLEY, 1997, p. 107, tradução nossa)<sup>67</sup>.

#### 2.4.2 Tipologia espectral

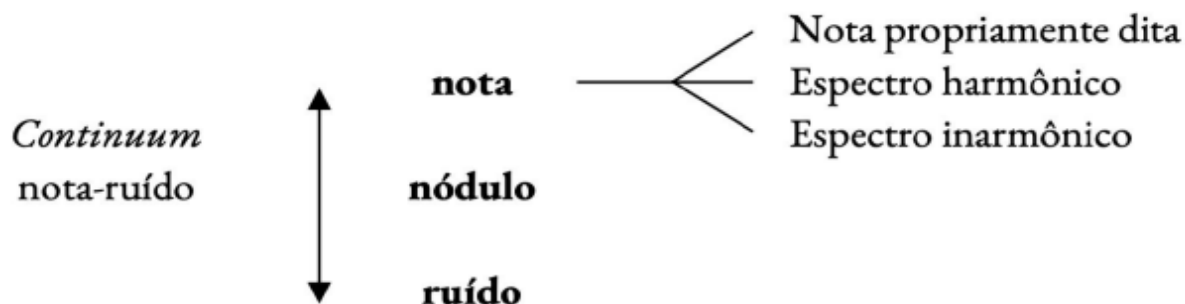
A expressão “espectro”, nesse contexto, é utilizada para substituir termos relacionados ao domínio das frequências, tais como timbre e altura. O "espectro", portanto, seria o movimento das frequências no tempo, levando sempre em consideração que esses domínios ligados às frequências (timbre e altura) estarão em constante transformação, uma vez que são resultados de ações energéticas. Nesse sentido, termos ligados à música de concerto, tais como altura e timbre, estão associados a figurações estáticas. Ao escrever uma música para instrumentos convencionais, utilizando ferramentas costumeiras, a atenção do compositor estará voltada para alturas (fundamentais) e timbres fixos, as variações, nessa situação, serão limitadas. Na música eletroacústica as possibilidades de manipulações no domínio das frequências são diversas. Dessa maneira, faz-se necessário a elaboração de uma tipologia espectral, ou seja, a categorização de diferentes tipos de formatações espectrais. Partindo da elaboração de que o espectro é o movimento sonoro no tempo, Smalley propõe três categorias que existem em um “continuum”, isto é, uma continuidade de transformações do espectro que ao longo do caminho aproxima-se de determinados tipos.

---

<sup>67</sup> I have developed the concepts and terminology of spectromorphology as tools for describing and analysing listening experience. The two parts of the term refer to the interaction between sound spectra (spectro-) and the ways they change and are shaped through time (-morphology). The spectro- cannot exist without the -morphology and vice versa: something has to be shaped, and a shape must have sonic content. Although spectral content and temporal shaping are indissolubly linked, we need conceptually to be able to separate them for discursive purposes – we cannot in the same breath describe what is shaped and the shapes themselves. (SMALLEY, 1997, p. 107).

A spectromorphological approach sets out spectral and morphological models and processes, and provides a framework for understanding structural relations and behaviours as experienced in the temporal flux of the music”. (SMALLEY, 1997, p. 107).

Figura 21 – Tipologia espectral



Fonte: Smalley (1986, p. 65 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 7).

O tipo nota está voltado para a percepção de uma altura discreta ou alturas, podendo ser subdividida em três categorias, que como podemos observar na figura acima, seriam: a nota propriamente dita, o espectro harmônico e o espectro inarmônico.

A “nota propriamente dita” designa a percepção mais comum na música ocidental tradicional, sendo o reconhecimento das alturas absolutas e suas mais variadas combinações intervalares, englobando a percepção dos diversos agrupamentos intervalares e acordes, dessa forma, o ouvinte acaba priorizando as fundamentais em detrimento de seus sobretons ou parciais. Por ser um tipo de escuta muito associada à música ocidental, essa percepção foi colocada em um dos extremos do continuum tipológico, segundo Smalley,

No sistema tonal, as notas são as portadoras primordiais de informações. Se elas forem usadas em qualquer medida, particularmente em contextos intervalares ou harmônicos, o sistema tonal pode ser evocado e torna-se mais difícil persuadir o ouvido a observar qualidades espectrais, tal é a primazia da percepção da nota tanto como um fenômeno natural quanto cultural. No entanto, agora entendemos que as fronteiras entre altura e ‘timbre’ são muito imprecisas, e estão sujeitas a demarcações perceptivas deslizantes, entre as quais podemos transitar com fluência se o contexto musical o permitir, e se tivermos adquirido habilidades apropriadas de discernimento. Atitudes tonais, portanto, não são abandonadas ou segregadas, mas subsumidas, e podemos encontrar um lugar para a nota propriamente dita no território, em um dos extremos do continuum tipológico. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p.7).

A percepção do espectro harmônico é voltada para as relações harmônicas que constituem o espectro. O contexto faz muita diferença nessa situação, os parciais, ou alguns deles, que formam o espectro devem ganhar destaque em relação ao fundamental. Isso pode ser alcançado em procedimentos composicionais envolvendo técnicas de orquestração baseadas em estudos espectrais, técnicas instrumentais estendidas, processos de síntese e

ressíntese na música eletroacústica etc. Também pode ser um atributo do ouvinte, principalmente os treinados. Sobre essa questão, Smalley pontua que

O contexto é crucial para a interpretação espectral. Em uma tradicional nota instrumental ou vocal, o espectro harmônico é equilibrado e fundido a tal ponto que os componentes espectrais são em grande parte indiscerníveis – ou pelo menos ignorados – pelo ouvido. Se essa fusão se afrouxa, o foco harmônico se torna possível. Quando um espectro harmônico é mais perceptível do que a fundamental, seus componentes espectrais podem ser entendidos como valores composicionais. Essa mudança de foco pode ser demonstrada ouvindo uma nota grave do piano. Ouvida a uma distância habitual de escuta, a nota propriamente dita predomina. Se amplificada ou ouvida mais intimamente, os componentes espectrais da nota e a fisionomia temporal deles tornam-se aparentes. A mudança de foco da nota propriamente dita ao comportamento interno dos componentes preparou a casa para um novo potencial musical, uma vez que o meio eletroacústico viabiliza a composição, decomposição e o desenvolvimento dos interiores espectrais. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 7-8).

O espectro inarmônico designa sonoridades cujos parciais não seguem a ordem sistemática previsível apresentada pelos espectros harmônicos. “Espectros inarmônicos são modelados no comportamento de, por exemplo, muitos sons metálicos cujos componentes espectrais geralmente não têm relação com a série harmônica” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 8). Não seria possível de ser utilizado esse tipo de material composicional sem a ajuda da tecnologia, tal espectro é bastante usual na música eletroacústica, ela pode ser gerada por procedimentos como a síntese aditiva, síntese FM (modulação em frequência), ressíntese etc.

O espectro nodal qualifica faixas ou nódulos de sons cujas alturas não são identificadas. Smalley dá o exemplo de um prato que quando “ouvido à distância é percebido de maneira nodal, no sentido de que tendemos a não identificar uma altura definida, e sim perceber suas qualidades como uma ressonância rica, metálica e unificada” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 8). Sonoridades densas, tal como clusters, também fazem parte do espectro nodal por conta da dificuldade de reconhecer as estruturas internas de alturas que agem nesses materiais. Muitos instrumentos de percussão também são nódulos.

O espectro ruído é demasiadamente denso e comprimido, não é possível reconhecer estruturas internas de alturas. No entanto, podemos perceber movimentos internos, tais como a granulação. A diferença do espectro do ruído para o nodal, é que “o ruído não é monocromático, mas um fenômeno variado, não menos diverso que os outros tipos espectrais. Modelos naturais são fornecidos pelo vento e pelo mar” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 9).

O deslizamento no caminho entre a nota e o ruído, engendrando em alterações contínuas que conduzem nossa escuta para a percepção do corpo espectral, é chamado por Smalley como “continuum de eflúvio de alturas”. Esse é o lugar da sonoridade complexa, o espectro que acaba sendo percebido pelo todo e não apenas pelas configurações internas. De acordo com Smalley,

Acabamos de passar pela difusa zona de amortecimento entre a nota e o ruído como resultado do aumento da densidade e compressão espectral. Isto pode ser uma propriedade inerente aos materiais sonoros escolhidos ou pode ser o resultado de sobreposições espectrais compostas. Destacaremos essa zona de amortecimento chamando-a de continuum de eflúvio de alturas. Eflúvio refere-se ao estado em que o ouvido não consegue mais separar os espectros em suas alturas componentes. Confrontado com um estado de eflúvio, o ouvinte precisa mudar a estratégia focal, uma vez que o interesse auditivo é forçado a deixar de traçar o comportamento dos componentes internos e acompanhar mais a dinâmica de modelagem externa (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 9).

À medida que nossa escuta é voltada para elementos externos do espectro, para o contorno das sonoridades, é necessário a elaboração de uma tipologia da forma, de um estudo voltado para a aparência externa dos espectros. Diante disso, Smalley desenvolveu sua morfologia do som, que talvez seja a formulação mais importante de seu trabalho teórico, pois acaba sendo uma elucidação, uma organização, uma melhora da tipologia dos objetos sonoros desenvolvida por Schaeffer.

### **2.4.3 Morfologia**

Smalley inicia sua morfologia partindo do reconhecimento das estruturas mais convencionais, que são consequência da ação humana no mundo natural, tais estruturas são associadas a espectros produzidos por ações humanas aplicadas a instrumentos musicais tradicionais. Nesse sentido, o autor parte para a catalogação das formas espectrais mais reconhecíveis no âmbito musical, uma vez que sonoridades identificadas na natureza, tais como o vento, o mar, o som dos animais etc., designam formatações mais complexas. Sobre esse assunto, Smalley discorre,

As morfologias da nota instrumental são uma conveniente introdução aos conceitos de modelagem temporal, primeiro porque são familiares a todas as pessoas e, mais significativamente, porque são extensões sonoras da ação humana; existe uma relação causal entre o ato de respirar ou o gesto físico e os consequentes perfis espectrais e dinâmicos. O efeito do condicionamento de longa duração resultou em um conjunto referencial de objetos sonoros



auditivamente aceitáveis, que continuam a exercer influência tanto consciente quanto inconsciente na composição eletroacústica. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 10).

Essas estruturas amplamente conhecidas na música ocidental tradicional, também são vastamente utilizadas na música eletroacústica. O compositor deve dosar, encontrar equilíbrio entre as morfologias utilizadas em suas peças. Estruturas reconhecíveis culturalmente ajudam a criar conexão com a audiência, por outro lado, formatações mais complexas, criadas eletronicamente, podem aguçar a curiosidade do ouvinte, contudo, em demasia, essas complexidades podem distanciar a atenção do ouvinte comum.

Smalley identifica esses arquétipos morfológicos baseando-se na energia que essas sonoridades provocam no tempo. Podemos dizer, metaforicamente, que seria a descrição do instante de vida desses espectros. Tais existências dependem de agenciamentos externos, logo, a forma dessa vida sonora estará intimamente ligada a estes agenciamentos, que seriam ações humanas e/ou ambientais. Tal projeção sonora, assim como qualquer vida, é formada por um início, um meio e um fim, e suas características estarão atreladas ao valor energético aplicado para sua permanência.

No caso voltado para sons instrumentais, Smalley aponta a possibilidade de três arquétipos morfológicos: o ataque impulso, o ataque decaimento e a continuante formada.





O ataque impulso é modelado a partir de uma única nota destacada – um início repentino que é imediatamente encerrado. Neste caso, o início do ataque também é sua terminação (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 11).

O ataque decaimento “é modelado a partir de sons cujo início de ataque é estendido por uma ressonância (uma corda pinçada ou um sino, por exemplo) que decai rápida ou gradualmente até a sua extinção” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 11). Há duas possibilidades desse arquétipo, que estão relacionadas ao tempo de decaimento. O primeiro tem o decaimento fechado, ou seja, sua reverberação é sutil, seu tempo de vida é menos. A segunda possibilidade representa a sonoridade com um tempo de permanência maior, identificado como ataque decaimento aberto, uma ação energética mais intensa é suficiente para produzir, por exemplo, uma corda pinçada ou dedilhada em forte ou fortíssimo.

A continuante formada “é modelada a partir de sons sustentados. O início é graduado, estabelecendo-se em uma fase contínua que eventualmente se conclui em uma terminação graduada” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 11). Essa forma é bastante idiomática em instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo, contrabaixo,

entre outros) e de sopro (metais e madeiras). Na figura a seguir, observamos alguns símbolos que são associados aos arquétipos morfológicos descritos.

Figura 22 – Arquétipos morfológicos

1.		Ataque-impulso
2.		Ataque decaimento fechado
		Ataque decaimento aberto
3.		Continuante formada

Fonte: Smalley (1986, p.69 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 11).

Partindo desses arquétipos primários, é possível gerar uma ampla variedade de articulações temporais que efetuam o surgimento de novas formatações espectrais. Cada momento da vida de uma determinada sonoridade pode ser alterada mediante algumas ações naturais ou eletrônicas. Podemos identificar, por exemplo, diferentes tipos de início, alguns partindo de ataques que geram o momento de maior intensidade, outros começando de maneira gradual, economizando em intensidade, que, com o tempo, devem acabar sendo despejados no meio ou na terminação do espectro.

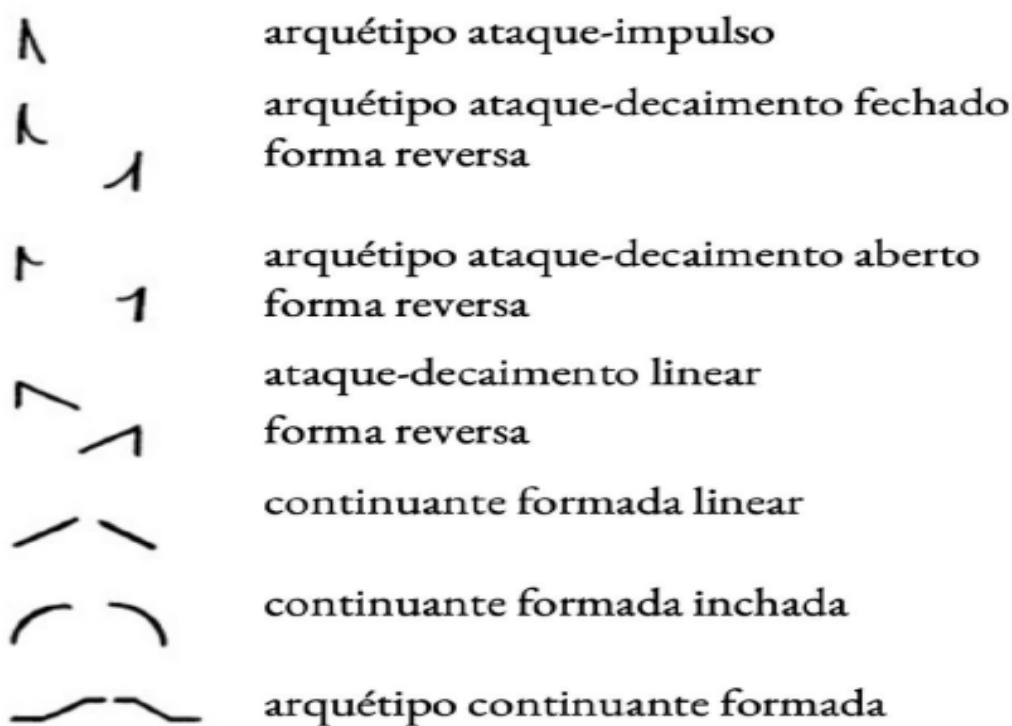
Novamente partindo da percepção mais comum, referenciando-se, principalmente, nos arquétipos produzidos por instrumentos musicais, Smalley elabora uma lista de modelos morfológicos, que pretende identificar as variações mais recorrentes aplicadas ao espectro. Primeiramente são consideradas as formas reversas do arquétipo ataque decaimento, em ambas variantes, a saber, fechado e aberto. Sobre esse modelo Smalley pontua:

[...] apresentamos as versões reversas das fases de início (que não devem ser confundidas com a reversão literal dos sons na composição em fita). Terminações nem sempre são encerramentos silenciosos. Uma mudança de direção espectral e dinâmica durante a fase de continuação pode iniciar um aumento de tensão em direção à terminação. O contexto nos leva a acreditar que podemos estar entrando em um novo início. Assim, uma terminação pode também atuar como um início. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 12).

Ainda dentro dos modelos mais comuns, Smalley identifica a forma inchada do arquétipo continuante formada. Nesse formato o início e a terminação do espectro são graduais, contudo, acontecem em movimentos rápidos, ou seja, o maior pico de intensidade da sonoridade é alcançado velozmente, assim como sua terminação.

Também é acrescentado modelos lineares, tanto para as versões do arquétipo ataque decaimento (em sentido normal e reverso), como também para o arquétipo continuante formada. Sendo denominados respectivamente como ataque decaimento linear e continuante formada linear. Esses modelos são menos comuns, no sentido de representarem sonoridades que não existirem na natureza. Elas dependem de mecanismos artificiais para serem geradas, portanto, são modelos possíveis apenas a partir de ferramentas elaboradas e utilizadas na música eletroacústica. Segundo Smalley, “a linearidade perfeita é normalmente menos aceitável para o ouvido, pois pode parecer muito mecânica ou artificial; a linearidade absoluta é, portanto, mais frequente quando sintética do que quando natural” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 12). A seguir temos a lista, sinalizando os modelos morfológicos abordados.

Figura 23 – Modelos morfológicos



Fonte: Smalley (1986, p. 70 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 12).

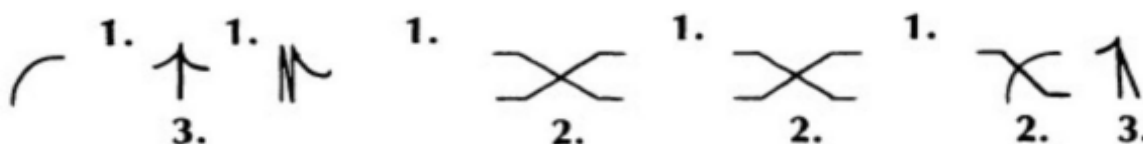
Essa sensação atribuída à mudança de direção espectral e dinâmica durante a fase de continuação dos moldes abertos, podendo configurar novos inícios, são nomeados por Smalley como correspondência que seria “um ponto ou estágio no tempo em que ocorre uma

alteração morfológica – uma espécie de modulação morfológica” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 13). Em relação a essa questão, o autor nos fornece o seguinte exemplo.

Vamos elaborar um exemplo hipotético desse processo tomando o segundo arquétipo e expandindo-o para uma unidade estrutural. A atenção é imediatamente atraída pelo ataque na fase de início, cujo impacto põe em movimento um espectro ressonante que podemos esperar que decaia gradualmente. Quanto mais nos afastamos do momento do ataque, mais podemos ser persuadidos a observar como os componentes espectrais da fase de continuação se desenrolam, e menos interessados estaremos no papel genético do impacto inicial. Nesta fase, o compositor pode intervir no que, até agora, tem sido um processo natural, desenvolvendo e alterando o curso dos componentes espectrais. Através dessa intervenção, a expectativa de decaimento pode ser adiada, desviada ou evitada, alterando assim a orientação da estrutura. A consequente expansão espectral não pode continuar indefinidamente, e uma estratégia terminal será eventualmente invocada, seja para encerrar a estrutura ou fundi-la em outra estrutura. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 13).

A partir desse entendimento, passaremos a identificar encadeamentos entre diferentes modelos que acabam engendrando morfologias híbridas. Podemos averiguar várias possibilidades de correspondências, tais como a fusão, que é baseada em sonoridade, como no exemplo exposto anteriormente, correspondências mescladas como cruzamentos (cross-fading) de fases de terminação e de início e correspondências geradas por meio de interpolação, no sentido de criar interrupções que podem permitir novos encadeamentos.

Figura 24 – Encadeamentos morfológicos



- 1. Fases continuantes abertas**
- 2. Correspondência por cruzamento**
- 3. Terminações em início reverso levando a novos inícios**

Fonte: Smalley (1986, p. 71 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 13).

Encadeamentos realizados a partir de ataques impulsos engendram estruturas que são importantes, sendo muito presentes na música eletroacústica. Essa cadeia formada por

justaposição de ataques impulsos, é gerada, assim como a tipologia espectral, a partir de um continuum eflúvio, que, no caso em questão, Smalley chamou de continuum ataque-eflúvio. O deslizar neste continuum é realizado a partir do nível de compressão da distância entre os ataques.

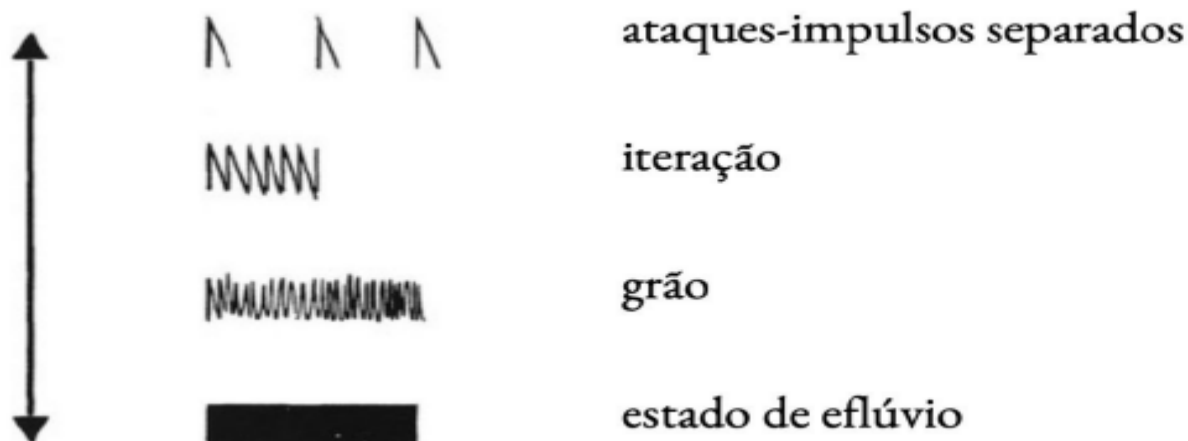
Num dos extremos do continuum de ataques, a separação entre objetos ataque-impulso repetidos é preservada. O primeiro estágio da compactação cria iteração, na qual os ataques-impulsos interligados são percebidos como um objeto unificado. À medida que os ataques-impulsos vão se comprimindo, passamos da iteração à percepção do grão, em que os impulsos, antes individuais, perderam qualquer vestígio da sua identidade como separados. Um ato de compressão final expõe qualquer característica granular. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 14).

O caminhar neste percurso (continuum ataque-eflúvio) nos leva a perceber, desde estruturas produzidas por partículas, que apesar de serem percebidas como uma única estrutura, também são percebidas em suas individualidades.

Chegando a estruturas mais complexas como a iteração e o grão, sendo que esse último, já é percebido como massa sonora, além de definir uma das morfologias mais utilizadas na música eletroacústica. Passando por nomes como Iannis Xenakis que foi pioneiro no estudo e aplicação da granulação, Curtis Road que talvez seja o principal teórico da granulação aplicada em sonoridades e Horacio Vaggione, que desenvolveu toda uma linguagem artística musical baseando-se em síntese granular e encadeamentos de microssons.

Finalmente, o caminho do continuum ataque-eflúvio nos leva ao extremo que foi intitulado como estado de eflúvio, isso é, um lugar onde o som passa a ser percebido como uma grande massa, as partículas não são mais percebidas nesse lugar. Como exemplo de uma sonoridade caracterizada por ser um estado de eflúvio, podemos apontar o ruído branco. A seguir temos uma representação simbólica, realizada por Smalley, dos pontos principais que constituem o percurso das morfologias efetuadas pelo continuum ataque-eflúvio, sendo respectivamente: ataques impulsos separados, iteração, grão e estado de eflúvio.

Figura 25 – O continuum ataque-eflúvio



Fonte: Smalley (1986, p. 72 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 14).

Uma vez que passamos a ouvir estruturas mais complexas, engendradas por diferentes tipos de encadeamentos e correspondências, nossa atenção é encaminhada para a percepção dos movimentos gerados por essas morfologias. Diante desse fato, faz-se necessário uma classificação do design espectromorfológico.

#### 2.4.4 Movimento

Já expusemos as ideias de Smalley referentes à tipologia espectral, identificada no deslizar de um continuum eflúvio de alturas. Depois trabalhamos com os conceitos ligados a morfologia espectral, reconhecendo os contornos que formalizam essas sonoridades, traduzindo, com isso, os possíveis agenciamentos que geram tais estruturas. Agora, colocaremos os conceitos elaborados por Smalley em relação ao entendimento dos movimentos espectrais, ou seja, como essas sonoridades podem ser distribuídas no tempo e no espaço, aqui passamos a tecer especulações sobre os fluxos temporais que dão identidades para essas estruturas sonoras. Para isso, o autor utiliza o termo design espectromorfológico,

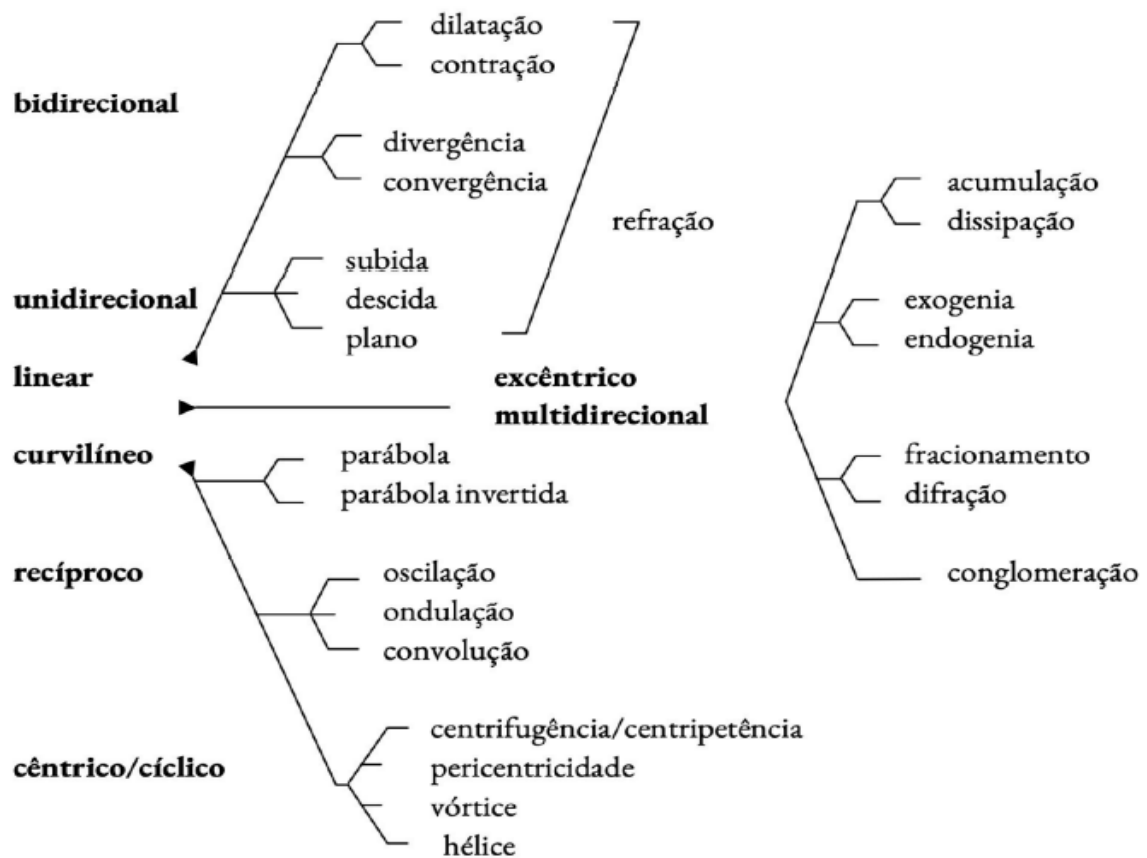
Tomamos como certo que música é movimento no tempo. Como resultado da música eletroacústica, tornamo-nos cada vez mais conscientes de uma extensa variedade de tipos e padrões de movimento. O movimento musical foi tornado mais aparente com o advento da estereofonia, a pesquisa contínua sobre localização espacial e a crescente sofisticação dos sistemas de difusão de alto-falantes, levando a um real movimento espacial. No entanto, ao controlar a modelagem espectral e dinâmica, o design espectromorfológico, por si só, cria movimentos reais e imaginários sem a necessidade do movimento real no espaço. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 15).

A música eletroacústica desencadeou grandes avanços em parâmetros envolvendo o espaço. Além das possibilidades atreladas aos alto-falantes, que, principalmente, tratam da manipulação da localização das sonoridades no espaço, também temos as mais diversas possibilidades de variações advindas de manipulações aplicadas sobre as formas e dinâmicas que constituem os espectros, gerando diversos movimentos que podem ser dispostos de diferentes maneiras. O design espectromorfológico permite-nos realizar várias operações, como sobreposições, justaposições, encadeamentos e modulações de espaços imaginários, reais e/ou culturais. Nesse sentido, na minha opinião, a teorização do design espectromorfológico, a partir do esforço de identificar uma tipologia do movimento, é o elemento mais significativo do trabalho de Smalley. Justamente porque lida com a força mais representativa da música, que seria o movimento do som agindo no tempo e no espaço em todos os parâmetros. A música é uma arte que depende do movimento. Segundo Smalley,

As categorias de movimento podem ser aplicadas a vários níveis estruturais e escalas de tempo, desde a forma de um breve objeto sonoro até o movimento de uma grande estrutura, de grupamentos de objetos a grupamentos de estruturas maiores. Uma categoria de movimento pode se referir ao contorno externo de um gesto, ou ao comportamento interno de uma textura. Imaginemos, por exemplo, uma estrutura cuja forma externa segue um caminho divergente, mas cuja padronização interna é composta de partículas que gradualmente se aglomeram, ou uma estrutura em acumulação cujos componentes internos são pequenos objetos parabólicos. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 16).

Há muitos tipos de movimentos, eles não se restringem aos apontados pela tipologia dos movimentos de Smalley. Contudo, a lista parte de cinco possibilidades básicas que podem ser vastamente aprofundadas, são eles: unidirecional, bidirecional, recíproco, cêntrico/cíclico e excêntrico/multidirecional.

Figura 26 – Tipologia do movimento



Fonte: Smalley (1986, p. 74 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 16).

Todos os termos são bastante intuitivos, representando muito bem os movimentos previstos. O movimento unidirecional é o mais comum de todos, ele pode ter até três possibilidades direcionais que são: subida, descida e plano.

Movimentos bidirecionais são direcionados em dois sentidos, podendo ser opostos ou convergentes. O autor aponta as possibilidades: divergência ou convergência e dilatação ou contração. Essas estruturas, unidirecionais e bidirecionais, podem modular entre elas, sofrendo transformações que alteram suas movimentações, de acordo com Smalley,

A incorporação da refração nos lembra que o movimento linear pode ser desviado de seu curso, resultando em uma mudança de ângulo ou de direção. Isso pode significar que o movimento linear transforma-se em movimento curvilíneo, particularmente porque uma deflexão pode ser interpretada como uma mudança na velocidade e, portanto, será traduzida em termos exponenciais. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 17).

O movimento curvilíneo liga três fases: subida-pico-descida ou sua inversão descida-vale-subida (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 17). A direção pode



ser parabólica ou sua inversão. Um movimento unidirecional em sentido descendente, encontra um ponto (vale) em que começa a converter-se de maneira acentuada para uma direção de subida, depois de um tempo, equivalente ao tempo de descida, esse movimento passa a ser curvilíneo, parabólico invertido.

O movimento recíproco é uma extensão do movimento curvilíneo, podendo ser uma ondulação, uma oscilação ou uma convolução. Sobre essa questão, Smalley pontua

Oscilação, ondulação e convolução são extensões do movimento curvilíneo. Oscilação descreve a alternância curvilínea entre dois pontos; ondulação implica formas de dimensões variadas traçando movimentos recíprocos; convolução implica um complexo entrelaçamento de formas de movimento recíproco. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 18).

Os movimentos cêtricos designam, como o próprio nome diz, direcionamentos que partem ou caminham em direção a alguma centralidade. Eles também podem ser reconhecidos como cíclicos, uma vez que essa sensação de centralidade é produzida por movimentos circulares, com atributos de chegada e/ou partida muito claros. Esse modelo é bastante complexo, sendo uma resultante da combinação de vários movimentos. É difícil apontar com precisão a qual direcionamento determinada estrutura está embasada, depende do contexto e, como grande parte das taxonomias desenvolvidas por esse trabalho, da interpretação do analista. Mesmo perante essa dificuldade, Smalley aponta cinco possibilidades, sendo respectivamente: centrífugência, centripetência, pericentricidade, vórtice e hélice. O autor descreve esses direcionamentos da seguinte maneira,

Nem sempre é fácil vincular um movimento centralizado a um tipo muito específico. Os cinco termos cêtricos sugerem possíveis matizes interpretativos. Movimento centrífugo expressa sons que voam do centro, enquanto o movimento centrípeto tende para ele; movimento pericentral significa movimento ao redor de um centro; movimento em vórtice (turbilhão) descreve o movimento de partículas em torno de um eixo; o movimento helicoidal, que segue um formato em espiral, implica aceleração ou desaceleração e alterações nas dimensões durante a sucessão de ciclos (reciclagem). Finalmente, ciclos sucessivos não precisam ser repetições exatas. Os componentes e o andamento podem variar sem destruir o foco central. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 18).

Movimentos excêntricos são caracterizados por não apresentarem centralidade. Eles são ainda mais complexos que os movimentos cêtricos, sua estrutura pode ser engendrada a partir de encadeamento entre diferentes tipos de movimentos, portanto, é possível que parte dessa estrutura seja centralizada, contudo, ela não dominará o todo. “O termo complementar

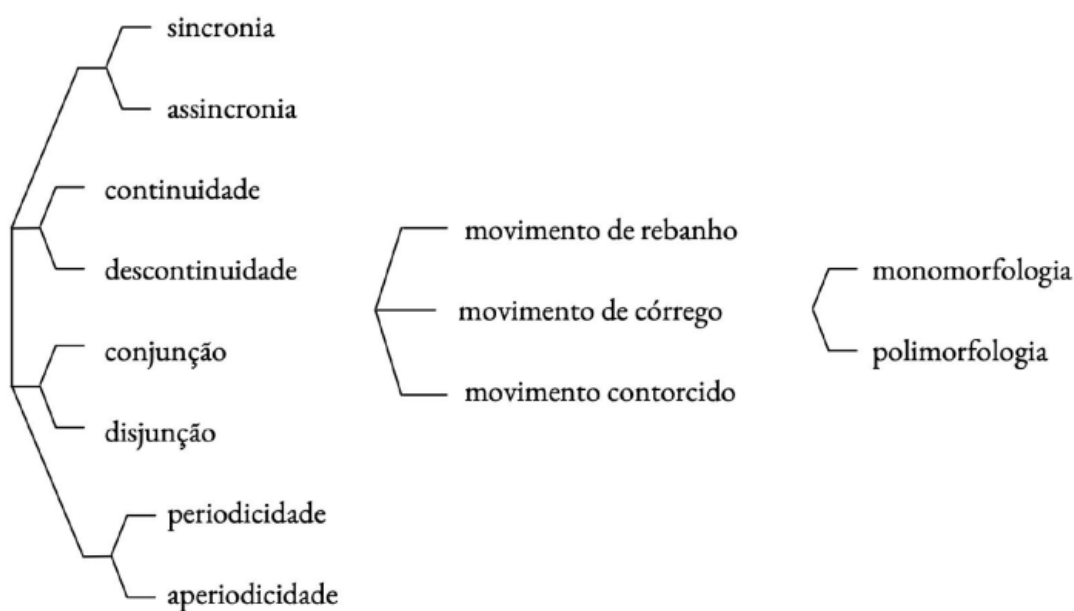
‘multidirecional’ serve para enfatizar a expansão da ideia linear via divergência e convergência que, como notamos, pode ser desenvolvida em direção à excentricidade” (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 19).

Smalley reconhece sete possibilidades de direcionamento, que são: acumulação ou dissipação, exogenia ou endogenia, fracionamento ou difração e conglomeração.

Movimento exógeno descreve crescimento por adições ao exterior de um som, enquanto endogenia denota um crescimento de dentro. O primeiro implica um ponto de referência inicial, enquanto o segundo implica um quadro cujo espaço intermediário torna-se cada vez mais ativo ou denso. Ambos os processos podem funcionar de maneira inversa, e são categorias específicas de acumulação, um termo muito geral, comum tanto como movimento quanto como processo de estruturação. Dissipação é o seu oposto. O fracionamento descreve uma divisão em fragmentos menores, enquanto a difração implica a divisão em uma configuração de faixas sonoras. A conglomeração expressa o processo inverso, a formação de uma massa ou objeto compacto a partir de fragmentos ou faixas. Todos esses termos podem estar relacionados a processos de decomposição espectral. Ao contrário de outros grupos de movimentos, estes são processos de crescimento que envolvem transformações texturais, cujo resultado morfológico é radicalmente diferente do estado inicial. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 19).

Smalley amplia o entendimento em torno desses movimentos apontando algumas características de mobilidades internas. Para isso, ele deu o nome de estilos de movimentos. A seguir, podemos observar a formulação proposta pelo autor.

Figura 27 – Estilos de movimento



Fonte: Smalley (1986, p. 77 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 20).

Imagine uma estrutura sonora complexa cujo movimento é cêntrico, isto é, uma mobilidade que se dirige para algum centro. Tal complexo é constituído por deslocamentos internos que podem ser engendrados por diversos modelos espectrais, podendo ser uma granulação, encadeamentos de espectros, contínuos, entre outros. Para que esses elementos internos configurem um complexo sonoro que se movimenta no tempo, é preciso haver mobilidades padronizadas agindo sobre essas unidades internas, que são esses estilos de movimentos. À esquerda do diagrama de Smalley, estão listados os quatro contínuos básicos que delineiam os limites influenciadores do progresso interno do movimento (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p.19). São eles: sincronia, continuidade, conjunção e periodicidade, sempre seguidos de suas variações opostas. Ao centro temos o apontamento de três categorias comuns de design de movimento interno, sendo respectivamente: movimento de rebanho, movimento de córrego e movimento contorcido. Smalley explica de maneira bastante didática como funciona cada um desses movimentos:

No **movimento de rebanho**, os componentes individuais comportam-se em um grupo ou grupos coerentes. O conjunto, portanto, pode ser apenas monomorfológico, mas o ouvido segue o comportamento de rebanho, e não seus componentes individuais. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 20).

O **movimento de córrego** contém um fluxo simultâneo de movimentos que mantêm, cada um, sua própria identidade. (...) Córrego em fluxo é, portanto, uma marca de contraponto. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 20-21).

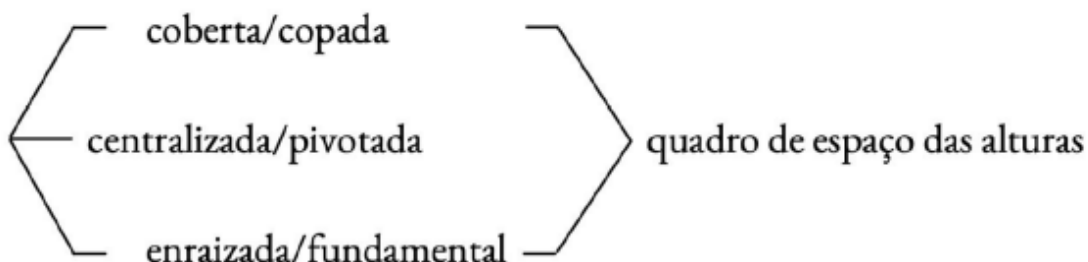
**Contorção** sugere uma relação entre componentes tão emaranhados que precisam ser considerados como um todo. Mesmo que os componentes individuais possam se destacar ao ouvido, eles estão presos por uma desordem ao seu redor que impede o movimento de córrego, e seus contornos irregulares e sobrepostos resistem ao movimento de rebanho. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 21).

Essas estruturas sonoras podem configurar texturas que podem ser monomorfológicas, compostas por apenas um tipo morfológico, ou polimorfológicas, que são efetuadas por misturas de morfologias. Movimentos de rebanho, geralmente, vão associar-se a modelos monomorfológicos, já os movimentos de córrego e contorção produzirão, na maioria das vezes, texturas polimorfológicas.

Considerando estruturas texturais mais estáveis, Smalley propõe uma lista de configurações estáveis de alturas, reconhecendo campos de tessituras agindo em complexos sonoros. São apontadas três regiões de estabilidade de alturas, que funcionam como se fossem um continuum, ou seja, é importante considerar um espaço operante entre os três pontos

definidos, que são: coberta/copada, centralizada/pivotada e enraizada fundamental. A seguir, podemos observar o quadro proposto por Smalley

Figura 28 – Configurações estáveis do espaço de alturas



Fonte: Smalley, 1986, p. 79 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 22).

O continuum existe entre as texturas cobertas ou copadas, que acontecem em regiões mais agudas, e a configuração enraizada/fundamental, que decorre em lugares mais graves. Texturas em espaço de alturas centralizadas, como o próprio nome diz, ocorrem em registros mais centralizados. Evidentemente que, assim como todas as taxonomias desenvolvidas pelo trabalho de Smalley, essa também depende do contexto, de como a música analisada situa-se no espaço da tessitura. O autor descreve estas três regiões da seguinte maneira,

Numa configuração de **cobertura (copa)**, a atividade musical ocorre numa área de alturas agudas. Essa atividade pode ser independente da cobertura, suspensa nela ou espectralmente ligada a ela. [...] Seu oposto é a configuração **enraizada**, à qual os mesmos comentários se aplicam. Mas a configuração enraizada também tem as conotações tradicionais dos pontos pedais, que continuaram presentes na música eletroacústica sob o disfarce de drones. [...] Por fim, existe a configuração **centralizada ou pivotada**, que fornece uma referência central em torno da qual eventos musicais surgem, de onde eventos florescem, para a qual os eventos gravitam. (SMALLEY, 1986 apud GRAS; ARAGÃO, 2021, p. 22).

Esses espaços estáveis de alturas podem ser identificados em qualquer tipo de textura, uma vez que para ser uma estrutura textural é necessário que a mesma seja percebida em sua completude, como um todo, no qual as unidades que a constituem estão a serviço de sua existência. Certamente esses complexos texturais estão agindo em uma região de frequências, que podem deslizar entre o agudo, o médio e o grave. É importante também considerarmos que essas configurações podem ser sobrepostas, assim como acontece na música “drone” que geralmente é construída sobre um pedal que, na maioria das vezes, é uma textura

monomorfológica estável e enraizada, sobreposta ao longo da obra por texturas menores acontecendo em espaços de alturas copadas ou pivotadas.

### 3 ANÁLISE DE DUAS PEÇAS

A partir deste momento analisarei duas peças, usando o método proposto que seria: reconhecimento das fontes sonoras (escuta causal); descrição das estruturas morfológicas das sonoridades (escuta reduzida), tomando como base a espectromorfologia de Smalley. Finalmente, analisaremos a significação (escuta semântica), partindo de catalogação de tópicos e interpretação do encontro desses intertextos. Para essas tarefas, vamos nos debruçar sobre as peças acusmáticas *Dramédia* (2015) de minha autoria (Rafael Fajiolli de Oliveira), e a obra *Festa!?* (2016) de Denise Garcia.

#### 3.1 APLICAÇÃO DA ESCUTA CAUSAL EM DOIS CASOS DE MÚSICA ACUSMÁTICA

##### 3.1.1 *Dramédia* (2013)

Nos primeiros cinco segundos (00'05'') de *Dramédia*, podemos identificar o som de uma porta de grande estatura sendo aberta em um ambiente com grande reverberação, sugerindo uma porta de galpão. Logo em seguida teremos a sobreposição de algumas sonoridades que serão colocadas em *loop*. A partir do quarto segundo (00'04''), temos a entrada de um som que representa uma máquina de ponto eletrônico, esse mecanismo dispara no sétimo segundo (00'07''); o som de um relógio ou metrônomo que é colocado em *loop*, sobrepondo-se, a partir do décimo segundo (00'10'') com barulhos regulares de martelos batendo em materiais metálicos. A partir do décimo oitavo segundo (00'18''), temos novamente o som da porta, mas neste momento esta ação sonora desencadeia um som circular grave que lembra o som de um gerador que vai ter constância até o final da peça, reforçando o espaço com grande reverberação. No vigésimo oitavo (00'28''), trigésimo sétimo (00'37'') e trigésimo nono (00'39'') segundos, temos o acréscimo de diferentes sons de máquinas, os primeiros dois podem fazer referência a máquinas com serras e o último som pode referenciar algum mecanismo com o uso de esteiras. Podemos dizer que a sobreposição dessas sonoridades, bem como suas rotações regulares devem sugerir, invadindo um pouco o nível semântico da escuta, a construção de um espaço de fábrica, uma vez que, temos a recorrência sonora de diversas máquinas.

A partir do quinquagésimo sexto segundo (00'56''), temos a inserção de algumas sonoridades estranhas à paisagem sonora construída. Nesta duração temos o surgimento de alguns sons de bolsas com zíperes sendo acionados. No primeiro minuto e três segundos

(01'03'') temos o acréscimo de sonoridades advindas de variados instrumentos musicais, dentre eles podemos identificar alguns instrumentos da família das madeiras, como clarinete, flauta e oboé; da família das cordas friccionadas como violino, viola e violoncelo; e da família dos metais como o trompete e a trompa. Em dois minutos e quarenta e cinco segundos (02'45''), temos o som de uma orquestra completa em um novo espaço que acontece em sobreposição ao espaço construído anteriormente (fábrica), uma vez que apenas o som do gerador é mantido.

Em dois minutos e cinquenta e um (02'51''), temos um som de máquina transformada. Em dois minutos e cinquenta e cinco segundos (02'55''), temos aplausos (som humano), seguidos por som de voz humana processada em dois minutos e cinquenta e nove segundos (02'59'') e em cinco segundos (03'04''), depois novamente temos as palmas (som humano). Em três minutos e seis segundos (03'06''), observamos novamente o som da orquestra completa tocando o tema da 5<sup>o</sup> Sinfonia de Beethoven.

A partir dos três minutos e dezesseis (03'16'') até seis minutos e trinta e três segundos (06'33''), temos variados processamentos sonoros aplicados sobre os materiais apresentados inicialmente. Entenderemos melhor esse trecho a partir da aural (escuta reduzida). Por agora, basta dizer que se trata de sons de máquinas e que em três minutos e quarenta e três segundos (03'43''), temos o engendramento de um som que faz muita referência aos ruídos produzidos pelo trem.

Partindo de seis minutos e vinte e cinco segundos (06'25''), temos novamente o som processado de voz humana e o som da orquestra completa. Finalmente, em sete minutos e seis segundos (07'06''), observamos a volta dos sons que constituem a paisagem da fábrica tal como construída no início da música, que é finalizada com o som de um sino elétrico de fábrica e os sons dos pontos eletrônicos. A seguir, podemos observar um quadro com todas as sonoridades, suas possíveis causas e origens, além do tempo inicial em que decorrem.

Quadro 11 – Catalogação das possíveis causas sonoras que ocorrem em Dramédia

<b>Tempo inicial</b>	<b>Possíveis causas</b>	<b>Origem</b>
00'00''	Porta de grande estatura sendo aberta em um ambiente com grande reverberação, sugerindo uma porta de galpão.	Porta.
00'04''	Máquina de ponto eletrônico.	Máquinas.
00'07''	Relógio ou metrônomo.	Máquinas.

00'10''	Martelos batendo em materiais metálicos.	Máquinas.
00'18''	Som da porta grande, mas neste momento esta ação sonora desencadeia um som circular grave que lembra o som de um gerador que vai ter constância até o final da peça, reforçando o espaço com grande reverberação.	Porta e Máquina.
00'28''	Máquina com serras 1 (região média).	Máquinas.
00'37''	Máquina com serras 2 (região aguda).	Máquinas.
00'39''	Máquina com esteiras (região grave).	Máquinas.
00'56''	Zíperes.	Associada à orquestra.
01'03''	Instrumentos musicais, dentre eles podemos identificar alguns instrumentos da família das madeiras como clarinete, flauta e oboé; da família das cordas friccionadas como violino, viola e violoncelo; e da família dos metais como o trompete e a trompa.	Orquestra.
02'45''	Orquestra afinando.	Orquestra.
02'50''	Máquina processada (robô formado a partir de textura, gerado pelas máquinas de serras).	Máquinas oníricas.
02'50''	Aplausos.	Humano.
02'59''	Voz humana processada.	Humano onírico.
03'04''	Aplausos.	Humano.
03'06''	Orquestra executando o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Orquestra.
03'08''	Sequência composta por três martelos batendo em materiais metálicos e uma porta grande, reproduzindo o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Máquinas e porta.
03'11''	Martelos batendo em materiais metálicos como na primeira aparição.	Máquinas.
03'13''	Sequência composta por quatro aberturas de porta, a última sendo mais grave em relação a anteriores, mimetizando o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Portas.
03'16''	<i>Loop</i> com porta retrogradada	Portas oníricas.
03'21''	Sequência composta por três martelos batendo em materiais metálicos.	Máquinas.
03'22''	Sequência composta por quatro sonoridades de máquina com serras 1 (região média), a última sendo mais grave em relação a anteriores, mimetizando o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Máquinas.
03'29''	Monstro de metal.	Máquinas oníricas.



03'37''	Sequência composta por três martelos batendo em materiais metálicos e uma porta grande, reproduzindo o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven. Mais intenso quando comparada com a primeira aparição.	Máquinas e porta.
03'40''	Sequência composta por quatro sonoridades de porta grande, a última sendo mais grave em relação a anteriores, mimetizando o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Portas.
03'43''	Trem (composto por partes da sonoridade de porta grande).	Máquinas.
04'25''	Porta retrogradada.	Portas.
04'27''	Trem transposto para região aguda. Sonoridade onírica, parece um inseto mágico.	Máquinas oníricas.
04'43''	Porta retrogradada seguida por <i>delay</i> .	Porta onírica.
04'45''	Porta de grade sobreposta por um martelo batendo em material metálico.	Porta e máquina.
04'47''	Trem transposto para região aguda. Sonoridade onírica, parece um inseto mágico.	Máquinas oníricas.
04'47''	Monstro de metal.	Máquinas oníricas.
05'03''	Martelo batendo em material metálico (muito intenso).	Máquinas.
05'04''	Textura formada a partir de portas retrógradas.	Portas oníricas.
05'21''	Textura formada a partir de portas retrógradas com alteração no envelope (terminação) e densificação.	Portas oníricas.
05'30''	Porta grande (intensa).	Porta.
05'32''	Robô formado a partir de textura, gerado por martelos batendo em materiais metálicos.	Máquinas oníricas.
05'51''	Robô formado a partir de textura, gerado pelas máquinas de serras.	Máquinas oníricas.
06'08''	Textura formada a partir de portas retrógradas com alteração no envelope (terminação) e densificação.	Máquinas oníricas.
06'14''	Voz humana processada (granulação).	Humano onírico.
06'21''	Orquestra afinando (processado com <i>time stretch</i> ).	Orquestra.
07'08''	Retomado do espaço inicial da fábrica.	Máquinas.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

### 3.1.2 Festa!? (2016)

A peça é iniciada com uma voz humana emitida a partir de alguma tecnologia de mídia, podendo ser uma transmissão tanto radiofônica como televisiva. Essa voz humana está sobreposta a uma sonoridade com os harmônicos bem definidos, que vão sendo ampliados com o decorrer do tempo, revelando um som constante de buzina. Em trinta e sete segundos (00'37'') temos o acréscimo de novas buzinas e cornetas de plástico. Logo no primeiro minuto (01'00'') temos mais uma recorrência da voz humana em processamento.

Em um minuto e vinte segundo (01'20''), podemos identificar mais sons humanos, desta vez podemos perceber os sons de algum grupo grande de pessoas comemorando um gol em um jogo de futebol. Até a medida temporal de três minutos e vinte e dois segundos (03'22''), observamos esta ambientação criada pela sobreposição das buzinas, voz humana em transmissão por aparelho de comunicação e intercalação de cornetas de plástico. A partir desta mesma duração temporal, identificamos novamente as pessoas comemorando, no entanto, nesse momento, percebemos um ganho de intensidade e duração. Esses sons são seguidos por sons de fogos de artifício que ganham espaço em três minutos e trinta e nove segundos (03'39'').

Em quatro minutos e vinte e oito segundos (04'28''), temos em sobreposição com os fogos de artifício, as buzinas, cornetas e comemorações, o som de uma banda marcial que parece estar em movimento como em uma marcha. Em cinco minutos e nove segundos (05'09'') até sete minutos e cinco segundos (07'05''), podemos identificar uma sequência de diferentes sons musicais que são entrecortados e sobrepostos por algumas sonoridades humanas. Dentre essas sonoridades musicais, podemos identificar, entre outros grupos, sons de banda marcial, orquestra, banda de forró, instrumentos ligados ao rock como a guitarra elétrica e a bateria, além de grupos vocais que também representam sons humanos. É importante ressaltar que cada grupo mencionado é apresentado em espaços diferentes, ou seja, nesse momento da peça a variedade está tanto na quantidade de sonoridades musicais como na variação do espaço, que pode ser definido a partir de processamento de reverberações.

Em sete minutos e quatro segundos (07'04'') até o final da música, temos uma recapitulação dos materiais sonoros apresentados no começo da obra. Temos no plano principal o som de voz humana em aparelho tecnológico de comunicação, sobreposto por buzinas e cornetas que ganham intensidade com o tempo e, conseqüentemente, o primeiro plano. Bem ao final da peça, temos um processamento básico de transposição sonora que, nesse caso, conduzem as sonoridades às frequências mais graves até alcançar o silêncio que deve pontuar o fim da peça. A seguir, podemos observar uma tabela com todas as sonoridades, suas possíveis causas e origens, além do tempo inicial em que decorrem.

Segundo a autora, foram registradas três festas para a produção da peça: a copa do mundo, parada gay e o ano novo em Cusco (Peru). Também apontamos as sonoridades que possivelmente são originais dessas festas.

Quadro 12 – Catalogação das possíveis causas sonoras que ocorrem em Festa!?

<b>Tempo inicial</b>	<b>Possíveis causas</b>	<b>Origem</b>
00'00''	Voz humana que é emitida a partir de alguma tecnologia de mídia, podendo ser uma transmissão tanto radiofônica como televisiva de uma partida de futebol.	Humana e máquina (copa do mundo).
00'00''	Harmônicos bem definidos que vão sendo ampliados com o decorrer do tempo, revelando um som constante de buzina.	Artefatos.
00'37''	Textura com buzinas e cornetas de plástico.	Artefatos.
01'00''	Voz humana que é emitida a partir de alguma tecnologia de mídia, podendo ser uma transmissão tanto radiofônica como televisiva de uma partida de futebol.	Humana e máquina (copa do mundo).
01'20''	Grupo grande de pessoas comemorando um gol em um jogo de futebol.	Humana (copa do mundo).
03'02''	Grupo grande de pessoas comemorando um gol em um jogo de futebol.	Humana (copa do mundo).
03'22''	Grupo grande de pessoas comemorando (maior intensidade).	Humana (ano novo).
03'39''	Fogos de artifício.	Artefatos (ano novo).
05'09''	Hino Nacional tocado por uma orquestra.	Artefatos (copa do mundo).
05'21''	Hino Nacional eletrônico pop (voz e eletrônico).	Máquinas e humana (Parada gay).
05'24''	Hino Nacional banda de rock (guitarra).	Artefatos (Parada gay).
05'36''	Voz humana (A parada é nossa).	Humana (Parada gay).
05'43''	Hino Nacional funk carioca (voz e eletrônico).	Máquinas e humana (Parada gay).
05'55''	Hino Nacional tocado por uma orquestra.	Artefatos (copa do mundo).
06'05''	Hino Nacional banda de rock (guitarra).	Artefatos (Parada gay).
06'16''	Hino Nacional banda de forró (sanfona).	Artefatos (Parada gay).
06'20''	Hino Nacional banda de rock (guitarra).	Artefatos (Parada gay).

06'27''	Hino Nacional funk carioca (voz e eletrônico).	Máquinas e humana (Parada gay).
06'40''	Hino Nacional eletrônico pop (voz e eletrônico).	Máquinas e humana (Parada gay).
06'57''	Hino Nacional banda de rock (guitarra e voz).	Artefatos e humana (Parada gay).
07'04''	Recapitulação dos materiais sonoros apresentados no começo da obra (buzinas, cornetas de plástico e voz emitida a partir de alguma tecnologia de mídia).	Artefatos, humana e máquina (copa do mundo).

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

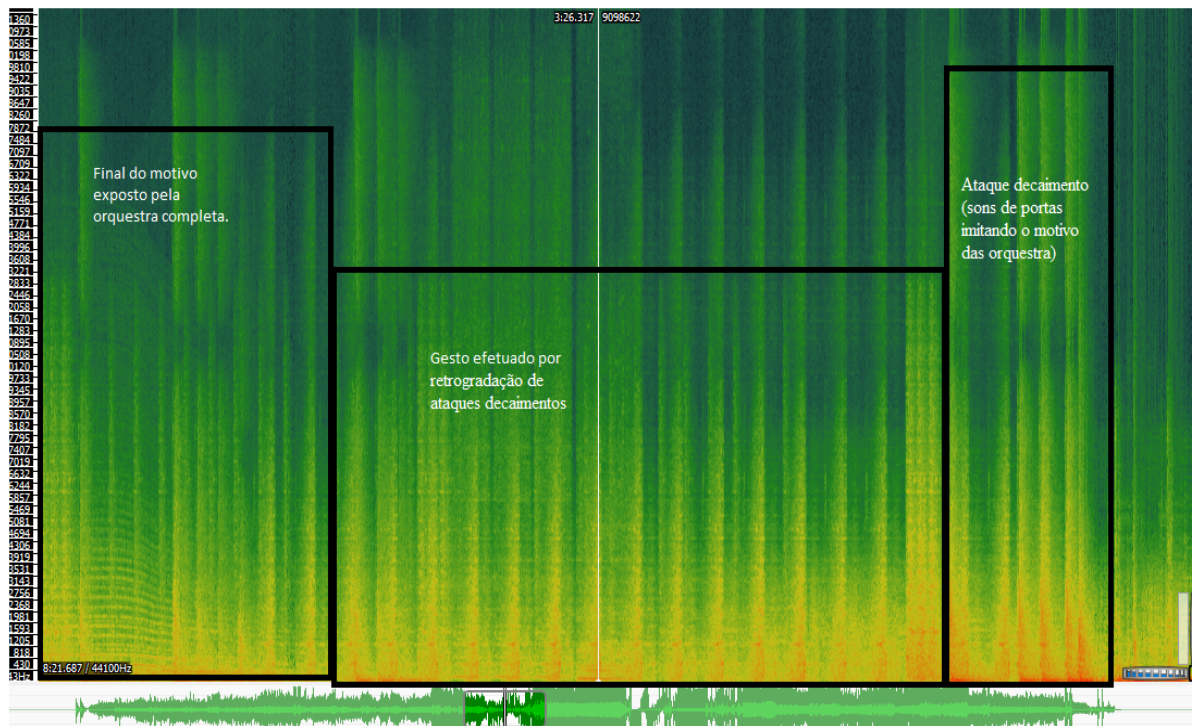
## 3.2 APLICAÇÃO DE ANÁLISE ESPECTROMORFOLÓGICA EM DOIS CASOS DE MÚSICA ACUSMÁTICA

### 3.2.1 Dramédia (2013)

Esta peça tem uma seção central que é iniciada, mais ou menos, a partir dos três minutos dezesseis (03'16'') e finalizada em seis minutos e trinta e três segundos (06'33''), neste período, foi utilizado bastante o distanciamento da fonte sonora tal como concebida pela escuta reduzida. Aqui vamos descrever alguns desses objetos que possuem relevância na construção desta peça.

A partir dos três minutos e dezesseis segundos (03'16'') até três minutos e quarenta e três segundos (03'43''), podemos identificar um som em repetição com variações de causalidades espaciais (direita, centro e esquerda), tal objeto sonoro foi estruturado por uma retrogradação de um ataque decaimento. Esta estrutura gestual foi sobreposta por um ruído de fundo, produzido a partir do alongamento temporal da paisagem da fábrica construída no início e final da peça. Também podem ser apontados os sons granulares das serras que, por serem nódas, podem mimetizar o motivo exposto anteriormente pela orquestra, como também os recorrentes sons de portas que são estruturados por ataques decaimentos. Na figura a seguir podemos observar este período na ilustração extraída do analisador de espectros sonoros.

Figura 29 – Representação espectral da duração temporal de três minutos e dezesseis segundos até três minutos e quarenta e três segundos de *Dramédia*

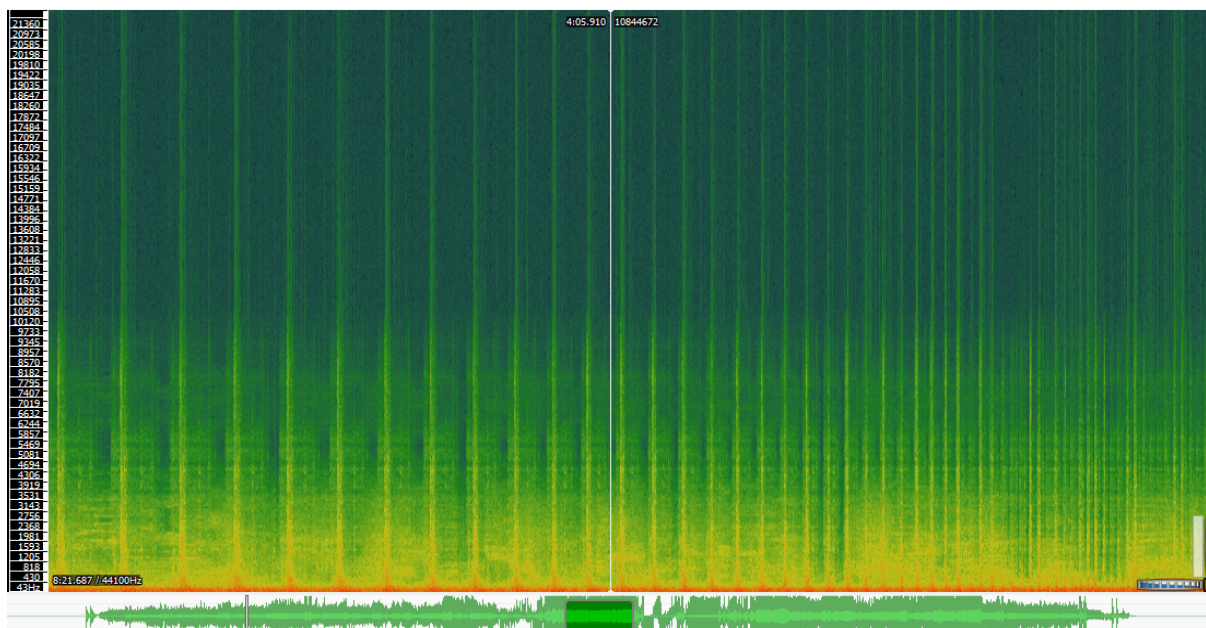


Fonte: Sonic Visualiser (2019).

Logo em seguida, temos a construção do som de um trem, que foi engendrado a partir de justaposições dos ataques recortado do objeto sonoro que caracteriza a sonoridade da porta, este procedimento do recorte produziu um novo objeto sonoro com morfologia ataque decaimento em duração temporal mais reduzida quando comparado com o objeto que caracteriza o som da porta. A justaposição desses objetos, alinhado com uma periódica redução temporal dos espaços entre os mesmos, sobreposição com as ambientações formadas por um ruído metálico engendrado por um longo *time stretch* aplicado sobre a paisagem sonora de fábrica, e uma textura circular grave, que tem início logo no começo da peça, que pode determinar uma ambientação subterrânea, ou seja, trata-se da construção de um “quase trem” subterrâneo.

Esta construção sonora possibilitou a configuração de um novo gesto, que tem a sua morfologia caracterizada por sutis grupos de *loops*, que conferem uma rotação ao gesto que é intensificado pela redução periódica da temporalidade em que ocorrem esses conjuntos de repetições. Na figura a seguir, podemos observar a representação espectral do gesto descrito.

Figura 30 – Espectrograma representando a construção do gesto denominado de “Trem” que ocorre em *Dramédia*



Fonte: Sonic Visualiser (2019).

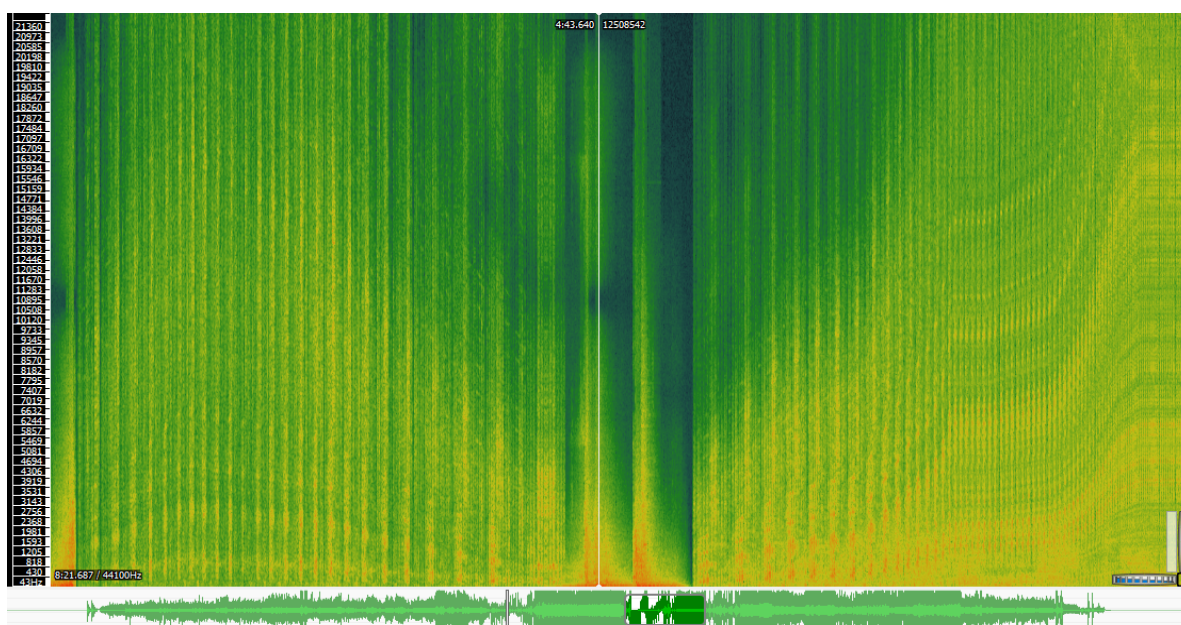
A partir da figura é possível visualizar a intensificação dos *loops* construídos, como também visualizar uma certa irregularidade do gesto que foi produzido a partir da diferenciação no tempo de pequenos conjuntos de *loops*. Também é interessante perceber a diferença dos objetos sonoros que ocorrem nas figuras 29 e 30. Observe que o objeto sonoro da figura 30, que foi derivado do objeto (som de porta) representado na figura 29, é formalizado por um ataque mais definido, um decaimento mais rápido com menos reverberação, o que acaba definindo ainda mais este objeto sonoro.

Seguindo o gesto efetuado pela sonoridade do trem, podemos observar algumas variações do mesmo nos eventos que se seguem. A partir de quatro minutos e vinte e seis segundo, temos o engendramento de mais um gesto de caráter circular, que foi gerado a partir de grãos longos que são uma consequência do conjunto de *loops* mais acelerado do gesto anterior (trem). Neste novo gesto, também temos a utilização de filtros que alteraram a configuração espectral deste objeto sonoro, conferindo-lhe uma maior definição das frequências. Outra característica importante é o caminho temporal contrário em relação ao gesto anterior. Enquanto que o som do trem é estimulado por uma crescente temporal, sua variação faz o caminho oposto, desacelerando o ritmo do gesto transformado. Tal procedimento de queda de velocidade também causa influência na transposição do som, que

passa a ser mais grave. Esta sonoridade também é marcada por uma variação na causalidade espacial (esquerda, centro e direita).

Intercalado por mais um som de porta, partindo do valor temporal de quatro minutos e quarenta e sete segundos (04'47''), observamos novamente a exposição do gesto descrito no parágrafo anterior. Nesta ocasião, o comportamento deste gesto é oposto ao comportamento anterior. Sem a variação de causa espacial, podemos identificar uma aceleração periódica do gesto, bem como uma transposição para o agudo que ocorre em consequência aos procedimentos aplicados. O espectrograma a seguir exemplifica muito bem a passagem descrita.

Figura 31 – Espectrograma dos gestos devidos da sonoridade do trem na peça *Dramédia*



Fonte: Sonic Visualiser (2019).

A figura acima demonstra muito bem a maior definição de frequências desses gestos quando comparados com os gestos apresentados nas figuras 29 e 30, como também podemos observar a relação da transformação periódica da aceleração do movimento dos gestos em comparação com a alteração das afinações. Veja que quanto maior for a velocidade do movimento dos gestos, obteremos mais frequências agudas, quanto menor o movimento dos gestos, teremos menos frequências agudas, privilegiando, como isso, as frequências graves.

Nesta seção ainda teremos mais procedimentos envolvendo a escuta reduzida. A partir de cinco minutos e quatro segundos (05'04''), temos uma retomada, com maior intensidade, do gesto produzido por objeto sonoro configurado por uma retrogradação do

ataque decaimento. Logo em seguida a essa estrutura, engendra por sobreposições do mesmo objeto sonoro (retrogradação do ataque decaimento), teremos uma textura efetuada a partir da aplicação de glissando sobre a estrutura anterior.

Em cinco minutos e cinquenta e um segundos (05'51''), temos uma leitura granula de um trecho da sonoridade que define a fábrica, o resultado é uma intensa sonoridade de ruídos. Logo em seguida, temos mais uma textura rústica de caráter circular gerada, a princípio, por uma leitura granular imposta à textura efetuada anteriormente por glissandos, em seguida teremos um procedimento de conglomeração do gesto do trem em sobreposição com a textura de ruídos efetuada por procedimento sobre a sonoridade de fábrica.

Antes da volta da paisagem sonora da fábrica, ainda podemos observar um procedimento gradual de granulação de voz humana, que parte de uma configuração sonora abstrata até chegar em um pequeno momento onde é possível entender ou decodificar a frase que é repetida por esta personagem, logo em seguida, o processo de desconstrução deste objeto nos conduz novamente ao abstrato. A seguir, podemos observar um quadro com as descrições espectromorfológicas de todas as sonoridades que ocorrem em *Dramédia*.

Quadro 13 – Descrição espectromorfológica de todas as sonoridades que ocorrem em *Dramédia*

<b>Tempo inicial</b>	<b>Possíveis causas</b>	<b>Espectromorfologia</b>
00'00''	Porta de grande estatura sendo aberta em um ambiente com grande reverberação, sugerindo uma porta de galpão.	Sequência de três ataques decaimentos abertos.
00'04''	Máquina de ponto eletrônico.	É iniciada por um ataque-impulso, seguida pela sobreposição entre uma granulação densa e uma continuante formada linear em configuração copada.
00'07''	Relógio ou metrônomo.	Ataques-impulsos separados em movimento linear.
00'10''	Martelos batendo em materiais metálicos.	Ataques decaimentos fechados em movimento linear.
00'18''	Som da porta grande, mas neste momento esta ação sonora desencadeia um som circular grave que lembra o som de um gerador que vai ter constância até o final da peça, reforçando o espaço com grande reverberação.	Ataque decaimento aberto (porta), seguido com um estado de eflúvio em movimento linear contínuo em uma configuração enraizada.



00'28''	Máquina com serras 1 (região média).	Momentos granulares curto em configuração centralizada.
00'37''	Máquina com serras 2 (região aguda).	Momentos custos que ocorrem entre o grão e o estado de eflúvio em configuração copada.
00'39''	Máquina com esteiras (região grave).	Momentos granulares curto em configuração enraizada.
00'56''	Zíperes.	Textura gerada a partir de gestos granulares curtos em movimento descontínuo de córrego.
01'03''	Instrumentos musicais, dentre eles podemos identificar alguns instrumentos da família das madeiras como clarinete, flauta e oboé; da família das cordas friccionadas como violino, viola e violoncelo; e da família dos metais como o trompete e a trompa.	Textura gerada por movimento polimórfico em modelo de córrego.
02'45''	Orquestra afinando.	Estado de eflúvio em movimento unidirecional de subida, configuração centralizada.
02'50''	Máquina processada (robô formado a partir de textura gerado pelas máquinas de serras).	Movimento polimórfico, contorcido assíncrono. Excêntrico multidirecional em dissipação.
02'50''	Aplausos.	Textura produzida por ataques-impulsos. Movimento de rebanho monomorfológico.
02'59''	Voz humana processada.	Granulação em movimento contorcido, polimórfico, unidirecional plano.
03'04''	Aplausos.	Textura produzida por ataques-impulsos. Movimento de rebanho monomorfológico.
03'06''	Orquestra executando o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Sequência de três ataques decaimentos fechados e um ataque decaimento aberto.
03'08''	Sequência composta por três martelos batendo em materiais metálicos e uma porta grande, reproduzindo o tema da 5ª Sinfonia de Beethoven.	Sequência de três ataques decaimentos fechados e um ataque decaimento aberto.
03'11''	Martelos batendo em materiais metálicos como na primeira aparição.	Ataques decaimentos fechados em movimento linear.
03'13''	Sequência composta por quatro aberturas de porta, a última sendo mais grave em relação a	Sequência de quatro ataques decaimentos abertos.

	anteriores, mimetizando o tema da 5 <sup>o</sup> Sinfonia de Beethoven.	
03'16"	<i>Loop</i> com porta retrogradada.	Textura formada por ataques decaimentos abertos em forma reversa. Movimento de rebanho.
03'21"	Sequência composta por três martelos batendo em materiais metálicos.	Sequência de três ataques decaimentos fechados.
03'22"	Sequência composta por quatro sonoridades de máquina com serras I (região média). A última sendo mais grave em relação a anteriores, mimetizando o tema da 5 <sup>o</sup> Sinfonia de Beethoven.	Sequência de quatro momentos granulares curto.
03'29"	Monstro de metal.	Movimento polimórfico, contorcido assíncrono. Excêntrico multidirecional.
03'37"	Sequência composta por três martelos batendo em materiais metálicos e uma porta grande, reproduzindo o tema da 5 <sup>o</sup> Sinfonia de Beethoven. Mais intenso quando comparada com a primeira aparição.	Sequência de três ataques decaimentos fechados e um ataque decaimento aberto.
03'40"	Sequência composta por quatro sonoridades de porta grande, a última sendo mais grave em relação a anteriores, mimetizando o tema da 5 <sup>o</sup> Sinfonia de Beethoven.	Sequência de quatro ataques decaimentos abertos.
03'43"	Trem (composto por partes da sonoridade de porta grande).	Modulação de velocidade entre os ataques-impulsos separados e a iteração em movimento linear.
04'25"	Porta retrogradada.	Ataque decaimento aberto forma reversa.
04'27"	Trem transposto para região aguda. Sonoridade onírica, parece um inseto mágico.	Movimento parabólico que varia entre a iteração e o grão. Configuração copada.
04'43"	Porta retrogradada seguida por <i>delay</i> .	Ataque decaimento aberto forma reversa seguida por repetições de ataques-impulsos.
04'45"	Porta de grade sobreposta por um martelo batendo em material metálico.	Ataque decaimento aberto (Porta) e ataque decaimento fechado (martelo).
04'47"	Trem transposto para região aguda. Sonoridade onírica, parece um inseto mágico.	Movimento unidirecional em subida, variando entre a iteração e o grão. Configuração copada.
04'47"	Monstro de metal.	Movimento polimórfico, contorcido assíncrono. Excêntrico multidirecional.

05'03''	Martelo batendo em material metálico (muito intenso).	Ataque decaimento fechado.
05'04''	Textura formada a partir de portas retrógradas.	Movimento contínuo de rebanho. Textura formada por ataques decaimentos abertos forma reversa.
05'21''	Textura formada a partir de portas retrógradas com alteração no envelope (terminação) e densificação.	Movimento contínuo de rebanho. Textura formada por pequenas continuantes formadas inchadas.
05'30''	Porta grande (intensa).	Ataque decaimento aberto.
05'32''	Robô formado a partir de textura gerado por martelos batendo em materiais metálicos.	Movimento granular, contorcido assíncrono. Excêntrico multidirecional em conglomeração.
05'51''	Robô formado a partir de textura gerado pelas máquinas de serras.	Movimento polimórfico, contorcido assíncrono. Excêntrico multidirecional em dissipação.
06'08''	Textura formada a partir de portas retrógradas com alteração no envelope (terminação) e densificação.	Movimento acumulativo de córrego. Textura formada por pequenas continuantes formadas inchadas.
06'14''	Voz humana processada (granulação).	Granulação em movimento contorcido, polimórfico, unidirecional em descida.
06'21''	Orquestra afinando (processado com <i>time stretch</i> ).	Estado de eflúvio em movimento unidirecional de subida, configuração centralizada.
07'08''	Retomado do espaço inicial da fábrica.	

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

### 3.2.2 *Festa!?* (2016)

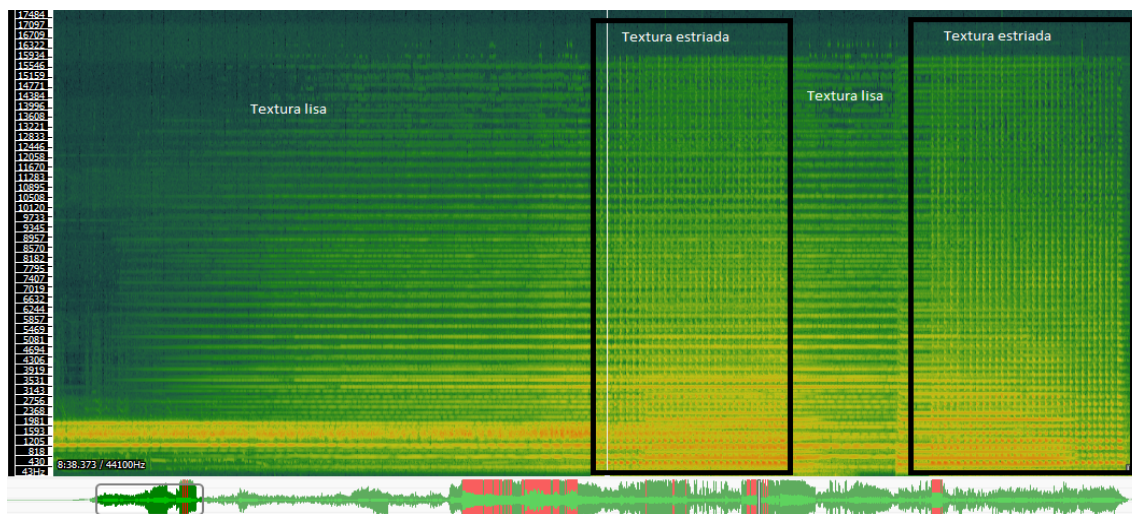
A peça de Garcia é repleta de sonoridades externamente referenciadas, isto é, sons que as causas são facilmente identificáveis. Deste modo, a peça acaba sendo constituída por estilos que são distanciados da escuta reduzida enquanto procedimento composicional. A análise espectromorfológica, apesar de ser aplicável em qualquer tipo de sonoridade, foi elaborada para obras com grande volume de sonoridade abstratas, segundo Smalley (1997),

Uma abordagem espectromorfológica não pode lidar adequadamente com música eletroacústica que é fortemente indiciais ou programática, ou seja, música em que uma ampla paleta de referências sonoras pode ser empregada – gravações de eventos e comportamentos culturais, citação musical e pastiche, e assim por diante. Nesse tipo de música eletroacústica, o significado está intimamente ligado ao reconhecimento das fontes, à identificação com elas, ao

conhecimento de qual contexto elas foram extraídas e à reinterpretação de seu significado em seu novo contexto musical. Tal música é, portanto, transcontextual ou intertextual. Muita música acusmática entra e sai das sugestões transcontextuais – os sons da natureza, os elementos e o ambiente são particularmente comuns. Na maioria das vezes, uma mistura de insights espectromorfológicos e transcontextuais é necessária. As qualidades espectromorfológicas muitas vezes podem ajudar a qualificar o poder de uma mensagem transcontextual. (SMALLEY, 1997, p. 110).

A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que tanto *Dramédia* como, principalmente, a obra em questão de Denise Garcia são peças acusmáticas transcontextuais ou intratextuais, ambas características pós-modernas como já pontuamos anteriormente. Contudo, ainda podemos identificar alguns procedimentos interessantes envolvendo a escuta reduzida, principalmente nas relações desenvolvidas entre as transformações de algumas texturas.

Podemos destacar uma transformação textural logo no começo da peça, como visto anteriormente, uma melodia produzida por uma voz humana acontece sobreposta a um objeto sonoro que tem como características a construção periódica do timbre a partir das revelações das frequências ao longo do tempo, em uma forma que parte de uma entrada gradual mantendo uma longa sustentação que transforma esse objeto em uma textura de caráter liso. A construção da mesma é reforçada por meio da inserção de objetos produzidos por timbres e morfologias semelhantes. A partir de trinta e sete segundos (00'37''), temos o acréscimo de alguns objetos (buzinas) em *loop*, que são estruturados sobre uma curta entrada gradual, uma rápida sustentação e um curto decaimento. Esses objetos são sobrepostos por sonoridades semelhantes (cornetas de plástico) com as sustentações um pouco mais longas. A aparição desses novos objetos efetua em uma transformação da textura inicial, muito dessa percepção de metamorfose textural ocorre por conta da semelhança da configuração dos timbres dos objetos expostos. Neste momento (00'37''), temos a composição de uma segunda textura que apresenta uma característica mais estriada. O espectrograma a seguir representa muito bem esse procedimento.

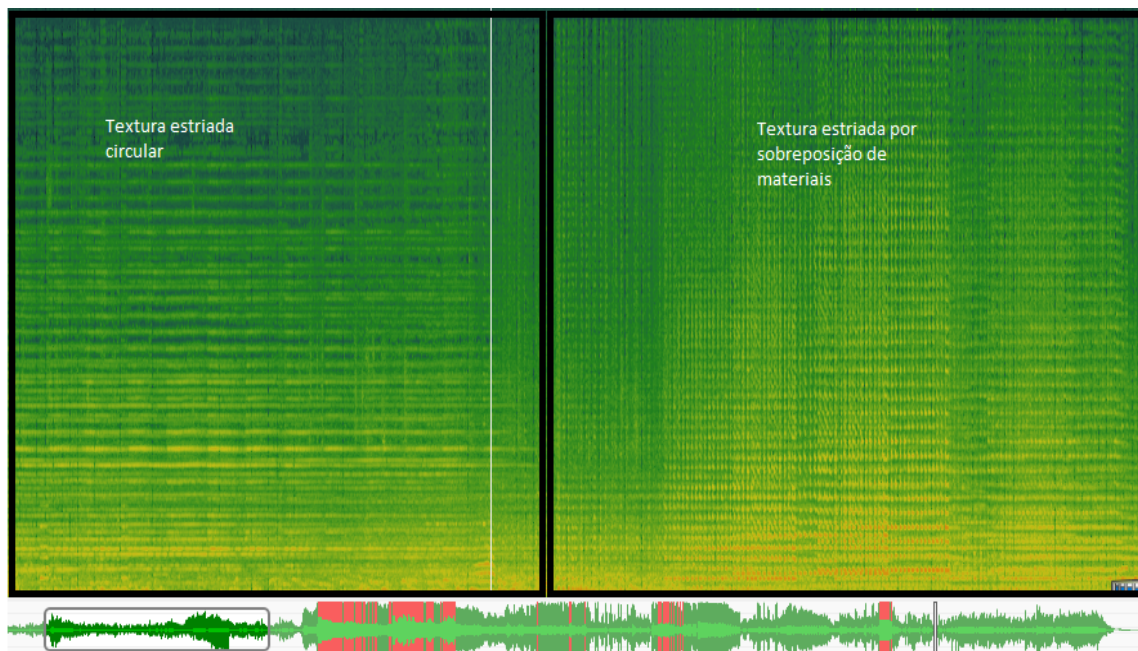
Figura 32 – Configuração textural no início de *Festa!?*

Fonte: Sonic Visualiser (2019).

A figura anterior demonstra muito bem a modulação textural que ocorre a partir do acréscimo e decréscimo de novos objetos sonoros. Observe que há a justaposição da textura lisa e estriada, que pode ser bem identificada no espectrograma. Essa figura também nos permite visualizar as semelhanças da composição tímbrica dos objetos que participam deste processo que ocorre em vários momentos ao longo desta peça.

A partir da escuta reduzida, também podemos identificar a construção de algumas texturas que simulam muito bem sonoridades com características cíclicas ou rotativas. A figura 32 exemplifica bem a característica dessas texturas estriadas circulares. Veja que podemos identificar uma estrutura textural inicial que, apesar de apresentar uma configuração de frequências bem definidas, não apresenta uma sustentação tão linear quanto a textura lisa demonstrada na figura 32. Observe, na figura 33, que há regulares quedas e rápidas retomadas graduais da intensidade do sistema das sonoridades, engendrando em uma textura estriada que dá a sensação circular por conta das distâncias que ocorrem essas estrias, que são mais longas quando comparadas com a textura estriada, gerada por sobreposição de materiais, tal como é possível averiguar nas figuras 32 e 33.

Figura 33 – Textura estriada circular e textura estriada por sobreposição de materiais em *Festa!?*



Fonte: Sonic Visualiser (2019).

Outras situações de escuta reduzida que acontecem na peça de Denise Garcia são algumas alterações na voz humana que aparecem como melodia em certas ocasiões. Tais procedimentos devem envolver seleção de frequências e procedimentos automatizados de filtros e reverberação que acabam conduzindo a voz humana a momentos de alterações mais abstratas e ocasiões mais inteligíveis, nas quais é possível decodificar o texto que a voz pronuncia.

Outros procedimentos interessantes que acontecem entre a duração temporal de cinco minutos e nove segundos (05'09'') até sete minutos e cinco segundos (07'05''), em que há justaposição de diferentes estilos musicais tocando a mesma melodia. Neste momento a compositora teve o cuidado de manter a afinação do espectro sonoro, apesar das variações de estilos, texturas e espaços que acontecem no período em questão. Este processo é interessante, pois é possível manter uma linearidade envolta a uma estrutura textural, timbrística, rítmica e estilística que sofre constantes mudanças. A seguir, podemos observar uma tabela com as descrições espectromorfológicas de algumas sonoridades que ocorrem em *Festa!?*.

Quadro 14 – Descrições espectromorfológicas de algumas sonoridades que ocorrem em Festa?!

<b>Tempo inicial</b>	<b>Possíveis causas</b>	<b>Espectromorfologia</b>
00'00''	Voz humana que é emitida a partir de alguma tecnologia de mídia, podendo ser uma transmissão tanto radiofônica como televisiva de uma partida de futebol.	Movimento assíncrono retorcido polimórfico.
00'00''	Harmônicos bem definidos que vão sendo ampliados com o decorrer do tempo, revelando um som constante de buzina.	Movimento unidirecional de densificação do espectro. Continuante formada linear.
00'37''	Textura com buzinas e cornetas de plástico.	Buzinas, continuante formada linear em movimento unidirecional. Configuração centralizada. Cornetas em movimento descontínuo de rebanho, monomorfológico em ataque continuante fechado (vai ser recorrente durante grande parte da peça).
01'00''	Voz humana que é emitida a partir de alguma tecnologia de mídia, podendo ser uma transmissão tanto radiofônica como televisiva de uma partida de futebol.	Movimento assíncrono retorcido polimórfico.
01'20''	Grupo grande de pessoas comemorando um gol em um jogo de futebol.	Movimento polimorfológico de córrego.
03'02''	Grupo grande de pessoas comemorando um gol em um jogo de futebol.	Movimento descontínuo de rebanho, monomorfológico em continuante formada linear.
03'22''	Grupo grande de pessoas comemorando (maior intensidade).	Movimento descontínuo de rebanho, monomorfológico em continuante formada linear.
03'39''	Fogos de artifício.	Movimento descontínuo de rebanho, polimorfológico em ataque continuante fechado ou aberto.
05'09''	Hino Nacional tocado por uma orquestra.	Movimento multidirecional e polimórfico.
05'21''	Hino Nacional eletrônico pop (voz e eletrônico).	Movimento multidirecional e polimórfico.
05'24''	Hino Nacional banda de rock (guitarra).	Movimento multidirecional e polimórfico.
05'36''	Voz humana (A parada é nossa).	Movimento descontínuo de rebanho, polimorfológico.

05'43"	Hino Nacional funk carioca (voz e eletrônico).	Movimento multidirecional e polimórfico.
05'55"	Hino Nacional tocado por uma orquestra.	Movimento multidirecional e polimórfico.
06'05"	Hino Nacional banda de rock (guitarra).	Movimento multidirecional e polimórfico.
06'16"	Hino Nacional banda de forró (sanfona).	Movimento multidirecional e polimórfico.
06'20"	Hino Nacional banda de rock (guitarra).	Movimento multidirecional e polimórfico.
06'27"	Hino Nacional funk carioca (voz e eletrônico).	Movimento multidirecional e polimórfico.
06'40"	Hino Nacional eletrônico pop (voz e eletrônico).	Movimento multidirecional e polimórfico.
06'57"	Hino Nacional banda de rock (guitarra e voz).	Movimento multidirecional e polimórfico.
07'04"	Recapitulação dos materiais sonoros apresentados no começo da obra (buzinas, cornetas de plástico e voz emitida a partir de alguma tecnologia de mídia).	

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

### 3.3 APLICAÇÃO DA ESCUTA SEMÂNTICA EM DOIS CASOS DE MÚSICA ACUSMÁTICA

#### 3.3.1 A teoria das tópicas eletroacústicas aplicadas em *Dramédia*

O uso de determinados parâmetros musicais acaba caracterizando certas identidades sociais. O acréscimo de ritmos como funk carioca e hip-hop acabam caracterizando determinados espaços, etnias e cotidianos. Da mesma maneira, ocorre quando é utilizado um trecho de uma obra de Beethoven ou sonoridades que caracterizam uma orquestra sinfônica. Nessa direção, como já vimos, o timbre também acaba sendo um fator expressivo de marcador social, instrumentos como viola caipira, berimbau, gaita de fole e órgão são bons exemplos de marcadores sociais. A sonoridade da viola caipira acaba nos remetendo a um espaço “caipira”, o berimbau faz referência à cultura afro-brasileira, a gaita pontua os estereótipos do escocês e o órgão remete-nos ao espaço da divindade e do culto religioso.



A concatenação de diferentes gêneros musicais, sendo vários deles advindos da música pop e popular brasileira, tais como o eletrônico, pop, rock, forró, funk carioca, entre outros, é uma característica comum nas artes em geral, que possuem um espírito pós-moderno, portanto, podemos considerar possível a catalogação de tópicas nas estruturas dessas duas obras que possuem tais características.

É importante levar em consideração que a análise de tópicas, em especial na música acusmática, com atributos pós-modernos, pode ser dividida em duas etapas. A primeira é taxonômica, isto é, a identificação e catalogação de fragmentos intertextuais que nos sinalizam a lugares-comuns e localidades culturais, ou seja, tópicas. Nesta etapa, realizaremos o mapeamento das tópicas que ocorrem na peça, apontando os momentos temporais onde elas ocorrem, algo importante de ser realizado, pois pode ajudar na elucidação da estrutura formal das peças. A seguir temos este mapeamento aplicado sobre a peça *Dramédia*.

Quadro 15 – Identificação de possíveis tópicas em *Dramédia*

Forma	Primeiro tema	Segundo tema	Desenvolvimento	Recapitulação
Temporalidade de ocorrência.	00'00" até 01'03".	01'03" até 03'15".	03'15" até 06'33".	06'33" até o final.
Características tópicas.	- Tópica de paisagem sonora de máquina (fábrica).	- Tópica de paisagem sonora de máquina (fábrica). - Tópica de paisagem sonora de orquestra. - De 02'51" até 02'55" temos uma tópica <i>noise music</i> .	- <i>Sturm und drang</i> (Tempestade e Ímpeto). - De 03':12" até 03':41" temos um hibridismo entre a tópica de máquina e a citação direta do motivo da 5 <sup>o</sup> de Beethoven. - De 03'41" até 05'50" temos uma tópica de trem que passa por variados processos de transformação. - De 05'50" até 06':3" temos uma tópica <i>noise music</i> que também passa por transformações. - De 06'22" até 07'07" temos uma tópica de paisagem sonora de orquestra.	- Tópica de paisagem sonora de máquina (fábrica).

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Nesta peça podemos identificar algumas tópicas que representam alguns subgêneros característicos da música eletroacústica, tais como: a paisagem sonora que foi desenvolvida por autores como Hildegard Westerkamp, Barry Truax e Michel Chion; a *noise music*

encontrada em compositores como Otomo Yoshihide e Masami Akita; além da música concreta com elevada aplicação da escuta reduzida como em obras de Smalley. Também foram apontados como tópicos algumas sonoridades que são recorrentes na música acusmática como a sonoridade de trem que tem recorrência em muitas obras como *Trem-pássaro* (Denise Garcia), *Crayonnés ferroviaires* (Michel Chion), *O que acontece embaixo da cama enquanto Janis está dormindo?* (Rodolfo Coelho de Souza), entre outras.

Dito isso, conseguimos categorizar nessa obra quatro tipos de tópicos, sendo que uma delas subdividiu-se em duas possibilidades, são elas: a tópica de paisagem sonora, que foi subdividida em tópica de paisagem sonora de máquina e tópica de paisagem sonora de orquestra; temos a tópica de *noise music*; e as tópicos de trem e máquina, que se relacionam com sonoridades que são culturais na música acusmática, associando-se com a nossa proposta com a tópica de timbre. Temos ainda o apontamento de um *sturm und drang* (tempestade e ímpeto) que é comum em desenvolvimentos de sonatas, forma projetada na peça em questão. O *sturm und drang*, localizado no campo das tópicos já conhecidas, representa um momento tempestuoso em que há muita tensão e instabilidade no discurso, tal como ocorre no trecho apontado, que é caracterizado pela desconstrução das sonoridades, abstração (escuta reduzida) e intensificação gestual, acelerando a cessão de movimento. O afeto de instabilidade atribuído ao *sturm und drang* foi alcançado a partir da sobreposição e justaposição de outras tópicos tais como: tópicos de máquina e trem, associadas ao campo da tópica de timbres; tópica de *noise music*, associada ao campo tópico dos estilos e subgêneros; e a tópica de paisagem sonora de orquestra (desconstruída), também associada ao campo tópico dos estilos e subgêneros. O uso de elementos advindos da *noise music* são os que vão causar a sensação de tensão, as tópicos de trem e máquina são responsáveis pela aceleração do movimento e a desconstrução da paisagem sonora de orquestra amplifica a sensação de instabilidade.

As tópicos de paisagens sonoras de fábrica e orquestra, associadas ao campo tópico dos estilos e subgêneros, nos remetem a sobreposição de espaços/localidades, aparentemente, muito díspares que acabam se encontrando no momento de hibridismo entre a tópica de máquina e a citação direta do motivo da 5ª sinfonia de Beethoven, ou seja, a mistura entre dois campos tópicos, que seriam a tópica de timbre (máquina), com a tópica de estilo/subgênero, a partir do uso de elemento do *Plunderphonics* (citação da 5ª sinfonia de Beethoven). Essas sobreposições e fusões de lugares, à primeira vista, díspares, podem efetuar leituras que identifiquem figuras de linguagem como o oxímoro, que podem elucidar possíveis linhas narrativas.

### 3.3.2 A teoria das tópicas eletroacústicas aplicada em *Festa!?*

Quadro 16 – Identificação de possíveis tópicas em *Festa!?*

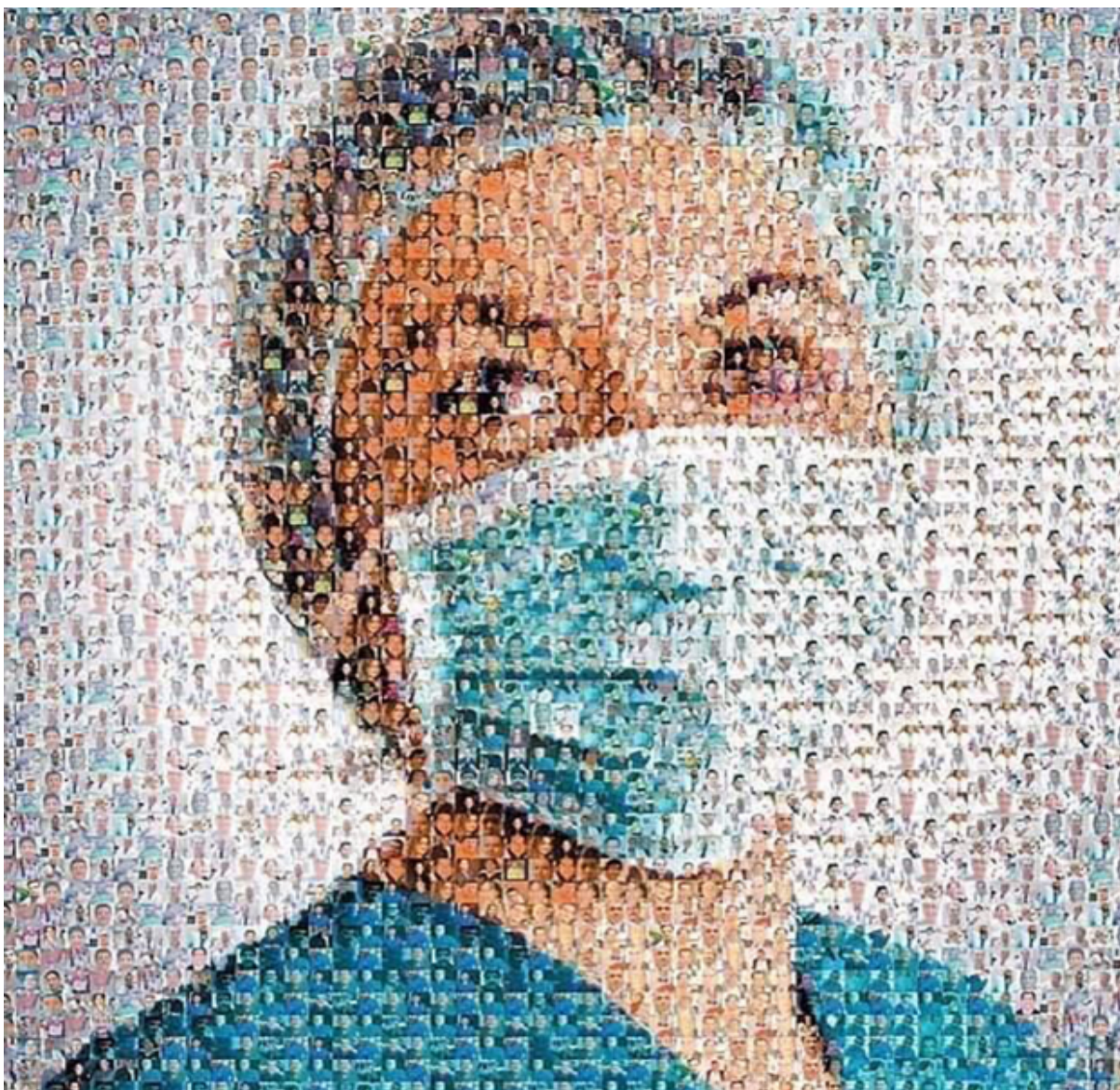
Forma	Parte A	Parte B	Parte A'
Temporalidade de ocorrência.	00'00" até 05'08"	05'08" até 07'05"	07'05" até o final.
Características tópicas.	- Tópica de paisagem sonora de festa.	- Tópica de <i>Plunderphonics</i> . - Paródia do hino nacional brasileiro, que acontece a partir da justaposição (pastiche) de diferentes gêneros musicais. - De 05'08" até 05'17" temos uma citação direta (orquestra sinfônica). - De 05'17" até 05'24" temos uma tópica de música eletrônica pop (dance). - De 05'24" até 05'39" temos uma tópica de rock. - De 05'39" até 06'00" temos uma tópica de funk carioca. - De 05'55" até 06'04" temos uma citação direta. - De 06'04" até 06'15" temos uma tópica de rock. - De 06'15" até 06'19" temos uma tópica de forró. - De 06'19" até 06'28" temos uma tópica de rock. - De 06'25" até 06'39" temos uma tópica de axé. - De 06'39" até 06'57" temos uma tópica de música eletrônica pop (dance). - De 06'57" até 07'07" temos uma tópica de rock.	- Tópica de paisagem sonora de festa.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Na obra de Garcia identificamos sete tópicas, sendo elas: a tópica de paisagem sonora de festa, associada ao campo tópico de estilo e subgênero; as tópicas de música eletrônica pop (dance), rock, funk carioca, forró, axé, todas associadas ao campo tópico das danças. A justaposição de todas essas tópicas de danças, juntamente com o processamento espectral que permite o encaixe que efetua o hino nacional brasileiro, geram a possibilidade da tópica de *plunderphonics*, associada ao campo dos estilos e subgêneros. Esse subgênero foi desenvolvido pelo compositor canadense Jonh Oswald e consiste, basicamente, na colagem e processamento de trechos de gravações de obras conhecidas, no caso em questão, o hino nacional.

A tópica de *plunderphonics* decorre durante toda a parte B da obra, tendo, com isso, elevada representatividade e potência narrativa. Como já vimos, as danças populares nos remetem a localidades culturais, no caso em questão, temos o local do nordeste brasileiro representado no forró, a Bahia representada no axé, o funk carioca pode nos remeter às comunidades cariocas e até a parada gay de São Paulo (no caso da gravação utilizada na obra), a banda marcial delimita o espaço dos interiores brasileiros, a música eletrônica pop pode representar a vida urbana globalizada, a orquestra sinfônica o lugar do culto e da tradição, o rock também está associado ao mundo urbano e a contracultura. O encontro dessas danças formando, como um mosaico (elemento atribuído a tópica de *plunderphonics*), o hino nacional brasileiro, pode significar a diversidade cultural que caracteriza o território brasileiro, que pode se congrega em um momento festivo como a copa do mundo que, na minha perspectiva, é a festa mais marcada na obra de Denise Garcia. Tal processo de colagem de fragmentos para formar uma grande figura, é comum na arte pós-moderna. Como exemplo, podemos citar o artista plástico brasileiro Vik Muniz que é um dos grandes expoentes na técnica da assemblage, seus processos criativos foram registrados em dois filmes: *Atrás da bola* (2014) no qual podemos ver o processo de gerar a figura de uma bola de futebol gigantesca a partir do encaixe de 10 mil bolas; e *Lixo Extraordinário* (2010) em que vemos Muniz produzir várias formas a partir de assemblage sobre o lixo depositado no aterro sanitário do Jardim Gramacho. A seguir temos um trabalho que Muniz fez em homenagem aos médicos(as) e enfermeiros(as) que faleceram durante a pandemia, a obra consiste na imagem de uma profissional que é gerada a partir de várias fotos de vítimas da batalha contra a COVID-19. A parte B da obra de Garcia é formada por uma técnica análoga à assemblage aplicada nas artes plásticas.

Figura 34 – Homenagem aos médicos e enfermeiros que faleceram durante a pandemia



Fonte: Muniz (2020).

Logo no início da peça, ouvimos a construção timbrística de uma buzina, contraposta pela narração futebolística, que deságua na primeira paisagem sonora de festa. Na minha percepção esse momento é marcado por uma atmosfera de tensão, aflição e um pouco do fantástico atribuído a essa construção da buzina, a partir de processo de ressíntese, e ao espaço paradoxal engendrado a partir da contraposição com a narração futebolística. Esses afetos estão associados à tópica da *Ombra*, que pertence ao campo das tópicas já conhecidas, a mesma é associada à representação do horror e do fantástico, conferindo, desde o início da peça de Denise, essa lugar-comum que acaba contrapondo com o afeto festivo. Portanto, podemos interpretar que essas festas acontecem em lugares e/ou momentos de grande tensão,

justificando o título da peça, que é composto por um sinal de exclamação, relacionado com o afeto festivo, seguido por um sinal de interrogação, associado aos afetos da dúvida, ansiedade e aflição.

### 3.3.3 Intertextualidade em *Dramédia*

Como já vimos, a estrutura formal de muitas obras acusmáticas seguem o modelo da montagem que é tão idiomático ao cinema. Tal modelo consiste na justaposição de diferentes cenas que possuem uma duração temporal relativamente curta. Este modelo morfológico é análogo ao conceito de parataxe desenvolvido pelas ciências da linguagem.

Basicamente a parataxe é um procedimento de ligação entre diferentes frases a partir da justaposição. As relações de subordinação entre essas frases são fracas e, por vezes, até inexistentes. Em uma configuração paratática os conectivos não são necessários. A frase a seguir pode exemplificar bem esse conceito:

{Clarisse chegou tarde em casa. Ela está dormindo em seu quarto.}

Observe que apesar de haver sentido lógico na frase, não foi necessário o uso de conectores, o que amplia o grau de independência entre as duas frases que constroem o segmento apresentado, ou seja, temos um enfraquecimento e até eliminação do caráter de subordinação entre as frases. A parataxe ainda pode ser ampliada para o entendimento de construção de algumas palavras. Martins, explica este procedimento paratático.

Noutro sentido, por sua vez, convém salientar que a parataxe também ocorre no âmbito interno das palavras; assim, poderíamos dizer que se aproxima da parassíntese e da aglutinação. Mattoso Câmara, apesar de afirmar que parataxe é sinônimo de coordenação, observa por outro viés que essa estrutura “é a construção em que os termos se ordenam numa sequência e não ficam conjugados num sintagma. Cada termo vale por si e sua soma dá a significação global em que as significações dos constituintes entram ordenadamente lado a lado”. Como, por exemplo na palavra “auriverde”. (MARTINS, 2007, p. 7).

Este modelo de concatenar frases e significações é recorrente nas artes de todos os períodos. Na música, a formulação paratática ganha uma força no modernismo a partir de autores como Stravinsky, Debussy, Satie, Schnittke, entre outros. Na pós-modernidade, por conta de sua característica fragmentária e multicultural, esta postura de formalização do discurso torna-se paradigmática. Segundo Coelho de Souza (2007, p. 96):

Parataxe - O procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser o da parataxe. É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não dar, de não explicitar, essa relação: ela frequentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias. É basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos [...] A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche o espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura.

Gilberto Mendes, em minha opinião, foi o compositor que melhor trabalhou as formulações paratáticas em suas obras, talvez pela grande influência que o mesmo sofreu da linguagem do cinema. Provavelmente Mendes foi o compositor erudito mais pós-moderno de seu tempo. Este autor conseguia relacionar em suas obras diferentes gêneros e estilos que, em primeiro momento, pareciam não serem possíveis de desenvolvimento dentro de um mesmo discurso, no entanto conferia a obra de Mendes um frescor único de multiculturalidade. Souza realiza o seguinte comentário sobre os modus operandi de Gilberto Mendes.

Na obra de Gilberto Mendes a questão do equacionamento de uma poética intrinsecamente paratática não se restringe ao problema da fraseologia, pela justaposição e sobreposição de fragmentos de frases que se abrem para sentidos conotativos a outros fragmentos de música. Há um aspecto adicional, também essencial para o sucesso de sua proposição poética, que é o distanciamento, o descaso pela consistência de um estilo retórico único. Para Gilberto Mendes a idéia de estilo passa a ser uma espécie de parâmetro móvel dentro de uma única peça, como o são as notas e os ritmos. Por isso podem coexistir numa mesma peça, como em *Ulysses ...*, gestos retóricos típicos de estilos tão diversos como do pontilhismo serialista, do minimalismo, da bossa-nova, da música instrumental do romantismo alemão, do tango, da música de cinema norte-americana, etc. (COELHO DE SOUZA, 2007, p. 86).

Um bom exemplo do uso da parataxe na obra de Gilberto Mendes é a obra *Ópera Aberta* escrita em 1976. Nesta peça, de caráter cênico musical, o autor coloca em cena duas personagens que à primeira vista parecem ser extremamente díspares, sugerindo uma relação de oxímoro. De um lado, temos a introdução de uma cantora lírica que emite sonoridades que fazem referências a exercícios técnicos de canto lírico, do outro lado temos a inserção de um halterofilista que também realiza gestos de exercícios técnicos, comuns à sua área de atuação. Nesta cena temos um exemplo claro do uso da parataxe, uma vez que o autor coloca em “sobreposição” em um único espaço cênico, duas personagens que fazem referências a locais

culturas de extrema oposição, a cantora lírica nos remete a um espaço de maior leveza e pompa, seus gestos, apesar de dramáticos, são mais delicados, bem como suas vestes. O halterofilista nos remete a uma ambientação de maior tensão, a partir de sua imagem e de seus gestos que caracterizam movimentos mais brutos, o ambiente ao qual somos remetidos é menos pomposo e delicado quando comparado com a ambientação cultural da cantora lírica. Tal justaposição de personagens, em uma primeira visualização, gera um certo estranhamento que é dissolvido à medida que possíveis conexões entre algumas idiossincrasias dessas culturas são identificadas. A figura a seguir designa uma foto de cena desta peça, extraída do documentário biográfico denominado de “A odisseia musical de Gilberto Mendes”.

Figura 35 – Cena da obra *Ópera Aberta* (1976) de Gilberto Mendes



Fonte: Mendes (2006), Youtube, canal berço esplêndido.

Como já vimos, este estranhamento inicial é periodicamente dissolvido à medida que é possível encontrar pontos em comum entre as duas culturas justapostas. Alguns desses pontos são: a necessidade de elevado nível de disciplina para o atingimento da excelência exigida por tais profissões; esta excelência é alcançada, nos dois casos, através de exercícios miméticos e físicos, ou seja, as duas práticas exigem elevado esforço físico. Finalmente e, possivelmente, onde consiste na principal ironia de Mendes, é o espírito de exibição que estereotipa ambas as práticas. Esta característica é reforçada com o acréscimo de uma plateia que aplaude o estudo



da cantora lírica, bem como o visual e gestos das personagens que reforçam o exibicionismo. Também é possível observar uma certa confrontação entre as personagens, produzida por uma disputa de egos, tais ações devem reforçar ainda mais o caráter cômico e irônico desta obra.

Sobreposição semelhante também ocorre na peça *Dramédia*. Como já vimos, há inicialmente a construção de uma paisagem sonora que faz referência a um ambiente de fábrica, tal espaço, em dado momento, é sobreposto por uma ambientação de sala de concerto (um teatro) que é gerada a partir de sonoridades de aberturas de zíperes de cases e instrumentos típicos de orquestras sinfônicas que, nesse primeiro momento, executam gestos musicais característicos de exercícios para estudos e/ou aquecimentos antes de um concerto. Esta sobreposição de espaços díspares causa estranhamento semelhante ao experimentado na *Ópera Aberta* de Gilberto Mendes. Contudo, de maneira análoga ao ocorrido na peça de Mendes, há pontos de encontros entre alguns modus operandi desses diferentes contextos culturais. Dentre essas características comuns, podemos destacar a extrema hierarquização e o mimetismo das práticas de produção. Nesse sentido, podemos destacar essa faculdade mimética operando tanto no nível disciplinar do cargo do instrumentista de orquestra em semelhança ao trabalho repetitivo de uma linha de produção, como também da própria prática de repetição de repertório, que é qualidade de uma indústria cultural do concerto.

Outra qualificação convergente nesses dois ambientes é o grande sentido de hierarquização que há nos ritos realizados pelas personagens que agenciam tais espaços, da mesma maneira que para o funcionamento de uma linha de montagem é necessário haver operários, supervisores, coordenadores, diretores e presidentes, em uma orquestra sinfônica também observamos hierarquias, tais como quarto instrumentista do naipe, terceiro instrumentista de naipe, segundo instrumentista, primeiro instrumentista, chefe de naipe, spalla, maestro, diretor, administradores (patrocinadores, Estado, grupos filantrópicos, entre outros). Nos dois casos também podemos observar a influência do poder de mercado, que na orquestra acaba definindo a escolha do repertório trabalhado.

A relação entre a *Ópera Aberta* de Mendes e a peça *Dramédia* revela um nível de processo semântico de intertextualidade. Tal relação se dá por meio da alusão à estrutura paratática e crítica entre essas peças. Isso é averiguado tanto pela sobreposição de uma cultura de música erudita tradicional com alguma cultura dispare portadora de uma certa rispidez, possibilitando a identificação de qualidades que são convergentes nos dois extremos. Como também no nível da construção da ironia, que está, justamente, no exercício de identificar as qualidades convergentes, tais como elencadas nos parágrafos anteriores.

Meu contato com o filme *Ensaio de Orquestras* (1978) dirigido por Federico Fellini também foi fundamental para a elaboração de *Dramédia*. No filme vemos um grupo de rádio acompanhando um desastroso ensaio de orquestra que ocorre em um patrimônio tombado (uma capela romana medieval). Nesta obra Fellini procurou representar os vigorosos atritos políticos que eram observados na Itália dos anos de 1970, bem como exprimir suas opiniões sobre modelos totalitários que são averiguados em sistemas políticos, sociais e culturais que, ainda hoje, prosperam no mundo reconhecido como ocidente. Destarte, Ornellas traz breve elucidação das questões sociopolíticas que eram enfrentadas na Itália nos anos setenta.

É unânime que esse é o filme em que Fellini discute a situação de extremismos políticos em que a Itália vivia nos anos 1970. Havia então inúmeros grupos revolucionários e contrarrevolucionários, de matriz comunista e neofascista – como as famosas Brigadas Vermelhas e os hoje conhecidos Proletários Armados pelo Comunismo, a Nova Ordem e a Vanguarda Nacional –, questionando a legitimidade dos sucessivos governos e suas políticas públicas. Tal década teve como pontos culminantes séries de assassinatos e atentados, incluindo o do cineasta, poeta e crítico Pier Paolo Pasolini, em 1975, e o do líder da Democracia Cristã, Aldo Moro, em 1978. Mas também é importante dizer tratar-se de uma produção feita pela Rádio Audizioni Itália (RAI), primeiro canal radiofônico e televisivo do país, que aos poucos foi se tornando um gigante comercial e cultural. O filme de Fellini de modo inteligente, gracioso, mas também muito perspicaz, parece funcionar como uma parábola das relações e impasses entre arte e trabalho em um mundo cuja cultura se espetaculariza, tornando-se produto comercial, irreversivelmente (ORNELLAS, 2020, p. 183).

Durante o ensaio acompanhamos várias relações de violências que são construídas e praticadas pelos vários agentes que compõem aquele espaço orquestral marcado por hierarquias. Tais relações são identificadas a partir das entrevistas realizadas pela equipe da rádio/televisão e os diferentes encontros que acontecem entre os músicos. As entrevistas iniciais demonstram uma certa tensão entre os músicos, já sendo possível identificar diferentes posições hierárquicas entre os naipes instrumentais. Outro ponto de tensão é a constante referência ao atraso dos salários, acionando a função do sindicato que, por sua vez, agendou a reportagem. Contudo a tensão mais aterradora, em minha opinião, é a relação abusiva entre o maestro alemão e os musicistas. Tal encontro é marcado por xingamentos, julgamentos e cobranças excessivas por produtividade. Escancarando ações totalitárias que decorrem no encontro do maestro alemão, representando o opressor, com os músicos que são o retrato do trabalhador em seu estado de opressão. A nacionalidade do maestro é bastante significativa para o momento, bem como a escolha de configurar tal apreensão a partir de um agenciamento artístico de característica coletiva. Segundo Ornellas,

Sendo *Ensaio de orquestra* um filme de 1978 e Fellini um cineasta do pós-guerra italiano, não erraremos ao afirmar sua consciência dolorosa da associação feita entre trabalho e totalitarismo. Um primeiro momento dessa associação espúria foi a revelação da existência dos campos de concentração e extermínio na Alemanha nazista. Os campos colocaram sob suspeita a noção moderna de razão técnica e da racionalização do trabalho dela decorrente, pois nos campos os resultados produzidos por essa razão técnica foram verdadeiramente monstruosos. O ideal iluminista de que o trabalho, baseado nessa razão técnica, traria autonomia aos sujeitos estava ironicamente estampado no alto do portão de Auschwitz, com os sombrios dizeres *Arbeit macht frei*, isto é, “o trabalho liberta”. Sem dúvida, os campos são emblemas do pensamento totalitário por construírem formas de domínio total de grandes contingentes. [...] A aplicação de incessante controle físico, somado à indigência moral e mental, fez com que o trabalho que a todos ali era dado revelasse sua genealogia na escravidão, mas também sua fraternidade com o trabalho contemporâneo, se concordarmos com as recentes considerações do pensador Byung-Chul Han sobre como hoje nos tornamos “sujeitos de desempenho e produção”, empresários e patrões de nós mesmos ao nos cobrarmos todo o tempo a maximização e o incremento da nossa própria eficiência e produtividade. (HAN, 2015, p. 23-25) Mais terrível, no entanto, é que o trabalho dos campos fosse uma espécie de trabalho cujo produto era o cadáver do próprio trabalhador, caminho pensado em detalhes para aperfeiçoar a execução da obra. Houve uma relação muito próxima entre estados totalitários e lógica industrial – tanto no nazifascismo quanto no stalinismo –: através do elogio do trabalho cativaram-se – na ambivalência da palavra – as classes trabalhadoras para produzir em prol de todos, mesmo que fossem em fábricas de um outro tipo – como eram os Campos e os Gulags. Ali, trabalhava-se para se produzir sua própria morte. (ORNELLAS, 2020, p.189-190).

Essa lógica esmagadora da alta produtividade acaba transformando músicos em trabalhadores, ou melhor, artistas em escravos da alta performance, agentes do grande espetáculo. Uma das frases mais marcantes e reveladoras, para mim, foi dita por um dos músicos em um momento de descanso do ensaio. Tal ambiente foi composto por um bar improvisado, tocando música pop, enquanto os músicos jogavam, bebiam, namoravam, dançavam e seguiam respondendo às questões dos repórteres. Um dos musicistas menciona a origem pobre da maioria dos músicos que estavam ali e que aquilo não passava de um emprego para eles, seria “como trabalhar na Fiat”. Tal frase além de aproximar as práticas de uma linha de montagem também se aproxima das idiossincrasias de uma orquestra sinfônica tradicional. Também revela uma tensão entre classes sociais, como se a música erudita e aquele espaço não correspondessem ou, por melhor, não fossem objetos de consumo dos músicos, assim como os automóveis produzidos pela Fiat não são produtos acessíveis para os trabalhadores da linha de montagem. Nesse cenário os instrumentistas não são artistas, as obras não pertencem a eles, é apenas um trabalho. É a partir deste encontro, entre instrumentistas de uma orquestra sinfônica e trabalhadores de alguma linha de montagem que os espaços em *Dramédia* são construídos e sobrepostos. A transformação/mimetização do

trecho da obra de Beethoven (5<sup>o</sup> Sinfonia) em sons de máquinas deve representar essa metamorfose dos músicos/artistas em trabalhadores que se submetem ao sistema imposto.

As frases do maestro também são importantes para representar o autoritarismo e a ideia de que a obra musical, o produto, deve ser maior que as necessidades dos musicistas, ou seja, o produto deve sobrepor as necessidades de sobrevivência dos trabalhadores que possibilitam sua materialização. Para intimidar um determinado músico, o maestro alemão diz: “se eu fosse você, pensaria um pouco menos nos sindicatos e um pouco mais na música”; e ainda uma segunda vez: “se Wagner tivesse conhecido sindicatos e greves não teria escrito sua obra” (ORNELLAS, 2020, p. 191). Tais frases evidenciam essas ambiguidades entre a obra artística e a produção de um objeto para consumo, entre artistas e trabalhadores, entre a “libertação” das mentes criativas e as estruturas rígidas, representadas pelas rotinas, ensaios, limites legais, morais e financeiros das modernas relações, despotencializando (a arte) o que a torna singular e transformando-a em produto convencional, suficiente e regido pela sobrevivência financeira do trabalhador e pelo consumo rápido do público” (ORNELLAS, 2020, p. 191).

Em *Dramédia* utilizei algumas frases que escutei muitas vezes durante minha graduação e que são ditas pelo suposto maestro da orquestra que executa Beethoven. Segundo o condutor, a “arte não tem nada a ver com cultura. A cultura é mimética, ela imita. A arte é poética, ela inventa”. Essa expressão é bastante complicada pois é revestida de elitismo, preconceito e ignorância. Ela simplesmente desconsidera as mais variadas funções das artes e como elas representam e possibilitam a manutenção da cultura. A própria organização da orquestra sinfônica e seu ritual de apreciação mimetizam uma cultura altamente hierarquizada, estruturalizante e, conseqüentemente, colonizadora, um típico retrato do modo ocidental de pensar e viver. O maestro de *Dramédia* experimenta o mesmo conflito do maestro de Fellini. Ambos acreditam em uma arte mitológica que supera qualquer tipo de violência ou moralidade, no entanto parecem não entender que suas atitudes são de extrema violência, é o típico caso do oprimido que sonha em ser o opressor. No caso do maestro de *Dramédia*, a questão é ainda mais conflituosa, pois é o colonizado que sonha em ser o colonizador.

O ápice do filme de Fellini é construído a partir de uma sessão em que os musicistas começam a praticar atos dos mais variados tipos de violências (física, moral, psicológica, depredação do espaço público etc.). O maestro é substituído por um metrônomo gigante que é destruído posteriormente. São reproduzidos diferentes tipos de manifestações, produzindo um verdadeiro cenário caótico. Ornellas descreve a cena da seguinte maneira,

Palavras de ordem gritadas contra o maestro, acompanhadas de um tambor marcial, formam o que há de inteligível num gigantesco ruído ambiente, enquanto a câmera gira em grande angular mostrando as paredes pichadas de alto a baixo, com sombras em movimento ameaçador projetadas pelos spots da equipe televisiva, os móveis revirados, os músicos dançando, gargalhando, jogados pelos cantos ou com camisas sendo giradas no alto, lixo arremessado contra retratos de compositores na parede – em suma, a anarquia instalara-se espetacularmente no ensaio, de onde se ouve “em off” alguém discursando em meio ao caos: “fomos uns idiotas em estudar tanto, passando a vida no conservatório! Não precisamos de maestro, não precisamos da música, não precisamos de nada. A música deve ser um bem público, do qual todos possam usufruir sem distinção de classe, mas ela é usada para nos explorar e idiotizar o povo”. (ORNELLAS, 2020, p. 193).

Figura 36 – Cena do filme *Ensaio de Orquestra*. Rebelião dos músicos



Fonte: Fellini (1978), cult collectors (2020).

Este momento representa as reações possíveis que são consequência do despertar da consciência de classe. O trabalhador passa a entender sua função no sistema sociopolítico vigente, sua condição de explorado. Perante tal realidade, a violência emerge como resposta possível. Em *Dramédia* este estado caótico é representado por intensificações de gestos e texturas, além de um distanciamento/desconstrução da fonte sonora (escuta reduzida), que ocorre no período temporal de três minutos e quinze segundos até seis minutos e trinta e três segundos (03'15" até 06'33"). A partir de cinco minutos e cinquenta segundos (05'50"), há uma intensificação dos ruídos antes da retomada do som da orquestra (afinação) e da voz processada do maestro em seis minutos e trinta e três segundos (06'33"). No filme de Fellini o

caos é interrompido pela aparição de uma grande bola de ferro, dessas utilizadas em demolições, que destrói uma das paredes do prédio histórico, causando, como consequência, a morte da harpista em decorrência aos destroços.

Figura 37 – Cena do filme *Ensaio de Orquestra*. Destruição do Oratório



Fonte: Fellini (1978), revista intertelas (2018).

Nesta ocasião, um silêncio comoventemente toma a cena, o corpo da harpista é retirado e há um momento de reconciliação entre os agentes. Apenas a partir desta tragédia é possível a realização da arte, finalmente a orquestra (músicos e maestro) se reorganizam e executam por completo a peça de Nino Rota. Segundo Ornellas,

A música chega com a orquestra finalmente tocando, mas não é um retorno ao lugar de onde não deveria ter saído inicialmente. Da catástrofe dessa bola demolindo a parede, como de outras catástrofes históricas, a obra produzida também foi um corpo morto, um cadáver caído junto às ruínas da histórica parede que surge em cena, como índice de que a vida não possui ensaio, ela é execução direta e única, performance irrepetível. Ou, pensando melhor, a vida moderna é um permanente “ensaio de orquestra” – sem obra final, sem perfeição, sem salvação, nem condenação. É aí – e somente aí – que encontramos a arte. É aí – e somente aí – que a orquestra pode e consegue, finalmente, tocar, sob a regência do maestro, mas como se ele ali não estivesse. A inexplicável bola de demolição é o gesto mágico da arte de Fellini, encontrando em meio à fúria e ao caos cotidiano dos homens um resto de vida que insistimos em chamar de arte e do qual necessitamos tanto quanto o trabalho que nos sujeita. É aí – e somente aí – que a arte da música é, como afirmou

Wagner, mesmo que pela imagem da harpa soterrada sob a parede e indicando que ali houve o acontecimento irreparável da morte. Esse traço arruinado da memória, que a harpa sob as ruínas encena em Ensaio de orquestra, não é questão de sobrevivência financeira, mas questão de vida e morte da subjetividade humana. Depois da produção do cadáver da harpista – só restou aos músicos tocar, foi justo na música que lhes restou a vida. Quando o ensaio se tornou inseparável da vida e da morte. (ORNELLAS, 2020, p. 194-195).

No entanto, esse momento mágico da arte dura apenas alguns instantes, o tempo de duração da obra de Rota. Logo em seguida, o maestro retorna para sua posição de autoridade emitindo ofensas verbais encaminhadas aos músicos, cobrando melhor desempenho. Apesar da negação da metanarrativa, representada pela destruição do prédio histórico, e pela tragédia da morte da harpista, o sistema totalitário ainda se faz presente, está contido em nós, em nossa cultura. Essa retomada também acontece em *Dramédia* com o retorno da paisagem sonora de fábrica, do som do relógio, da sirene e das máquinas de ponto.

Outro processo de intertextualidade possível de ser identificado na peça é a citação do principal motivo da quinta sinfonia de Ludwig van Beethoven. Esta citação reforça a crítica em torno de uma indústria cultural do concerto, uma vez que a obra de Beethoven é vastamente interpretada por orquestras sinfônicas em todo o mundo. Nessa direção a utilização desse motivo nos remete a uma grande expressão simbólica, idiomática a um capital cultural construído nas salas de concertos e conservatórios. Logo após a citação, podemos observar uma paródia aplicada ao mesmo motivo, que passa a ser mimetizado em sons de máquinas que caracterizam o ambiente da fábrica, este procedimento deve reforçar ainda mais o caráter irônico da peça.

Outro processo de intertextualidade também é identificável na configuração estrutural e construtiva de *Dramédia*. A escuta reduzida, debatida anteriormente, nos revelou que há engendramentos de novos gestos e texturas, produzidos a partir de objetos sonoros mínimos, em especial o objeto que determina a sonoridade da porta que é responsável pela efetuação de grande parte das sonoridades que decorrem na obra. Este procedimento referencia o modelo poético que parte do micro para o macro (do motivo para a construção das estruturas), tão bem desenvolvido e aplicado por Beethoven em sua obra em geral e com grande maestria em sua quinta sinfonia. Também podemos identificar em *Dramédia* a utilização de um certo pastiche da forma sonata, paradigmática no repertório clássico, tão presente nos mais variados níveis da indústria do concerto. O diagrama a seguir deve representar essa projeção da forma sonata em *Dramédia*.

Quadro 17 – Projeção da forma sonata em Dramédia

Forma	Primeiro tema	Segundo tema	Desenvolvimento	Recapitulação
Temporalidade de ocorrência.	00'00" até 01'03".	01'03" até 03'15".	03'15" até 06'33".	06'33" até o final.
Características gerais.	- Sobreposição de objetos sonoros. - Construção de paisagem sonora referenciando uma fábrica.	- Inclusão dos instrumentos de orquestra em sobreposição. - Sobreposição de ambientes (fábrica x sala de concerto). - Entrada da sala de concertos. - Antecipação de algumas sonoridades que ocorrem no desenvolvimento. - Citação do motivo da 5ª Sinfonia de Beethoven.	- Desenvolvimento dos materiais. - Distanciamento da causalidade dos sons (escuta reduzida). - Intensificação dos gestos e texturas.	- Som de orquestra sobreposto a som processado de voz humana. - Retorno da paisagem sonora da fábrica.

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

### 3.3.4 Intertextualidade em *Festa!?*

Os modelos paratáticos e intertextuais também são vastamente averiguados em *Festa!?*. A parataxe é facilmente identificada em momentos como a sobreposição da transmissão radiofônica de um jogo de futebol com sons de buzinas, cornetas e pessoas comemorando com gritos, palmas e fogos de artifícios. A partir destas combinações sonoras, a autora constrói uma ambientação ambígua, na qual é possível perceber manifestações festivas com características típicas de comemorações esportivas, e, ao mesmo tempo, uma sensação de tensão é gerada a partir das texturas criadas por processamentos aplicados sobre as sonoridades das buzinas e cornetas. Essa ambiguidade está presente no próprio título da obra, quando a autora utiliza a expressão festa em exclamação, atribuindo euforia, e em interrogação, incutindo dúvida. Ou seja, será que toda essa euforia se justifica? Aqueles arroubos de alegria não passariam de um “verniz” para mascarar algo pior?

Para compreender esses questionamentos, é necessário revisar o cenário sociopolítico do Brasil no ano de 2014. Uma das primeiras lembranças que podemos ter, talvez um tanto quanto trágica, é a copa do mundo de futebol que voltava a ser realizada no país depois de sessenta e quatro anos. Ao mesmo tempo em que havia uma imensa euforia com a possibilidade de ver um título sendo conquistado em casa, com o Brasil sendo o “centro do



mundo” por um mês e, conseqüentemente, valorizando o setor de turismo. Também era averiguado um tensionamento político por ser ano eleitoral e o governo da presidente Dilma Rousseff estar em um momento de severa crise econômica e identitária. A representante da federação recebeu tempestades de vaias em todos os jogos da seleção brasileira nos quais esteve presente. A classe média alta era a principal incomodada com a crise, não apenas financeira, mas também identitária, uma vez que os governos petistas (de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff) foram, incontestavelmente, responsáveis pelo surgimento de uma “nova classe média baixa”. Em um país portador de uma cultura rigidamente enraizada em um colonialismo modelado na escravidão, a ascensão econômica de classes menos privilegiadas acaba possibilitando a crise de identidade que foi potencializada pela crise econômica. Esse ano também é marcado pelo início da Operação Lava Jato que, partindo da investigação de um esquema de desvio bilionário na Petrobras, acabou identificando uma rede de corrupção que era penetrante em várias instituições, tais como o Ministério da Saúde e a Caixa Econômica Federal. A relevância midiática que a operação alcançou acabou engendrando uma crise moral e ética nas instituições governamentais.

Essas crises acabaram dividindo o país. As eleições de 2014, principalmente o confronto entre as presidenciáveis Dilma Rousseff e Aécio Neves, foi marcado por intensa polaridade e violência virtual. A vitória de Rousseff no segundo turno foi contestada por uma grande parcela da população, colocando em questão o sistema eleitoral, sendo mais um dos sintomas da crise ética e moral das instituições. A partir daí, o tensionamento foi crescendo e as crises foram se alargando, ocasionando o golpe de 2016 com o impeachment de Rousseff, a intensificação da polarização do povo e a eleição de um presidente de espírito fascista em 2018.

Como vimos, 2014 foi marcado por uma grande “festa” que seria a realização da Copa do Mundo de Futebol no Brasil, no entanto isso mascarava profundas crises sociopolíticas que levariam o país do futebol a conhecer caminhos tortuosos. A música de Denise é impregnada dessa ambigüidade a partir da representação sonora de manifestações comemorativas típicas de um país que respira futebol, que para na ocasião da copa do mundo e tem o costume de escutar a dramática e tradicional narração futebolística de rádio. Ao mesmo tempo efetua tensões sonoras a partir da elaboração de texturas densas, a utilização de sonoridades com causalidades ambíguas, como é o caso de estouros que podem ser fogos de artifício ou tiros, e a ironia que vem com a utilização “profanada” do hino nacional, ou seja, um símbolo de identidade nacional que é desviado de sua funcionalidade. Podemos observar isso a partir da duração temporal de cinco minutos e nove segundos até sete minutos e cinco segundos

(05'09" até 07'05"), onde escutamos a citação do hino nacional brasileiro que acontece em uma configuração formal paratática em relação intertextual de pastiche, que ocorre a partir de justaposições de diferentes danças que arranjam trechos do hino nacional.

Há também uma relação de intertexto com outra obra da autora em questão, uma vez que é elementar a aproximação estética e sonora percebida entre a obra analisada e a peça *Vozes da Cidade* de 1993. Nesta peça também temos uma citação do hino nacional brasileiro, que aqui é tocado por um flautista cego que perambula em um mercado na cidade de São Luís do Maranhão, além de sons de vozes e de paisagens sonoras. No primeiro volume do disco *Música Eletroacústica Brasileira*, produzido e lançado pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica no ano de 1996, temos a seguinte descrição da peça *Vozes da Cidade* de Denise Garcia:

Vozes da Cidade é um retrato sonoro da cidade de São Luís do Maranhão. A peça é uma das partes da instalação sonora que a autora realizou inspirada no livro *Poema Sujo* de Ferreira Gullar. [...] O material sonoro foi coletado nas ruas de São Luís, seguindo as locações mencionadas no poema. Os ruídos que predominam na paisagem sonora são os de vozes humanas. Este material inclui falas do povo, pregões de vendedores ambulantes, ruídos de crianças que brincam e cantorias de cegos. O aspecto humano se faz fortemente presente, na medida em que as vozes que prevalecem são as dos excluídos sociais. [...] A composição tem caráter polifônico, graças à simultaneidade de perfis rítmicos e de complexidades sonoras. O passeio sonoro nas ruas de São Luís começa com o hino nacional brasileiro tocado por um músico cego, e leva o ouvinte às praças de Alcântara onde as vozes infantis se ligam às de colegiais de São Luís. A compositora recorre à reminiscência musical, chegando ao mercado onde novamente o músico ambulante está presente.

Em *Poema Sujo*, Ferreira Gullar, basicamente, faz uma reflexão sobre sua vida e experiências adquiridas em São Luís do Maranhão. Tecendo uma grande rede cujas linhas são as memórias de infância, as ruas das cidades, as vozes do passado que ainda ecoam no presente, o poema propõe a discussão do tempo ou dos tempos que compõem nossa existência. O autor percebe e reflete que nossas vidas são sobrepostas por diferentes temporalidades. Há o tempo da infância, do envelhecer, da cidade, da memória, os tempos da natureza, entre outras temporalidades, cada qual com suas velocidades e espaços. Segundo Fuly:

A quarta parte do Poema sujo repropõe a temática do tempo. Desenvolve um pouco mais a ideia de como uma determinada coisa participa de uma cadeia de situações de vários tempos diferentes e, também, como o tempo passa em distintas velocidades nos elementos do mundo. Nesse último caso, interessa como a dinâmica do fluir do tempo se dá em cada coisa. [...] Para desenvolver a

primeira ideia, o poeta descreve o interior da quitanda de Newton Ferreira, situada na “esquina dos afogados/ com a Rua da Alegria”. Esse personagem de São Luís, além de ser comerciante, é o pai de Ferreira Gullar. De acordo com o poema, em sua pequena casa comercial, vigorava um grande marasmo, pela imobilidade dos produtos destinados a venda e pela escassez de fregueses, principalmente, na parte da tarde. O poema descreve o tempo na quitanda como aquele que “não flui/ antes se amontoa/ em barras de sabão Marins/ mantas de carne-seca/ toucinho mercadorias/ todas com seus preços e/ cheiros/ ajustados no varejo”. No entanto, as mercadorias paradas na quitanda estão envolvidas em um “amplo sistema” de muito trabalho e movimento: “Parado e ao mesmo tempo e inserido/ num amplo sistema/ que envolvia os armazéns/ da Praia Grande, a Estrada de Ferro São Luís – Teresina, fazendas em Coroatá, Codó, plantações de arroz/ e fumo, homens que punham camarões para secar/ ao sol em Guimarães. E as próprias famílias/ da rua/ que se sentariam mais tarde à mesa do jantar.” Há o tempo do plantio, da colheita, da secagem, do armazenamento, do transporte, do comércio e do consumo dos produtos. O poema mostra que as mercadorias na venda encontrariam-se em apenas uma parte de um processo maior de produção e de mercado, e cada etapa possuiria o seu tempo particular. Há, assim, em toda essa descrição a revelação de um jogo entre a aparência da situação e sua real dinâmica, entre uma visão superficial e uma visão mais profunda do que seria um fragmento da realidade de São Luís, em suas implicações com o processo de trabalho. (FULY, 2005, p. 77-78).

Em *Vozes da Cidade*, Garcia propõe a escuta dos tempos e das vozes que coexistem naqueles espaços de São Luís do Maranhão, destacando, por vezes, alguns elementos sonoros que configuram identidades para determinadas localizações que fazem referência ao poema de Gullar. O músico cego toca sua flauta em uma feira um tanto quanto agitada. As vozes das pessoas ficam em segundo plano, no entanto seu “contorno melódico” é suficiente para caracterizar uma feira. Logo após o interesse, muda para um som de megafone que emite críticas políticas em um espaço que parece estar próximo a alguma rua, evidenciada por “barulhos” produzidos por automóveis como, por exemplo, as buzinas. Passando para outro espaço, a identidade é reafirmada a partir da gravação e de pequenos processamentos aplicados a alguma manifestação musical tradicional. Aqui as vozes são mais intensas, reverberando na memória. Finalmente alcançamos o espaço do parque com sonoridades de crianças brincando, que aos poucos vai se convertendo no espaço inicial da feira com a retomada do flautista cego. Essa estrutura paratática de organizar diferentes espaços também é evidenciada em *Festa!?*, sendo engendrada a partir de “links de espaços” (*lien de lieux*) mais distantes e diversificados. Enquanto que em *Festa!?* a compositora propõe o “encontro” de localidades bastante díspares como, entre outros, o estádio de futebol, o trânsito, as festas de rua e os grandes espetáculos musicais, em *Vozes da Cidade* os espaços, apesar de serem compostos por diferentes temporalidades, são próximos, representam diferentes bandas de uma mesma cultura. São os espaços da infância de Gullar que outrora foram visitados pela imaginação do mesmo e agora são experimentados sonoramente pela peça de Garcia. Para

exemplificar, colocamos a seguir um pequeno trecho de *Poema Sujo*, no qual podemos perceber como o autor se relaciona com os espaços da cidade e as memórias representadas pelas vozes que remetem ao seu tempo de infância.

Figura 38 – Excerto de Poema Sujo (Ferreira Gullar)

Nem mesmo andando a pé  
entre aquelas duas filas de porta-e-janela,  
meias-moradas de sacadas de ferro e platibandas  
manchadas de caruncho  
(no vermelho  
entardecer)

Nem mesmo que a quitanda  
exista ainda e que já sejam oito horas da noite  
e se veja  
pela única porta entreaberta a luz acesa  
como antigamente  
e haja homens conversando lá dentro  
entre lambadas de cachaça  
e seja o mesmo balcão  
e o cheiro das mercadorias  
lá não encontrarás o Gonzaga, sargento músico do exército.  
Já não se falará da guerra que a guerra acabou  
faz muitos anos.

Descendo ou subindo a rua,  
mesmo que vás a pé,  
verás que as casas são praticamente as mesmas  
mas nas janelas  
surgem rostos desconhecidos  
como num sonho mau.

(...)

As casas, as cidades,  
são apenas lugares por onde  
passando  
passamos

(...)

Nem a pé, nem andando de rastros,  
nem colando o ouvido no chão  
voltarás a ouvir nada do que ali se falou,  
Do querosene, sim,  
podes outra vez sentir o cheiro de trapo

e do sabão talvez  
se é que a fábrica não faliu.  
Mas de Newton Ferreira, ex-  
*center-forward* da seleção maranhense,  
que dez vezes faliu  
e que era conhecido de todos na zona do comércio,  
não há nenhum traço  
naquele chão de mosaico verde e branco  
(inutilmente o buscarás também  
na sessão desta noite do poeira)

A cidade no entanto poderás vê-la do alto praticamente a mesma  
com suas ruas e praças  
por onde ele caminhava

A questão política também é frequente no poema, escrito em 1975, enquanto o autor estava exilado na Argentina. Trata-se, também, de uma obra sobre saudades, solidão e desilusão. Segundo Fuly,

Mesmo desejando e enaltecendo a cidade no presente, vendo na sua evocação um modo de recompor a própria identidade partida pelo exílio e solidão, Ferreira Gullar não deixa de enfatizar a pobreza, a incompreensão, a humilhação, a solidão, e a falta de afeto das experiências pretéritas, como se estivesse reconhecendo que, na São Luís da sua infância e adolescência, sua posição, muitas vezes, era também de subversivo e exilado do mundo em que participava. (FULY, 2005, p. 84-85).

Em *Vozes da Cidade*, Garcia também enfatiza a questão política vivida em seu tempo. Apesar de ser uma obra baseada nos caminhos percorridos por Gullar em seu poema, o tempo da compositora é outro e, portanto, seus desafios e impressões são contaminados por um determinado tempo e espaço. A obra é permeada pela representação da desigualdade social. No entanto, a partir do primeiro minuto e trinta segundos até o segundo minuto e vinte segundos (01'30" até 02'20"), temos a exposição e processamento de uma sonoridade causada por uma voz emitida em um megafone. Esse material toma, gradualmente, o plano principal até ser possível entendermos algumas frases que são ditas, tais como “quem mandou votar no Collor?” e “de quatro em quatro anos o brasileiro tira diploma de besta”. Tais frases marcam o momento histórico da política brasileira, na qual Fernando Collor de Melo renuncia à presidência da república em 30 de dezembro de 1992, em consequência a uma gestão econômica problemática e confirmação de escândalo de corrupção.

*Festa!?* dialoga com *Vozes da Cidade* a partir de três aspectos. O primeiro deles é estrutural, principalmente na utilização de sonoridades que representam diferentes espaços, criando o que Bayle (1993) vai chamar de “lien de lieux” ou links entre espaços. O segundo aspecto é o engajamento político que marcam as obras e o tempo em que elas foram concebidas. Em *Festa!?* temos uma representação da polarização política que surgiu em 2014, já em *Vozes da Cidade* observamos uma menção direta a um ex-presidente condenado e o sentimento de engano ocasionado por isso. O terceiro elemento é a citação do hino nacional, mas por propósitos diferentes. Em *Vozes da Cidade* o hino é tocado por um músico de rua em uma gravação documental que tem um valor também etnográfico, já em *Festa!?* é realizado uma paródia com o hino nacional, o propósito é ironizar e dessacralizar um signo importante de identidade nacional.

*Festa!?* também faz muita alusão à obra *Santos Football Music*, uma das principais obras do compositor paulista Gilberto Mendes, estreada em 1973 pelo icônico maestro Eleazar de Carvalho. A peça de Mendes mistura música sinfônica de estilo moderno, teatro musical e tecnologia. O compositor utiliza diversos elementos para construir um espaço sonoro típico de um estádio de futebol, que é sobreposto a uma música sinfônica densa que se aproxima do estilo textural da escola polonesa, que teve como principais figuras os compositores Krzystof Penderecki, Witold Lutoslawski e Henryk Górecki. Mendes (1994, p. 26) faz o seguinte relato sobre sua peça,

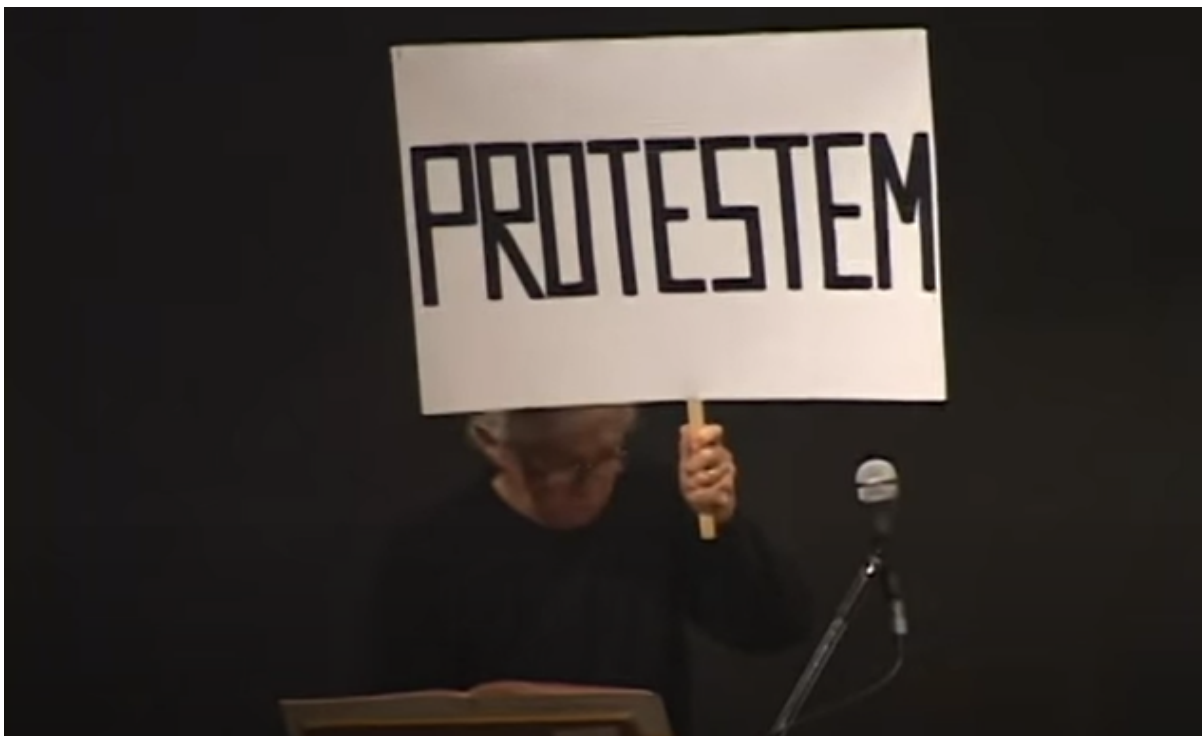
Santos Football Music integra, numa só experiência quase todos os dados mais característicos da música de vanguarda... como o som concreto (em fitas magnetofônicas, as três locuções esportivas), o som orquestral atonal, sem melodias (um magma sonoro em permanente transformação...), a participação do público na execução da obra, (...) a teatro musical...; a qual ainda agrega uma charanga no meio do público, que toca ritmos de escola de samba, à maneira que se ouve no estádio. (MENDES, 1994, p. 126).

A obra de Mendes se caracteriza por ser um grande jogo de colagens que se realizam a partir da utilização de diferentes estéticas e da mistura de variados gêneros, diferentes temporalidades e espaços. Essa música de Gilberto Mendes também lida frequentemente com a desconstrução de rituais típicos da música erudita ocidental, tal como a sala de concerto, o público, o maestro, a orquestra e a própria função da música de concerto.

Em *Santos Football Music* isso é observado em vários aspectos, a começar pela função do público que, aqui, não é apenas um expectador da obra, mas um participante efetivo de sua realização. A performance da plateia se dá a partir da execução de gestos vocais que caracterizam a paisagem sonora de um estádio de futebol em dia de jogo, tais como gritos de gol, protestos, burburinhos, entoações de vogais e consoantes, gritos de nomes de jogadores do time do Santos da época. Essa ação faz necessária a presença de um segundo maestro que deve conduzir a plateia a partir da utilização de placas que, partindo de palavras e onomatopeias, determinam a ação sonora do público participante. O segundo regente age como um editor de som, manipulando a presença e os cortes desses ruídos, algo semelhante ao proceder de um compositor de música concreta no início da segunda metade do século XX. Segundo Garcia “esses materiais [gestos vocais executados pelo público] são tratados na escrita musical como uma montagem de tape, entram e param abruptamente como o corte na fita magnética e não de uma maneira orgânica como seriam as manifestações em um estádio de futebol” (GARCIA, 2009, p. 462). A figura a seguir foi extraída do filme *A Odisséia*

Musical de Gilberto Mendes de autoria de Carlo Mendes, e mostra o próprio Gilberto agindo como o segundo maestro ou regente do público.

Figura 39 – Cena da obra *Santos Football Music*. Segundo maestro



Fonte: Mendes (2006), YouTube, canal berço esplêndido.

A desconstrução também acontece entre os membros da orquestra e isso ocorre nos momentos de teatralidade contidos na obra. O maestro é transformado em árbitro e alguns músicos em jogadores de futebol. É instalado no palco duas pequenas traves e uma bola de futebol, simulando o campo onde acontece o espetáculo esportivo. Em um dado momento, encaminhando para o desfecho da peça, alguns músicos dividem-se em “times” e começam a representar uma partida de futebol que é arbitrada pelo maestro, que deixa de conduzir a orquestra e se transforma em uma personagem daquele teatro.

Aqui o compositor propõe uma relação entre os atores dos espetáculos, ou seja, os músicos que possibilitam a realização da música são modulados para jogadores que, por sua vez, possibilitam a disputa esportiva e o maestro é relacionado com a figura de ordem, representado pelo árbitro do jogo. Nesse sentido, assim como também acontece em *Dramédia*, espaços distintos são sobrepostos a partir de idiossincrasias paralelas. Em *Dramédia* a orquestra dialoga com a fábrica. Em *Santos Football Music* o ritual da partida de futebol se encontra com um o concerto de orquestra sinfônica. Em *Festa!?*, Garcia articula

variados espaços utilizando o contexto das manifestações festivas como pontos em comum. Mesmo quando esse clima festivo está sobreposto a uma tensão, engendrada partindo da manipulação de alguns elementos que pertencem a estas paisagens criadas, tal como acontece com as buzinas e cornetas que são utilizadas para gerar texturas que tensionam o ambiente sonoro. A figura a seguir, extraída do filme de Carlos Mendes, demonstra o ponto culminante da representação teatral, que é o momento em que o juiz (maestro) mostra um cartão vermelho, expulsando o spalla da orquestra.

Figura 40 – Cena da obra *Santos Football Music*: maestro como juiz



Fonte: Mendes (2006), YouTube, canal berço esplêndido.

Garcia gera texturas a partir de manipulações de frequências que compõem as sonoridades das cornetas e buzinas, e uma intensa polifonia com a sobreposição de diferentes espaços que funcionam como entidades individuais, compostas por texturas, materiais e reverberações divergentes. Processo semelhante é observado na peça de Mendes, as tensões texturais são criadas pela orquestra, servindo de trilha sonora para a representação/construção do espaço do estádio de futebol, muitas dessas texturas também são criadas baseando-se em manipulações de bandas sonoras:



Por vezes, enquanto um instrumento trabalha com uma determinada banda de frequência, outros instrumentos apresentam jogos interativos escritos com notas dentro dessa mesma banda e que sobrepostos de forma irregular uns sobre outros, anulam os perfis melódicos individuais para se transformarem em uma massa sonora dentro dessa banda (GARCIA, 2009, p. 462).

A escolha de materiais concretos também é semelhante, assim como Mendes, Garcia utiliza locução radiofônica e manifestações humanas típicas de um jogo de futebol, tais como o grito de gol, palmas e burburinhos. Ambos também utilizam a dança. Na composição de Mendes, um grupo de percussionistas invade a plateia tocando ritmos de escola de samba, sendo mais uma sonoridade comum no ambiente do estádio esportivo. Em sua composição, Garcia vai além, justapondo várias danças que parodiam o hino nacional. Enquanto que a peça de Mendes pretende construir o estádio do Santos, a música de Garcia propõe a representação da diversidade que há em uma copa do mundo e no Brasil. São espaços festivos realizados por diferentes culturas e classes. As danças, os ritmos populares são marcadores sociais da diferença, estão intimamente conectados a representações culturais. Nesse sentido, a copa do mundo, de certa maneira, é uma tradição que, no país do futebol, abarca quase todas as culturas que o compõe. Garcia (2009) expõem uma excelente análise da obra de Mendes. Sobre a utilização/construção de diferentes espaços ela traz a seguinte reflexão,

Percebemos aqui a junção de espaços culturais diversos: as partes musicais da orquestra, em sua maioria, representando o espaço da alta-cultura; os materiais sonoros produzidos pela participação do público e a “charanga” como sons típicos experimentados em um estádio de futebol; as partes difundidas pelos tapes (locução de jogo de futebol emitida por rádio) traz a escuta do evento em outro espaço (casa, bar, carro) em uma descrição pormenorizada e bastante codificada. Essa junção estaria correlata ao que François Bayle chama de “lien de lieux”: a união possível em música de espaços sonoros distantes no ambiente natural e social (BAYLE, 1994, p. 117).

Com relação à emissão radiofônica especificamente, o compositor nos religa ainda a outra questão: o jogo reconstruído através do relato oral de um lado e da escuta cega (portanto, acusmática) de outro. O rádio teve uma importância enorme no tempo anterior à transmissão televisiva. E o ouvinte, privado da visão, reconstrói mentalmente as jogadas apenas através do relato aural. É esse universo cultural e até mesmo afetivo que o compositor coloca no mesmo espaço com os outros elementos. (GARCIA, 2009, p. 462-463).

Em relação à articulação do espaço, Garcia vai muito além em *Festa!?*, utilizando métodos semelhantes aos de Mendes. A compositora referencia variados espaços utilizando a escuta afetiva, articulando diferentes signos e marcadores sociais da diferença. A locução radiofônica foi utilizada na obra de Garcia também com o objetivo de representar essa

ampliação da escuta para diferentes espaços. Esse jogo está sendo ouvido nos carros parados que buzina no trânsito, nas vilas com fogos de artifício e nos estádios com suas buzinas e gritos. As comemorações acontecem nos shows de rock, nos bailes de forró, de funk, nos trios elétricos, nas “raves”, nas ruas e até em salas de concerto. Cada espaço deste é uma fração que constitui o Brasil, experimentam suas festas e dores.

Também há encontros em alguns processos composicionais que foram aplicados nas obras de Garcia e Mendes. Para Mendes, a sobreposição e os disparos em tempo real de gravações de locuções esportivas, os gestos vocais produzidos pela plateia e sua manipulação de disparos e cortes são elementos que caracterizam o processo típico de colagem e montagem que assinala a música acusmática, principalmente aquela feita em tape no início da música concreta. É importante pontuar que a obra de Mendes não utiliza de pictorialismo, como faz Villa-Lobos ao mimetizar a sonoridade de um trem na IV Tocata da Bachianas Brasileiras Nº 2. Muito menos de paisagem sonora, como em *Círculos Ceifados* de Rodolfo Caesar. Mendes articula sonoridades carregadas de significações afetivas em um processo de colagem e montagem, ou seja, antes de qualquer coisa, essas sonoridades são “apenas” materiais sonoros que servem para o engendramento de uma macroestrutura, da mesma maneira como aconteciam nas peças primordiais de Schaeffer, ou até mesmo, com maior proximidade, das obras de Chion, que costuma articular conscientemente o potencial afetivo desses materiais gravados, sempre embasado nessa estética da música concreta francesa. Garcia realiza a seguinte pontuação sobre essa característica de peça de Gilberto Mendes,

O que tem de extraordinária nessa obra é o fato de o compositor ter trazido de maneira tão singular para dentro do espaço do concerto, o ambiente sonoro de um evento de massa, o futebol. Gilberto Mendes é antes de tudo um escutador do mundo e nisso ele se assemelha aos compositores de música eletroacústica com afinidades com a ‘escola’ schaefferiana. Ele ouve como música tanto aquilo que se convencionou chamar de música, como outros eventos sonoros e nisso ele se coloca também ao lado de John Cage: a narração de um jogo de futebol é escutada como música e a manifestação sonora das torcidas em um jogo de futebol também é escutada e tratada como música. Por isso o compositor chama a parte de tape (gravação da locução radialista de futebol) de música concreta e a parte da performance do público como uma espécie de música concreta ao vivo, com uma escritura de colagem e montagem, típica dos primórdios da música feita em tape (MENDES 1994, p. 126 e p.132). (GARCIA, 2009, p. 460).

É neste ponto estrutural que a peça de Denise encontra semelhanças com a de Mendes. *Festa!?*, assim como a maioria das obras acusmáticas, também é uma peça de colagem e montagem que, neste caso, utiliza materiais sonoros afetivos que, muitos deles, são semelhantes aos escolhidos por Mendes. No entanto, por ser uma obra puramente acusmática,

a compositora fez uso de diferentes estilos que são próprios dessa linguagem. Além da típica montagem do estilo concreto, também observamos momentos de paisagem sonora e até processamentos que são possíveis apenas pela abordagem da computação musical, tal como a análise espectral que permite o engendramento de filtros e afinações digitais.

Como já informado antes, *Festa!?* cria uma ambientação que encontra ambiguidade entre a euforia festiva e uma sensação crescente de tensão. Compreendemos que essa atmosfera foi conscientemente engendrada com o intuito de representar o estado de espírito do brasileiro no ano de 2014 que, como já vimos, foi um período marcado por muitos desafios políticos e sociais. *Santos Football Music* também desenvolve essa ambientação ambígua. Por um lado, temos a diversão do estádio de futebol e por outro as texturas atonais e densas produzidas pela orquestra. Entendemos que a criação dessa ambiguidade é uma tradução do momento político da época, que também foi muito desafiador e ambivalente. A peça de Mendes foi estreada no ano de 1973, isso é significativo, pois o Brasil vivia um momento de ufanismo modernizante, essa sensação é muita atribuída, entre outras coisas, ao milagre econômico e à conquista, talvez com a melhor seleção de futebol da história, da copa do mundo de 1970. No entanto, também foi um período que entrou para a história como os “Anos de Chumbo” (1968-1974), caracterizado pelos anos mais violentos, cruéis e intolerantes impostos pela ditadura militar. Esse momento foi decorrente de uma tensão mundial gerada pela chamada Guerra Fria, o Brasil experimentou uma intensificação do imperialismo estadunidense que alimentava uma paranoia anticomunista, legitimando perseguições e violências de todas matizes. Certamente essas questões reverberavam em Gilberto Mendes, assim como as questões de 2014 influenciaram Denise Garcia.

A utilização do futebol em ambas as músicas também é interessante no sentido de ser um ritual carregado de ambiguidade. Segundo Helal,

Como o esporte é, em última instância, a “luta pelo amor à luta”, o conflito que regula qualquer competição esportiva possui um caráter singular que simultaneamente demarca e harmoniza as diferenças. Em outra ocasião (HELAL, 1990, p. 66/67) demonstrei como, no esporte, ...o conflito é não somente desejado, como também um fim em si mesmo, um objetivo a ser constantemente buscado e preservado. Aqui, um oponente só existe em função do outro e quanto maior a sua força, maior o conflito e mais empolgante a competição. Assim, os times de futebol existem para serem rivais, cientes de que a rivalização é inerente ao esporte e que, por isso mesmo, eles não devem nunca levá-la às últimas consequências, eliminando um oponente, pois isto representaria, certamente, o fim do drama esportivo. Nessa linha de raciocínio, Lever sentencia: A capacidade paradoxal do esporte de reforçar as divisões sociais, ao mesmo tempo em que as transcendem, faz com que o futebol, o mais popular esporte do Brasil se torne o meio perfeito de alcançar uma união mais perfeita entre grupos múltiplos. Os clubes de futebol locais publicamente

sancionam e exprimem os mais profundos sentimentos da sociedade, enquanto o sucesso fenomenal da seleção nacional acentuou o orgulho de todos os brasileiros em sua cidadania. (HELAL, 1996, p. 1).

Apesar das tragédias políticas e sociais, o futebol, enquanto ritual, é capaz, mesmo que por apenas alguns instantes, de unir diferentes classes e culturas. Por outro lado, para o ritual acontecer o contraditório é necessário, a rivalidade tem que existir. Independentemente de suas posições políticas e morais, sendo brasileiro um jogo de seleção em uma copa do mundo é capaz de “eliminar” ou mascarar o contraditório, possibilitando o reconhecimento de uma identidade nacional. Todas as contradições e violências são “varridas para debaixo do tapete”. Como nas obras de Garcia e Mendes que apesar da festa em primeiro plano, uma atmosfera de opressão parece ser onipresente.

#### 3.4 ANÁLISE DA PEÇA PINHEIRINHO, INTEGRANDO TODOS OS NÍVEIS DE ESCUTA

Em 2012 a Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica (SBME) lançou o edital de um concurso para jovens compositores. O certame, intitulado de “Pinheirinho é do Povo”, trazia como proposta a elaboração de uma peça eletroacústica, partindo de material sonoro compartilhado pelos organizadores. Tal matéria-prima era constituída por gravações documentais da invasão/massacre policial imposto à população da ocupação do Pinheirinho na cidade de São José dos Campos, interior de São Paulo. As gravações traziam vozes de vítimas em meio a ocupação. Eram relatos capturados no momento da ação de guerra da polícia. Ruídos de helicópteros, tiros, gritos e destruições são algumas das sonoridades possíveis de serem identificadas, além, é claro, dos diversos relatos.

Estava no meu segundo ano de licenciatura em música e já tinha interesse em música contemporânea, especialmente obras eletroacústicas. Aproveitei a proposta do edital da SBME para me desafiar e fazer o que viria a ser minha primeira experiência com composição de música acusmática. Na ocasião, não estava informado sobre a tragédia em Pinheirinho e o contato com o material fonográfico me causou forte impacto. As imagens que aquelas sonoridades me remetiam eram aterrorizantes, os discursos das vítimas eram perturbadores. Lembro-me que a primeira coisa que fiz depois de ouvir o áudio foi procurar mais informações sobre o ocorrido, me deparando, a princípio, com fotografias compartilhadas na internet que são igualmente chocantes.

Figura 41 – Cena da invasão do Pinheirinho



Fonte: Brasil de Fato (2020).

Figura 42 – Cena da invasão do Pinheirinho



Mulheres com crianças no colo deixam suas casas com o fogo das barricadas atrás. Foto de RDTEIXEIRA para o blog Vírus Planetário, sob licença CC

Fonte: RDTEIXEIRA para o blog Vírus Planetário.

Figura 43 – Cena da invasão do Pinheirinho



Fonte: Esquerda online (2021).

No final do ano de 2003, cento e cinquenta famílias desabrigadas ocuparam casas da Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU), em um bairro na Zona Sul de São José dos Campos (SP), denominado de Campos dos Alemães. No início de 2004, essas famílias foram expulsas dessas habitações e acabaram ocupando um campo de futebol no mesmo bairro, conhecido, no momento, como Campão do Campo dos Alemães. Esse terreno pertencia a uma das empresas de Naji Nahas, especulador financeiro e criminoso preso por duas vezes. A primeira por quebrar a bolsa de valores do Rio de Janeiro em 1989 e a segunda, em 2008, acusado pela Operação Satiagraha por comandar um esquema de manipulação e especulação no mercado acionário. Cabe ressaltar que a Operação Satiagraha teve como propósito a investigação de possíveis casos de corrupção, como desvio de verbas públicas e lavagem de dinheiro, sendo um dos desdobramentos das investigações em torno do mensalão. O trecho a seguir, escrito em conjunto por membros das Brigadas Populares, Justiça Global, Rede de Comunidades e Movimentos Contra a Violência, deve esclarecer alguns pontos sobre Nahas e uma possível relação de cunho financeiro com os governos municipal (São José dos Campos) e federal.

O terreno ocupado pertencia à massa falida da Selecta, empresa de Naji Nahas, que ficou conhecido ao ser denunciado por especulação e fraudes em operações de ações da Vale (ex-Vale do Rio Doce), do Banco do Brasi e da Petrobras. Nahas chegou a ser preso em 1989, quando havia montado um império de quase 30 empresas agrupadas na holding Selecta Indústria e Comércio, e novamente em 2010, dessa vez acusado de chefiar uma organização criminosa. A Selecta é suspeita de falência fraudulenta por ter decretado concordata para fugir de um rombo de US\$ 40 milhões. Sua dívida chega a R\$ 15 milhões apenas para o município de São José dos Campos em impostos atrasados. Outro grande credor da Selecta é o governo federal. [...] Segundo o princípio da função social da propriedade urbana, definido nos artigos 5, 170 e 182 da Constituição brasileira, o terreno ocupado seria passível de desapropriação com vistas a implantação de programa habitacional, que beneficiaria não só as famílias ocupantes como outras. Entretanto, nem o governo municipal nem o federal, principais credores da Selecta, tomaram ações definitivas neste sentido, apesar das inúmeras promessas. Por seu lado, a massa falida entrava com ação de reintegração de posse contra as famílias. (MOREIRA, 2012, p. 3).

Futuramente chamado de Pinheirinho, a ocupação no campo foi crescendo ao longo dos oito anos que se seguiram. Chegando a um possível número de nove mil habitantes, que ocupavam, no momento da tragédia, de 22 de janeiro de 2012, uma área de aproximadamente um milhão de metros quadrados. Segundo o mesmo, o grande crescimento da ocupação era averiguado a partir de algumas ações comunitárias, como as casas recebendo melhorias (a maioria era de alvenaria), o desenvolvimento de um comércio local, o estabelecimento de igrejas e atividades sociais que eram desenvolvidas por apoiadores como sindicatos, estudantes, associações religiosas e profissionais (MOREIRA, 2012, p. 3-4).

Depois de vários desdobramentos judiciais, no dia 22 de janeiro de 2012 (um domingo), um grande efetivo formado pela Polícia Civil de São José dos Campos e pela Polícia Militar de São Paulo – efetuado por agentes dos batalhões dos municípios de São José dos Campos, litoral norte e capital – municiados com armas, cães, escudos, bombas, dois helicópteros, carro blindado, viaturas policiais, um caminhão dos Bombeiros e ambulâncias, invadiram, às cinco horas e trinta minutos, a ocupação do Pinheirinho, despejando, violentamente, centenas de famílias que não esperavam tal atentado.

A operação foi autorizada pelo desembargador Ivan Sartori que na ocasião presidia o Tribunal de Justiça de São Paulo, atropelando a decisão proferida no dia 18 de janeiro, do juiz titular da décima oitava Vara Cível de São Paulo, Luiz Bethoven Giffoni Ferreira, que havia suspenso por quinze dias a reintegração do Pinheirinho. Tal decisão foi festejada na comunidade, recebida como uma vitória do movimento sem-teto. Eles não faziam ideia do que estava para acontecer depois de cinco dias da decisão da Vara Cível de São Paulo.

A história de Pinheirinho é um dos retratos mais fidedignos da situação social do Brasil. As últimas pesquisas divulgadas pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) em 2021,

mostram que aproximadamente vinte e oito milhões de brasileiros vivem abaixo da linha da pobreza, sobrevivendo com uma renda mensal inferior a duzentos e quarenta e seis reais por pessoa. Em 2019, antes da pandemia de Covid-19, os números já eram extremamente assustadores com vinte e três milhões de brasileiros na miséria<sup>68</sup>. Os números do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), sobre a quantidade de cidadãos vivendo em situação de rua, também é aterrorizante. Em 2012, ano da tragédia em Pinheirinho, cerca de 92.515 pessoas viviam sem teto, em março de 2020, o número chegou a 221.869, um aumento de 150%<sup>69</sup>. Ainda há uma diferenciação étnico-racial importante de ser apontada, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mais de 70% dos brasileiros abaixo da linha da pobreza são negros ou pardos, grupo que representa aproximadamente cinquenta e seis por cento do total da população brasileira<sup>70</sup>.

Pinheirinho não é uma história que começa em 2004 e termina em 2012. A tragédia de Pinheirinho tem início em abril de 1500, se confundindo com a origem desse lugar que chamamos de Brasil. A narrativa de Pinheirinho parece não ter fim, assim como a colônia, Pinheirinho é sobre o tráfico de pessoas, a escravidão, a exploração, a violência, o desrespeito, a falta de educação, a opressão, a corrupção, o preconceito, o racismo. Palmares ainda é a narrativa do Brasil. Opa! Perdoem minha falha... Pinheirinho ainda é a narrativa do Brasil.

Como já repeti diversas vezes, a história da tragédia de Pinheirinho foi e ainda é bastante impactante para mim. Aqueles documentos de áudio eram muito fortes e esse foi o grande desafio, maior até mesmo que o déficit técnico que eu apresentava na ocasião, uma vez que conhecia pouco sobre processamentos e edição de áudio. Seria uma grande aventura cujo primeiro e principal confronto seria o problema da escuta reduzida. Como pensar e trabalhar com aqueles áudios considerando apenas seus aspectos estruturais? Como desconstruir aqueles áudios que eram tão impactantes para mim? Essa desconstrução não seria uma atitude análoga à ação do opressor? Assim como aqueles policiais, opressores e oprimidos ao mesmo tempo, faria o papel do opressor ao desconstruir aquelas fontes sonoras, ao mesmo tempo que

---

<sup>68</sup> Vr. LANDIM, Raquel. Quase 28 milhões de pessoas vivem abaixo da linha da pobreza no Brasil. CNN, 8 out. 2021. Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/business/quase-28-milhoes-de-pessoas-vivem-abaixo-da-linha-da-pobreza-no-brasil/#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20FGV,milh%C3%B5es%20de%20indiv%C3%ADduos%20nesta%20situa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 29 jun. 2022.

<sup>69</sup> POPULAÇÃO em situação de rua cresce e fica mais exposta à Covid-19. Ipea, 12 jun. 2020. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35811](https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=35811). Acesso em: 29 jun. 2022.

<sup>70</sup> TRISOTTO, Fernanda. Mulheres, negros e pessoas com pouca instrução são maioria entre os pobres. Gazeta do Povo, 28 dez. 2020. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/economia/quem-sao-os-pobres-no-brasil-sexo-cor-instrucao/>. Acesso em: 29 jun. 2022.



também seria oprimido ao tentar aplicar um conceito elaborado há décadas atrás por um francês meio ranzinza, apenas para encaixar minha música dentro dos padrões esperados. A resposta para aquelas perguntas parecia e ainda parece bem nítida: a escuta reduzida não poderia ser o principal método para aquela composição.

A partir desse ponto, novos questionamentos foram surgindo. Uma vez que o processo da escuta reduzida não seria a abordagem principal, era importante pensar em novas possibilidades e materiais. Evidente que o processo de montagem e processamento daquele material fonográfico deveria se manter, era a proposta central do edital. À vista disso, resolvi separar algumas frases de vítimas, aquelas que mais me impactaram e que, na minha opinião, melhor representavam a situação.

Escolhi quatro manifestações presentes naquele documento fonográfico. A primeira a aparecer são dois homens gritando, tentando chamar a atenção dos agressores (policiais) de que ali haviam crianças. Esse trecho é ainda mais dramático, pois é possível ouvir sons de tiros e gritos, com destaque para um grito feminino que ocorre logo após um estrondo que parece ser de tiro.

No segundo trecho, ouvimos um relato mais preciso da ação dos policiais, a partir da perspectiva das vítimas que parecem ser os dois homens do primeiro áudio. Aqui, novamente, a proteção das crianças é alertada, adicionando outros grupos vulneráveis como os idosos e as pessoas com deficiências. As vítimas também relatam que os policiais estavam atirando, jogando bombas, colocando fogo, entrando com blindados e helicópteros. Esses relatos acontecem tendo como fundo o ruído crescente de um helicóptero.

A vítima do terceiro relato realiza acusações ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Segundo a vítima, o partido foi responsável pela tragédia do Pinheirinho e por outros episódios de violências contra a população pobre, sem moradia. De fato, na época do atentado contra Pinheirinho, tanto o governador do Estado de São Paulo como o prefeito do Município de São José dos Campos eram membros do PSDB. A vítima também faz referência ao massacre de 1996, em Eldorado dos Carajás no Pará, no qual a polícia militar assassinou 21 trabalhadores rurais.

O quarto áudio selecionado é o mais extenso e o mais claro de ser entendido na música. Nele uma mulher relata todas as dificuldades que estava vivenciando durante a invasão que estava acontecendo, os tiros, as bombas, o inesperado, a preocupação com as crianças, as gestantes e o futuro daquelas pessoas, onde ficariam se ali não seria mais sua casa.

A peça foi estruturada a partir da sobreposição de, basicamente, quatro camadas. Apenas uma delas foi produzida por processamento do material gravado em Pinheirinho. Esse processo foi aplicado sobre os quatro trechos selecionados de manifestações discursivas de algumas vítimas. Tais selecionados aparecem na peça respeitando a ordem apresentada nos parágrafos anteriores. Utilizarei os termos “primeiro relato”, “segundo relato”, “terceiro relato” e “quarto relato” para me referir aos fragmentos sonoros descritos anteriormente.

O primeiro relato aparece “in natura”, logo no início da peça, em trinta segundos, e é sobreposto, a partir de quarenta segundos, por um excerto do quarto relato com “Paulstretch” aplicado, que seria uma extrema desaceleração do som sem alteração da tonalidade, resultando em uma textura fantasmagórica. Em um minuto e quinze, o primeiro relato volta com um efeito de “Wahwah” aplicado, que consiste em uma variação de filtro que caminha rapidamente entre as frequências graves e agudas, gerando uma textura circular. Em ambos os efeitos, o “Paulstretch” e o “Wahwah”, a sonoridade é afastada de sua fonte originária, configurando o uso da escuta reduzida como procedimento composicional.

A partir de dois minutos e onze segundos, o segundo relato é exposto “in natura” e, em três minutos e onze segundos, ele aparece sobreposto a fragmentos do primeiro relato e de trechos extraídos de si mesmo. Nesse contexto, as fontes sonoras são identificadas, no entanto elas acabam configurando uma textura um tanto quanto caótica, o texto é percebido em fragmentos e não em uma completude linear.

O terceiro relato acontece em cinco minutos e vinte e quatro segundos, em “loop” e em sobreposição de vários replicantes que são posicionados em diferentes temporalidades, simulando um efeito de *delay*. Essa textura ganha em intensidade e é transposto em sentido agudo com o tempo. O discurso é compreendido, a fonte sonora é percebida, no entanto, a soma dessas vozes replicantes acabam gerando uma nova textura, um pouco mais controlada quando comparamos com a textura anterior, formada pelas vozes do primeiro e terceiro relato.

Esses relatos, na maioria das vezes, foram apresentados em formatações nas quais são possíveis de serem percebidas tanto suas fontes originais, como as mensagens expressas por esses agentes. No entanto, tais sonoridades são submetidas a situações de confrontos, sempre em busca de um espaço. Essas disputas foram engendradas a partir da sobreposição desses relatos com as outras camadas e pelas texturas que foram criadas a partir das manipulações aplicadas a estes relatos. Da mesma maneira como acontece na vida real, as mensagens desses agentes devem provar um ambiente de tensões e disputas para serem ouvidas. Aqui, nessa peça, elas são sempre percebidas em situações de disputa com o opressor, que é representado, nessa camada, pelos processamentos de desconstrução dessas sonoridades.

O quarto relato ainda vai acontecer em duas situações. A partir de sete minutos e vinte e oito segundos, a sonoridade aparece desconstruída, ou seja, a fonte sonora e a mensagem não são identificadas, tal como esperado pela proposta da escuta reduzida. O que percebemos é uma textura circular bastante densa, que foi produzida a partir de manipulações de grãos ou micros fragmentos que compõem esse som. Basicamente, essa textura foi construída a partir do uso de vários efeitos de “Wahwah” que foram aplicados em diversos micros fragmentos e em diferentes regiões do espectro que constitui essa sonoridade. A segunda e última aparição do quarto relato acontece em oito minutos e vinte e oito segundos em estado natural. Apesar de também ocorrer em ambiente de disputa, esse é o momento que podemos ouvir com maior precisão e clareza o relato da vítima que, no caso em questão, é o relato de uma mãe em apuros, preocupada com o futuro de sua família.

Quadro 18 – Estruturação da “Camada das gravações de Pinheirinho”

	<b>Primeiro Relato</b>	<b>Segundo Relato</b>	<b>Terceiro Relato</b>	<b>Quarto Relato</b>
Tempo	00’30’’; 01’15’’	02’11’’; 03’11’’	05’24’’	00’40’’; 07’28’’; 08’28’’
Descrição	Dois homens gritando, tentando chamar a atenção dos agressores (policiais) de que ali haviam crianças. Esse trecho é ainda mais dramático pois é possível ouvir sons de tiros e gritos, com destaque para um grito feminino que ocorre logo após um estrondo que parece ser de tiro.	Aqui, novamente a proteção das crianças é alertada, adicionando outros grupos vulneráveis como os idosos e as pessoas com deficiências. As vítimas também relatam que os policiais estavam atirando, jogando bombas, colocando fogo, entrando com blindados e helicópteros. Esses relatos acontecem tendo como fundo o ruído crescente de um helicóptero.	A vítima do terceiro relato realiza acusações ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Segundo a vítima, o partido mencionado foi responsável pela tragédia do Pinheirinho e por outros episódios de violências contra a população pobre, sem moradia.	Uma mulher relata todas as dificuldades que estava vivenciando durante a invasão que estava acontecendo, os tiros, as bombas, o inesperado, a preocupação com as crianças, as gestantes e o futuro daquelas pessoas, onde ficariam se ali não seria mais sua casa.
Processo	- In Natura. - Wahwah.	- In Natura. - Sobreposto a fragmentos do primeiro relato e de trechos extraídos de si mesmo.	- <i>loop</i> e em sobreposição de vários replicantes que são posicionados em diferentes temporalidades, simulando um efeito de <i>delay</i> .	- Paulstretch. - Uma textura circular bastante densa, que foi produzida a partir de manipulações de grãos ou micros fragmentos que compõem esse som.

			Essa textura ganha em intensidade e é transposto em sentido agudo com o tempo.	Basicamente, essa textura foi construída a partir do uso de vários efeitos de <i>Wahwah</i> que foram aplicados em diversos micros fragmentos e em diferentes regiões do espectro que constitui essa sonoridade. - In Natura.
--	--	--	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

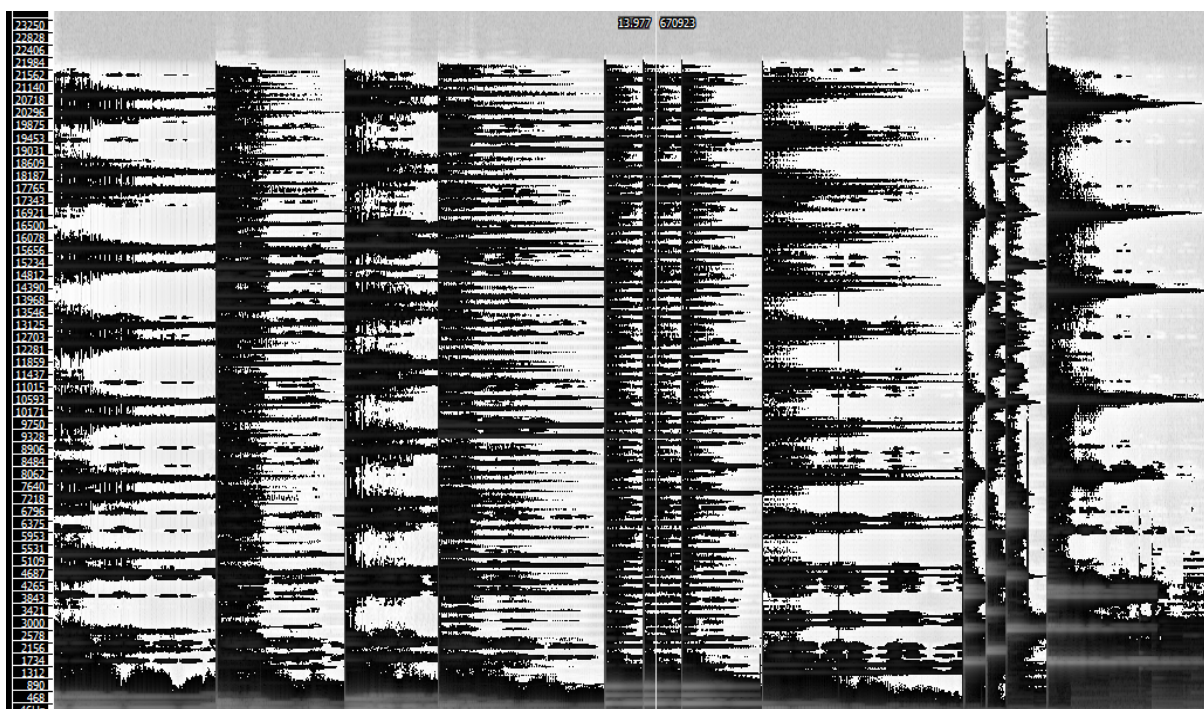
Resta-nos ainda, discutir sobre mais três camadas que integram nessa peça. Algo em comum sobre as seguintes camadas é que são construções a partir de sonoridades geradas exclusivamente pelo computador, ou seja, a matéria-prima já é uma resultante de processamento puramente computacional, diferente da “Camada das gravações de Pinheirinho” em que o insumo é a gravação de uma ação exterior, um registro documental fonográfico. Como já vimos, essas são as diferenças mais básicas e conclusivas sobre as duas vertentes de músicas feitas por procedimentos eletrônicos que surgiram em meados do século XX, as músicas concreta e eletrônica. A primeira sendo construída a partir de processos aplicados sobre sonoridades gravadas e a segunda a partir de sonoridades criadas exclusivamente por máquinas. Portanto, as próximas camadas que serão descritas foram formadas a partir de ações mais alinhadas com as vertentes da música eletrônica e computação musical.

Iniciaremos pela faixa que chamaremos de “Camada dos Sinos”. Segundo o próprio nome revela, meu objetivo era produzir uma linha com objetos que lembrassem ou aproximassem das sonoridades dos sinos. Com esse intuito, utilizei um gerador de “tambores de Risset” (Risset Drum) que, basicamente, utiliza uma combinação entre filtros e envelope para produzir sonoridades enquadradas nos arquétipos morfológicos ataque decaimento fechado e aberto. Nesse sentido, o envelope aplicado permite alterações no decaimento fechado, para durações bem pequenas e abertas para durações maiores, enquanto que os filtros, aplicados em ruído, possibilitam a manipulação do timbre. O ataque decaimento, possivelmente, representa a estrutura sonora mais encontrada na ecologia, proporcionando um vasto leque de sonoridades que podem representar agentes externos. Esse tipo de sonoridade é recorrente na obra do compositor francês Jean Claude Risset que foi pioneiro na pesquisa de

sons sintetizados por computador, obras como *Mutations* (1969) e *Songes* (1979) são alguns dos exemplos. Os materiais centrais de *Mutations* foram construídos a partir de um método semelhante ao descrito anteriormente, a geração de sonoridade de ataque decaimento. Em *Songes*, Risset procura recriar digitalmente sonoridades de instrumentos de sopro, em alguns momentos sonoridades percussivas, caracterizadas pelo arquétipo ataque decaimento, aparecem.

Para a produção dos sinos foi preciso aumentar a duração do tempo de decaimento, utilizar frequências mais agudas e estreitar o filtro, com o objetivo de reduzir ruídos, enfatizando, com isso, as frequências fundamentais. Na figura a seguir observamos um espectrograma extraído dos primeiros vinte e quatro segundos da peça em questão. Nele podemos identificar o arquétipo morfológico reconhecido como ataque decaimento aberto, observando que no momento do ataque muitas frequências são intensificadas e que ocorre um esperado decréscimo dessa intensidade no decorrer do decaimento, ou seja, na fase de decaimento, observamos a sonoridade sendo filtrada à medida que o tempo passa, mantendo apenas as frequências mais proeminentes, entre elas a fundamental.

Figura 44 – Espectrograma extraído dos primeiros vinte e quatro segundos de Pinheirinho



Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Algo interessante dessa sonoridade é sua capacidade de gerar variadas possibilidades de *affordances* e significações baseadas em modelos já conhecidos em diferentes ambientes. Essa sonoridade, produzida da maneira como foi descrita no parágrafo anterior, é suficiente para marcar a obra de Risset, uma evidência é que o próprio nome do gerador e do processo seja *Risset Drum*. Em ambientes habitados por agentes relacionados à música eletroacústica, essa sonoridade suscita um *affordance*, que se conecta ao próprio ambiente e a Risset. O tilintar de algum instrumento de metal que, no caso em questão, é associado por mim a sonoridade dos sinos, também provoca *affordances* que se associam a diferentes ambientes socioculturais como o natal, torres em uma batalha, os sinos oníricos e das catedrais religiosas, sempre, ou na maioria dos casos, agindo como um sinalizador.

A escolha por sonoridades virtuais que se assemelham a sinos, foi motivada por uma leitura que fiz na época de uma crônica de Machado de Assis, mais especificamente a crônica publicada pela “Gazeta de Notícias” em 4 de novembro de 1897, na qual ele discorre sobre três tragédias que aconteceram ao longo da semana, entre elas a morte do sineiro João, aos oitenta anos de idade. A seguir temos um excerto do texto de Assis, extraído de coletânea nomeada como “A Semana” que reúne crônicas publicadas pela Gazeta de Notícias entre os anos de 1892 até 1900.

O sineiro da Glória é que não era moço. Era um escravo, doou em 1853 aquela igreja, com a condição de a servir dous anos. Os dous anos acabaram em 1855, e o escravo ficou livre, mas continuou o ofício. Contem bem os anos, quarenta e cinco, quase meio século, durante os quais este homem governou uma torre. A torre era dele, dali regia a paróquia e contemplava o mundo. [...] Em vão passavam as gerações, ele não passava. Chamava-se João. Noivos casavam, ele repicava as bodas; crianças nasciam, ele repicava ao batizado; pais e mães morriam, ele dobrava aos funerais. Acompanhou a história da cidade. Veio a febre amarela, o cólera-mórbus, e João dobrando. Os partidos subiam ou caíam, João dobrava ou - repicava, sem saber deles. Um dia começou a guerra do Paraguai, e durou cinco anos; João repicava e dobrava, dobrava e repicava pelos mortos e pelas vitórias. Quando se decretou o ventre livre das escravas, João é que repicou. Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império, se o Império tornasse. [...] Não lhe atribuas inconsistência de opiniões; era o ofício. João não sabia de mortos nem de vivos; a sua obrigação de 1853 era servir a Glória, tocando os sinos, e tocar os sinos, para servir a Glória, alegremente ou tristemente, conforme a ordem. Pode ser até que, na maioria dos casos, só viesse a saber do acontecimento depois do dobre ou do repique. (MACHADO, 2015).

Machado de Assis realiza um breve relato, recheado de ironias, sobre a vida de João, o sineiro da Glória. João era um escravizado quando iniciou na Glória e passou toda a sua vida servindo no ofício de sineiro, mesmo com a conquista da liberdade, sua obrigação com a ordem permanecia. A pretensa libertação de João nunca aconteceu, mesmo com a abolição

completa dos escravizados em 1888, ele seguia apenas repicando os sinos da Glória, suas opiniões continuavam sendo invalidadas, sem importância. Apesar de ser o responsável pelas sinalizações importantes que remetiam a alguns acontecimentos da sociedade, muitas vezes era o último a saber das ações e notícias que motivaram seus repiques.

O texto de Assis revela-nos a situação na qual viviam e ainda vivem grande parte da população negra do país, como já mencionado anteriormente, mais de setenta por cento dos brasileiros que vivem abaixo da linha da pobreza são negros e pardos. A história do sineiro João é um retrato do racismo que existe na sociedade e no Estado brasileiro. A escravidão ou a mentalidade colonial não deixa de existir, ela apenas modula suas estruturas se adaptando a novas eras. Ser sineiro era a única opção para João, a sociedade nunca lhe possibilitou outras escolhas de sobrevivência. Assim como as vítimas de Pinheirinho, negros e pardos ainda com poucas escolhas para sobreviver em pleno século XXI.

A história do sineiro da Glória também nos revela outro contexto sociocultural relevante, que é a relação entre escravizados e alguns serviços da Igreja Católica. Durante o longo período no qual o Brasil era abertamente escravagista, os trabalhos de maior periculosidade e que demandavam esforço físico eram destinados aos escravizados, entre eles alguns serviços ligados à religião, como era o caso do sineiro. Durante anos os responsáveis pelo tocar dos sinos nas catedrais e igrejas eram homens negros escravizados, engendrando algumas relações interessantes com esse ofício. Destarte, Pereira destaca que

[...] a atividade do escravo como sineiro, já que esta era uma atividade que exigia esforço físico, inerente aos negros. Destes, um grupo, em muitos lugares designados pelo povo por —capoeiras, conhecidos e temidos por sua força, destreza e valentia, eram os responsáveis pelos toques e, certamente, praticavam os repiques, dobres, ritmos nas modalidades livres, ou seja, não canônicos, influenciados pelos batuques do candomblé também estruturado em três tambores afinados em tons agudo, médio e grave. (BRASILEIRO, DANGELO, 2013 apud PEREIRA, 2017, p. 55).

A citação deixa claro que o sineiro era uma atividade destinada para homens escravizados, possivelmente os mais rebeldes, chamados de capoeiras. Essa relação é curiosa, pois ao mesmo tempo que o trabalho de sineiro era um signo de opressão, um esforço para a domesticação de capoeiras, uma vez que os repiques estão relacionados com um modo de vida europeu, enraizado nos preceitos do catolicismo romano. A desconstrução dos toques canônicos e a invenção de novas formas influenciadas pelos ritmos do candomblé, eram um signo de combate e resistência contra o opressor. As torres dos sinos, apesar do perigo da

altura, também serviam como pontos de encontro e refúgio. O excerto a seguir, também extraído do texto de Brasileiro e Dangelo, chama essas torres de escolas de capoeiragem.

As torres do Rio de Janeiro foram outrora escola de capoeiragem. Os moleques fugidos das casas dos seus senhores, unidos a capadócios e vadios, ali se reuniam. Equilibravam-se, fazendo perigosos exercícios de ginástica nos cabeçalhos dos sinos. Alguns pagaram com a vida o prazer de tanger em repique de festa. (BRASILEIRO, DANGELO, 2013 apud PEREIRA, 2017, p. 55-56 ).

Os sinos também serviam como controle de opressão no dia a dia dos escravizados no Brasil, eles regulavam os períodos dos serviços e os momentos de despertar e recolher. Eram marcadores do tempo, assim como as sirenes em tenebrosos campos de concentração, escolas e fábricas. A seguir, Barbosa nos revela um pequeno momento do início do dia dos escravizados.

Antes de romper o sol, os negros eram despertados através das badaladas de um sino e formados em fila no terreiro para serem contados pelo feitor e seus ajudantes, que após a contagem rezavam uma oração que era repetida por todos os negros, sendo dessa forma já imposta a religião cristã a eles. (BARBOSA, s/d, p. 13).

Todos os rituais e modos de vida que constituem o arcabouço do estado ocidental, seja ele colonial, imperial, ditatorial, federativo, republicano, entre outros, é baseado na estrutura da religião cristã, mas especificamente o catolicismo romano. Fundado e institucionalizado por volta do ano 325 depois de Cristo, pelo imperador romano Constantino, que tinha como objetivo central a união do Império Romano, ou seja, a institucionalização e estatização da igreja funcionando como um dispositivo de domínio cultural, uma vez que a religião é capaz de definir padrões morais e engendrar modos de vida que são justificados por seus dogmas. Os sinos na cultura colonial ocidental era um instrumento de controle social, eram utilizados para sinalizar as horas mais importantes do dia, as datas comemorativas, as decisões importantes dos agentes do governo e os rituais religiosos mais relevantes como casamentos, batizados, funerais e festas religiosas.

Os repiques das campânulas, assim como as sirenes das fábricas e a programação da televisão, são apenas algumas extensões da voz do Estado. Nesse sentido, as sonoridades metálicas, lembrando sinos, que se destacam ao longo da minha peça, são a representação do controle ou, por melhor, da tentativa de controle do Estado, imposto de maneira violenta sobre a população mais vulnerável e explorada da sociedade brasileira. Essa tentativa de imposição de sistema também é expressa a partir da reiteração de micros estruturas melódicas ou



motivos ao longo da “Camada dos Sinos”. Esse motivo é apresentado logo no início da peça, nos primeiros vinte e cinco segundos, constituído por doze badaladas. A fundamental do primeiro sino é aproximadamente 310Hz, seguida pelo segundo por volta de 212Hz, o terceiro em torno de 270Hz, o quarto em 185Hz, o quinto, o sexto e o sétimo aproximadamente em 470Hz, o oitavo e mais grave acontece em torno de 135Hz, o nono ocorre por volta de 1865Hz, o décimo em torno de 2220Hz, o décimo primeiro em 2955Hz, sendo o ponto mais agudo, e o décimo segundo se dá aproximadamente na faixa dos 1865Hz, assim como no nono sino, a única diferença é que o decaimento do último sino é mais aberto como podemos perceber ouvindo e olhando os espectrogramas que serão apresentados a seguir, principalmente o primeiro deles, no qual podemos observar a exposição inicial desse motivo.

Figura 45 – Espectrograma extraído dos primeiros vinte e quatro segundos de Pinheirinho, modelo melódico com destaque para as fundamentais



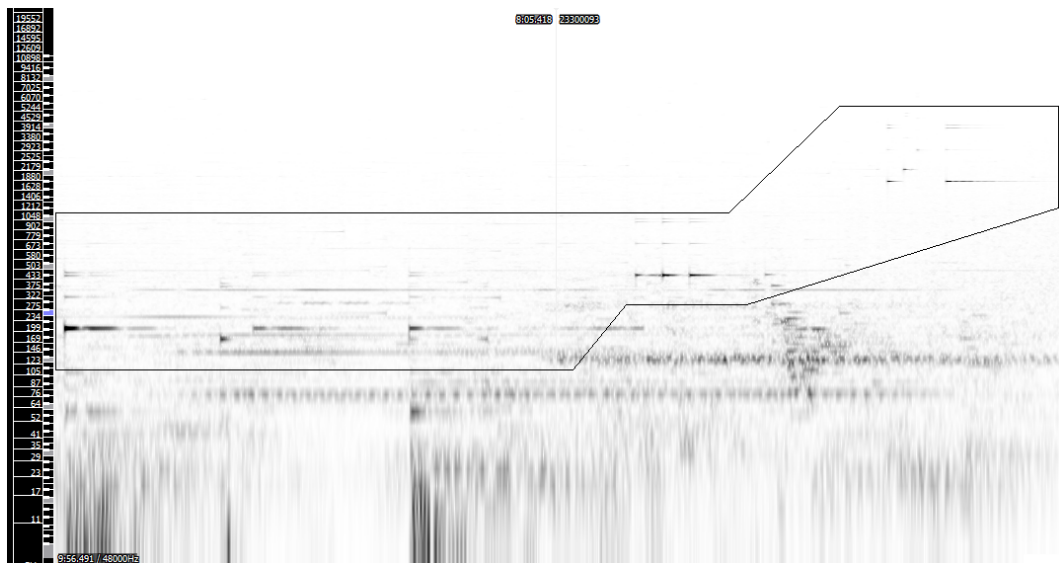
Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Figura 46 – Espectrograma da segunda aparição do motivo, extraído a partir de vinte e cinco segundos de Pinheirinho, modelo melódico com destaque para as fundamentais



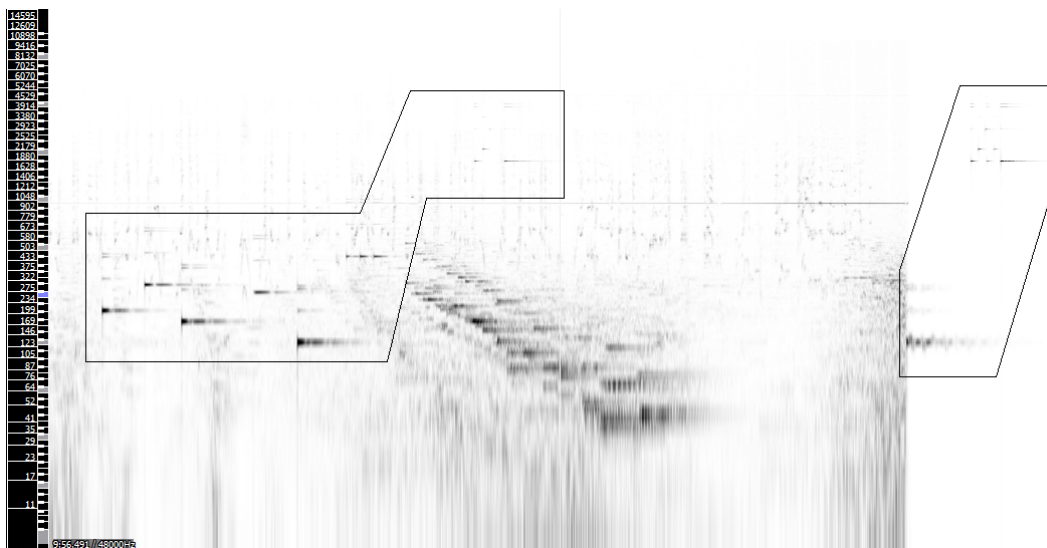
Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Figura 47 – Espectrograma da terceira aparição do motivo, extraído a partir de sete minutos e quarenta e nove segundos de Pinheirinho, modelo melódico com destaque para as fundamentais



Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Figura 48 – Espectrograma da quarta e última aparição do motivo, extraído a partir de oito minutos e cinquenta e um segundos de Pinheirinho, modelo melódico com destaque para as fundamentais



Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Como já mencionado anteriormente, na figura 45, observamos a exposição do motivo, logo no início da peça, em sua forma originária. Na figura 46 temos a sinalização da segunda aparição do motivo que se dá a partir dos vinte e cinco segundos, logo após a exposição inicial. Aqui já percebemos algumas alterações, a primeira delas foi a inserção de novos materiais ou camadas, a segunda alteração está na intensidade que é mais baixa em relação à primeira, muito por consequência da necessidade de equilíbrio entre as camadas que compõem a peça. No entanto, as mudanças mais relevantes estão nos arquétipos morfológicos, na figura 45 observamos diferentes tamanhos de ataques decaimentos abertos, na figura 46 esses doze elementos convertem-se em ataques decaimentos fechados que quando unidos a pequenos “loops” engendram-se em alguns “continuum ataque-eflúvio”, mais especificamente de interação. Os oito sinos iniciais foram gerados por interações um pouco mais espaçadas, formando gestos bem definidos. Os últimos quatro sinos, os mais agudos, foram produzidos por interações mais próximas dos arquétipos e duram por mais tempo, configurando em uma textura monomorfológica com movimento linear e estilo de movimento de rebanho, ou seja, percebemos mais o comportamento do grupo e menos dos indivíduos. Esses efeitos foram alcançados a partir da aplicação de *delay* e sobreposição de materiais replicantes. Tais arquétipos são bem representados pelo espectrograma, observe na figura 46 que os ataques perdem em intensidade e aparecem em figuras seccionadas.

Na figura 47, observamos mais algumas variações, os arquétipos retomam sua originalidade para ataque decaimento aberto. No entanto, percebemos que o primeiro e o

terceiro sinos foram reprimidos, o segundo sino é repetido três vezes e o quarto acontece apenas uma vez em ataque decaimento fechado, mantendo a estrutura das quatro badaladas que ocorrem no começo do motivo antes da repetição sonora que acontece no quinto, sexto e sétimo sinos, uma vez que ambos os três ocorrem na mesma fundamental em 470Hz. Poderíamos também considerá-los como repetições de um único sino, contudo, estamos considerando os números de ocorrências sonoras que, nesta situação, mantiveram-se as doze. Os sinos nove, dez, onze e doze também se mantiveram em suas estruturas originais, com as mesmas fundamentais que giram em torno de 1865Hz, 2220Hz, 2955Hz e novamente 1865Hz. A oitava sonoridade aparece bastante descaracterizada, a começar pela ocorrência temporal que se dá antes da sétima sonoridade, o ataque é reprimido e o gesto é convertido em uma pequena textura que foi gerada pela combinação de reverberação radical e efeito de vibrato, produzindo uma textura polimorfológica, recíproco ondulatório em estilo de movimento de rebanho.

Na figura 48 observamos novamente os doze sons do motivo com apenas duas mudanças em relação a sua forma original, que seriam a rotação entre o primeiro e o segundo sinos, e a antecipação da oitava sonoridade para antes do quinto sino, ou seja, o segundo sino é tocado antes do primeiro e o oitavo acontece antes do quinto. No final da peça temos uma pequena “coda” configurada pela aparição dos sinos oito, nove, dez, onze e doze, sendo que foi aplicado efeito de reverberação na oitava sonoridade.

Algo interessante de ser elucidado é a influência que eu tinha da obra de Claudio Santoro, mas especificamente a música serial dodecafônica que eu estudava na época, motivado por uma bolsa de iniciação científica. A maneira como variei esse motivo da “Camada dos Sinos” é muito semelhante a algumas permutações praticadas por Santoro nas séries de suas obras dodecafônicas, tais como omissões de alturas (sonoridades), alteração da ordem dos elementos das séries e rotações entre eles. Note que o motivo dos sinos, assim como uma série dodecafônica, também é composto por doze sonoridades, considerando as repetições dos sinos cinco, seis e sete como sonoridades individuais. Na figura 47 podemos observar ambas as permutações citadas, como vimos, os sinos um e três foram omitidos do material e a oitava sonoridade antecipada para acontecer antes do quinto elemento, alterando a ordem dos elementos. Na figura 48 ocorre a mesma alteração aplicada anteriormente na sonoridade oito, uma rotação entre os elementos ou sonoridades um e dois e apenas cinco sinos (8, 9, 10, 11 e 12) apresentados na “coda”.

Ao final do curso de graduação, minha pesquisa de iniciação científica acabou transformando-se em um trabalho de conclusão de curso, aumentando ainda mais minha

admiração e curiosidade sobre a obra de Claudio Santoro. Tais fatores acabaram me conduzindo até o mestrado onde elaborei uma dissertação intitulada como “Análise da estrutura atonal da Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas de Cláudio Santoro”. O excerto a seguir, extraído da minha dissertação, representa um pequeno fragmento do segundo movimento da sinfonia de Santoro, na qual podemos exemplificar as permutações brevemente descritas anteriormente, sendo aplicadas nas séries de dez sons “X” e “Y”. Trata-se de uma peça do início da carreira de Santoro, em que grande parte de suas características enquanto compositor já estão presentes.

Figura 49 – Compassos 1-5, viola e segundo violino da primeira orquestra do segundo movimento da Primeira Sinfonia de Claudio Santoro

The image shows a musical score for Violin 2 and Viola. The top system shows measures 1-5. The Viola part (bottom staff) contains two series: Y(O4) in measures 1-4 and Y(R8) in measures 5-8. The Violin 2 part (top staff) contains two series: X(R9) in measures 1-4 and X(R4) in measures 5-8. The bottom system shows a zoomed-in view of measures 5-8. The Violin 2 part (top staff) contains X(R4) in measures 5-8. The Viola part (bottom staff) contains Y(R8) in measures 5-8. The score includes fingerings and articulation marks.

Fonte: Oliveira (2017, p. 101).

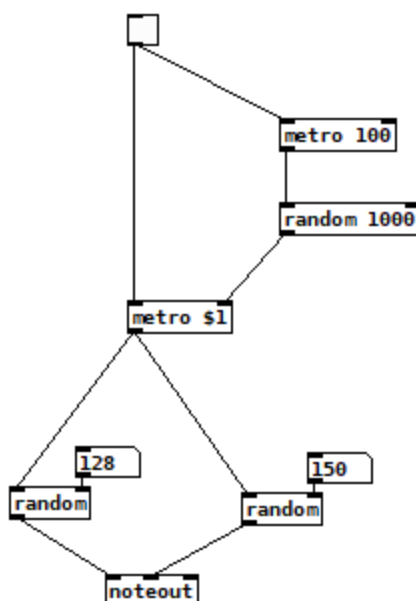
A citação a seguir, também retirada da minha dissertação de mestrado, explica brevemente as permutações aplicadas nas séries denominadas como Y(R8) e X(R4) no exemplo exposto na figura 49. Importante salientar que o símbolo “R” designa a forma retrógrada das séries “Y” e “X” e os números “8” e “4” seus níveis de transposição.

[...] ocorre omissão de elementos em ambas as séries, em Y(R8) não há a presença do sexto elemento e em X(R4) tem a falta do décimo elemento. Tais séries também apresentam reordenação dos elementos, perceba que a ordenação de Y(R8) está: 3 1 2 7 4 5 8 9 10, e a ordenação de X(R4) é: 1 2 5 6 3 4 7 8 9,

estes procedimentos modificam o material intervalar dentro das séries. (OLIVEIRA, 2017, p. 101).

A próxima camada chamaremos de “Camada dos Planos”, assim como a “Camada dos Sinos”, ela também foi engendrada inteiramente de maneira digital a partir do uso de pianos virtuais que são sistematizados a partir do protocolo MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Para a construção dessa camada, utilizei um método bastante simples de música generativa ou algorítmica, recorrendo a linguagem de programação visual desenvolvida por Miller Puckette, reconhecida como “Pure Data”. Para tal, elaboramos um algoritmo estruturado basicamente em duas partes, um contador randômico, ou seja, um dispositivo que realiza disparos constantes em velocidades aleatórias, e um mecanismo de escolhas randômicas de alturas e intensidades do piano virtual, tais elementos são numerações associadas ao protocolo MIDI. Quando unidas, o contador dispara em velocidades variáveis as alturas e intensidades escolhidas aleatoriamente, respeitando uma faixa numérica de possibilidades. Nesse sentido, uma vez que toda a estrutura ou grande parte dela é randomizada, o resultado musical é caracterizado por um atonalismo denso e radical, isto é, sem qualquer possibilidade de percepção de um ou vários centros. A seguir temos uma representação do “patch” elaborado em Pure Data.

Figura 50 – Algoritmo (patch) em Pure Data para produção de música generativa aleatória



Fonte: Pure Data (2021).

O contador randômico é constituído por três objetos, dois “metro” e um “random”. O “metro”, tal como um metrônomo, dispara constantes impulsos invariáveis que são calculados a partir de milissegundos. Na figura 50, podemos observar que um dos objetos “metro” está acompanhado pelo número cem (100), designando que os impulsos devem ser disparados a cada 100 milissegundos sobre um objeto “random 1000” que deve escolher aleatoriamente, nessa constância de disparos, números que constam entre zero até mil (0 - 1000), ou seja, a cada 100 milissegundos o objeto “random 1000” vai escolher qualquer número entre zero a mil. Estes números arrojados pelo objeto “random 1000” são lidos por um segundo “metro”, o “metro \$1”, que transforma tais números em impulsos, em milissegundos que, nesse caso, acabam sendo variáveis em uma escala que parte de zero até mil milissegundos (um segundo), produzindo, com isso, um contador randomizado. Tal contador está conectado a um mecanismo que acessa o instrumento digital, este é formado por três objetos e dois numeradores, um objeto “noteout” e dois “random”. O “noteout” possibilita o acesso e disparo dos elementos contidos na biblioteca MIDI que são, nesse caso, o instrumento virtual com timbre de piano, suas alturas e intensidades. Dois objetos randômicos, disparados a partir do contador randomizado, estão conectados ao objeto “noteout”, um deles arrojando aleatoriamente números entre zero a cento e vinte e oito (0 - 128), e o outro selecionando entre zero até cento e cinquenta. O primeiro dispara e acessa alturas, considerando o modelo da escala temperada, de 0 a 128 temos várias oitavas, aproximadamente dez oitavas e uma incompleta, formada apenas por oito alturas. O segundo “random” lança intensidades que partem do zero, que seria silêncio, até cento e cinquenta. Os numeradores conectados aos objetos randômicos permitem-nos a manipulação da numeração, nos dando a possibilidade de diminuir ou alargar, em tempo real, as sequências numéricas que devem ser escolhidas.

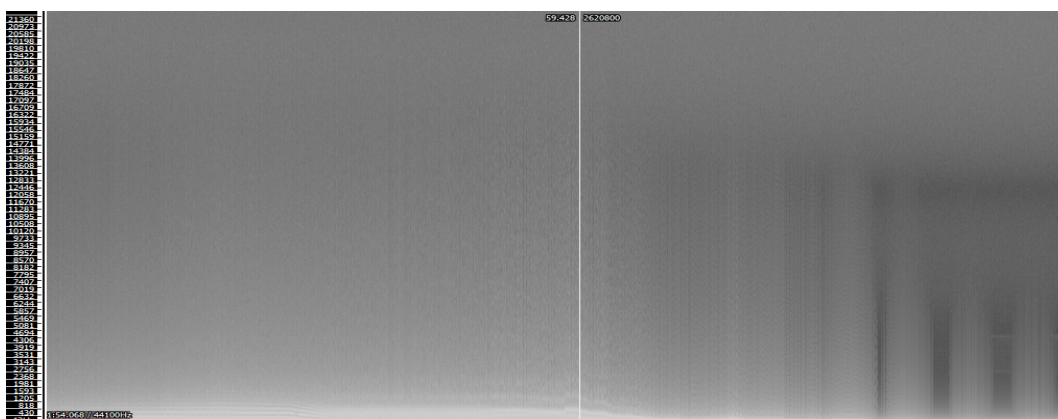
A “Camada dos Pianos” foi construída da seguinte forma: três “patches” como esse exposto na figura 50, foram acionados em temporalidades deslocadas, produzindo, como consequência, uma textura pontilhista que vai ganhando em densidade à medida que novos “patches” são postos em ação. A textura resultante no processo descrito foi gravada e replicada em quatro, com cada cópia passando por diferentes processamentos de edição sonora. Uma cópia manteve-se com o timbre de piano, aplicando-se sobre ela reverberação, o que acaba modificando grande parte dos arquétipos das sonoridades que formam essa textura, que são o arquétipo ataque decaimento fechado e, dependendo da intensidade e oitava de ocorrência, também podemos perceber o arquétipo ataque impulso, com a reverberação, tais arquétipos são modulados para ataque decaimento aberto. Em uma segunda cópia foi aplicada filtros, modificando o timbre original, e um “inverter início e fim”, ou seja, a sonoridade é lida de

maneira retrógrada, de trás para frente, efetuando uma mudança mais agressiva nos arquétipos que passam a ser configurados como ataque decaimento aberto na forma reversa. Na terceira cópia temos aplicações de filtros e distorção, alterando radicalmente o timbre e o arquétipo para ataque decaimento aberto. A quarta cópia foi exposta a um combo de processamentos de granulação do som, basicamente, o combo mistura a leitura randômica de micros fragmentos da sonoridade, transposição radical e manipulação temporal a partir de alongamento e retração do som, para alcançar tais procedimentos utilizamos o aplicativo livre desenvolvido por Rasmus Ekman, cujo nome é *GranuLab*.

Esses quatro replicantes alterados da textura gerada pelo *patch* elaborado no *Pure Data*, foram sobrepostos, efetuando, com isso, uma textura bastante densa e sombria, que é intensificada à medida que a peça caminha, tensionando cada vez mais as camadas que envolvem essa música. Podemos descrever o design espectromorfológico dessa textura, que age como uma amálgama, que confere uma certa unidade a peça, como uma tipologia de movimento excêntrico multidirecional de conglomeração, com estilo de movimento contorcido polimorfológico.

A quarta e última camada que constitui a peça em questão, será nomeada como “Camada dos Ruídos”. Esta faixa foi engendrada a partir de manipulações sonoras aplicadas a ruído branco. Foram utilizados quatro objetos sonoros, os mais básicos deles são o ruído branco *in natura* acontecendo em gestos breves e cliques que sujam a sonoridade. Esses materiais aceleram a tensão e criam surpresa, uma vez que decorrem em momentos imprevisíveis em alta intensidade, conquistando por minúsculos instantes o foco principal da trama sonora. Os outros dois objetos são texturas engendradas a partir de filtros aplicados em ruído branco, a seguir podemos observar os espectrogramas das mesmas.

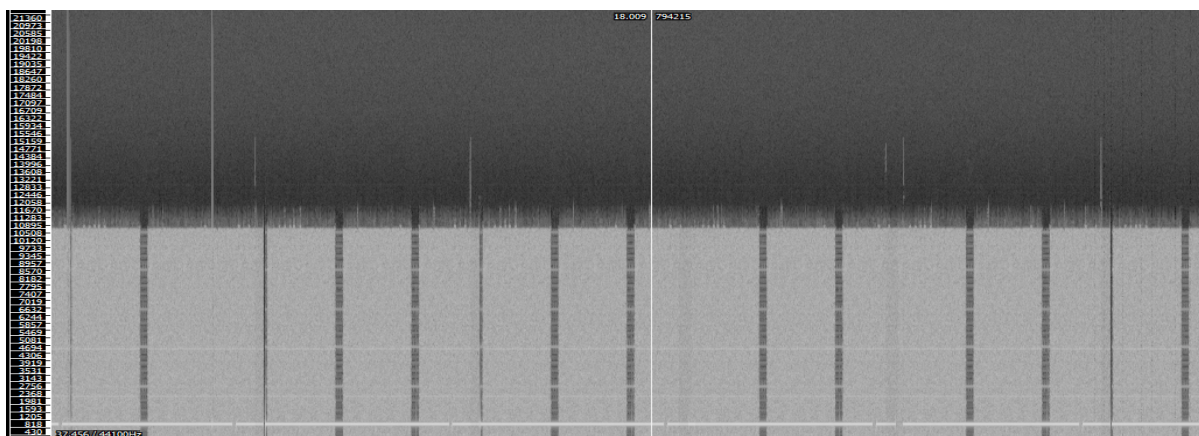
Figura 51 – Espectrograma de textura efetuada com ruídos em região grave



Fonte: Sonic Visualiser (2021).



Figura 52 – Espectrograma de textura mimetizando uma televisão quebrada



Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Na figura 51, podemos observar uma textura concebida a partir da aplicação de um filtro passagem baixa, no qual as frequências agudas são amenizadas, intensificando as bandas de frequências graves. Veja que a imagem no espectrograma, que designa as frequências que habitam nessa sonoridade, vão ficando cada vez mais brancas (mais intensas) à medida que nos aproximamos das frequências mais graves, observe que as faixas de frequências que existem entre, aproximadamente 43Hz e 215Hz, são as mais atenuadas, estando quase que completamente embranquecidas. O resultado sonoro é a percepção de um som contínuo bem grave envolto por ruídos atenuados, esse tipo de sonoridade tem muita ocorrência em estilos musicais como o *noise* e o *drone*. Outra característica importante deste material é o glissando direcionado para o grave, podemos evidenciar na figura que esse movimento é quase que um decaimento linear, parece que as frequências são reprimidas ao longo do tempo para a faixa de 43Hz, na realidade elas estão se movendo para o grave, efetuando em um glissando descendente que é bastante percebido auditivamente.

A textura representada na figura 52 foi uma tentativa de mimetizar a sonoridade de uma televisão quebrada ou fora do ar, dessas típicas que aparecem em filmes de terror. Na realidade, todos os elementos que formam a “Camada dos Ruídos” são contribuições para a simulação dessa televisão tenebrosa. Para o engendramento da textura exposta na figura 38, novamente foi utilizado um filtro passagem baixa, contudo, desta vez, o efeito foi mais radical, todas as frequências acima de, aproximadamente, 12000Hz foram drasticamente amenizadas, quase não são percebidas, as frequências abaixo desse valor, principalmente a partir de, aproximadamente, 11000Hz, são mantidas em intensidade semelhante. Tal sonoridade que soa um pouco mais aguda quando comparada ao ruído rosa, não é contínua,

tem pequenas fraturas que são evidenciadas na imagem. Outro elemento é a presença de um tom puro, uma frequência de valor aproximado a 1000Hz, que também acontece com pequenos cortes que estão deslocados em relação às fraturas do ruído.

A maneira como essas camadas foram construídas é fundamental para atribuir significado, intensificando as características sombrias e violentas da peça. Os lugares comuns ou tópicos utilizados para atingir tais objetivos foram as tópicos da sombra (ombra) e a tempestade e ímpeto (Sturm und Drang). As desconstruções realizadas em trechos selecionados da “Camada das gravações de Pinheirinho”, tais como o quarto relato em *paulstretch* e o primeiro relato em *wahwah*, aliadas aos carrilhões de Risset identificados nesse texto como “Camada dos Sinos” e as dissonâncias produzidas pela “Camada dos Pianos”, principalmente em momentos com movimentos mais lentos, são suficientes para marcar um ambiente fantasmagórico, onírico, misterioso e sombrio. A intensificação da textura caótica gerada pela “Camada dos Pianos”, alinhada com os diferentes tipos de ruídos contidos na “Camada dos ruídos” são consideráveis para caracterizar um ambiente caótico, violento e tempestuoso no sentido psicológico, ou seja, não é a ilustração de uma tempestade natural, uma chuva muito forte, é a representação de uma intensa instabilidade psicológica.

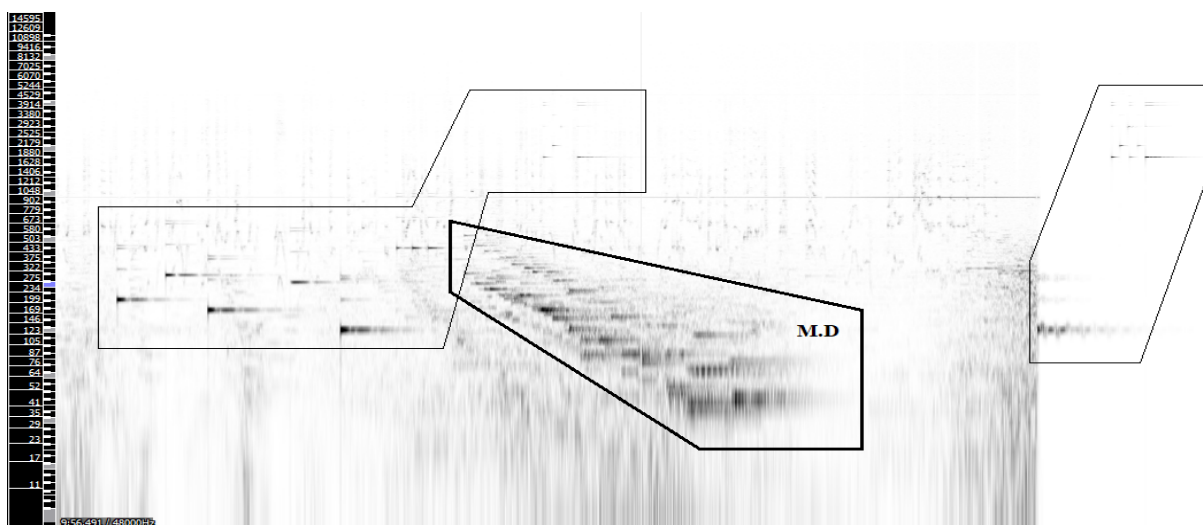
O que observamos aqui na peça “Pinheirinho” é a mistura de vários lugares-comuns que remetem ao sombrio e ao terror, essa mistura de tópicos é reconhecida pela teoria desenvolvida por Robert Hatten (1994) como tropificação. Como já discutimos, é evidente que tal teoria foi formulada para ser aplicada, a princípio, na música erudita escrita durante o período clássico, contudo, lugares-comuns (tópicos) são recorrentes ao longo de toda a história da arte ocidental. Ao longo do tempo, esses lugares se transformam, ganham ou reforçam seus significados, além, é claro, do surgimento de novos lugares-comuns que decorrem como consequência da indústria cultural, da cultura pop, do surgimento de outros modos de vida, novas tribos sociais, do desenvolvimento tecnológico e científico como um todo. Nesse sentido, como também já argumentamos, tópicos são sistemas culturais, não são lugares universais, ou, ao menos, não são absolutos em relação aos sentidos e representações que damos a esses lugares. Sentimentos associados ao sombrio como a depressão, a tristeza, o desconforto emocional, a solidão, entre outros, são universais. Todavia, a maneira como significamos, representamos e lidamos com eles são adversos, dependem do nosso ambiente cultural e do momento espacial e temporal no qual nos encontramos.

*Pinheirinho* é o resultado da conjunção de várias tópicos que nos remetem ao caráter sombrio, entre elas podemos destacar a sombra (ombra), Tempestade e Ímpeto (Sturm und Drang), e as figuras tópicos do Sofreu Bastante (passus duriusculus) e Choro (pianto). As duas

primeiras já foram associadas aos objetos que aparecem na peça, é importante reforçar que essas tópicas não carregam exatamente as mesmas estruturas desenvolvidas na música clássica, para começar, ambas as tópicas, quando associadas à música clássica e romântica, devem acontecer em tonalidades menores, contudo, na música eletroacústica não estamos lidando com tonalidades e sim com sonoridades, que acontecem em estruturas e modos de construção bastante diferentes, nesse sentido essas tópicas ganham novos elementos. Mesmo com essas enormes distinções, algumas características são mantidas como as longas sonoridades graves e as dissonâncias que caracterizam a tópica de sombra (ombra) e a textura densa e fragmentada, formada por gestos rápidos que são comuns na tópica de Tempestade e Ímpeto (Sturm und Drang).

As figuras tópicas reconhecidas como Sofreu Bastante (*passus duriusculus*) e Choro (pianto), também encontram representações nessa peça. As duas figuras, explicando basicamente, estão associadas a movimentos descendentes que na música antiga eram realizados por caminhos cromáticos, movimentos descendentes de segunda menor, tais figuras poderiam ser identificadas em qualquer uma das vozes que faziam parte da malha polifônica, sendo recorrentes em melodias ou baixos. Como não é comum na música acusmática a utilização do sistema temperado, ao menos da maneira descrita, esses movimentos descendentes foram realizados a partir de gestos como aquele glissando da figura 51 e em momentos na “Camada dos Pianos” como esse apontado como “M. D” (movimento descende) no espectrograma a seguir.

Figura 53 – Espectrograma da quarta e última aparição do motivo, extraído a partir de 8’51” de *Pinheirinho*, modelo melódico com destaque para as fundamentais. Apontamento do movimento descende (M.D)



Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Apesar da utilização de projeções relacionadas a antigas figuras tópicas como o *passus duriusculus* e o *pianto*, essas estruturas de significação não são estáticas, pois dependem da cultura para ganhar sentidos, e os movimentos de desenvolvimentos culturais são fluidos, logo, as estruturas tópicas também são, elas se transformam e ganham novos elementos ao longo do tempo. Um desses elementos renovadores que podem ser relacionados com as tópicas ligadas ao lugar da representação das sombras, mais especificamente as tópicas de *ombra* e *Sturm und Drang*, é a música atonal mais radical, que traz como elemento fundamental o trato com as dissonâncias ou com recursos voltados para a estética da sonoridade. A própria música eletroacústica foi e ainda é muito utilizada para representar o sombrio, principalmente em obras audiovisuais. Tal fato é relevante, pois a história do cinema, principalmente relacionada aos gêneros como horror, suspense, fantasia e ficção científica, associa-se bastante com o desenvolvimento de tecnologias ligadas à captura, edição e reprodução de som. Segundo Hutchings,

Apesar dos antecedentes no cinema mudo, o horror é primordialmente um gênero baseado no som (...). Desde o princípio, o gênero tem oferecido aos cineastas oportunidades de explorar inúmeras possibilidades trazidas por novas tecnologias sonoras (HUTCHINGS, 2004, p. 128).

No início dos anos trinta do século XX, o cinema mudo ainda não havia completado uma década de existência e já haviam algumas experiências com ruídos, uma delas, provavelmente uma das mais representativas daquela época, foi realizada pelo diretor Rouben Mamoulian em adaptação de 1932 do clássico “O Médico e o Monstro” de Robert Louis Stevenson. De acordo com Oliveira e Souza,

Na versão cinematográfica de 1932 do clássico O médico e o monstro, o diretor Rouben Mamoulian recorreu à animação direta, por meio de desenhos criados com luz incidida sobre a película, para criar um som inusitado, semelhante ao produzido por um sintetizador eletrônico. A sonoridade sintética foi utilizada para acompanhar a cena da primeira transformação do Dr. Jekyll em Mr. Hyde. (OLIVEIRA; SOUZA, 2014, p. 123).

É interessante observar como as sonoridades estranhas no cinema sempre estiveram atreladas a estes lugares-comuns do horror, principalmente aqueles lugares relacionados com o sobrenatural, o místico e a loucura. O estreitamento entre o cinema falado (sonoro) e a música concreta é ainda mais significativo quando identificamos manipulações sonoras semelhantes, mesmo antes do surgimento da música concreta na França ao final dos anos

quarenta, que já aconteciam nas construções sonoras produzidas no cinema. Segundo Oliveira e Souza,

Poucos anos após o advento do cinema sonoro e antes mesmo do surgimento da música concreta, em 1948 na França, técnicas rudimentares de manipulação de ruídos, semelhantes às utilizadas nos estudos de Pierre Schaeffer, já eram empregadas na trilha sonora cinematográfica. Parte dessas técnicas provinham de experiências de manipulação sonora com fonógrafos ou registros ópticos, cujo resultado era utilizado, posteriormente, na sonorização de filmes. (OLIVEIRA; SOUZA, 2014, p. 122).

É sintomático que praticamente todos os compositores franceses associados ao início da música concreta estiveram, em algum momento de suas vidas, associados com produções audiovisuais. Eram essas instituições, de rádio e televisão, que tinham os melhores estúdios, os equipamentos mais avançados da época. O mais eminente deles a desenvolver trabalhos relacionados com o som na arte audiovisual, principalmente com o cinema, foi Chion, entre seus trabalhos teóricos mais relevantes neste campo podemos citar *The Voice in Cinema*, *Film, a Sound Art*, *Music in Cinema*, *Words on Screen*, *David Lynch* e o já mencionado, sendo provavelmente o mais relevante, *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema (Audio-Vision: Sound on Screen)*.

A música eletrônica, que tem suas origens ligadas a figura de Herbert Eimert e ao estúdio de Colônia na Alemanha em 1951, evidentemente tem ainda mais estreitamento com a indústria do entretenimento. Principalmente a partir de elaborações tecnológicas como instrumentos musicais, tais como sintetizadores, que ainda são muito presentes na trilha musical da cultura pop, e o Teremim que deu uma assinatura sonora para os efeitos e trilhas desenvolvidas para o cinema de ficção científica e fantasia.

A música atonal instrumental também ganhou espaço no cinema e em outras artes audiovisuais, como exemplo podemos mencionar a música minimalista que aparece com uma certa relevância nos mais variados gêneros. O uso do atonalismo sonoramente mais áspero, como é o caso de técnicas como o serialismo, a música aleatória, textural e o tecnomorfismo, geralmente assoam-se a lugares-comuns relacionados ao desespero, a depressão, ao onírico, ao horror e até mesmo ao fantástico e a ficção científica. Como exemplo podemos apontar o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey)* do diretor Stanley Kubrick, uma ficção científica que tem em sua trilha a peça *Lux Aeterna* de György Ligeti, que é uma obra textural feita com técnicas derivadas do tecnomorfismo. Filmes de suspense e terror como é o caso de *O Iluminado (The Shining)*, também de Kubrick, constrói uma atmosfera sombria e desesperada a partir do uso de obras como *Música para Cordas, Percussão e*

*Celesta (music for strings, percussion and celesta)* de Bartók e *De Natura Sonoris* no. 2 de Penderecki. O uso de músicas construídas com técnicas atonais são um lugar-comum para a representação do sombrio e tempestuoso no cinema. Para Carreiro

A música atonal, que não possui um centro tonal estável e não tem, portanto, uma tonalidade predominante, percorre a escala cromática como um nível de previsibilidade muito menor, o que acentua no espectador a sensação de instabilidade. As composições escritas por Jerry Goldsmith para *Poltergeist – O Fenômeno* (1982) fazem uso extensivo da atonalidade, sobretudo nos momentos em que a segurança dos protagonistas humanos é ameaçada pelos fantasmas que habitam a casa. (CARREIRO, 2011, p. 49).

A utilização constante de intervalos culturalmente considerados dissonantes, tais como trítono (quinta diminuta) e a segunda menor, aproximam-se em muito das características harmônicas centrais nas tópicas associadas ao sombrio. Choques entre intervalos de segundas menores acontecendo em malhas polifônicas como representação da dor é uma abordagem bastante comum e reconhecível na música antiga. Figuras tópicas como o *Passus Duriusculus* e o *Pianto* são apenas alguns dos exemplos das associações que existem entre a sonoridade do intervalo de segunda menor com a representação do sofrimento. O trítono, o famigerado intervalo diabólico, associado na música tonal aos acordes com funcionalidades dominantes, são fundamentais para caracterizar o contorno harmônico em seções construídas a partir das características que determinam a tópica de *Sturm und Drang*, justamente com o propósito de desviar a atenção da tonalidade central, produzindo um momento de instabilidade tonal. Na música do período clássico, em estruturas como as sonatas para piano, geralmente, o segmento denominado como desenvolvimento é engendrado a partir dos processos que definem a tópica de *Sturm und Drang*. Os acordes diminutos, que também tem o trítono (quinta diminuta) em sua constituição, também são comuns nessas tópicas, principalmente na tópica de Ombra. Nesse sentido, uma vez que esses lugares comuns são elementos culturais e, portanto, se transformam com o tempo, parece elementar compreender que as estruturas da música atonal, principalmente aquelas que privilegiam as sonoridades dissonantes, seriam absorvidas, pelos mais variados meios, como representação desse arquétipo da sombra.

Algo interessante, e no mínimo curioso, é perceber como que a música atonal, principalmente aquela desenvolvida na primeira metade do século XX, escrita dentro dessas características que se associam a representação desses lugares de sofrimento, surge em um dos momentos mais terríveis da história da humanidade, em um dos momentos mais violentos, marcado por duas grandes guerras mundiais, sendo que a segunda delas é considerada uma das mais sangrentas da história, marcada pelo nacionalismo exacerbado, por

rupturas, muita violência e tecnicismo, uma das evidências disso é a criação e o uso de bombas nucleares. A música desenvolvida nessa época é tão sombria quanto foi seu tempo, com características acentuadas por um identitarismo nacionalista e elaboradas por técnicas que são derivadas de mentalidades estruturalistas. O serialismo talvez seja o exemplo mais proeminente desse tecnicismo, sendo fundado a partir de regras rígidas composicionais. Também é importante considerar que tal estilo tinha como propósitos a continuidade da tradição e o domínio da música alemã. É curioso que o serialismo dodecafônico tenha sido proibido na Alemanha durante a segunda guerra mundial, na realidade é simples entender, afinal Schoenberg tinha ascendência judaica. Apesar disso, se entendermos a arte como um sistema cultural, a compreensão tanto da origem como da metodologia do dodecafonismo, nos ajuda a compreender o estado da cultura de seu tempo. Bem como a sonoridade, que de maneira inconsciente privilegia em sua estrutura os intervalos associados à representação das sombras e da instabilidade. Outra relação curiosa é a associação da música de Schoenberg com o expressionismo alemão, uma vez que, no cinema, esse expressionismo é muito marcado pela gênese dos filmes de terror, obras como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) por Robert Wiene, *Nosferatu* (1922), por Friedrich Wilhelm Murnau, e *Metrópolis* (1927) dirigido por Fritz Lang – filme de ficção científica marcado pela construção de uma cidade futurista gótica e sombria – são apenas alguns dos exemplos. Outro exemplo que podemos apontar é a Sagração da Primavera de Stravinsky, uma das grandes obras já criadas, que também tem uma sonoridade áspera e é extremamente identitária, basta considerarmos que a obra foi escrita para um balé que representava os povos nativos da Rússia, seus deuses e rituais.

A *Camada das gravações de Pinheirinho* é a documentação e intensificação do drama, é a exposição “nua e crua” da tragédia. As camadas dos sinos e dos pianos intensificam o simbolismo da peça, relacionam-se com lugares comuns associados ao onírico e às sombras. A “Camada dos Ruídos” acaba propondo uma desconstrução a partir da sujeira do áudio, dos elementos que não são aceitáveis, que maculam a qualidade do áudio. Os ruídos também constroem a televisão quebrada, fora de sintonia, que também é uma referência aos filmes de terror, principalmente àqueles associados com o sobrenatural. A televisão que começa a falhar, em alguns casos é ligada de repente em algum canal fora do ar ou com o objetivo de revelar algo sinistro, em alguns casos ela apenas aparece na cena. Todas essas imagens são lugares-comuns ou tópicos que acontecem no cinema de horror, para citar alguns exemplos, podemos mencionar; *Poltergeist – O Fenômeno* (1982) dirigido por Tobe Hooper, *O Chamado* (2002) por Gore Verbinski e *Arquivo 81* (2022) de Rebecca Sonnenshine, são filmes que a televisão é utilizada para a conexão com o sobrenatural e a revelação do sinistro, em *IT*:

*A Coisa* (2017) dirigido por Andy Muschietti, a criatura revela-se em um antigo projetor. Em algumas obras, a televisão sem sintonia aparece como uma homenagem, como são os casos de *Pânico* (1996) por Wes Craven e *Maligno* (2021) por James Wan, em ambos os casos, as televisões ligadas acontecem em cenas de assassinatos. Todavia, em *Pinheirinho*, minha intenção de criar essa televisão quebrada tinha como objetivo central reforçar ainda mais o lugar sombrio, ou seja, foi a utilização de mais uma figura tópica associada ao arquétipo da sombra.



## 4 PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES PRÓPRIAS

### 4.1 QUARENTENA (2021)

Ainda gostaria de comentar sobre duas peças que compus utilizando materiais que nos remetem a esse lugar-comum das sombras. Primeiramente gostaria de iniciar minha exposição explicando algumas coisas referentes à peça denominada Quarentena, que compus em dezembro de 2021, mais especificamente na última semana do ano. Como o próprio nome já deixa claro, a peça em questão é um retrato da minha relação com o período de isolamento que experimentamos ao longo da pandemia causada pela doença Covid-19, que é ocasionada através de contato com o vírus SARS-CoV-2, da família dos coronavírus. O vírus foi identificado em 2019 e começou a se espalhar pelo Brasil no início de 2020, tomando, rapidamente, uma proporção gigantesca, prenunciando a tragédia que iríamos e que ainda estamos vivenciando ao longo desses anos. Felizmente, graças aos avanços da ciência com o engendramento das vacinas e os cuidados sanitários, os quadros de pessoas contaminadas e levadas a óbito por conta dessa doença diminuíram severamente. Todavia, o período mais complicado de toda a pandemia, até aqui, ocorreu entre os meses de março de 2020 até o momento em que as primeiras pessoas foram vacinadas, que foi em meados de janeiro de 2021. Esse período foi marcado por várias situações desfavoráveis, dentre eles podemos apontar o constante aumento dos números de contaminados e óbitos, os hospitais lotados, a avalanche de notícias negativas e contraditórias que saíam todos os dias, a postura negacionista do governo federal, as disputas políticas, a intensificação dos problemas econômicos, o isolamento do país em relação ao mundo e o crescente medo foram apenas algumas das questões que conturbaram esse momento.

Nosso dia a dia também mudou drasticamente, a facilidade do contágio da doença aliada com o desconhecimento em relação ao comportamento do vírus acabou resultando em orientações importantes, como o isolamento social. A partir desse ponto, estabelecimentos como teatros, cinemas, restaurantes, academias, escolas, entre outros, tiveram que fechar suas portas e encontrar novos modos para funcionamento, foi a partir deste momento que o *home office* entrou em nossas vidas, reprogramando-a totalmente. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han demonstra como essa situação de isolamento nos deixou mais cansados:

O que é cansativo é a solidão envolvida, o interminável sentar-se de pijama na frente do computador. Somos confrontados com nós mesmos, compelidos constantemente a meditar e especular sobre nós mesmos. Em conclusão, o

cansaço fundamental é um tipo de cansaço do ego. O escritório doméstico intensifica isso, envolvendo-nos ainda mais profundamente conosco. Fazem falta outras pessoas, que poderiam distrair-nos do nosso ego. Cansamos por falta de contato social, de abraços, de toque corporal. Em condições de quarentena, começamos a perceber que talvez as outras pessoas não sejam o “inferno”, como escreveu Sartre em *Sem Saída*, mas a cura. O vírus também acelera o desaparecimento do outro, como descrevi em *A Expulsão do Outro*. [...] A ausência do ritual é outra razão para o cansaço induzido pelo *home office*. Em nome da flexibilidade, estamos perdendo as estruturas e arquiteturas temporais fixas que estabilizam e revigoram a vida. A ausência de ritmo, em particular, intensifica a depressão. O ritual gera comunidade mesmo sem necessidade de comunicação, enquanto que hoje prevalece a comunicação sem comunidade. Mesmo aqueles rituais que ainda mantínhamos, como jogos de futebol, shows e idas a restaurantes, ao teatro ou ao cinema, foram cancelados. Sem rituais de encontro ou comemoração, somos jogados às profundezas de nós mesmos. Ser capazes de cumprimentar pessoas cordialmente é que nos torna seres, e não um simples peso. O distanciamento social desmonta a vida social. Isso nos cansa. As outras pessoas são reduzidas a potenciais portadoras do vírus, das quais devemos manter uma distância física. O vírus amplifica nossas crises atuais. Está destruindo a comunidade, que já estava em crise. Isso afasta uns dos outros. Isso nos torna ainda mais solitários do que já éramos nesta era de mídia social que reduz o social e nos isola. (HAN, 2021, s/p).

A peça *Quarentena* (2021) é baseada nas sensações que experimentei ao longo desse momento complicado que ainda vivemos, principalmente o ponto mais severo em que tudo ainda era incerto, não tínhamos as vacinas, os números de contaminados e vítimas cresciam a cada dia, pessoas próximas a você também começavam a sofrer em decorrência dessa doença, incertezas no trabalho e até no futuro do país. A experiência de viver uma pandemia já está sendo uma tarefa um tanto complexa, tornando-se ainda mais desesperadora quando acrescentamos na balança um governo com fortes traços fascistas e propagador do negacionismo.

Particularmente, eu experimentei o cansaço descrito por Byung-Chul Han. Minha vida entrou em um *loop*, começando pelo *home office*, que, convenhamos, não funcionava bem (como ensinar, a distância, um grupo de adolescentes a tocar violão?). Minha rotina então seguia com o acompanhamento do noticiário diário, essa parte era terrível, todas as notícias eram sombrias, a sensação que tinha era que a qualquer momento iríamos entrar em um colapso muito maior, sem alternativas para superação. Minhas sensações variavam entre a perspectiva de a doença ficar ainda pior e a possibilidade de algum tipo de golpe fascista, elas variavam nesse *continuum eflúvio*. Então passei a consumir séries e filmes, sempre gostei disso, mas na pandemia isso foi intensificado, terminava uma série e já engrenava em outra. Também tinham as *lives* musicais na internet, algumas eu gostava, mas a grande maioria não era do meu gosto. Isso é interessante, eu já sabia que a maioria dos brasileiros apreciam muito

o gênero sertanejo, contudo, não esperava que fosse tanto assim. A cada cinco *lives*, ao menos três eram de música sertaneja. Bem, minha vida ficou nesse *loop* durante um bom tempo, o resultado, sejamos sinceros, um tanto quanto que desastroso dessa tese é uma evidência disso.

Com o propósito de organizar um pouco a minha cabeça, compus essa peça (*Quarentena*), que nada mais é, que uma típica tarefa da matéria de redação da quinta série, com o tema: O que você fez nas suas férias (no fim do mundo)?

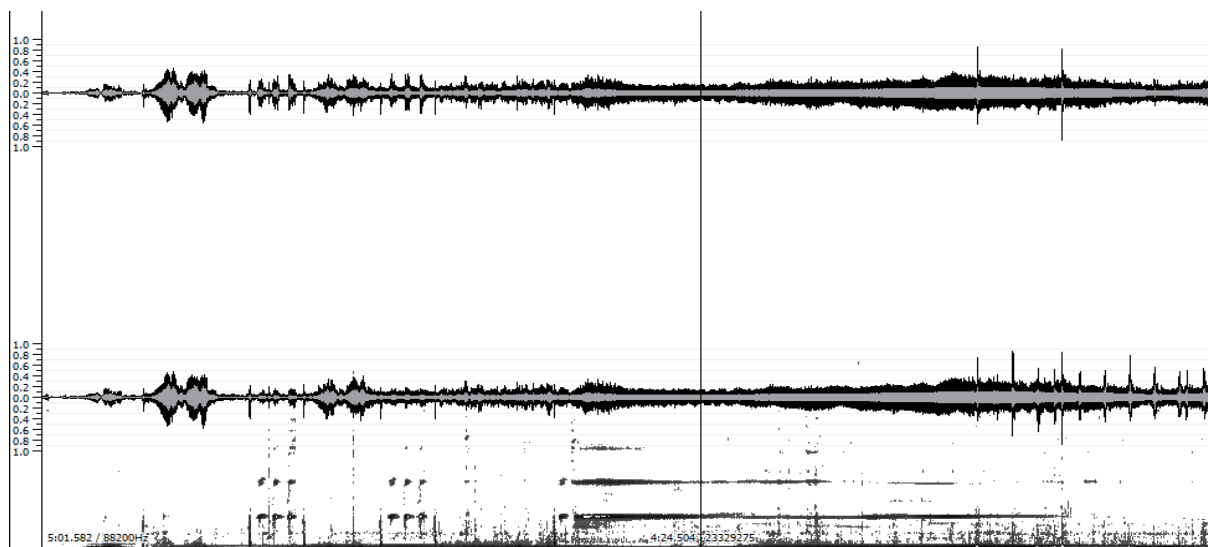
Para tanto, pensei em algumas sonoridades que representassem os momentos pelos quais circulavam esse *loop*. O som engraçado produzido por um sofá que tenho em casa foi o ponto de partida, as sonoridades advindas dele sempre são *in natura*, em alguns momentos, em dois especificamente, essa sonoridade é fragmentada para efetuar *loops* e textura a partir de sobreposição. Minha intenção era fazer com que as sonoridades “contorcidas” do sofá conversassem com o ouvinte, quase como se fosse um discurso expressando uma sensação de opressão.

Outra sonoridade presente é a televisão, que passa por três momentos efetuados por justaposição de sonoridades, que são: *lives* musicais (músicas sertanejas, pagode e axé), noticiários televisivos e filmes de terror (*O Iluminado*, *Tubarão* e *Psicose*). Nas primeiras duas configurações (*lives* musicais e noticiários), as músicas e notícias selecionadas, apesar de serem percebidas, não são inteligíveis, pois foram submetidas a um filtro passa-baixo. Ao final da segunda configuração (noticiário) a televisão ganha o foco com o cancelamento do filtro, e vai tomar a cena com a formatação com os filmes de terror que são representados por trechos de suas trilhas originais. *Tubarão* e *Psicose* possuem um material motivico muito marcado e semelhante, já no caso de *O Iluminado*, utilizamos quase que quarenta segundos do áudio daquela cena famosa, na qual o garoto está andando com seu triciclo nos corredores do hotel, até dar de cara com duas imagens fantasmagóricas. A escolha por referenciar esses três filmes foi, basicamente, o tema do isolamento e negacionismo. *O Iluminado* e *Psicose* são filmes que tratam, entre outras coisas, do tema da loucura causada pelo isolamento, Jack Torrance e Norman Bates são consequência disso. A loucura de Torrance é construída ao longo do filme, no caso de Bates, ela já está presente e é consequência de uma relação de proteção desmedida por parte da mãe, ele vivia isolado da sociedade naquela casa, vivendo com uma projeção de sua mãe que ele criou para si. Em *Tubarão* o prefeito Larry Vaughn, por motivos financeiros, não permite o fechamento da praia onde os banhistas estão sendo devorados por um tubarão branco. Outro elemento fundamental dessas escolhas são as trilhas

que prenunciam momentos de ameaça e caracterizam o ambiente sombrio que tanto debatemos em momento anterior. A construção dessa televisão também foi composta por sonoridades exageradas de ligar, mudar de canal e desligar, simulando um televisor antigo, com vida própria, que pode te atacar a qualquer momento.

A terceira sonoridade importante, que vai acontecer em variações durante toda a peça, acabei descrevendo como: sonoridade continuante formada linear, movimento unidirecional plano e copada, podem aparecer como resultado de manipulação de tons puros (frequências) ou por instrumentos virtuais (VSTi). Caracterizam-se por serem sonoridades com alturas bem definidas e constantes, produzidas por movimentos continuantes. O objetivo do uso dessas sonoridades é a construção de uma ambientação sombria e fantasmagórica. A primeira vez que aparece é resultante de um VSTi (instrumento virtual) executando um tetracorde formado por sobreposições de trítonos. As demais aparições são consequência de *time stretch* aplicada sobre algumas frequências que constituem os motivos de *Tubarão* e *Psicose*. Nas imagens a seguir podemos observar os resultados desses procedimentos.

Figura 54 – Sonograma e Espectrograma de trecho final (parte C) de *Quarentena*



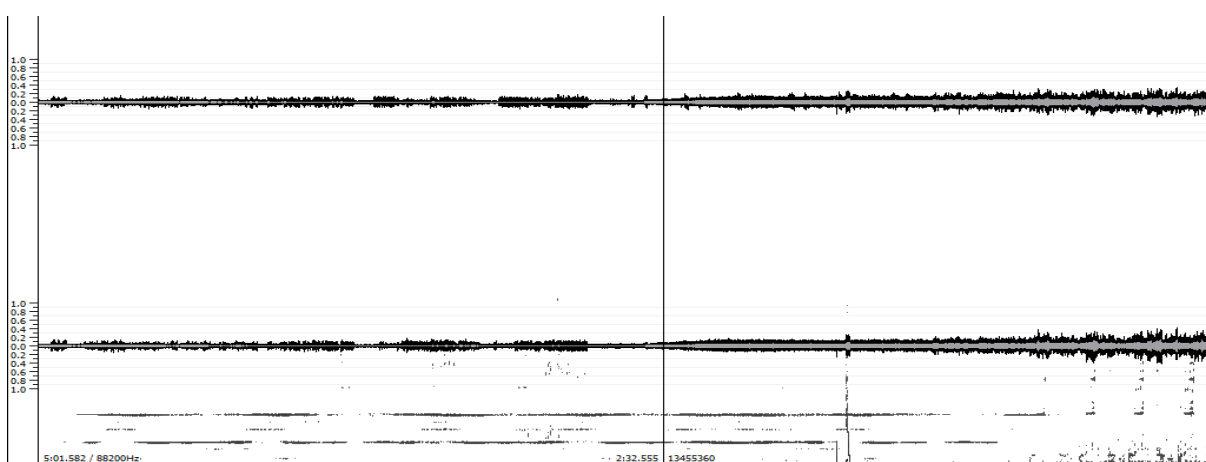
Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Na figura acima temos uma representação do momento em que os motivos dos filmes aparecem. É possível notar que algumas frequências do motivo de *Psicose* são ampliadas a partir da terceira ocorrência. Com um pouco de esforço, ainda podemos identificar o mesmo

processo ocorrendo logo na primeira aparição do motivo de *Tubarão*, todavia, em frequências mais medianas e graves que estão mais achatadas na figura acima.

Na figura a seguir, observamos um trecho da parte “B” da peça em questão, em que as sonoridades produzidas pela ressíntese de *time stretch* na parte “C” são capturadas e remodeladas a partir de filtros. Mesmo com esses procedimentos, ainda é possível observar uma constância estrutural nessa sonoridade, o que possibilita estruturas reconhecíveis e unidades.

Figura 55 – Sonograma e espectrograma de trecho da parte B de *Quarentena*



Fonte: Sonic Visualiser (2021).

Ainda temos sonoridades de curto-circuito, que, estranhamente, dialogam com a morfologia das sonoridades produzidas pelo sofá, e ruídos de geladeira (eletricidade) que acabam gerando um pedal, um “drone” que intensifica essa ambientação sombria. Também é fundamental considerar o vazio, essa peça é composta por vários momentos de silêncio, pontuando uma música que é gerada por movimentos lentos que devem caracterizar esse lugar do cansaço.

A estrutura geral da peça é bem simples. Formada por três partes que, apesar de serem bem definidas, conversam entre si, justamente, por ser uma peça baseada na recorrência, no *loop*. Nesse sentido, materiais sempre serão reaproveitados ou vão dialogar a partir de outros elementos, como a morfologia e a imagem produzida pelo som (TV, sofá, sonoridades constantes, etc.).

Quadro 19 – Estruturação de *Quarentena*

Partes	Tempo	Material
A	00'00" até 01'19"	Sons de sofá ( <i>in natura</i> ), televisão (sertanejo, pagode e axé) e sonoridade constante VSTi (continuante formada linear, movimento unidirecional plano e copada).
B	01'19" até 03'23"	Fragmentos dos sons de sofá em loop, televisão (noticiário), sons de curto-circuito, sons constantes de máquina (geladeira), sonoridades constantes de frequências puras extraídas de materiais da parte C (ressíntese de <i>time stretch</i> de algumas frequências).
C	03'23 até 05'01"	Sons de sofá ( <i>in natura</i> e fragmentados formando uma textura em movimento de rebanho), televisão (filmes de terror), frequências constantes derivadas das trilhas de terror (ressíntese de <i>time stretch</i> de algumas frequências).

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Novamente utilizamos o sombrio e fantasmagórico para criar um lugar de opressão. O silêncio tem relação com essa opressão, bem como as sonoridades produzidas pelo sofá, que pingam momentos de ironia aqui ou ali. A televisão e todo o contexto tecnológico são responsáveis por esse lugar do terror fantástico, a alma que é sugada ou expelida da tela.

#### 4.2 ÓBOLOS DE CARONTE

*Óbolos de Caronte* foi composto a partir do mesmo espírito de *Quarentena*, no entanto, em uma perspectiva mais trágica da situação crítica que experimentamos nos últimos anos. Temos, como certo, que a pandemia causou dor e sofrimento às pessoas das mais variadas classes sociais, contudo, no Brasil, as classes que mais sofreram com a doença foram as mais pobres. Conforme Brasil pontua,

De acordo com a pesquisa, a renda individual média do brasileiro, entre informais, desempregados e inativos está atualmente 9,4% abaixo do nível registrado no final de 2019. Na metade mais pobre da população, a perda de renda atingiu -21,5%, o que conforme o estudo configura o aumento da desigualdade entre a base e a totalidade da distribuição. [...] Ao longo da pandemia, a queda de renda entre os 10% mais ricos ficou em -7,16%, e representa menos de 1/3 da queda de renda da metade mais pobre. Já na faixa

que se compara com a classe média no sentido estatístico, a queda de renda ficou em 8,96%, cerca de 2,8 pontos percentuais (p.p) de perda acima do extremo superior. [...] Segundo a pesquisa, os principais perdedores foram os moradores da Região Nordeste com -11,4% de perda de renda. No Sul atingiu -8,86%. No gênero, as mulheres que tiveram jornada dupla de cuidado das crianças em casa apresentaram perda de -10,35% contra -8,4% dos homens. Por idade, a necessidade de se retirarem do mercado de trabalho por causa de maior fragilidade em relação à covid-19, os idosos com 60 anos ou mais perderam -14,2%. [...] Nos 12 meses terminados em julho de 2021, a inflação dos pobres ficou em 10,05%, 3 pontos percentuais (p.p) maior que a inflação da alta renda, segundo estimativas do Ipea. Nos nossos cálculos, a taxa de desemprego da metade mais pobre subiu na pandemia de 26,55% para 35,98%. Já entre os 10% mais ricos a mesma foi de 2,6% para 2,87%. (BRASIL, 2021, s/p).

A diferença social no Brasil é exorbitante e os números expostos acima comprovam os devastadores estragos que os mais pobres sofreram. Até poucos dias atrás, vimos a imagem aterradora de pessoas procurando o que comer em lixeiras, pessoas morrendo em portas de hospitais por falta de leitos e/ou respiradores, enquanto que o governo federal continuava a espalhar notícias falsas por meio de mídias alternativas administradas por seguidores. Enquanto usufruímos do privilégio de trabalhar em casa, a grande maioria da população desse país seguia tentando sobreviver em meio ao caos pandêmico. Fleury e Menezes fazem a seguinte pontuação,

As medidas de enfrentamento difundidas pelas autoridades sanitárias dirigiram-se às camadas mais ricas da população, recomendando isolamento social, trabalho em casa via internet, uso de álcool em gel e lavagem das mãos. O descaso dos governantes em relação às necessidades dos moradores das favelas foi evidenciado pela adoção de uma linha política equivocada, centrada no hospital, em detrimento do acionamento da rede de atenção primária e dos centros de referência da assistência social. Estes seriam fundamentais para identificar pessoas sintomáticas e seus contatos, referir pacientes a outros serviços do sistema de saúde, e fortalecer a prevenção, a identificando necessidades e as possibilidades de quarentena dentro e fora da favela. [...] Não foram tomadas medidas de políticas públicas para mitigar o impacto econômico devastador na economia das favelas - onde grande parte da população atua na informalidade ou em serviços domésticos - nem para obrigar as concessionárias a prestarem regulamente os serviços de abastecimento de água e coleta de lixo, tampouco foram tomadas providências para prover acesso gratuito à internet, condição necessária tanto para o trabalho dos agentes comunitários de saúde quanto para a preservação dos moradores em condições de isolamento. Diante dessa situação, organizações e lideranças existentes nas favelas se mobilizaram por meio de diferentes tipos de ação e distintas estratégias no enfrentamento da pandemia. (FLEURY; MENEZES, 2020, p. 2).

A falta de estruturas básicas, como o acesso hospitalar e saneamento básico, somado à falta de trabalho, uma vez que grande parte da população pobre trabalha na informalidade, foram devastadores. Mesmo perante essas dificuldades, o artigo de Fleury e Menezes

mostra-nos como a incrível resiliência e coragem dessas pessoas fez com que elas resistissem à pandemia da maneira que podiam, partindo de esforços coletivos, o que, certamente, não exime a culpa do Estado, tão pouco ameniza as tragédias que ocorreram neste país.

*Óbolos de Caronte* nasce desse espírito de revolta e tristeza. Para alguns, pode parecer um tanto quanto insensível criar peças a partir dessas questões, contudo, em minha defesa, argumento que esta é a única maneira que encontro para expressar meus desesperos. Poucas vezes fiz música para provar ou experimentar algum tipo de teoria. Não faço músicas pelo deleite das estruturas, tão pouco por alguma necessidade acadêmica. Minha única motivação são minhas vivências, é o modo como filtro as coisas. Parece cafona e até romântico demais, mas é verdade.

Segundo a mitologia grega, Caronte, o barqueiro de Hades (deus do mundo inferior e dos mortos), tinha como tarefa a condução das almas por meio do rio (Estige e Aqueronte) que dividiam o mundo dos vivos e dos mortos. Era comum colocar moedas sobre os olhos e boca do defunto antes do sepultamento, os óbolos (moedas) serviam de pagamento para que Caronte recebesse de bom grado a alma que deveria ser conduzida ao mundo dos mortos. A peça em questão é multimídia, envolvendo música mista (violão, violoncelo e sons eletrônicos) e vídeo. Caronte é representado no vídeo a partir da sobreposição de vários recortes digitais de representações artísticas em torno do mito, obras de autores como Alexander Litovchenko e Gustave Doré foram utilizadas nesse processo de sobreposições de fragmentos. As imagens a seguir são de algumas obras utilizadas.



Figura 56 – Representações de Caronte, o barqueiro de Hades



Fonte: Alexander Litovchenko - **Location:** Russian Museum, St. Petersburg **Technique:** Óleo sobre tela Alexander Dmitrievich Litovchenko ( 1835 - 1890) "Charon carries souls across the river Styx" (wikipedia). Caronte ilustrado por Gustave Doré, para a *Divina Comédia* (wikipedia). Mitologia e fantasia (2016).

Esses recortes foram sobrepostos por uma camada caracterizada por ter uma diversidade de cores que se transformam e movimentam-se lentamente. Esse efeito foi produzido de maneira prática com a utilização de uma vasilha de vidro com água fria, alguns esmaltes de cores diferentes e seringas. Enquanto despejávamos as cores sobre a água, um celular, colocado abaixo da vasilha, gravava em câmera lenta. O esmalte ao tocar na água fria, expande-se criando uma camada sobre o líquido, produzindo o efeito que é possível de ser visto no vídeo, algo que parece uma pintura viva, em movimento.

As moedas sobre os olhos também possuem uma movimentação de luz, tal efeito também foi produzido de maneira bastante prática. Utilizei um *patch* simples do *Pure Data* (PD) que grava pela câmera do computador, imagens espelhadas que simulam o interior de um cubo. Utilizando esse aparato, entrei em um quarto escuro e filmei várias tomadas de um lustre de formato espinhoso, que era iluminado por uma lanterna, enquanto o movia, produzindo uma variedade de coloração. Na praça de edição, essas sonoridades foram sobrepostas e encaixadas sobre os olhos do suposto cadáver do vídeo. A seguir, temos uma imagem extraída do vídeo da peça em questão.

Figura 57 – Imagem extraída de vídeo feito para a obra



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Os sons eletrônicos foram compostos a partir de três materiais sonoros: as moedas representando a estória do barqueiro, um trecho da música *Stella celi* de John Cooke, que é uma súplica aos céus para barrar a peste negra e o som do mar, representando as águas que levam as almas ao mundo dos mortos. Os sons das moedas caindo aparecem logo no início e são desconstruídos ao longo da peça, a partir de processo de granulação dos materiais. O trecho da obra de Cooke é o principal material da minha peça, sendo, portanto, quase que um *Plunderphonics*. Ao início utilizo doses medianas de reverberação, com o tempo, vou radicalizando, sobrepondo efeitos de reverberação no coral de Cooke até ele ser convertido em um estado de eflúvio, a partir desse momento, utilizando um combo de filtros, essa sonoridade foi ganhando características virtuais, convertendo-se, com o tempo, em uma massa ruidosa que parece se transformar em som de mar (*in natura*).

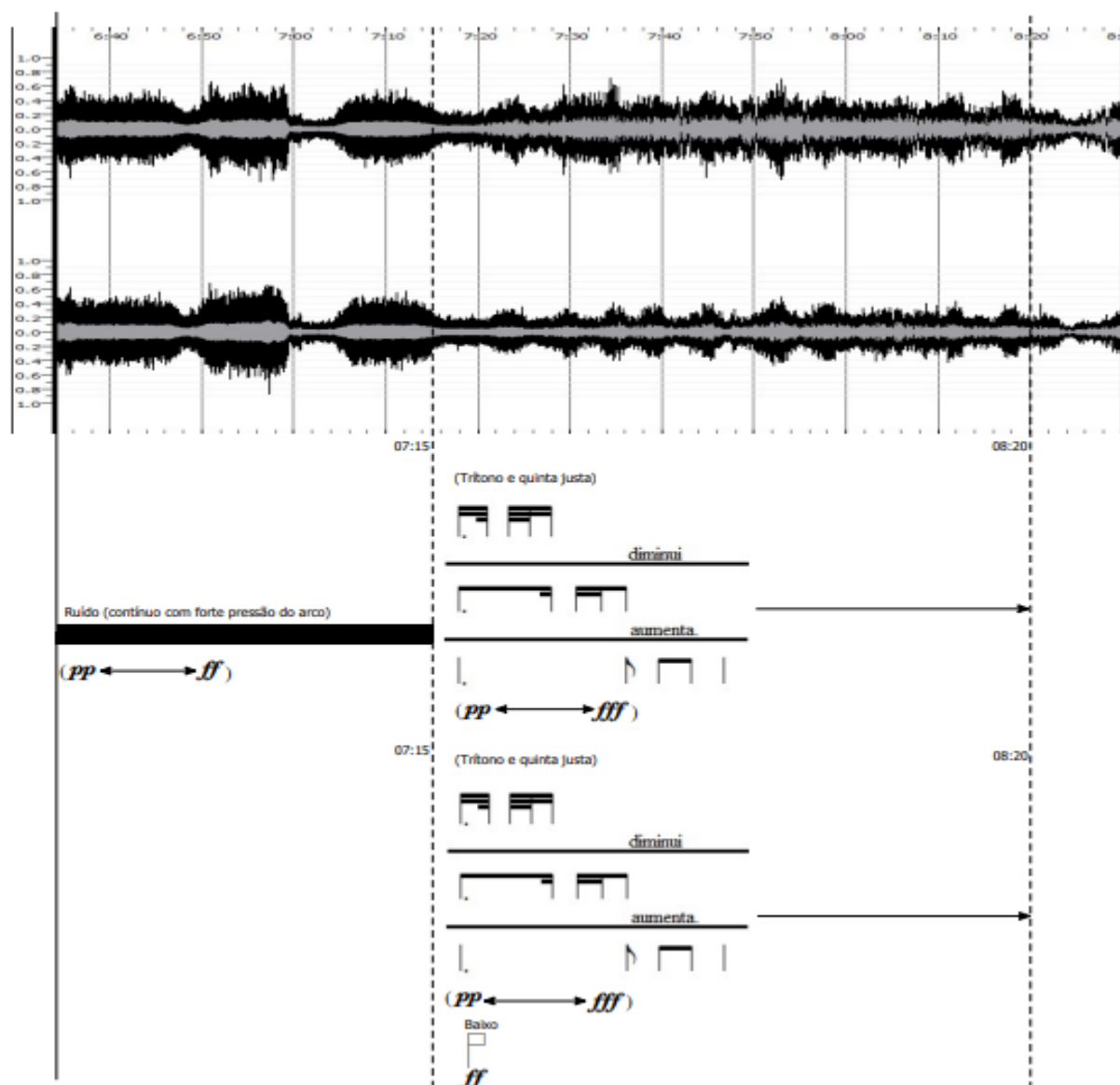
*Óbolos de Caronte* tem uma estrutura bastante fluida, as sonoridades estão sempre em transformação, não recapitulação de ideias. Mesmo assim, ainda é possível localizarmos pontos que definem momentos nos quais é possível perceber uma completa mudança dos materiais. Segue um esboço da estrutura da peça em questão.

Quadro 20 – Estrutura de Óbolos de Caronte

Partes	Tempo	Material
A	00'00" até 01'30"	Eletrônico: moedas (caindo/grãos). Instrumentos: violão e violoncelo imitando a morfologia das moedas.
B	01'30" até 05'20"	Eletrônico: <i>Stella celi</i> de Cooke (duas camadas: uma com reverberação e outra <i>in natura</i> que vai desconstruindo-se). Instrumentos: violonista percute as cordas e o violoncelo faz variados tipos de harmônicos.
C	05'20" até 07'15"	Eletrônico: ruídos. Instrumentos: violoncelo mimetiza sonoridade de ruído.
D	07'15" até 10'00"	Eletrônico: mar. Instrumentos: violão e violoncelo improvisam sobre material rítmico e intervalar até 08'20".

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

A parte instrumental varia entre mimetizar as estruturas morfológicas dos sons eletrônicos e realizar ações novas. O violão é preparado e funciona, na maioria das vezes, como um instrumento de percussão, com exceção da parte “D”, onde é realizada uma improvisação embasada em materiais mais tradicionais. O violoncelo, em grande parte do tempo, tece uma conversa com o coral de John Cooke, os únicos momentos onde essa interação não ocorre são nas partes “A” e “D”, na primeira, a conversa dá-se com as sonoridades das moedas, já na parte “D”, o encontro é com o violão a partir de improvisação que se baseia em materiais tradicionais. Esses materiais são: intervalos de trítono e quinta justa em sequência rítmica formada por colcheia pontuada, três semicolcheias e uma colcheia, podendo ser utilizado também as transposições desses valores. O resultado sonoro é semelhante à música do atonalismo livre que se baseia em padronizações celulares. A sequência rítmica deve aludir a um lugar do fúnebre, é o tipo de padrão rítmico que tem bastante recorrência em obras com essa temática. A seguir, podemos observar como isso foi especificado na partitura.

Figura 58 – Partitura de *Óbolos de Caronte*. Última página

Fonte: Acervo pessoal (2021).

### 4.3 ASTRONAUTAS EM NAZCA

*Astronautas em Nazca* foi motivada tematicamente pelo “mistério” dos geoglifos encontrados no deserto de Nazca no Peru. Esses geoglifos são figuras gigantes grafadas tanto em terrenos planos, como também em morros, em variados tipos de solos. Tais figuras podem ser engendradas naturalmente como também, na maioria das vezes, por ação humana. Geoglifos são encontrados em diferentes localidades do mundo, no entanto há uma presença marcante na América Latina, sendo encontrados em países como Chile, Brasil, Peru, entre outros.

Figura 59 – Geoglifos na Amazônia, Inglaterra e Chile



Fonte: Madeiro (2015), Mundo Gump, rutachinchorro.

Os geoglifos, em sua grande parte, foram gerados por povos “primitivos” motivados por rituais religiosos. Os geoglifos da Amazônia, apresentados na figura 59, datam de mais de mil anos, sendo que os mais antigos foram construídos na era Antes de Cristo. Essas imagens amazônicas foram compostas pelos indígenas Aruaques para fins ritualísticos.

As imagens do Deserto do Atacama (Chile) também datam da mesma época dos geoglifos brasileiros e foram feitas por motivação artística, para expor a identidade de determinados povos. Segundo o *blog Operamundi*, da Uol:

Em entrevista exclusiva à Agência Efe em espanhol, o arqueólogo chileno Gonzalo Pimentel, que estuda há anos as figuras do deserto, afirma que as intervenções estão “muito mais relacionadas com a natureza humana do que muitos querem acreditar”. De acordo com ele, trata-se de um “tipo de arte rupestre vinculada às antigas rotas de caravanas que os viajantes deixavam como marca de sua passagem e identidade”. [...] As figuras, características do mundo pré-colombiano andino, foram gravadas principalmente no primeiro milênio de nossa era e têm entre 10 e 300 metros, estando localizadas entre as cidades de Antofagasta e Arica. [...] Para criar tais figuras, os indígenas “desenhavam sobre o solo, seja tirando as pedras superficiais escuras para deixar à vista a areia mais clara, seja amontoando as pedras com o objetivo de formar um contraste que permitisse distinguir a imagem de fundo”, esclareceu Pimentel. [...] Ainda segundo o especialista, losangos, cruzeiros andinos e figuras humanas com túnicas e ferramentas representadas nas imagens, correspondem à visão do mundo, cosmovisão e imaginário coletivo de dezenas de gerações de andinos”. (“NAZCA...”, 2014, s/p).

Os geoglifos do deserto de Nazca, no Peru, são os mais conhecidos do mundo. Esses geoglifos datam de aproximadamente 300 a.C. até 800 d.C. São figuras grandes, as maiores possuem mais de 200 metros. Mais de setenta dessas figuras são representações de animais e formas humanas. De acordo com Prado,

O objetivo das Linhas de Nazca era religioso. Os desenhos mantinham uma relação estreita com a vida e a morte daquele povo. Segundo a arqueóloga Christina Conlee, que estuda o local, os desenhos de animais se relacionavam à fertilidade e à água, preocupações principais de um povo que vivia em uma região desértica como aquela. As formas geométricas provavelmente eram os locais onde as cerimônias sacrificiais e as preces eram realizadas, como um templo a céu aberto”. (PRADO, 2016, s/p)

Como podemos constatar, as marcas de Nazca eram motivadas por ações ritualísticas religiosas. Contudo, há algumas teorias de conspiração envolvendo os desenhos de Nazca como obras realizadas ou ensinadas por alienígenas, seres advindos de outros mundos que, supostamente, teriam tido contato com a natureza e o povo “primitivo” desta região. Uma das figuras mais conhecidas e enigmáticas de Nazca foi batizada com o nome de “Astronauta”, por representar uma forma humanoide com grandes olhos e um dos braços apontando para cima. Abaixo temos as imagens dos geoglifos de Nazca denominados de “Astronauta”, “Aranha” e “Beija Flor”.

Figura 60 – Geoglifos em Nazca



Fonte: Prado (2016).

*Astronautas em Nazca* é tematizada a partir da ideia conspiratória de alienígenas construindo imagens gigantes no deserto do Peru. O termo “Astronautas” além de fazer referência ao geoglifo “Astronauta” de Nazca, também é uma referência ao livro de Erich Von Däniken, pai da ufologia, denominado de *Eram os Deuses Astronautas*. No texto de Däniken os deuses dos homens são entendidos como seres advindos de outros planetas, nesse sentido, podemos encontrar um paralelo entre os objetivos religiosos da construção dessas imagens com a ideia dos Deuses alienígenas ou astronautas. Däniken faz a seguinte leitura dos desenhos de Nazca.

Nesse caso, que finalidade tinham as linhas de Nazca? A meu ver, poderiam ter sido transferidas para aquela escala descomunal a partir de um pequeno modelo e usando-se um sistema de coordenadas. Ou poderiam ter sido feitas de acordo com instruções elaboradas e transmitidas por alguém que estivesse numa aeronave. Ainda não é possível afirmar que a planície de Nazca tenha sido um campo de pouso em qualquer época. Se aí se usou ferro, dele já nada restará. Mas, se a maioria dos metais se corrói em poucos anos, o mesmo não acontece com o solo rochoso. Que há de errado em lembrar a possibilidade de que as linhas tenham sido traçadas para dizer aos "deuses": "Pousai aqui! Tudo foi preparado como vós ordenastes"? [...] Os construtores das figuras geométricas talvez não tivessem a menor idéia do que estavam fazendo. Mas talvez soubessem, perfeitamente bem, do que precisavam os "deuses" para aterrissar". (DÄNIKEN, 1968, p. 22).

*Astronautas em Nazca* é uma construção sonora imaginária da chegada e construção dos geoglifos por parte dos alienígenas. A forma musical tem como objetivo representar essa narrativa imaginária que também faz uma referência a forma da obra *Círculos Ceifados* de Rodolfo Caesar, obra que também trata do tema de “visitas alienígenas” na Terra, aliás, os círculos ceifados também são geoglifos. O quadro a seguir traz uma esquematização da forma de *Astronautas em Nazca*.

Quadro 21 – Forma de *Astronautas em Nazca*

<b>Deserto. 00:00 até 01:20</b>	<b>Alienígenas. 01:20 até 08:09</b>	<b>Deserto. 08:09 até 08:19</b>
Paisagem sonora de deserto (sons de ventania). Som granular feito a partir de manipulação “fft” em ruído branco. Som granular feito por processo comum de granulação em tempo real.	Som granular feito a partir de manipulação “fft” em ruído branco. Som granular feito por processo comum de granulação em ruído branco. Som granular feito por processo comum de	“Codetta” com paisagem sonora de deserto (sons de ventania).

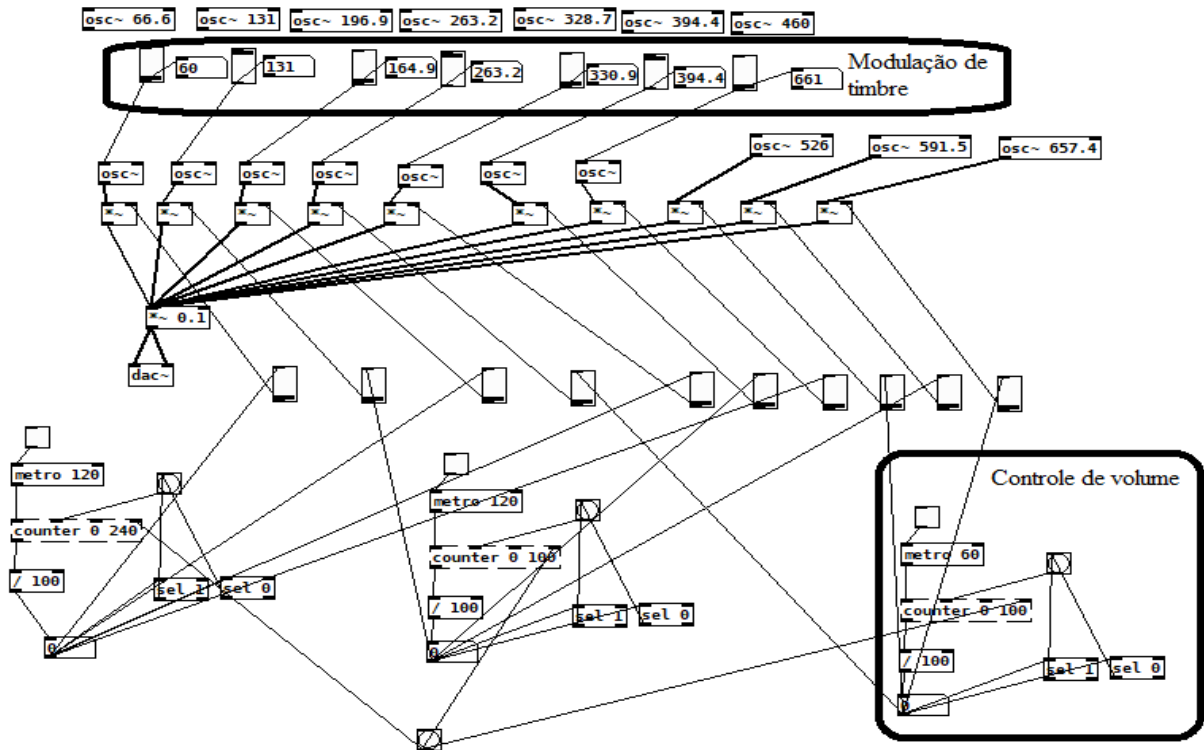
	<p>granulação em tempo real (violão e cabo). Som de “Violoncelo” em síntese aditiva. Modulação entre sons de “Violoncelo” e “violão” (construção de timbres a partir de síntese aditiva). Transformação do timbre por “modulação” de intensidades (volumes). Granulação por randomização de “localidade” de faixa, aplicada sobre som de “Violoncelo”. Som de violão modulado pelos parciais do “Violoncelo”.</p>	
--	---	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

O quadro mostra a estrutura formal da peça estudada, pontuando alguns procedimentos composicionais necessários para o engendramento dessas estruturas. A partir do quadro também podemos identificar os materiais utilizados. Utilizamos, basicamente, uma nota Dó (quarta corda) do violoncelo, as notas Ré, Dó (oitavado) e notas cromáticas a partir do Si cindo do violão. Os outros materiais são derivados de processos eletrônicos construídos em *Pure Data* (PD). A seguir teremos a apresentação de alguns *patches* utilizados na elaboração de *Astronautas em Nazca*.

Inicialmente extraímos os parciais que compõem a nota Dó do violoncelo, para isso utilizamos o software *Sonic Visualiser*, contudo, seria possível aplicar o modelo da série harmônica, uma vez que estamos lidando com um instrumento de cordas. Extraímos a seguinte configuração de frequências: 66,6hz; 131hz; 196,9hz; 263,2hz; 328,7hz; 394,4hz; 460hz; 526hz; 591,5hz; 657,4hz. Foram selecionadas as dez primeiras frequências que compõem o timbre do Dó grave do violoncelo, a partir desta seleção elaboramos um timbre derivado utilizando síntese aditiva no *Pure Data*. O mesmo procedimento foi realizado com a altura Mi do violão, em que foram selecionados sete parciais, sendo respectivamente: 60hz; 120,3hz; 164,9hz; 240hz; 330,9hz; 495,8hz; 661hz.

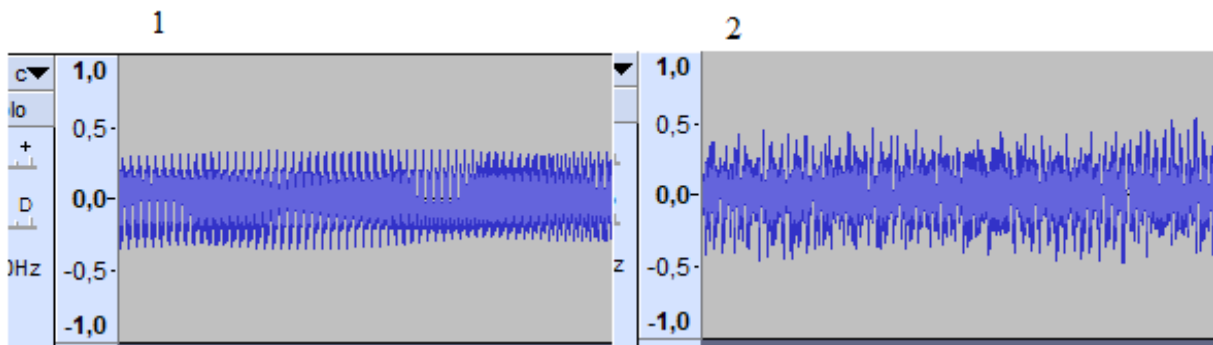


Figura 61 – *Patch* síntese aditiva e controladores de intensidade

Fonte: Pure Data (2019)

Na Figura 61 temos um *patch* de uma síntese aditiva em que é possível “automatizar” as intensidades de cada frequência a partir de três contadores que seguem um movimento “vai e vem”, entre 0 (sem intensidade) e 1 (máxima intensidade), tais contadores são movimentados por “metros” (definição de velocidade) múltiplos. No *patch* em questão também temos controladores (movido em tempo real) que modulam frequências, sendo respectivamente os sete “primeiros” parciais do violoncelo até os sete parciais da nota Ré do violão. Tais controladores garantem constantes transformações no timbre deste “violoncelo”, gerando modulações entre sons mais orgânicos e sons ruidosos ou mais instáveis. Isso pode ser visualizado na Figura 62, onde podemos ver uma forma de onda mais estável (1) em relação a uma forma mais instável (2), essas modulações são alcançadas a partir da manipulação dos controladores presentes no “*patch*” em questão.

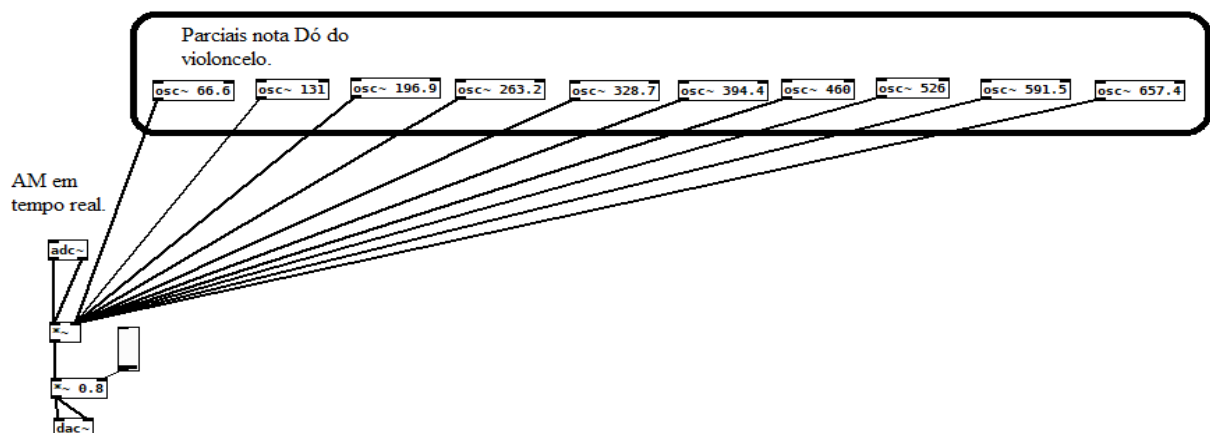
Figura 62 – Formas de ondas ocasionadas pelas modulações impostas pelo *patch* da Figura 61.



Fonte: Audacity (2019).

Também foram utilizados dois processos de modificação sonora a partir de entrada de áudio “externo”, ou seja, sonoridades produzidas por fonte externa que são modificadas por processamentos digitais em tempo real. As fontes, nos casos em questão, foram o violão e o cabo, cujas sonoridades passaram por dois processos básicos. O mais simples desses processos foi uma modulação por anel, na qual as parciais geradas no violão (notas Dó graves oitavadas, a sexta corda do violão foi afinada em Dó) eram moduladas pelas parciais produzidas pelo timbre gerado pela combinação das dez frequências iniciais que formam o timbre do violoncelo. A seguir temos uma figura do *patch* que possibilitou este processo.

Figura 63 – *Patch* Modulação por anel em tempo real em *Pure Data* (PD)



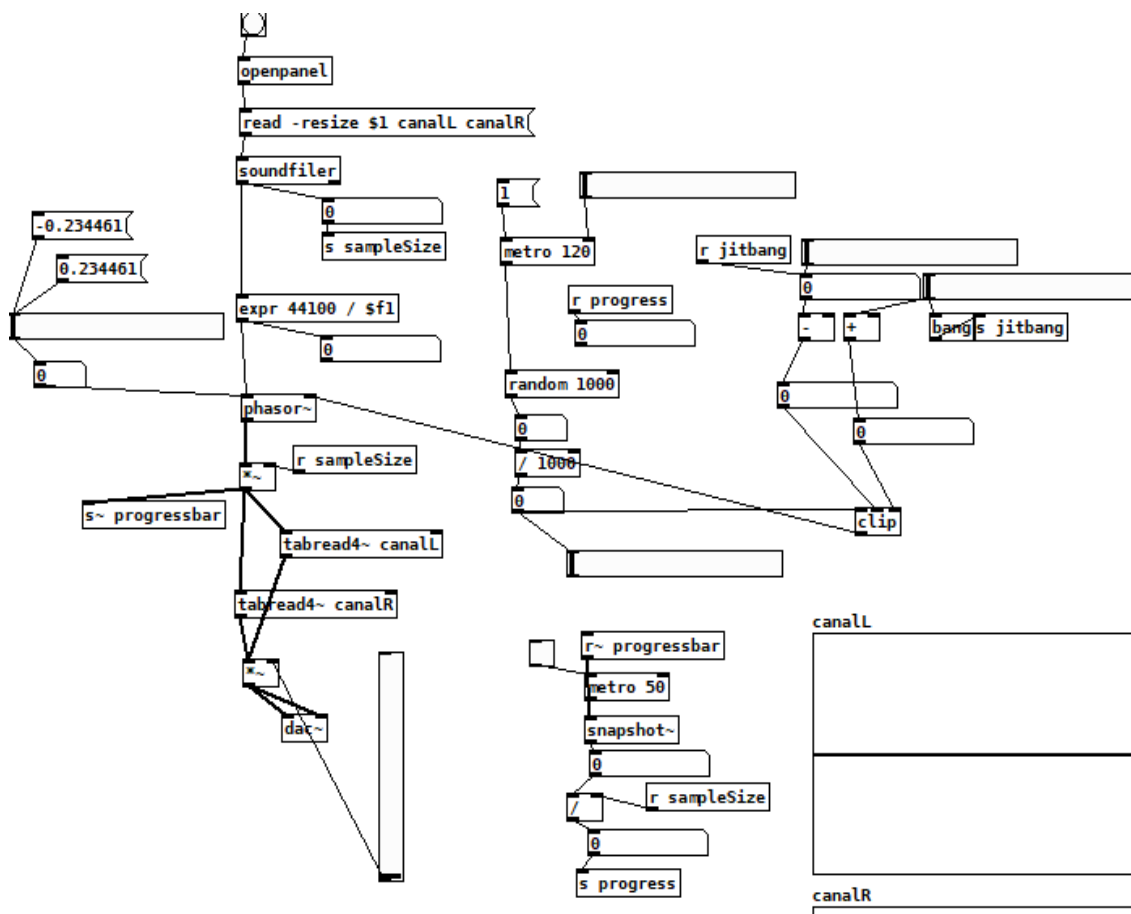
Fonte: Pure Data (2019).

Outro procedimento envolvendo sonoridades externas em tempo real foi a síntese granular. Nesta síntese, basicamente, temos a possibilidade de alterar a velocidade da amostragem sem interferir na altura, da mesma maneira, o inverso também é possível, ou seja,



leituras randômicas de momentos temporais muito curtos (microsegundos) da amostra, ou seja, leituras aleatórias de grãos que, nesta situação, são componentes de uma amostragem que dura poucos segundos. Neste processamento é possível manipular a velocidade da leitura randômica dos grãos, a direção de leitura (de maneira comum ou retrógrado), velocidade e altura dos grãos, neste caso, esses dois elementos são consequentes. A seguir temos a imagem do *patch* que realiza tal processo.

Figura 65 – Patch de leitura granular em Pure Data (PD)



Fonte: Pure Data (2019).

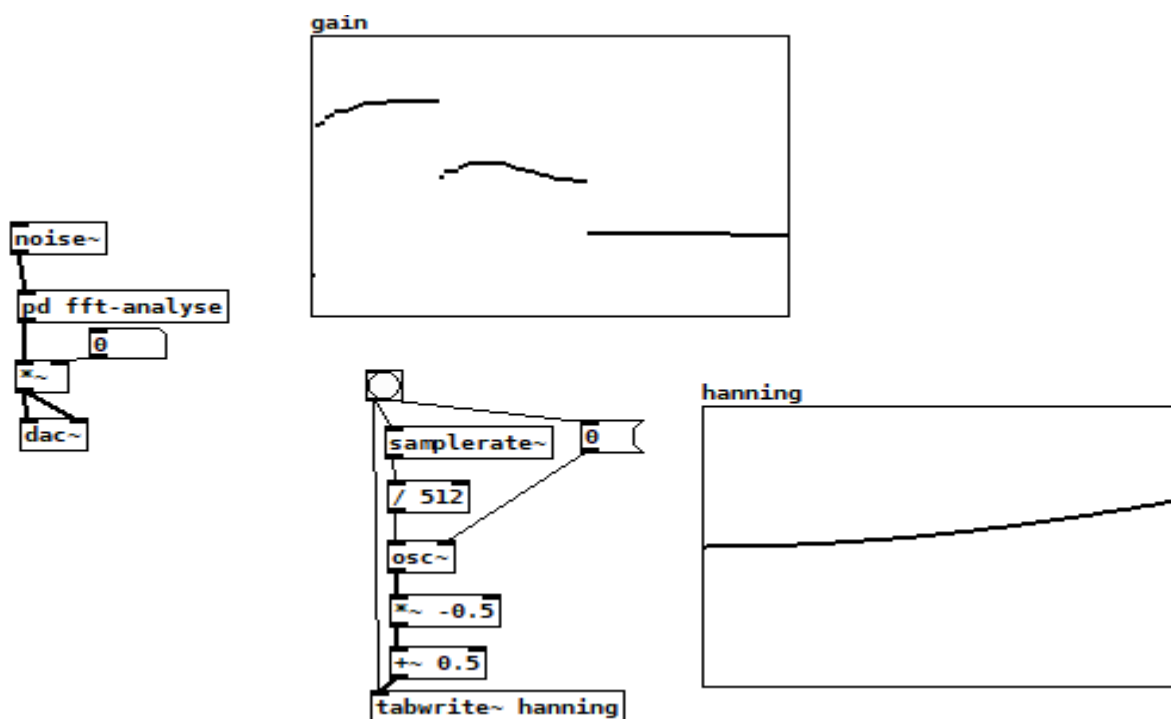
Também foi utilizado filtragem de som em ruído branco a partir de análise de Fourier. Essa técnica é utilizada para identificação dos parciais que compõem determinados timbres ou sonoridade (ruídos), doravante, é possível manipular esses parciais engendrando, com isso, em transformação dos timbres e outras sonoridades. Abaixo temos uma explicação bem didática da análise de Fourier.

Let's return to a basic concept of additive synthesis: a sound comprises partials. If you want to find out what the component parts of a sound are, you could

employ a set of band-pass filters for every partial. [...] This process performs what is called Fourier transformation. It divides the entire frequency spectrum into parts of equal size and determines the amplitude and phase for each part. One could in turn reconstruct the original signal from these values. The derivation of the component parts is called analysis; the reconstruction is called resynthesis. You can realize this using the objects "rfft~" and "irfft~".<sup>72</sup>

O patch a seguir, também advindo do tutorial de Kreidler, é a aplicação da transformada de Fourier para “criação” em tempo real de filtros aplicados sobre ruído branco. O resultado sonoro consiste em uma maior “definição” dos grãos que formam esse ruído. A seguir temos a imagem do *patch* em questão.

Figura 66 – Patch “fft” em ruído branco Pure Data (PD).



Fonte: Pure Data (2019)

#### 4.4 EDITH DE NETUNO

Em 2020, Caetano Veloso comemorou seu aniversário de 78 anos em um show realizado em sua casa com seus filhos. Em dado momento da apresentação, Moreno Veloso, filho mais velho do famoso cancionista, passou a tocar o tradicional prato e faca para acompanhar alguns sambas. No dia seguinte da apresentação, alguns meios midiáticos comentaram sobre a ocasião e a apresentação de Caetano, a aclamada revista *Rolling Stone*

<sup>72</sup> Disponível em: <http://www.pd-tutorial.com/english/ch03s08.html>. Acesso em: 29 jun. 2022.

*Brasil*, demonstrando uma incrível falta de conhecimento, classificou a utilização do prato de faca como “inusitado e cômico”. Veloso, em resposta a esse absurdo, prontamente explicou a relação do prato e faca com o samba de roda baiano, tradição essa que remete aos tempos da escravidão. O jornalista e pesquisador Albuquerque, sobre essa questão, escreve,

Nos anos 1950, o *détournement* situacionista, por exemplo, propunha subverter símbolos sequestrando o seu sentido original para criar outros novos. Duchamp seguiu essa mesma lógica ao desenvolver o ready-made, apropriando-se de um mictório e expondo-o como escultura. Por sua vez, a música concreta instaurou uma revolução ao utilizar sons de objetos não-musicais e manipulação de sons pré-gravados em disco ou fita. [...] O prato-e-faca vem de um ato criativo similar — mas muito antes desses outros. Apropriando-se de utensílios europeus de um modo absolutamente original, os sambistas, descendentes de escravizados, operaram um desvio de finalidade que transformou um objeto não-musical em um instrumento único para exprimir o mundo à sua volta. Enfrentando a força colonizadora da hierarquia tonalidade e a predefinição do que é ou não musical, neste gesto eles inventaram a sua música. Fundaram a vastidão particular de um mundo de sons próprios. (ALBUQUERQUE, 2020, s/p).

O uso do prato e da faca – além de ser uma tradição dentro do gênero musical mais importante da cultura brasileira – também é uma voz de resistência, uma postura decolonial, antes mesmo desse conceito existir, reprogramando objetos ocidentais em outros contextos culturais, configurando maneiras de existir a partir da criatividade.

Também é revelador o fato desse instrumento (prato e faca) estar muito associado às mulheres, geralmente eram elas que tocavam prato e faca nas rodas de samba, indicando, com isso, a cozinha como um espaço socialmente habitado por elas. Dona Edith do Prato é uma dessas mulheres associadas a essa tradição, sendo um dos principais nomes do samba baiano e do instrumento musical prato e faca. Sobre Edith, Albuquerque escreve:

Nascida em 1915, Edith viveu o samba desde criança e aprendeu a técnica do prato-e-faca ainda aos 10 anos. Sempre foi muito próxima da família de Caetano Veloso —chegou até a amamentá-lo quando Dona Canô foi acometida por uma forte gripe. A amizade rendeu uma troca artística intensa. Caetano a convidou para cantar e raspar seu prato em “Viola Meu Bem” e “Sugar Cane Fields Forever”, do álbum *Araçá Azul* (1973). (ALBUQUERQUE, 2020, s/p).

Cabe ressaltar, que *Araçá Azul* (1973) é um álbum de música concreta, estando entre os discos mais experimentais da música popular brasileira. Minha peça, *Edith de Netuno* é uma singela homenagem a essa figura e a esse instrumento tão importante para nossa cultura. Netuno é o astro associado à criatividade, ao valor inventivo pela astrologia. Partindo da utilização de figuras sonoras associadas à ficção científica, tal como aconteceu em

*Astronautas em Nazca*, fiz essa homenagem associando Dona Edith a alguém que chegou nessa terra advindo de um mundo distante, o mundo da criatividade.

#### 4.5 ANTON WEBERN NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Trata-se de uma homenagem ao compositor mais racional da primeira metade do século XX. O uso demasiado de reverberações e filtros quando encontram com a melodia de timbres de Webern, engendram um lugar mágico que existe apenas nos sonhos ou nas músicas.

## CONCLUSÃO

A leitura de autores como Stuart Hall, Clifford Geertz, Roy Wagner, Thomas Turino, Homi Bhabha e Coriún Aharonián foram inspiradoras para a gênese dessa tese, pois elas postulam uma descentralização da visão da cultura ao reconhecer e valorizar as características particulares das produções culturais de fora dos eixos dominantes no período pós-colonial. Essas características originais certamente compartilham valores com as tendências emanadas dos grandes centros que tradicionalmente difundem valores culturais para outras partes do mundo, mas ao fazê-lo promovem também distorções, ênfases deslocadas e contradições que marcam diferenças significativas na conformação da arte como visão do mundo a partir de uma determinada cultura. Enfatizamos ainda que não se trata de recuperar o viés ideológico do nacionalismo que marcou a produção musical brasileira há cerca de cem anos atrás. Pelo contrário, a crítica desses autores é justamente no sentido de entender as redes de trocas culturais entre os grandes centros e os centros periféricos numa sociedade contemporânea, cada vez mais globalizada, onde as diferenças das culturas locais, para além do mero sentido de exotismo, representam não só uma demarcação de território e de identidade, mas principalmente um novo valor de troca. Essas diferenças podem ocorrer em muitos planos, seja nos materiais empregados, nas escolhas das técnicas usadas para uma determinada composição eletroacústica, seja na organização formal, nos princípios sintáticos, na retórica do discurso e especialmente em princípios de narratividade intrínseca.

A falta de estruturas cristalizadas e de uma escrita, são os principais fatores que dificultam a elaboração de uma metodologia voltada para a análise da música eletroacústica. O foco na experiência e na escuta, fazem com que as estruturas desenvolvidas sejam muito particulares. Cada autor, mesmo associado a algum gênero específico, vai desenvolver uma assinatura muito própria, uma maneira particular de manipular e organizar os materiais, o que dificulta uma sistematização geral. Diante disso, entendemos que, para a realização de uma análise de música acusmática devemos partir de uma sistematização da escuta, concordando com a hipótese de que esta perspectiva é instável, uma vez que, é embasada em uma sensação sensorial e não em abstrações teorizadas como no caso da música ocidental tradicional. Partindo desse ponto, concluímos que a sistematização das três atitudes de escutas, tal como proposta por Michel Chion, pode servir de base para orientar uma metodologia de análise voltada para a música acusmática.



Inicialmente realizamos o esforço de identificar as possíveis fontes das sonoridades que compõem determinadas obras (escuta causal). Em seguida, promovemos a descrição das estruturas intrínsecas dos materiais sonoros (escuta reduzida), tomando como método a espectromorfologia desenvolvida por Denis Smalley. Finalmente, propomos um método de catalogação de tópicos musicais para a música eletroacústica, em especial o gênero acusmático. Com isso, pretendemos alcançar uma sistematização para a análise dos significados (escuta semântica), algo ainda pouco explorado na música eletroacústica. Para esse fim, propomos cinco categorias tópicos, sendo respectivamente: subgêneros/estilos relacionados a música eletroacústica/acusmática, danças, timbres, sonoridades documentais e tópicos clássicas.

A análise dos lugares-comuns ou das tópicos na música eletroacústica pode ser muito reveladora em obras transcontextuais ou intertextuais, constituídas por diversas referencialidades externas. A partir dela podemos visualizar diferentes níveis de sentidos, podendo alcançar até mesmo os atributos mais íntimos que engendram determinadas localidades culturais e modos de vida.

A música eletroacústica é um retrato de seu tempo, caracterizado pelo globalismo, pelas identidades fluidas e fragmentadas, pela tecnologia (o mundo do ciborgue), o capitalismo extensivo, o questionamento das metanarrativa e, por incrível que pareça, um “retorno” ao local que pode ser ocasionado por uma demanda de mercado ou por uma ação oposta, de luta, engendrada pelo entendimento de uma geometria do poder desigual da globalização. Nesse sentido, compositores de países periféricos vão colocar essa perspectiva decolonial em suas obras, no caso da música eletroacústica, entendemos que foi a partir de objetos sonoros marcados culturalmente. É importante salientar que essas atitudes, muitas vezes, podem não ser conscientes, mas elas serão externadas em suas obras pois fazem parte do seu modo de vida. A utilização desses materiais marcados nos remetem a possibilidade da tópica, isto é, do lugar-comum.

A partir das análises realizadas percebemos que as três escutas conceituadas por Michel Chion demonstraram ser uma excelente estrutura vertebral que delimita uma organização metodológica para a análise de músicas acusmáticas que manipulam em suas estruturas, diferentes níveis de manipulação dos materiais sonoros, possibilitando, com isso, lugares relevantes para as diversas atividades de escutas. Nessa perspectiva, nas peças analisadas foi possível fazer uma percepção da causalidade dos sons, seguida por uma descrição morfológica de determinadas sonoridades a partir do uso da escuta reduzida e das tipologias da *Spectromorphology* de Denis Smalley.

Depois partimos para uma abordagem analítica da semântica das obras selecionadas. Nesta ocasião identificamos o uso da parataxe ou montagem como procedimento de construção das estruturas dessas obras, algo que é idiomático em obras pós-modernas que são caracterizadas pelo hibridismo. Também apontamos algumas relações de intertextualidades, identificando alguns tipos como o pastiche, o oximoro, a alusão e a citação que nos conduzem, nos casos estudados, a figura de retórica de ironia que é muito presente nas obras analisadas. Procuramos efetuar uma aplicação particular da teoria das tópicos proposta neste trabalho, tal procedimento mostrou-se eficaz, podendo ampliar o entendimento do uso da tópica musical em obras consideradas pós-modernas, uma vez que, a origem das tópicos também tem um caráter multidirecional. Além, é claro, de relacionar essas obras com os momentos históricos nos quais foram escritas, seu meio social e com outras obras. Tal abordagem nos proporcionaram cadeias interessantes, onde a análise estendia-se para outras obras que foram escritas em outros momento temporais e espaciais, foram a partir dessas leituras que revelamos o local a partir da diferença ou, pela noção derridiana, *différance* que não designam apenas fronteiras e binarismos triviais, mas localidades de passagem, nos quais os significados estão em constante deslize, engendrando variadas cadeias de significados, motivados pelos territórios culturais.

A música acusmática com características decoloniais ou pós-coloniais realizada em países periféricos, principalmente na América Latina, demonstrou articular com profundidade os artefatos culturais e a tecnologia comum do mundo globalizado, propondo algumas desconstruções técnicas do estilo exportado pelo colonizador, possibilitando quebras de perspectivas, desvios territoriais e resistência. Gilberto Mendes, Coriún Aharonián, Denise Garcia, Jorge Antunes, Joaquín Orellana, Halim El-Dabh, são apenas alguns autores que construíram obras sobre uma perspectiva pós-colonial.

A identificação de tópicos e a interpretação dos intertextos que compõem essas obras são fundamentais para concluir que em uma vasta possibilidade de produtos culturais, há uma potencialidade de sincretismo que apropria-se criticamente da cultura do colonizador, efetuando, a partir desse momento, desarticulações e rearticulações simbólicas, muitas vezes, como método de combate. Nesse sentido, podemos concluir que é a partir desses rearranjos simbólicos que os autores “periféricos” encontram a resistência e reconstróem ou reimaginam suas localidades ou comunidades.

Finalmente, concluímos esse trabalho, comentando, por vezes de maneira muito informal, algumas obras escritas por mim ao longo desses anos que venho pesquisando sobre o tema.

No qual foi possível averiguar a maneira como associa lugares-comuns, tópicos, com técnicas e uso de materiais sempre com o objetivo de criar ou possibilitar leituras narrativas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6 NAZCA' chileno: pesquisador explica mistério dos geoglifos do deserto do Atacama. **Opera Mundi**, 31 dez. 2014. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/cultura/38997/nazca-chileno-pesquisador-explica-misterio-dos-geoglifos-do-deserto-do-atacama>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ACUÑA, M. Índicios de gênero e raça na capoeira: Ruth Landes e Edison Carneiro ao pé da roda. *In*: HIRANO, L. F. K. et al. **Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções**. Goiânia, 2019.

ADKINS, M. Acoustic chains in acousmatic music. *In*: **IMAGINARY SPACE: PROCEEDINGS OF THE AUSTRALASIAN COMPUTER MUSIC CONFERENCE**. University of Wellington, Wellington, New Zealand, 1999.

AGAWU, K. **Music as Discourse**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

AGAWU, K. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music**. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

AHARONIÁN, C. An Approach to Compositional Trends in Latin America. **Leonardo Music Journal**, n. 10, 3-5, 2000.

AHARONIÁN, C. **Conversaciones sobre música, cultura e identidad**. Montevideo: Tacuabé, 1992.

AHARONIÁN, C. **Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje**. 1994.

AHARONIÁN, C. **Gran Tiempo - Composiciones Electroacústicas** [CD]. Montevideo: Tacuabé, 1995

AHARONIÁN, C. **Introducción a la música**. Montevideo. Tacuabé, 2002.

ALBUQUERQUE, G. G. Samba de roda: o prato e faca como tecnologia sonora. **Volume Morto**, 10 ago. 2020. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/samba-de-roda-o-prato-e-faca-como-tecnologia-sonora/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ANDEAN, J. **Cultural relativism in acousmatic music**. 2014. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/269211195\\_Cultural\\_Relativism\\_in\\_Acousmatic\\_Music](https://www.researchgate.net/publication/269211195_Cultural_Relativism_in_Acousmatic_Music). Acesso em: 29 jun. 2022.

APPADURAI, A. The production of locality. *In*: **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARCANJO JUNIOR, L. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. 2013. 219 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ATKINSON, S. **Interpretation and musical signification in acousmatic listening**. Music, Technology and Innovation Research Centre, De Montfort University, Leicester LE1 9BH, UK. 2009.

BARBOS, W. S. **Da África ao Brasil: uma cultura não divulgada**. [S. d]. Disponível em: [encurtador.com.br/BIJO3](http://encurtador.com.br/BIJO3). Acesso em: 29 jun. 2022.

BARENBOIM, D. **A música desperta o tempo**. São Paulo: Martins, 2009.

BAYLE, F. **Musique Acousmatique - Propositions... ..positions**. Bibliothèque de Recherche Musicale. Paris: INA-GRM / Éditions Buchet/Chastel, 1993.

BENNETT, G. Thoughts on the oral culture of electroacoustic music. **Swiss Center for Computer Music**, 1995.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BLACKING, J. **Music, Culture e Experience**. Londres: University of Washington Press, 1995.

BORN, G.; HESMONDHALGH, D. **Western Music and Its Others Difference, Representation, and Appropriation in Music**. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2000.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J. C. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009.

BRADLEY, F. **Halim El Dabh An Alternative Genealogy of Musique Concrète**. [S. l]: Ibraaz, 2015.

BRASIL, C. I. FGV: mais pobres sofrem maior impacto na pandemia. **Agência Brasil**, 9 set. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2021-09/fgv-mais-pobres-sofrem-maior-impacto-na-pandemia#:~:text=Nos%2012%20meses%20terminados%20em,%25%20para%2035%2C98%25>. Acesso em: 29 jun. 2022.

CAESAR, R. **Círculos ceifados**. [S. l]: 7Letras, 2008.

CAESAR, R. **The Composition of Electroacoustic Music**. 1992. Tese (Doutorado) – University of East Anglia, Norwich, 1992.

CANNOVA, M. P. et al. Pero si son máquinas, no músicos. In: **VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales**, La Plata, 2012.

- CARREIRO, R. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, 2011.
- CASTRO, M. R. N. de. A antropologia dos sentidos e a etnografia sensorial: dissonâncias, assonâncias e ressonâncias. **Revista de Antropologia**, v. 64, 2021.
- CHION, M. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- CHION, M. **Guide des objets sonores: Pierre Schaffer et la recherche musicale**. 1983. Disponível em: <http://ears.pierrecouprie.fr/IMG/pdf/Chion-guide/GuidePreface.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2022.
- COELHO DE SOUZA, R. **A Narrativa intrínseca em Natal del Rey de Conrado Silva**. O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. Volume I. Organização: Ilza Nogueira. Salvador: UFBA. 2015.
- COELHO DE SOUZA, R. Recycling Musical Topoi by Electroacoustic Means in ‘What Happens Beneath the Bed while Janis Joplin Sleeps?’ *In: Proceedings Of The International Conference On Music Semiotics (IN Memory Of Raymond Monelle)*, University of Edinburgh, p. 284-291, 2012.
- COELHO DE SOUZA, R. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91, 2007.
- COELHO, J. T. **Moderno Pós Moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CUEVAS, P. Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano. **Revista Argentina de Musicología**, n.18, 67-89, 2017.
- CUEVAS, P. Memoria cultural. Un modelo para el descentramiento de la historiografía de la música electroacústica. *In: Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2019.
- CUEVAS, P. **Sounds of Native Cultures in Electroacoustic Music: Latin American Study Cases**. Proceedings of the 10th International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus17), London, UK, September 13-15, 2017. Peter M. C. Harrison (Ed.).
- DÄNIKEN, E. von. **Eram os deuses astronautas?** [S. l]: Melhoramentos, 1968.
- DEBORD, G. **Theory of the Dérive**. Les Lèvres Nues #9. 1956.
- DELALANDE, F.; DOMINIQUE, B. **Analyser la musique, pourquoi, comment?**. Institut National de l'Audiovisuel, 2013.
- DRIVER, C.; BENNETT, A. Music scenes, space and the body. *In: Cultural Sociology*, 9(1), p. 99-115, 2015.

EMMERSON, Simon (Ed.). **The Language of Electroacoustic Music**. New York: Harwood Academic Publishers. 1986.

EMMERSON, Simon; LANDY, Leigh (Ed.). **Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis**. Cambridge: Cambridge University Press. 2016.

FENERICH, A. S. **Questões da representação na música eletroacústica**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FIEL DA COSTA, V. Sobre o Cântico dos Adolescentes de K. Stockhausen. O ver o mundo, 18 dez. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/sobre-o-cantico-dos-adolescentes-de-k-stockhausen>. Acesso em: 29 jun. 2022.

FLEURY, S.; MENEZES, P. Pandemia nas favelas: entre carências e potências. **Saúde Debate**, Rio de Janeiro, v. 44, n. esp., p. 267-280, dez. 2020.

FORTE, Allen. **A estrutura da música atonal**. Imprensa da Universidade de Yale, 1973.

FULY, S. M. A. R. **Leitura do Poema Sujo de Ferreira Gullar**. 2005. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FUNDAÇÃO CENTRO DE ATENDIMENTO SOCIOEDUCATIVO AO ADOLESCENTE (CASA). Quem somos. Disponível em: <https://fundacaocasa.sp.gov.br/index.php/a-fundacao-casa>. Acesso em: 29 jun. 2022.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

GARCIA, D. H. L. Estúdio da Glória, década de 80: Polo de produção eletroacústica no Brasil. **Anais do IV Seminário Música Ciência e Tecnologia**. São Paulo: ECA-USP.

GARCIA, D. H. L. Introdução à Pedra de Rodolfo Caesar: leituras de uma obra. In: **ANAIS DO III SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA**. São Paulo: ECA-USP, 2014.

GARCIA, D. H. L. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. 1998. Tese (Doutorado) – PUC, São Paulo, 1998.

GARCIA, D. H. L. Santos Football Music: um Divertimento alla Mendes. **XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, Agosto de 2009.

GEERTZ, C. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 2014. 16ª ed.

GIBSON, J.,J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. New York. Psychology Press. 2014.

GRABÓCZ, M. Topos et dramaturgie: analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de Béla Bartok. **Degrés**, v. 30, n. 109-10, 2002.

GUBERNIKOFF, C. 2003. **Análise musical e empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail**. Tese para concurso para professor Titular. Universidade do Rio de Janeiro.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo. Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, S; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. London: Hutchinson, 1976.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro. PUC, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Lour. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte MG. Editora UFMG, 2003.

HAN, B-C. O vírus capitalista do cansaço incessante. **Outras Palavras**, 25 dez. 2021.

Disponível em:

<https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/o-virus-capitalista-do-cansaco-incessante/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

HANCOCK, A-M. Intersectionality as a Normative and Empirical Paradigm. **Politics & Gender**, v. 3, n. 2, Cambridge Un., Cambridge, 2007.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma perspectiva sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola.

HASSAN, I. The culture of postmodernism. **Theory, Culture & Society**, v. 2, n. 3, p. 119-131, 1985.

HATTEN, Robert S. 1994. **Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation**. Bloomington: Indiana University Press.

HEBIDGE, D. **Subculture: the meaning of style**. London: Methuen, 1979.

HELAL, R. Futebol, cultura e cidade. **Logos**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 5-7, 1996.

HERITAGE, Jonh. Etnometodologia. In: Giddens e Turner (org.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: UNESP, 1989.

HERRERA, E. Austeridad, sintaxis nodiscursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián. **Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas**. Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 23–65, Octubre 2004–Marzo 2005.

HERRERA, E. **el compositor uruguayo coriún aharonián: música, ideología y el rol del compositor en la sociedad**. *Latin American Music Review* 34 2013.

HIKIJ, R. S. G. **A música e o risco**. São Paulo: Edusp, 2006.

HIRANO, L. F. K. et al. **Marcadores sociais das diferenças: fluxos, trânsitos e intersecções**. 2019.

HIRATA, H. **Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais**. *Tempo Social*, v. 26, n. 1, 2014.



HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLMES, T. **Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture**. New York: Routledge, 2012.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

KERGOAT, D. Dinâmica de consubstancialidade das relações sociais. **Novos Estudos Cebrap**, n. 86, março 2010.

LYOTARD, J. F. **A Condição Pós-Moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 16ª ed. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2015.

MACHADO, Assis de. Crônica sobre a morte do escravo João [1897]. In: **Bons dias**. 1. ed. São Paulo: LL Library, 2015.

MACHAUT, G. et al. **La messe de nostre dame**. Oxford University Press, 1990.

MARTINS, P. Parataxe e imagens. **Revista de E. F. e H. da Antigüidade**, n. 24/25, 2008.

MENDES, G. **Uma Odisséia Musical: dos Mares do Sul à elegância Pop Art/Deco**. São Paulo: Realejo Livros, 2016.

MIRANDA, E. R. Goma Arábica. [S. l.]. In: MIRANDA, E. R. **Música Eletroacústica Brasileira**. 1 disco, 1995. [CD].

MIRKA, D. **The Oxford handbook of topic theory**. New York. Oxford University Press, 2014.

MONELLE, R. **The sense of music: Semiotic essays**. Princeton University Press, 2000.

MOREIRA, M. Pinheirinho: um relato preliminar da violência institucional. **Ibase**, 9 fev. 2012.

O'CALLAGHAN, J. **Soundscape Elements in the Music of Denis Smalley: negotiating the abstract and the mimetic**. **Organised Sound**, v. 16, n. 1, p. 54-62, 2011.

OLIVEIRA, J. de. **A significação na música de cinema**. Jundiaí [SP]: Paco, 2018.

OLIVEIRA, J. de. **A significação na música de cinema**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, J.; COELHO DE SOUZA, R. O Uso da Música Eletroacústica no Cinema Durante a Primeira Metade do Século XX Exemplificado no Caso de O Planeta Proibido (1956). **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 14, n. 1, 2014.

OLIVEIRA, R. C. de. **Caminhos da Identidade**. São Paulo: Unesp, 2006.

ORNELLAS, S. **O que pode a música? Arte e trabalho em Ensaio de orquestra**. Salvador: EDUFBA, 2020.

OSWALD, J. Plunderphonics, or audio piracy as a compositional prerogative. In: **Wired Society Electro-Acoustic Conference**, Toronto. 1985.

PARASKEVAÍDIS, G. **Tramos**. Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales, n. 3, p. 47-52, 1992.

PEREIRA, J. K. C. **Entre festejos e ofícios: um olhar acerca das manifestações culturais do Toque dos Sinos de São João del-Rei/Minas Gerais**. 2017. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, pp.103-112, 2011.

PIEIDADE, A. **Planejamento composicional como narrativa?** Uma reflexão sobre tópicos, narratividade e composição musical a partir do prelúdio da Bachianas n°. 2 de Heitor Villa-Lobos, 2017. Disponível em: <http://acaciopiedade.com/wp-content/uploads/2017/10/2017-Planejamento-Composicional-como-Narrativa-TeMA.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2022.

PRADO, A. C. 4 curiosidades sobre as Linhas de Nazca. **Superinteressante**, 21 dez. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/superblog/4-curiosidades-sobre-as-linhas-de-nazca/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

PROJETO GURI. Sobre o Projeto Guri. In: QUEM SOMOS. São Paulo: Projeto Guri, 2014. Disponível em: <http://www.projeto-uri.org.br/quem-somos>. Acesso em: 29 jun. 2022.

RATNER, L. G. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. NY: Schirmer, 1985.

RIBEIRO, F. A. Musings on the Democratic Potential of Fixed-Media electroacoustic music. **Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference**, Florence (Italy), June 20-23, 2018.

ROY, S. **L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions**. Editions L'Harmattan, 2004.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALLES, P. de T. **Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Unesp. 2005.

SALLES, P. de T. National identity, modernity and other intertextual relations in the Ninth String Quartet of Villa-Lobos. In: Pawlowska, Malgorzata e Malecka, Teresa. Music: Function and Value: Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification, 27 IX - 2 X 2010, Kraków, Poland, Volume 1: pp. 684-697, 2013.

SALLES, P. de T. **Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta**. Tese de

SCHAEFFER, P. et al. **Ensaio sobre o rádio eo cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHAEFFER, P. **Étude aux objets**. Philips, 1970.

SCHAEFFER, P. **In search of a concrete music**. Univ of California Press, 2012.

SCHAEFFER, P. **Traité des Objets Musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, P.; REIBEL, G. Solfejo do objecto sonoro. **Paris: INA-GRM-Groupe de recherches musicale**. Tradução, notas e comentários de António de Sousa Dias. 2007.

SCHWARCZ, L, K, M. Complexos de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, 1995.

SEEGER, A. **Etnografia da música. Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008. Disponível em: [www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695](http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695). Acesso em: 23 nov. 2021.

SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê**: Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVEIRA, H. I. J. da. **Colagem musical na música eletrônica experimental**. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SMALL, C. **Musicking**: the meaning of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SMALLEY, D. GRAS, G. E. ARAGÃO, T. A. Espectromorfologia e Processos de Estruturação. **Revista Vórtex**. Curitiba, v.9, n.1, p. 1-38, 2021. (A presente tradução refere-se ao quarto capítulo do livro “The Language of Electroacoustic Music” (EMMERSON, Simon (ed). *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Palgrave Macmillan, 1986.). Este, por sua vez, é uma revisão e extensão compreensiva de artigo originalmente apresentado em conferência sobre música eletroacústica organizada pela EMS (Elektromusikstudion), em Estocolmo, em 1981).

SMALLEY, D. Spectro-morphologie and Structuring Processes. *In*: Emmerson, Simon (Ed). **The Language of Electroacoustic Music**. London: Macmillan Press, 1986.

SMALLEY, D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. **Organised Sound**, n. 2, p.107-122, 1997.

SMALLEY, D. **The listening imagination**: listening in the electroacustical era. *Contemporary Music Review*, v. 13, p. 77-101, 1996.

SOARES, T. R. P. **A Utopia no Horizonte da Música Nova**. São Paulo: USP, 2006.

TADEU, T. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Autêntica, 2013.

THORESEN, L. Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer’s typomorphology. *Organised Sound* 12(2), p.129–141, 2007.

TIFFON, V. La représentation sonographique est-elle une aide pour l’analyse perceptive de la musique électroacoustique? **Revue d’esthétique musicale**, número especial temático:

L'analyse perceptive musiques électroacoustiques, Lien: Musiques e Recherches, p.3-15. 2016.

TOFFOLO, R. B. G.; OLIVEIRA, A. L. G. Uma abordagem atuacionista da tipo-morfologia de Pierre Schaeffer. **Anais do Simpósio de pesquisa em Música**, p. 131-145, 2005.

TURINO, T. **Music as Social Life: the politics of participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WAGNER, R. 1975. **A Invenção da Cultura**. Chicago. The University of Chicago Press.

ZAMBONI, M. Marcadores Sociais da Diferença. In: **Sociologia: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades)**. São Paulo, pp.14-18, 2014.

**APÊNDICE**

<https://soundcloud.com/rafael-fajiolli-de-oliveira/sets/musicas-acusmaticas-tese>