

NOVOS HORIZONTES MUSICAIS

tecnologia, criatividade e educação

Organizadores:

Elder Oliveira Junior
Germán Enrique Gras
Ana Leticia C. Zomer
Claudio Horacio Vitale



**ARTE
SONORA**

NOVOS HORIZONTES MUSICAIS

tecnologia, criatividade e educação

Organizadores:

Elder Oliveira Junior
Germán Enrique Gras
Ana Leticia C. Zomer
Claudio Horacio Vitale



ICA INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA



PRO PESP
Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

REITOR Emmanuel Zagury Tourinho

VICE-REITOR Gilmar Pereira da Silva

PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO Loiane Prado Verbicaro

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO Maria Iracilda da Cunha Sampaio

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO Nelson José de Souza Júnior

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO Raimundo da Costa Almeida

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO Cristina Kazumi Nakata Yoshino

PRÓ-REITOR DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS Edmar Tavares da Costa

PRÓ-REITOR DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO DE PESSOAL Ícaro Duarte Pastana

PREFEITO MULTICAMPI Eliomar Azevedo do Carmo

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

DIRETORA GERAL Isis de Melo Molinari Antunes

DIRETORA ADJUNTA Adriana Valente Azulay

FACULDADE DE MÚSICA DA UFPA

DIRETOR GERAL Elder dos Santos Oliveira Junior

DIRETOR ADJUNTO Jonathan Guimarães e Miranda

ESCOLA DE MÚSICA DA UFPA (EMUFPA)

DIRETOR GERAL Carlos Pires

DIRETOR ADJUNTO Adelbert Carneiro

EDITORA DA EMUFPA

PRESIDENTE Marcos Jacob Costa Cohen

VICE-PRESIDENTE Humberto Valente Azulay

MEMBROS TITULARES

Alexandre Lucas do Carmo Contente

André Alves Gaby

Cristian de Paula Brandão

Gabriella de Mattos Affonso

Herson Mendes Amorim

MEMBROS TITULARES

Alexandre Lucas do Carmo Contente

André Alves Gaby

Cristian de Paula Brandão

Gabriella de Mattos Affonso

Herson Mendes Amorim

MEMBROS EXTERNOS

Susana Sardo – Etnomusicologia (Universidade de Aveiro, Portugal)

Ana Maria Liberal - Musicologia Histórica (Instituto Politécnico do Porto, Portugal)

Edson Sekeff Zampronha - Teoria Musical (Universidade de Oviedo, Espanha)

Luis Ricardo Queiroz - Educação Musical (Universidade Federal da Paraíba)

Eduardo José Monserrate Tavares Lopes - Música Popular (Universidade de Évora, Portugal)

Liduíno José Pitombeira de Oliveira – Composição (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Joel Luís da Silva Barbosa – Performance (Universidade Federal da Bahia)

NOVOS HORIZONTES MUSICAIS

TECNOLOGIA, CRIATIVIDADE E EDUCAÇÃO

ORGANIZADORES

Elder dos Santos Oliveira Júnior
Germán Enrique Gras
Ana Leticia Crozetta Zomer
Claudio Horácio Vitale

GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Leticia Crozetta Zomer

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Ana Leticia Crozetta Zomer

CAPA

Ana Leticia Crozetta Zomer

REVISÃO TEXTUAL E BIBLIOGRÁFICA

Elder dos Santos Oliveira Júnior
Germán Enrique Gras
Claudio Horácio Vitale

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Novos horizontes musicais [livro eletrônico] :
tecnologia, criatividade e educação /
organizadores Elder Oliveira Junior...[et al.]. --
Belém, PA : Editora da Escola de Música da
Universidade Federal do Pará, 2024.
PDF

Vários autores.
Outros organizadores: Germán Enrique Gras, Ana
Leticia C. Zomer, Claudio Horacio Vitale
Bibliografia.
ISBN 978-65-996581-6-7

1. Artigos - Coletâneas 2. Criação (Literária,
artística etc.) 3. Educação musical 4. Música
5. Tecnologia I. Oliveira Junior, Elder. II. Gras,
Germán Enrique. III. Zomer, Ana Leticia C.
IV. Vitale, Claudio Horacio.

24-221376

CDD-780.7

Índices para catálogo sistemático:

1. Educação musical 780.7

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

PREFÁCIO

Um respiro na alma...essa foi a sensação após ler os artigos presentes no livro que agora se abre ao mundo. Não somente porque os textos que o compõem são escritos por uma nova geração, de gente de alma jovem, mas, também e principalmente, pelas ideias que alinhavam neste trabalho.

Explico. Estamos acostumadas e acostumados, quando se trata de escrever artigos científicos, de neles encontrar verdades engessadas em modelos que, muitas vezes, não mais dialogam com as necessidades do tempo em que nos encontramos. Entretanto, ciência é movimento, é caminhada, é, dialeticamente falando, constante ponto de partida, sem abandonar o que ficou para trás. É conversa com a vida que se transforma a cada minuto, em diálogo com experiências indivíduo-sociais, afeto-intelectivas, eternas fontes do conhecimento acadêmico.

As pessoas de diferentes lugares do planeta, que aqui se encontraram, num ato de amizade e gentileza comum para a escrita deste livro, partilham a busca que fazem em seus contextos e atividades. Exploram frestas ao longo de sua caminhada enquanto investigadoras e investigadores do campo da música, e da educação musical, como um lugar de criação e de renovação.

Isto não é pouco. Representa a possibilidade de, com base no ato criador, engendrar novas formas de diálogo com a vida, transformando o fazer musical em suas diferentes formas de manifestação, seja em sua expressão performática, nos atos composicionais, na organização para a educação e no desenvolvimento humano, no tocante às musicalidades e, ainda, aos modos de investigar e atuar nos espaços acadêmicos.

Cada pessoa que compôs as reflexões aqui costuradas indica ter compromisso com a singularidade humana, e com a atividade musical, por meio do exercício de liberdade que pode fazer parte da vida em seus múltiplos espaços, quando falamos de música. Referenciam pesquisadoras e pesquisadores compromissadas e compromissados com este ideal artístico-acadêmico, evidenciando que existem possibilidades de novas formas de ser, estar e atuar nestes espaços.

Estas e estes autores dialogam com o cinema, com a performance, com a educação musical, com processos criadores, compartilhando práticas inovadoras neste contexto. Pensam formas de atuar na formação docente, junto ao desenvolvimento humano como expressão da integralidade do que podemos ser no mundo.

Não haveria nome melhor para o título deste trabalho, do que “Novos horizontes musicais; tecnologias, criatividade e educação”, porque é exatamente disto de que se trata, um convite para a abertura ao novo. As ideias aqui partilhadas nos fazem enxergar horizontes reflexivos inovadores, por meio de práticas que conversem com as necessidades pertinentes ao tempo em que nos encontramos.

Parabenizo o grupo organizador do livro e o Grupo Arte Sonora pelos esforços empreendidos em pensar uma educação musical contemporânea, e por materializar ideias comuns-diversas neste trabalho. As convicções aqui expostas não nos deixam esquecer que os processos criadores são os alicerces para estarmos no mundo de forma pulsante e plena de sentido, porque é aí que podemos nos fazer singularmente presentes como seres histórico-culturais que somos. É uma honra e um grande prazer, como paraense, musicista e acadêmica, fazer parte do grupo que aqui se encontra. Parabéns a todas e todos, e uma ótima leitura!

Professora Dra. Patrícia Lima Martins Pederiva

Brasília, agosto de 2024

SUMÁRIO

PREFÁCIO

- Educação menor e experiência:** 11
o ofício de ser-professor em meio às possibilidades artísticas e pedagógicas do nosso tempo
Elder dos Santos Oliveira Junior
- II Encontro de LiveLoopists:** 31
uma experiência de processos criativos e performances musicais com uso da tecnologia
Live Looping
Alexsander Jorge Duarte, Elielson da Silva Gomes, Erik de Lucena Pronk, Helvio Monteiro Mendes, Thiago da Costa Souza
- “Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar”:** 55
uma análise da obra *Anel Anemic [Parte]* para violino e viola de Silvio Ferraz (1979)
Ana Leticia Crozetta Zomer
- El diseño de la atmósfera sonora, el aura sonora y el espacio sonoro:** 84
el guión y el posguión técnico sonovisual
Andrés Duarte Loza
- Amanecerá*, para voz sola:** 121
consideraciones sobre música y letra
Claudio Vitale, Cristian Vitale
- La voz: expresión, emoción y significado:** 140
proceso de investigación/creación de la obra radiofónica *Ecos del mediterráneo*
Cristina Palmese, José Luis Carles, Alejandro Rodríguez Antolín
- Saving Shapes:** 160
a criação de uma instalação sonora num espaço específico tendo o *soundwalking*
enquanto estratégia composicional
Elder dos Santos Oliveira Junior, Filipe Cunha Monteiro Lopes, Sara Carvalho Aires Pereira
- Três patches em VCV Rack para criação musical:** 173
a experiência com o sintetizador modular na aprendizagem e descoberta sonora
Felipe de Almeida Ribeiro, Ricardo Thomasi, Charles Klippel Neimog

Ensayo sobre cuestiones relativas al continuum gesto-textura y la direccionalidad en la música instrumental no (a)tonal	214
Germán Enrique Gras	
Cartografando devires e rotas artísticas:	232
Caminhos e metodológicos entre linhas de fuga	
Marta Martins Pederiva	
Atividade criadora em música na infância:	249
educação, instrução e desenvolvimento na Teoria Histórico-Cultural	
Patrícia Lima Martins Pederiva, Daiane Aparecida A. de Oliveira	

EDUCAÇÃO MENOR E EXPERIÊNCIA: O OFÍCIO DE SER-PROFESSOR EM MEIO ÀS POSSIBILIDADES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DO NOSSO TEMPO

Dr. Elder dos Santos Oliveira Junior
PPGArtes, Faculdade de Música, Universidade Federal do Pará – elderoliveira@ufpa.br

Resumo: Este capítulo apresenta possibilidades de encontro com uma educação menor (Gallo, 2002), tendo enquanto referência as experiências na pesquisa artística e em processos criativos em Instituições de Ensino Superior, onde possibilidades artísticas e de ensino para escola continuamente são ensaiadas. As iniciativas do Grupo de Pesquisa Arte Sonora, neste sentido, também são amparadas pelos escritos de Michel Foucault (2006), Jorge Larrosa (2014; 2018) e Silvio Gallo (2002), atualizando a discussão sobre o ensino da música a partir do engajamento de futuros professores e pesquisadores em processos criativos. Amparado pelas críticas ao sujeito moderno e à escola moderna, buscaram-se continuamente alternativas para o fazer artístico e pedagógico a partir da arte sonora e de diferentes experiências artísticas, vislumbrando potencialidades artístico-pedagógicas. Deste modo, este texto se divide em dois momentos: o primeiro, uma discussão a partir do referencial teórico supracitado, que problematiza a escola que temos, a escola que fazemos e a escola que queremos. O segundo, apresentam-se reflexões sobre os processos de criação de *podcasts* enquanto abertura de meios alternativos para o ensino da arte, como forma de respiro frente ao que há de ordinário em relação às experiências artístico-musicais; como processo criativo e exercício do pensamento.

Palavras-chave: Educação Musical. Educação Menor. Podcast. Pesquisa Artística. Processos Criativos.

1 INTRODUÇÃO

Amparado pelos conceitos de ‘Experiência’ (Foucault, 2006; Larrosa, 2014) e ‘Educação Menor’ (Gallo, 2002; Gallo e Monteiro, 2020), deambulo sobre possibilidades artísticas que se desdobraram em possibilidades pedagógicas e de pesquisa em processos criativos, tendo em vista, principalmente, as demandas da comunidade em geral em relação ao conhecido produto *podcast*, uma produção artística e pedagógica que nos chama a atenção. Os pensamentos dos autores citados vêm a corroborar para entendermos de quais formas poderíamos acolher as demandas artísticas de hoje, bem como dar ênfase ao que pode escoar no ambiente escolar enquanto processo e produto, pesando sobre o primeiro, onde se vê boas proporções na relação entre processo criativo, experiência e educação menor.

Este texto não deixa, ainda, de elucidar a forma como organizam-se ensino, pesquisa, extensão e inovação no *Projeto Mosaico*¹ e no Grupo de Pesquisa *Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora*², projetos do Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Música e Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará. A partir do organograma a seguir, demonstram-se os processos estabelecidos desde o ano de 2021 (figura 1):

¹ Projeto de extensão Mosaico: um novo espaço para o pensamento – 3ª ed., iniciativa do Grupo de Pesquisa Arte Sonora. Vide: <https://projetomosaico.ufpa.br/>.

² Disponível em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4583700954200148>.

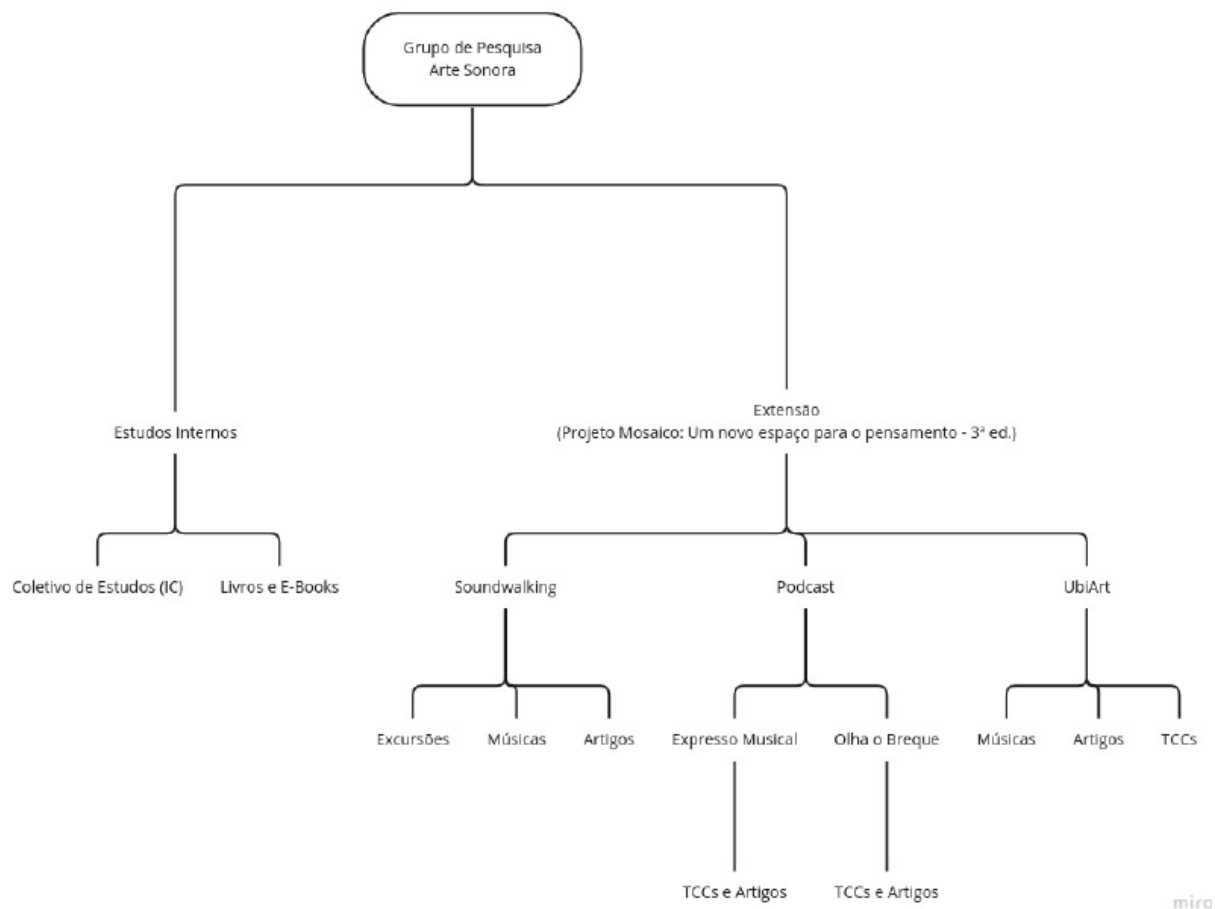


Figura 1: Organograma do Grupo de Pesquisa Arte Sonora, envolvendo atividades de Ensino, Pesquisa, Extensão e Inovação. Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Arte Sonora.

Faz-se um recorte sobre as potencialidades de ensino e engajamento a partir do *podcasting*, uma forma vista por nós de eficaz solução dos espaços formais de ensino; enquanto ferramenta de circulação de saberes e de processos criativos que resultaram em diferentes produções a nível de graduação, conduzindo os saberes desenvolvidos por discentes PIBIC³ e PIVIC⁴, discentes do Curso de Licenciatura Plena em Música, e também na componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso II. Cabe destacar as potencialidades dos programas supracitados, que fomentam o grupo de pesquisa, promovem a partilha de saberes e, para além, atualizam as demandas dos artistas e pesquisadores que no grupo estão inseridos. A prática extensionista

³ Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica.

⁴ Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica.

também merece destaque, da qual sublinho essa ferramenta de circulação de saberes, dos nossos processos estabelecidos, bem como, espelho dos nossos fazeres⁵.

Sublinhando uma produção específica do grupo, pretende-se ampliar a discussão sobre o ofício de ser-professor, considerando a proposta das IFES⁶. Este texto direciona o olhar do(a) leitor(a) para uma dentre muitas fissuras que possam alterar propostas de ensino, tendo como resultados a arte e a formação de professores engajados com o nosso tempo e com uma escola que queremos. Enfatizo que o(a) leitor(a) não deverá esperar o ‘caminho dos resultados’, ‘a resposta verdadeira’, ou o ‘guião de boas práticas docentes e discentes’. Apresentam-se aqui as reflexões sobre uma potente proposição, frente a tantas outras que são desenvolvidas. Caberá ao(à) leitor(a) perceber que tais proposições não são proposições únicas; não são anunciadas possibilidades para o novo, e sim, que se pretende continuar uma discussão para que se vivam ainda mais “[...] as situações e dentro dessas situações produzir a possibilidade do novo” (Gallo, 2002, p. 171).

Os conceitos de *experiência* e de *educação menor* vem nos dando suporte para pensarmos que escola podemos ter, começando a construir essa escola desde a formação de professores, em âmbito acadêmico universitário. Desse modo, este texto apresenta discussão sobre *experiência* e *educação menor* de forma a vislumbrar possibilidades outras para o ensino – a oxigenar nossos pensamentos frente às demandas da comunidade em geral. É a partir das experiências que nos deparamos com as minoridades na educação. Pode-se dizer que ao longo deste processo foi possível perceber a importância da busca por outros caminhos ao que nos é ordinariamente posto; começamos passo-a-passo a desenvolver outros olhares sobre o cotidiano e para novas experiências nos ambientes de ensino – é o encontro com momentos de fuga da *educação maior*⁷ que nos envolve.

Se há essa educação maior, convido o(a) leitor(a) para irmos pela contramão, onde a sala de aula, em seus diferentes formatos, possa ser

[...] trincheira, como a toca do rato, o buraco do cão. Sala de aula como espaço a partir do qual traçamos nossas estratégias, estabelecemos nossa militância, produzindo um presente

⁵ Nossa produção intelectual é fruto de uma pesquisa criativa que, nos seus diferentes formatos, são resultados os podcasts, a produção de música ubíqua e as excursões na paisagem sonora.

⁶ Ler-se-á recorrentemente este termo, que corresponde às Instituições Federais de Ensino Superior. Vide http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=13.

⁷ “A educação maior é aquela dos planos decenais e das políticas públicas de educação, dos parâmetros e das diretrizes, aquela da constituição e da LDB, pensada e produzida pelas cabeças bem-pensantes a serviço do poder. A educação maior é aquela instituída e que quer instituir-se, fazer-se presente, fazer-se acontecer. A educação maior é aquela dos grandes mapas e projetos” (Gallo, 2002, p. 173).

e um futuro aquém ou para além de qualquer política educacional. Uma educação menor é um ato de singularização e de militância (Gallo, 2002, p. 173).

Essa emocionante deambulação (*i.e.* errância) sobre o que possa nos fazer ser *sujeitos de experiência* possivelmente nos convidará às fugas. Para isso, primeiramente indicarei o que dá amparo ao pensamento, bem como o que fornece ar para continuar ativo e em militância. Para melhor organizar o pensamento, primeiramente detalharei o termo *experiência*. Em segundo lugar, a *educação menor*, de forma a sublinhar principalmente o que pode pertencer ao mundo do(a) professor(a) e pesquisador(a)-artista. Por fim, em terceiro lugar, refletir sobre as potências de proposições artísticas e pedagógicas para a formação de futuros(as) professores(as) e pesquisadores(as), tendo como referência a elaboração de programas de *podcast*, este artefato artístico que consideramos possuir inúmeras potencialidades pedagógicas.

2 AMPARO AO PENSAMENTO E AO RESPIRO

Nesta pesquisa de caráter qualitativo, posiciono-me ao trazer aqui algumas ideias que dão suporte a essa pesquisa: 1. Experiência⁸; e 2. Educação Menor. No entrelaçar dessas ideias, exponho o que me é íntimo e caro enquanto professor, artista e pesquisador. Logo, que se articula com um referencial teórico dos séculos XX e XXI, onde a perspectiva pós-estruturalista tem sido admitida. Com o suporte do *Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora* e conjuntamente com os discentes de Iniciação Científica foi realizado um estudo do referencial teórico, onde as palavras-chave *experiência*, *educação menor*, *escola* e *podcasting*, principalmente, foram interrelacionadas, a verificar a produção a nível nacional publicada e disponível nos Periódicos da CAPES.

Foi a partir das experiências artísticas e do estudo do conceito de educação menor que pude perceber espaços para novos fazeres na educação básica e superior, onde entre ações e intervenções artísticas possibilita-se o engajamento de pessoas da comunidade geral e acadêmica. Ou, formulado como pergunta: *de que formas podemos ter experiências de aprendizagem por meio da arte?* A fim de tornar ainda mais pulsante tal pergunta, a seguir o(a) leitor(a) refletirá sobre experiência.

⁸ Não anseio em tratar experiências enquanto conceito. Entretanto, agarro-me ao termo ‘conceito de experiência’ para que possamos entender o que é a experiência para os autores que abordam a temática.

2.1 EXPERIÊNCIAS PARA VISLUMBRARMOS SUJEITOS DE EXPERIÊNCIA

Michel Foucault (1984; 1985) indica diferentes formas de experiência em seus diferentes textos – o que germina aqui outras possibilidades de experiência não citadas e que serão sublinhadas. Edgardo Castro (2004) resume que o termo ‘Experiência’:

[...] aparece em numerosas expressões: experiência do próprio corpo; experiência da loucura; experiência da desrazão; experiência onírica; experiência imaginária; experiência vivida (*vécue*); experiência patológica; experiência psicológica; experiência literária; experiência contemporânea; experiência da sexualidade; experiência da finitude [...] (Castro, 2004, p. 161).

Michel Foucault (1984; 1985), em seus textos iniciais, flerta com a fenomenologia existencial. Entretanto, para Castro (2004), Foucault vem a alterar sua percepção sobre experiência. No livro *Ditos e Escritos IV*, por exemplo, propõe experiência enquanto ficção, enquanto “[...] algo que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que existirá depois” (Foucault, 1994, p. 45), sendo a experiência do sujeito única.

Nesse mesmo sentido, agarro-me também aos escritos de Jorge Larrosa (2014). Para este autor, experiência pode ser “[...] uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’” (Larrosa, 2014, p. 34). A valorá-la ainda mais no nosso tempo e, tendo ciência das formas como somos atravessados diariamente pelos ecos da modernidade, “[...] é preciso reivindicar a experiência, dar-lhe certa dignidade, certa legitimidade” (Larrosa, 2014, p. 38) – esta que segundo o autor, foi diminuída pela racionalidade clássica e pela racionalidade moderna, seja na filosofia ou na ciência (Larrosa, 2014). Para pesar sobre os conhecimentos advindos das nossas atividades docentes e dos nossos fazeres artísticos, os demais autores trazidos para esta leitura corroboram com o pensamento supracitado, tendo em vista as subjetivações possíveis (e quase infinitas) frente aos copos que se põem à prova, enquanto ‘*sujeitos de experiência*’⁹ (Larrosa, 2014).

Sendo essa experiência algo que se fabrica para si mesmo, tornarmo-nos sujeitos de experiência, como aqueles sujeitos disponíveis, abertos e receptivos para provar, necessidade para que não sejamos reincidentes nos nossos fazeres. Cito Jorge Larrosa (2014):

Talvez sejamos nós mesmos os que estamos enjaulados junto com nossa experiência, e damos voltas e mais voltas sobre nós mesmos, sem nenhum outro, sem nenhum exterior,

⁹ Jorge Larrosa (2014) apresenta o termo ‘sujeito de experiência’, aquele permeável aos fenômenos (*i.e.* acontecimentos).

sem nenhum acontecimento, sem nenhuma surpresa, sem nada distinto a nós mesmos (ou a nossas projeções, ou a nossos desejos, ou ao que já sabemos, ao que já pensamos, ao que já queremos...) que nos atinja ou que nos aconteça, ou que nos enfrente (Larrosa, 2014, p. 105-106).

Ainda, num segundo momento, cabe pesar que quando tratamos de experiência se rompe com quaisquer pretensões de autoridade (Larrosa, 2014), principalmente pela valoração da experiência que é produzida. Ou seja, não há experiência de terceiros que nos atravesse de forma a revivermo-las. As experiências são únicas, com distintos olhares e atravessamentos. Acabar-se-á “[...] com todo dogmatismo: o homem experimentado é o homem que sabe da finitude de toda a experiência, de sua relatividade, de sua contingência” (Larrosa, 2014, p. 41).

Num terceiro momento, a experiência não é a ação para Jorge Larrosa (2014). Segundo o autor é necessário pensarmos a experiência enquanto paixão; a partir da introspecção; do olhar para si sobre o vivido e seus pensamentos. Nas palavras do autor: “[...] uma reflexão do sujeito sobre si mesmo do ponto de vista da paixão” (Larrosa, 2014, p. 41). Nesse sentido faço a relação com os escritos de Emil Cioran (2014), que em *‘O livro das Ilusões’*, traduz-me a experiência enquanto potência:

Quando se vive de forma extremamente intensa, os conteúdos do ser transbordam os limites de uma existência individual; tem-se então a impressão de que em nós palpitam forças desconhecidas, profundas e longínquas, que realizamos um destino do qual somos responsáveis (Cioran, 2014, p. 28).

Para além, recai sobre nossa existência:

Que nossa presença seja uma advertência, um medo, uma inquietude, um êxtase ou uma alegria. Que ninguém saiba quanto tempo vamos viver, o que vamos fazer, como vamos pensar, e que só o medo e a alegria por nossas quedas e elevações façam de nossa existência uma surpresa contínua, uma inquietação estranha (Cioran, 2014, p. 28).

Nos conectarmos com a vontade de experiências e com as paixões nos nossos ambientes de aprendizagem é visivelmente transformá-los em outras possibilidades de engajamento, de produção e de troca de saberes. Viver com paixão, nesse raciocínio, torna-nos proponentes, criadores, seres inquietos a fomentar outros caminhos para outras direções – e por isso trata-se de pensamentos que deambulam, pois, a experiência é um confrontar-se com inúmeras incertezas e falta de respostas. É tornar possível uma surpresa contínua, pois, caso contrário, não estaríamos fazendo mais do mesmo? A partir das experiências encontram-se potencialidades ultrapassando o

que já foi legitimado com o tempo, com o que é posto enquanto ‘rígidas diretrizes’, enquanto escape para um olhar atento às demandas do sujeito.

Caberá em algum momento refletir sobre a arte a partir da *estética da existência*¹⁰, do *cuidado de si*¹¹, da *resistência*¹², enquanto “[...] reflexo de uma liberdade percebida como jogo de poder” (Castro apud Foucault, 2004, p. 151). Por hora, a vontade de experiência nos aproxima de uma educação menor, que a partir da interface da arte, encontraremos com outras possibilidades artísticas e pedagógicas.

2.2 EDUCAÇÃO MENOR E O ENCONTRO COM OUTRAS POSSIBILIDADES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS

Para Michel Foucault, “Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles comportam” (Castro apud Foucault, 2004, p.134). Em outras palavras, cabe entendermos a educação enquanto um terreno político de saberes e poderes que transitam e travam batalhas. Assim, venho a refletir sobre a educação menor enquanto brecha e possibilidade de fuga. Poderíamos, ainda, a partir da interface da arte e educação chamar de fissura ou abertura para outros devires artísticos e pedagógicos que não estão restritos apenas à grande área da Linguística, Letras e Artes.

Silvio Gallo e Alexandrina Monteiro (2020) definem a Educação Menor enquanto potencializadora de uma escola outra, tendo em vista que a escola – nesse caso também estendo às Instituições de Ensino Superior – pode ser vista enquanto parte da maquinaria neoliberal, estruturante dos fazeres e das experiências que devem ou não serem vividas nos espaços de educação, estabelecendo outras relações da vida com o tempo (Silva, 2020). Como menciona o autor, vivemos “[...] uma concepção da educação escolar que apresenta dupla dimensão: ela seria utilitarista no que se refere ao saber e liberal em sua forma administrativa (organizacional)” (Gallo e Monteiro, 2020, p. 189). A complementar, “Ou seja, a função da escola, neste momento, é fornecer às empresas o capital humano que essas necessitam – para os diversos escalões, garantindo uma população capaz de consumir” (Gallo e Monteiro, 2020, p. 190). E é nesse sentido

¹⁰ Na *estética da existência* o valor moral “[...] não provém da conformidade com um código de comportamentos, nem com um trabalho de purificação, mas de certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que se faz deles [...]” (Foucault, 1984).

¹¹ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3: O cuidado de si*. 1ª ed. Paz e Terra, 2014.

¹² Ao tratar das relações de poder, Michel Foucault (1994) revela que a resistência é antevista pelas estratégias de poder. Logo, resistência pode se revelar enquanto espaço para estabelecimento de estratégia e de luta.

que se pauta a discussão: qual a escola que temos? É a mesma escola que fazemos? Será esta a escola que queremos?

A educação e seus discursos nos atravessam diariamente onde também os dispositivos liberais estão diluídos, onde a pauta é a utilidade e o convencimento da utilidade para o capital. Nós professores somos atingidos continuamente por estes discursos de educação. Como diz Divino José da Silva (2020), “O processo de integração dos indivíduos ao capital é indutor de novas subjetividades” (Silva, 2020, p. 114).

Em suma:

De um modo geral, nesse modelo neoliberal tem se reforçado que o bom professor é aquele que domina o conteúdo, explica de forma clara, como se deve reproduzir modelos de pensamentos prontos, definidos. Ou seja, trata-se de valorizar o ensino por reprodução de modelos, de garantir que os sujeitos-alunos sejam capazes de reproduzir as etapas de soluções prontas para perguntas previamente definidas (Gallo e Monteiro, 2020, p. 192).

A partir dessa educação maior, “O normal se estabelece como princípio de coerção no ensino com a instauração de uma educação estandardizada e o estabelecimento das escolas normais” (Castro apud Foucault, 2004, p.134), onde se constitui o sujeito adestrado a partir da disciplina e da vigilância, a acolher outra boa parte de suas ferramentas e métodos disciplinares (Foucault, 2020).

Por outro lado, aposta-se aqui no que está na contramão. Silvio Gallo e Alexandrina Monteiro (2020) apostam na educação menor, que “[...] supõe, assim, experimentar outro modo de estar na sala de aula, na qual sujeitos assumem situações coletivas que lhes permitem produzir a possibilidade do novo” (Gallo e Monteiro, 2020, p. 195), onde há a fuga da mimetização, do cânone, da instrumentalização – da formação de sujeitos para a fábrica. Obviamente, o que se quer é a derrota dessa escola da indústria, dispositivo da utilidade. Como mencionam os autores, torna-se necessário intensificar “[...] as linhas molares, moleculares e de fuga que sustentam o diagrama da educação escolar atual e nos convida a viver experiências outras” (Gallo e Monteiro, 2020, p.194), que sublinhem potencialidades que vão para além da instrumentalização (*i.e.* funcionalidade).

Esse conceito de Educação Menor vem desafiando os nossos fazeres artísticos e pedagógicos. Há, sem dúvidas, a “[...] relativa liberdade de escolha, com o que pode ser criado, inventado a partir de encontros, das imprevisibilidades, da singularidade de acontecimentos que atravessam o espaço escolar e afetam professores e alunos” (Gallo e Monteiro, 2020, p. 195). Precisamos, enquanto docentes, nos reposicionar ou deslocar do muito que nos fora repassado para

que possamos “[...] romper com a rotina estruturante dos protocolos neoliberais que nos habitam. Que feito tatuagem nos desfiguram, nos deslocam da condição de docentes para a de gerentes” (Gallo e Monteiro, 2020, p. 195). Sem dúvidas há um árduo trabalho pela frente e muito já se viveu para nos encontrarmos com outras referências de escola, tendo a arte e os processos criativos estabelecidos nos diferentes espaços de ensino enquanto potencializadores dos diferentes saberes.

Torna-se pesado aos dispositivos da educação essa relação de professor/gerente. Ao adentrar, recairemos sobre o ofício de ser professor, pois, se há as perguntas: ‘Que escola temos?’ e ‘Que escola queremos?’, desvelam-se também as perguntas: ‘Que professores fomos?’¹³, ‘Que professores somos?’ e ‘Que professores podemos ser?’. Em meio a essa crise, a história da escola-instituição nos dá respaldo a conservarmos nossos fazeres, principalmente por sua ‘função social’. No entanto, quando voltamos o olhar aos sujeitos de experiência, aos processos criativos ainda velados, às demandas cada vez mais latentes para outras formas de integração dos saberes, pela fuga da disciplina enquanto moeda de troca para o sucesso individual e coletivo, poderíamos pensar o espaço escolar, ensino básico e superior, enquanto espaço para o pensamento?

Félix Guattari e Gilles Deleuze (2002) trazem a partir da conceituação de literatura menor possibilidades e aberturas às experimentações. A partir de então, Gallo (2020) vem pensando essa Educação Menor, enquanto espaço de pensamento. “Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (Deleuze, 1992, p. 136).

Nessa inquietação há, ainda que encoberta, a busca por estes espaços de respiro. Diariamente reinventamos o ofício de ser-professor, cujo retorno e reconhecimento não é garantido. É fuga, é luta e militância, é engajamento.

Isso que estou chamando de pensamento tem a forma do acontecimento, do talvez e sua possibilidade depende da iniciativa, da invenção e do risco dos que, em qualquer lugar e em qualquer circunstância, se atrevem a ir contra o curso ordinário das coisas. E na universidade essa possibilidade nunca garantida depende da nossa capacidade, individual ou coletiva, de abrir um espaço heterogêneo (heterológico) tanto das lógicas da funcionalidade social quanto das lógicas do emburrecimento escolar (Larrosa, 2014, p. 148).

¹³ Bruno Pucci (2020), a partir de Adorno (1995), apresenta: 1. A figura do mestre-escola; 2. O professor enquanto herdeiro do escrivão; 3. Professor como vendedor de conhecimentos; 4. O homem que castiga o mais fraco; e 5. A ambivalência do ser professor no plano erótico. Vide: PUCCI, Bruno. A filosofia e os professores da educação básica em tempos neoliberais. A escola: problema filosófico. P. 79-93. Org. Samuel Mendonça e Silvio Gallo. 1ª ed. São Paulo: Editora Parábola, 2020.

Para entendermos esse espaço de respiro deve haver uma contínua fuga da funcionalidade que é embebida nas lógicas econômicas do capital e nas lógicas governamentais de Estado, a uniformizar e definir quem e como serão os produtos humanos – o que de fato contrapõe esta proposição e ao que “[...] Rancière chama de ‘a heterogeneidade das formas’, ou seja, a diferença entre a forma escolar (ambígua, aberta a uma multiplicidade de opções e de sentidos) e as formas estritamente funcionais da produção e do governo” (Larrosa apud Rancière, 2020, p. 146).

Quais potências foram ou são ocultadas?

Como disse Friedrich Nietzsche (2017) na crítica ao homem moderno e à modernidade, “A sensibilidade é infinitamente mais irritável”, cujo “[...] tempo é um prestíssimo[...].” (Nietzsche, 2017, p. 183), onde há o enfraquecimento da espontaneidade, onde os atores desse tempo foram acolhidos “[...] à sombra da ciência” (Nietzsche, 2017, p.183), que, ao final e sobretudo, seleciona o que é dito e o que deve ser pensado.

Ainda nessa inquietação para a ampliação desses espaços para pensamentos outros é que se misturam o supracitado termo experiência com a vontade de uma educação menor, no anseio de apontar para experiências que ultrapassariam o posto do que deve ser extraído dos currículos escolares, para sim, indicar potencialidades e engajamentos. As experiências nos diferentes âmbitos da educação nos fazem pensar, e essa abertura ao pensamento podem ser a soltura e o respiro.

A experiência e a necessidade de pensar (não se pensa porque se quer, mas sim porque algo nos faz pensar) como uma certa interrupção do nosso modo-de-estar-no-mundo, como o que acontece quando um determinado desengate ocorre em nossos modos habituais, costumesiros, de estar-no-mundo [...] (Larrosa, 2018, p. 22).

Nesse sentido, a educação menor pode ser entendida enquanto experiência de educação, um modo de direcionarmos nossos fazeres pedagógicos, criativos e de partilha, oferecendo à comunidade a experiência de escola a partir da integração dos saberes.

Andressa Vargas e Eliana Menezes (2022) recentemente publicaram artigo que enfatiza as possibilidades criativas dentro de um contexto escolar obrigatório. As autoras relatam a “[...] criação de uma rádio da escola, em que estudantes e professores se integram e articulam suas práticas, visando a estratégias de comunicação de rádio que auxiliem no processo de ensino e aprendizagem” (Vargas e Menezes, 2022, p. 02).

A detalhar:

O projeto de rádio foi construído a partir de momentos de integração entre as turmas do terceiro, quarto e quinto ano do Ensino Fundamental, atendendo ao interesse que os estudantes demonstravam em interagir com estudantes de outras turmas e diferentes anos. Desse modo, as professoras regentes foram levadas a buscar alternativas de práticas pedagógicas que fossem além do que era previsto no currículo para o ano escolar dos estudantes e a turma em que cada uma trabalhava (Vargas e Menezes, 2022, p. 02).

Para além de verificar a potência desse trabalho em quaisquer faixas etárias, mais ainda, verifica-se a relevância também por engajar alunos de anos iniciais na sua própria formação, pois tal emerge do comprometimento na elaboração de conteúdos. Para além dessa experiência de criação de um novo espaço de pensamento – no caso a rádio –, traz-se a atenção para este artefato que faz parte do cotidiano, enquanto comunicação e entretenimento, para um espaço coletivo e de aprendizagem, que potencialmente integra escola e comunidade.

As autoras salientam algo que também nos é caro para este tempo:

Enquanto organização social, a escola configura-se como um espaço/tempo que vai muito além do desenvolvimento de uma administração pedagógica e da aplicação de um currículo. Em seu sentido pleno, a instituição escolar, a partir de uma gestão articulada, deve constituir-se em uma coletividade dinâmica, organizada a partir de objetivos que visam à promoção do desenvolvimento de seus estudantes mediante experiências significativas (Vargas e Menezes, 2022, p. 05).

Logo, concluem que “A educação menor contrapõe-se à lógica reprodutiva e fragmentada ao propor a potencialização da criação em educação, por meio de práticas que privilegiam o movimento no ensinar e aprender e almejam um saber construído pelo acontecimento” (Vargas e Menezes, 2022, p. 14). O processo relatado antecipa a experiência de um dos nossos processos criativos estabelecidos no Grupo de Pesquisa Arte Sonora – a elaboração de *podcasts*. Certamente não é um tempo de sala de aula, mas sim, um tempo de aprendizado.

Paralelamente, Elder Oliveira e Ana Karolina Bibiano (2021) propuseram enlaces entre Arte e Educação Ambiental, dando enfoque nas experiências em diferentes paisagens sonoras, onde

Deambulamos, paramos, e voltamos a caminhar. Realizamos intervenções artísticas que nos transformaram, alterando também nossa percepção da vida acústica vivenciada. Distanciamos-nos da intenção de qualificar e classificar espaços para aproximarmos-nos de uma educação ambiental menor (GODOY, 2008), esta que vem para inflamar a estabilidade, nutrindo o pensamento inquieto, ativo e que brota do presente. Que o problematiza (Oliveira e Bibiano apud Godoy, 2021, p.6-7).

A partir das experiências acústicas na paisagem sonora e no encontro com momentos de educação menor, foi possível discutir experiências acústicas em paisagens sonoras rurais (Oliveira e Bibiano, 2021), e na paisagem sonora urbana (Oliveira *et al.*, 2022; 2023), salientando nossas inquietações sobre o que se fala e se pensa sobre paisagem sonora, da experiência ao disciplinamento. Deambulou-se sobre pensamentos que se transformaram ao longo do caminho. Fissuras foram surgindo e puseram o pensamento em movimento, que certamente da experiência na paisagem sonora se originaram.

Essas duas ações criaram e figuraram, ainda que distintamente, enquanto “[...] política do cotidiano e das relações entre os sujeitos que, conseqüentemente, se refletirá nas macrorrelações sociais” (Vargas e Menezes, 2022, p. 15). A partir desse pensamento de educação poderemos dar abertura às experiências de escola, de processos criativos em artes, estas que possam algum dia vir a responder ao que somos e ao que queremos ser enquanto educação, enquanto escola e no ofício de ser-professor.

3 PODCASTING ENQUANTO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO E DE POSSIBILIDADES PARA NOVOS ESPAÇOS DE ENSINO

Inicia-se essa subseção enfatizando que não serão detalhadas as diferentes etapas do processo de criação de um podcast em específico, mas sim, que serão sublinhadas as potências que o Grupo de Pesquisa Arte Sonora vislumbra ao tratar da temática, tendo como amparo os processos criativos estabelecidos para a consolidação do *podcast* “Olha o Breque”¹⁴ e “Expresso Musical”¹⁵. Não serão tratados os formatos possíveis de *podcast* e/ou seus vínculos com demais produções consolidadas na história da comunicação. A ênfase aqui será a discussão da importância do processo criativo desse produto para o ensino, pesquisa, extensão e inovação, mobilizando o encontro de saberes entre comunidade, Ensino Superior e possibilidades na Educação Básica.

3.1 PODCAST OLHA O BREQUE, GRUPO DE PESQUISA ARTE SONORA

Recentemente, estudantes do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará tem voltado seus olhares para a pesquisa sobre esta temática. Primeiramente, a Lic.

¹⁴ Vide: <https://open.spotify.com/show/37oYquGuF5noAbxa6FPEDF?si=57a6d983742f43a7>.

¹⁵ Vide: <https://open.spotify.com/show/4WLMVdcFloivivHtnSZlbG?si=bc08c21189544b7a>.

Juliana Silva (2024) realizou uma pesquisa acerca da forma do podcast '*Olha o Breque*', tendo como recorte de pesquisa a análise da elaboração do roteiro de cada episódio desenvolvido. Foram ao todo 4 episódios analisados pela então discente, que encontrou singularidades em relação a concepção da forma dentro da construção de cada episódio.

O programa acima mencionado foi concebido e desenvolvido inteiramente no Laboratório de Áudio e Tecnologias Musicais¹⁶, projeto de ensino da UFPA. O bolsista Arthur Jatene de Souza¹⁷ foi apresentador neste primeiro ciclo, onde as entrevistas foram desenvolvidas a partir da sua própria iniciativa de convite, de delimitação do tema, de produção em estúdio e distribuição nas plataformas *streaming*. Enquanto coordenador deste Projeto de Ensino, pude estar integrando essa experiência, auxiliando o discente na organização de perguntas norteadoras, na delimitação do tema, na delimitação do tempo, entre outras tomadas de decisões que nada mais foram do que suporte aos posicionamentos dentro do processo criativo.

Cabe salientar, ainda, que tal iniciativa da formalização de um programa de *podcast* surgiu a partir da qualidade de entrega e engajamento numa demanda avaliativa na disciplina de História da Arte II¹⁸, a qual tive a oportunidade de ministrar no ano de 2022, na Universidade Federal do Pará. Embora ainda fosse uma avaliação de desempenho dos discentes, considero de certa forma uma subversão do método que antevê rigor, o acerto e a resposta, substituídos pelo prazer da produção e da integração. Os resultados foram publicados no site do Projeto Mosaico¹⁹, projeto de extensão também vinculado ao Grupo de Pesquisa Arte Sonora.

Para além de um produto que é das mídias atuais, vem o anseio na pesquisa sobre a temática que surge no processo de produção, e que torna a potencializá-lo e aprimorá-lo. A experiência de criação artística perpassa processos de tomada de decisão, onde cada uma delas remonta um novo horizonte. Foi possível predefinir quais as características de cada programa, o seu caráter e a forma como se comunica com a comunidade. Para que isso de fato efetive, a exposição das ideias e a condução do programa envolve o planejamento a análise da demanda.

Especificamente no caso do *podcast Olha o Breque*, este primeiro ciclo propõe ênfase às temáticas pertinentes a produção musical, da composição musical à distribuição, nas mídias

¹⁶ Vide: <https://latm.ufpa.br/>.

¹⁷ Bolsista do Laboratório entre maio de 2022 a julho de 2023.

¹⁸ Vide: <https://projetomosaico.ufpa.br/index.php/podcast>.

¹⁹ Vide: <https://projetomosaico.ufpa.br/>.

atuais. A conexão entre cada episódio constrói uma narrativa maior, numa espécie de trajetória de um processo criativo específico – a composição musical, embora não se reduza exclusivamente a isso. As iniciativas da construção dessa narrativa maior foram proposições do bolsista do LATM-UFGPA – o que vem a enfatizar a potencialidade do processo para a formação do professor, para a criação de conteúdos de interesse da comunidade e para a abertura do campo de trabalho do professor de música em formação.

Como queremos ouvir esse artefato? 2. Quem é o público-alvo? 3. Qual a pertinência da temática para a comunidade? 4. O que estamos aprendendo durante o processo de criação de cada episódio? Estas foram algumas das inúmeras inquietações (*i.e.* provocações) que deram suporte à produção do programa, bem como, delinearam o caráter descontraído a acolher relatos de experiência nas diferentes vivências artístico-musicais possíveis.

Em suma, há o olhar atento às demandas no Ensino Superior e ao que a escola demanda no Ensino Básico, principalmente a priorizar o que é do nosso tempo e que é de amplo interesse da comunidade. Há o interesse pelo produto, de certo. Mas há para nós grande valor no processo, no planejamento, nas decisões artísticas e na sua execução, que entendo enquanto semelhantes à estruturação de uma composição musical. É nesse fazer artístico que encontramos o respiro para o aprender enquanto experiência, tanto para quem produz quanto para quem recebe o produto. Logicamente, é nessa incessante busca que se desvelam a experiência artística para uma educação menor: na fuga do método.

Nesse processo vivemos as diferentes etapas de produção, que consiste na elaboração de convites, da elaboração da pauta e contorno do tema, criação de panfletos de divulgação, criação de perfis de artista nas plataformas *streaming* e nas redes sociais²⁰. Essas etapas de organização foram fundamentais para o engajamento e para a circulação da proposta, onde pretendia-se também a criação de uma identidade visual e sonora. A figura 2 apresenta um panfleto, enquanto modelo (*i.e.* identidade visual) de capa e de divulgação aos artistas convidados:

²⁰ Vide: <https://www.instagram.com/olhaobrequepodcast/>.



Figura 2: Capa padrão para cada episódio do programa Olha o Breque. Execução: disc. Arthur Jatene. Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Arte Sonora.

Referente à estrutura da série de programas, definiu-se que seriam 4 episódios: 1. Composição Musical; 2. Produção Musical; 3. Mixagem e Masterização; e 4. Marketing Artístico. Nessa organização foi apresentado um percurso no qual a ideia artística e/ou musical percorre, da composição à sua distribuição. Refletimos, durante essa experiência, sobre o percurso do aprendizado, no confrontar das ideias, no encontro com outras referências e proposições para que a conversação fosse (ou se tornasse) fluida e contextualizada, a atender nossa proposição e estética.

Como diz Jorge Larrosa (2014), essa experiência fez a necessidade de pensar. Por esse caminho, para a proposição do produto houve, no processo, o engajamento de pessoas interessadas em veicular conhecimentos e informações, a discussão, onde se puseram à prova experiências anteriormente vividas e que são consideradas essenciais por aqueles que foram convidados a partilhar. Ao perceber o que Jorge Larrosa (2014) e Michel Foucault (1984; 1985) nos ensinam sobre a experiência, que jamais será reapropriada por outrem, o relato da experiência, nesse sentido, nos impulsiona à criação, ao encontro com outras pessoas que pensam e realizam arte e educação de forma semelhante. Ou seja, a partir da experiência e do seu relato é possível o encontro com outras experiências, a tornar ainda mais funda e permanente a nossa trincheira.

3.2 PODCAST EXPRESSO MUSICAL

Outra iniciativa foi a criação do *podcast* 'Expresso Musical', que se distingue por convidar músicos, professores e pesquisadores a conversar sobre temas pertinentes para a educação e para a pesquisa artística, em cenário nacional e internacional. O primeiro episódio contou com a presença de dois professores e pesquisadores do Grupo de Pesquisa Arte Sonora, Prof. Dr. Claudio Horácio Vitale e Prof. Dr. Germán Enrique Gras, discutindo-se vivências e ensino da composição em ambiente acadêmico-universitário, em suma (figura 3).



Figura 3: Capa padrão para cada episódio do programa Expresso Musical. Execução: disc. Arthur Jatene. Acervo do Grupo de Pesquisa Arte Sonora.

Estes espaços são aberturas para outros espaços de aprendizagem, tanto para quem aprecia a produção, bem como, para quem produz. Há o deslocamento e a soltura do fazer e ser-professor. Ainda, a soltura de um espaço formal de ensino para um outro espaço, informal, onde há a discussão de tópicos de interesse da comunidade que, em conversas descontraídas, tratam-se as demandas, as experiências, trazem-se perspectivas e expectativas que possivelmente sejam experiência para estabelecer novos caminhos, novos rumos para os processos de ensino da arte em geral.

Ainda que seja uma produção recente e em desenvolvimento é possível tensionar nosso pensamento para que docentes com experiência na formação de professores de música e de artes, reflitamos: como seriam nossas abordagens no campo das artes se não fossemos regidos pelas conhecidas diretrizes que nos delimitam? De que formas poderíamos mobilizar nossos saberes,

aqueles que ao longo dos anos pulsam em nossas memórias a fim de transformarmos o nosso ofício? Considero perguntas que potencialmente abrirão novos espaços para o pensamento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta foi uma reflexão sobre a literatura e sobre um processo criativo em específico desenvolvido por iniciativa do Grupo de Pesquisa Arte Sonora, cujas potencialidades foram postas à superfície, impulsionando-nos frente às demandas da comunidade acadêmica e em geral, que não seria possível sem a abertura de planos de trabalho nos Programas PIBIC e PIVIC, que contextualizaram e integraram discentes do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA na pesquisa para que pudessem também colaborar com as iniciativas do grupo.

Ao todo foram 12 planos de trabalho aprovados desde janeiro de 2022, dos quais 5 foram finalizados com apresentação de relatórios de atividades, parcial e final. Outros 7 planos de trabalho seguem em andamento e integram a pesquisa, onde são atividades comuns a todos os bolsistas de iniciação científica: 1) a revisão de literatura contínua ao longo de todo desenvolvimento do plano de trabalho, a reunir documentos que são fundamentais para o nosso aprendizado; 2) a formação de grupo de estudos dos discentes PIBIC e PIVIC, mediado por discentes de Pós-Graduação; 3) participação nas reuniões do Grupo de Pesquisa Arte Sonora, cujo calendário é disponibilizado no site do grupo de pesquisa; e 4) integração às proposições artísticas do grupo, que retroalimentam o interesse na pesquisa.

Por fim, a organização de atividades para e com os discentes que integram o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e o Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica recorrentemente se transforma em extensão universitária, que retroalimentam e dão continuidade às proposições de pesquisa, a nível de graduação e pós-graduação. A pesquisa segue em continuidade para que tenhamos outras formas de ouvir, de comunicar, de proporcionar experiências acadêmicas, em arte e em escola, oportunizando a elaboração de novos caminhos e espaços que despertem interesses, engajamentos e autonomias.

REFERÊNCIAS

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

- CIORAN, Emil. **O livro das ilusões**. Trad. José Thomaz Brum. Editora Rocco. Rio de Janeiro, 2014.
- DELEUZE, G. (1992). **Conversações**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.
- FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres. In: **História da sexualidade 2**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **O cuidado de si**. In: História da sexualidade 3. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- GALLO, Silvio. **Em torno de uma Educação Menor**. In: Educação e Realidade. 27(2):169-178. jul./dez. 2002.
- GALLO, Sílvio; MONTEIRO, Alexandrina. **Educação menor como dispositivo potencializador de uma escola outra**. In: REMATEC: Revista de Matemática, Ensino e Cultura, Ano 15, Número 33, p.185-200. ISSN: 2675-1909. Abril, 2020.
- GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. Universidade de São Paulo: Edusp, 2008.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1ª impressão. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o que**: sobre o ofício de professor. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.
- OLIVEIRA, Elder; BIBIANO, Ana Karolina. **Imersões artísticas em paisagens sonoras rurais: relatos de experiência acústica, filosófica e de encontro com a Educação Ambiental**. Anais do VII Encontro Humanístico Multidisciplinar - EHM e VI Congresso Latino-Americano de Estudos Humanísticos Multidisciplinares – CLAEHM. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/latinidades/index/search/authors/view?firstName=Ana%20Karolina&middleName=&lastName=Bibiano&affiliation=Universidade%20Federal%20do%20Rio%20Grande&country=>.
- OLIVEIRA *et al.* **Relatos de experiências na paisagem sonora belenense**: imersão artística no mercado Ver-o-Peso, Belém do Pará. Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia. ISSN: 2675-3944. Julho, 2018. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/109>.
- OLIVEIRA, Elder; BIBIANO, Ana Karolina F.; ZOMER, Ana Leticia C.. **Paisagem sonora urbana**: Ilhas de disciplinamento, panoptismos e de realidade normalizada. In: A música e seus encontros: da paisagem sonora à análise musical. Org. OLIVEIRA; BIBIANO; ZOMER. Editora EMUFPA. Belém, 2023.

SILVA, Juliana Andressa Vilhena da. Podcast como possibilidade de ensino e aprendizagem: arte e pedagogia a partir das produções da Faculdade de Música – UFPA. In: **Revista Mosaico: Processos criativos em música e em artes do som**, Belém, PA, V.1 - n.1, 2024, p. 71-84.

VARGAS, Andressa; MENEZES, Eliana. **Nas ondas do rádio: possibilidades de uma educação menor no contexto escolar obrigatório**. In: Revista Eccos. e-ISSN: 1983-9278. Outubro, 2022.



Elder dos Santos Oliveira Junior é doutor em Música com ênfase em Composição Musical, Universidade de Aveiro, Portugal (2019). Pós-doutor em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande (2021). Professor Adjunto na Universidade Federal do Pará, Brasil. Pesquisador do GEECAF/FURG e TRAMA-USP. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Coordenador do Projeto Mosaico: um novo espaço para o pensamento. E-mail: elderoliveira27@gmail.com.

II ENCONTRO DE LIVELOOPISTS: UMA EXPERIÊNCIA DE PROCESSOS CRIATIVOS E PERFORMANCES MUSICAIS COM USO DA TECNOLOGIA *LIVE LOOPING*

Alexsander Jorge Duarte

Universidade Federal do Pará – alexduarte@ufpa.br

Elielson da Silva Gomes

Universidade Federal do Pará – elielson@ufpa.br

Erik de Lucena Pronk

Universidade Federal da Paraíba - erik.pronk@academico.ufpb.br

Helvio Monteiro Mendes

Universidade de Aveiro – helviomendes@ua.pt

Thiago da Costa Souza

Universidade Federal do Pará – thiagobehione@gmail.com

Resumo: O LoopLab – Laboratório de Live Looping – é um projeto de pesquisa implementado em 2016 na Universidade de Aveiro/PT que tem como objetivo: 1) proporcionar um espaço de partilha entre compositores e performers com interesse na tecnologia Live Looping associada à criação musical; e 2) promover a pesquisa científica acerca deste tema. Entre 2016 de 2022 esta atividade contribuiu para a publicação de artigos científicos, dissertações, teses, capítulos de livro e um livro publicado recentemente pela Editora Routledge (este que resulta de um evento realizado em Aveiro em 2018, o I Encontro de Live Loopists. A partir de 2022 esta proposta tem se expandido para outras localidades, nomeadamente a Universidade Federal do Pará (UFPA) e a Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Neste ínterim, foi realizado em outubro de 2023 o II Encontro de LiveLoopists a partir de uma parceria tripartida (UFPA, UFPB e UA). Foram 3 dias de atividades, sendo um dia em cada uma destas unidades. Este capítulo propõe refletir sobre como o uso de ferramentas que possibilitam o Live Looping se insere nas práticas criativas dos artistas participantes do II Encontro de Live Loopists, identificando os seus diferentes perfis musicais a partir dos contextos específicos de atuação profissional desses músicos, da caracterização da sua produção artística e dos espaços onde habitualmente realizam performances dessa natureza. De uma forma mais ampla, o estudo visa contribuir para compreendermos melhor como a prática do Live Looping dialoga com o espaço acadêmico e para percebermos o seu potencial como ferramenta de educação e formação de diversas competências musicais nos estudantes de música na universidade.

Palavras-chave: Performance musical. Processos criativos. LoopLab.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de um projeto implementado em 2016 na Universidade de Aveiro, em Portugal, que consiste num espaço de prática e partilha de compositores e performers interessados em práticas musicais com uso da tecnologia Live Looping (LL). Desde então tem proporcionado desdobramentos tanto do ponto de vista criativo musical quanto do ponto de vista da produção científica sobre este tema. O Projeto inicial, proposto e coordenado em âmbito de pós-doutorado pelo pesquisador Alexander Duarte, foi designado por LoopLab - Laboratório de Prática Live Looping - possibilita aos participantes um espaço para experimentação, diálogo e práticas criativas colaborativas.

Desde sua criação em Portugal, onde é ativo até o presente, o projeto tem colaborado com pesquisadores que atuam nas linhas de pesquisa que envolvem composição/performance e tecnologias associadas. Desde então algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado tem emergido desta atividade.

Após 2022, este trabalho expandiu-se sendo implementado na Universidade Federal do Pará como Projeto de Pesquisa sob a coordenação do agora Professor (desta Instituição) Alexander Duarte. O Projeto encontra-se atualmente cadastrado na base de dados de Projetos de Pesquisa do CNPQ, a saber, o Diretório de Grupos de Pesquisa, com o título “LoopLab - Laboratório de Live Looping. Práticas Musicais Criativas/Performativas e Educativas”¹.

Importa, aqui, fazer uma observação sobre outro aspecto relevante da prática laboratorial deste projeto. Como apresentado no título do Grupo de Pesquisa - LoopLab: Laboratório de Live Looping. Práticas Musicais Criativas/Performativas e Educativas”, o termo “educativas” não é inserido por acaso. Uma constatação mais evidente desta dimensão pode ser verificada no próprio cariz educativo da aplicação da ferramenta Live Looping. Mas não somente. Além da prática performativa, o Live Looping pode ser utilizado como facilitador de outras atividades práticas musicais. Por exemplo, pode ser utilizado pelo professor de música para trabalhar improvisação musical, contraponto, dentre outras. Nesse caso, o Live Looping pode atuar como um “estúdio portátil”. Neste sentido, os alunos têm a possibilidade de entrar em contato com a linguagem particular da produção musical, ou seja, o trabalho de produção de áudio. Neste quadro, alunos sem nenhuma experiência neste quesito têm a oportunidade de experimentar e aprender a utilização de ferramentas de filtro, modulação tímbrica, fluxo de som, etc. Como resultado, ao experienciar posteriormente a utilização de aplicativos ou

¹ Disponível em: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/792193>.

DAWs - Digital Audio Workstation - como, por exemplo, GarageBand, BandLab, etc., os alunos têm previamente uma percepção trabalhada no sentido de conhecer a aplicabilidade destas ferramentas e o resultado sonoro desejado (neste caso, em termos de sinal “áudio”).

Neste íterim, o Laboratório tem colaborado com alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará proporcionando a oportunidade de experimentar o uso da ferramenta em suas performances e composições, além de contribuir para o desenvolvimento de Planos de Trabalho no âmbito da Iniciação Científica como bolsistas PIBIC (além de outras fontes de fomento de bolsas de Iniciação Científica).

A atividade “laboratorial” constitui uma ferramenta poderosa quanto à dinamização da prática criativa musical pelo seguinte aspecto: apesar de promover essencialmente uma atividade musical performativa “solistas”, visto que os alunos geralmente desenvolvem sua performance de forma individualizada, o trabalho de laboratório também promove uma prática “partilhada e colaborativa”, visto que uns aprendem com os outros, desde o esclarecimento de dúvidas até a sugestão de elementos musicais nos respectivos trabalhos.

Como resultado desta dinâmica, é possível afirmar que uma “comunidade” se tem consolidado a partir destas práticas colaborativas, tendo inclusivamente alguns trabalhos significativos no que diz respeito às produções publicizadas por estes. Maiores detalhes desta produção podem ser encontrados na Introdução do Livro “Live Looping in Musical Performance: lusophone experiences in dialogue” publicado pela Editora Routledge em 2023. Esta obra resulta do I Encontro de LiveLoopists realizado em 2018 na Universidade de Aveiro e conta com pesquisadores e performers de Portugal, Brasil, Angola, Moçambique e Cabo Verde. Nos 11 capítulos apresentados é possível verificar diferentes abordagens, tanto técnicas como estilísticas, do uso da tecnologia Live Looping associada à prática musical.

No percurso desta trajetória, ainda em 2023, foi realizado o II Encontro de LiveLoopists, desta vez organizado em 3 Polos: 1) Universidade Federal do Pará (UFPA), 2) Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e 3) Universidade de Aveiro (em Portugal). Os coordenadores responsáveis por cada Polo são, respectivamente: Alexander Duarte, Erik Pronk e Helvio Mendes (todos coautores do texto presente). O evento foi realizado em 3 dias sendo 1 dia em cada Polo. Por questões de logística/técnica não foi possível realizar a transmissão online, porém os eventos foram registrados em audiovisual

para posterior análise e divulgação em plataformas streaming. Parte do material encontra-se, no momento, em fase de edição com fins de cumprir este objetivo proposto em sua concepção.

Assim, no sentido de contribuir com os performers e pesquisadores interessados no tema de práticas musicais associadas ao Live Looping, este trabalho irá apresentar alguns resultados deste II Encontro de LiveLoopists. Os subcapítulos seguintes irão, portanto, apresentar observações de campo a partir de cada um dos Polos onde o evento foi realizado.

Primeiramente, relativamente à Universidade Federal do Pará (Campus de Belém), o performer e pesquisador Elielson Gomes irá discorrer sobre sua atuação no evento bem como sua percepção enquanto colaborador e audiência (relativamente aos demais trabalhos apresentados). Elielson Gomes também colaborou como autor de capítulo no Livro supracitado e em outras publicações referentes ao tema. Seu trabalho de pesquisa recente inclui não somente o tema do Live Looping mas também o processo de recriação de obras para trompete e eletrônica em tempo real, compostas na década de 1970, que deixaram de ser apresentadas ao público em decorrência da obsolescência dos recursos tecnológicos originalmente utilizados pelo compositor.

Ainda nesta edição do evento em Belém, participaram como performers os alunos do curso de Licenciatura em Música da UFPA Isaque Henrique Baia de Souza, Elder Carlos Queiros Lima e Thiago Behione (nome artístico de Thiago da Costa Souza, também co-autor deste presente texto). Os dois primeiros apresentaram performances de temas autorais com uso do contrabaixo elétrico, efeitos e LL. Já Thiago Behione utilizou diferentes instrumentos como teclado, guitarra, efeitos e LL.

Sobre o segundo dia do evento, realizado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em João Pessoa, teremos a exposição apresentada por Erik Pronk que também é autor no Livro supracitado além de ter desenvolvido uma Tese de Doutorado que aborda o uso do Live Looping associado à viola sertaneja a partir do repertório do Quinteto Armorial. Além de discorrer sobre sua atuação no evento, Pronk irá discorrer sobre outros performers. Importa ressaltar que Pronk também é colaborador no Projeto inscrito no Diretório de Grupos de Pesquisa no CNPQ e, juntamente com estes performers/pesquisadores, está a implementar o Projeto também na Universidade Federal da Paraíba.

Por fim, Helvio Mendes irá discorrer sobre o evento realizado em Portugal, na Universidade de Aveiro. Helvio, também autor no Livro supracitado, desenvolve um trabalho de pesquisa com foco na experimentação sonora, criação musical e performativa no instrumento percussivo “xilofone”. No

âmbito do trabalho desenvolvido no LoopLab, Helvio tem produzido, publicado e performado obras que abordam o xilofone associado a diferentes tecnologias, incluindo o Live Looping.

Além dos resultados aqui apresentados, importa também salientar que já está a ser organizado o III Encontro de LiveLoopists que irá ser promovido igualmente a partir destes 3 Polos: UFPA, UFPB e UA. Todos estes trabalhos visam contribuir para os compositores e performers interessados em trabalhar aspectos de prática musical, sobretudo colaborativa, associada ao uso de tecnologias, com especial ênfase ao Live Looping e os desdobramentos que este promove.

2 A MÚSICA PARA TROMPETE COM A UTILIZAÇÃO DE FERRAMENTAS TECNOLÓGICAS (LOOP STATION, PURE DATA E PEDAL DE EFEITOS), NA PERFORMANCE MUSICAL NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (CAMPUS BELÉM)

No primeiro dia do II Encontro de LiveLoopists, a apresentação ocorreu no Anexo do departamento de Engenharia da Universidade Federal do Pará (UFPA) e foi dividida em duas partes, a primeira foi uma performance musical, em que foi apresentada uma obra para instrumento de sopro que utiliza dispositivo eletrônico ao vivo o software Pure Data². Essa é mais uma ferramenta tecnológica que está sendo utilizada na pesquisa de doutorado, que é recriação da parte tecnológica de obras para trompetes e dispositivos eletrônicos da década de 1970, que deixaram de ser performada devido a obsolencia tecnológica da época, então foram utilizados o Pure Data ou PD como ferramenta tecnológica para recriar esses efeitos na performance da música para para trompete e eletrônica ao vivo.

Na segunda parte tivemos a oportunidade de compartilhar um pouco sobre nosso trabalho colaborativo do capítulo seis do livro *Live Looping in Musical Performance: lusophone experiences in dialogue*” publicado pela Editora Routledge, com título *Densus Bridge for trumpet and live looping an effects*, falando da abordagem criativa e performática da obra.

Então, na primeira parte tivemos a oportunidade de apresentar uma obra experimental que utiliza o trompete explorando o recurso tecnológico, com o software Pure Data juntamente com pedal de processador de efeitos de guitarra (com propósito de modular o som em tempo real).

² O PD é um programa de criação de multimídia interativa, criado por Miller Puckette durante o período em que o mesmo trabalhou no IRCAM em Paris, que é comumente usado nos campos artístico, científico e educacional. Sua popularidade está na facilidade de uso. Em vez de uma linguagem de programação textual, o PD fornece um ambiente de programação gráfica no qual o usuário é convidado a manipular e conectar os ícones (Cipriani *et al.*, 2016, X.).

Na apresentação, nosso objetivo era demonstrar outras possibilidades performáticas do trompete com eletrônica ao vivo usando o Pure Data.

A obra apresentada é chamada de *Spectral Loop*, esse nome veio do próprio *patch* que foi criado pelo professor doutor Cesar Adriano Traldi, Doutor pela Universidade de Campinas, Professor de Percussão e pesquisador do Núcleo de Música e Tecnologia do curso da Universidade de Uberlândia, mestrado focado no estudo de processo interacional do intérprete com meios tecnológicos e pesquisa de doutorado sobre a linguagem contemporânea para percussão e dispositivos eletrônicos em tempo real) com intuito de performar utilizando um instrumento de sopro, nesse caso utilizamos o trompete. Esse foi o nosso primeiro *patch* que tivemos que criar uma partitura com descrição de como utilizar algo que funcionasse tanto para nós quanto para outro performer. Descrevemos na partitura todo o processo de manipulação de como tocar durante a performance ao vivo como podemos ver na figura 1 abaixo:

Spectral Loop

ANTES DE COMECAR A TOCAR,
O PEDAL DE EFEITO
TEM QUE ESTAR
ACINADO

The musical score is titled "Spectral Loop" and includes instructions for the performer. It is written for Trumpet in B \flat and a Loop. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the Trumpet part starting with a "Play" instruction and a circled "1" above a "Pd" instruction. The Loop part has a "Loop" instruction and a circled "1" above a note. The second system shows the Trumpet part with a circled "2" above a "Pd" instruction and a "(8vb) play" instruction. The Loop part has a "Loop" instruction and a circled "2" above a note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 1: partitura da primeira parte da obra *Spectral loop*, performada durante o II encontro de LiveLoopists.

Falaremos um pouco sobre o processo de construção da partitura dessa performance. Primeiramente a utilização do pedal de efeitos será utilizado para modular o som do instrumento e depois esse som modulado será gravado no PD. Portanto antes de tocar e acionar o PD para gravação será necessário acionar os pedais de efeitos.

Na partitura escrevemos dois sistemas. O primeiro sistema é parte do instrumento, dessa forma o primeiro compasso é tocado com o trompete e no segundo compasso é acionado o patch, logo depois o som gravado do PD é descrito no segundo sistema no terceiro compasso sendo este o resultado do looping do processamento sonoro do puredata, isso sempre acontecerá dessa forma na primeira parte da obra. Vale ressaltar que todos os sons gerados na primeira parte da obra, são armazenados no *patch* para que depois seja utilizado na segunda parte da obra.

A segunda parte da obra possui sub-sessões de improvisação livre com o instrumento, usando técnicas expandidas chamada de “prepared trumpet ou echo trumpet” (Pedersen and Dörig, 2014, 7), removendo essas bombas do trompete algumas notas soarão dependendo do instrumento uma segunda maior acima, e uma parte do som sai pela campana do instrumento e outra parte pelo tubo correspondido ao pistão em que foi removido. A técnica de tirar os tubos da primeira, segunda, terceira bomba aberta as combinações de dedilhados para produzir um efeito de “nota falsa” com nota real, e todas “notas falsas” com um timbre semelhante ao do corneto³, no final ficamos somente com o bocal interagindo com sons que foram gravados na primeira parte da obra. Cada subseção de improviso íamos interagindo com os sons do PD.

Na obra *Spectral Looping* foi uma oportunidade de demonstrar para os alunos de graduação da Universidade Federal do Pará, outras possibilidades de utilização do *software* Pure Data na performance que é uma ferramenta tecnologia acessível e gratuita, com a manipulação electrónica ao vivo como meio de explorar as características sonoras e as possibilidades oferecidas no trompete (Imagem 1).

³ Cornetto, parece com o serpentín, é um instrumento grave, é um tubo cônico em forma de cobra, feito de madeira.



Imagem 1: Performance de *Spectral Loop*, por Elielson Gomes, durante o II Encontro de LiveLoopists.

Na segunda parte da apresentação, falamos um pouco sobre *Densus Bridge for trumpet and live looping an effects*, essa obra fez parte do capítulo 6 do livro, *Live Looping in Musical Performance: lusophone experiences in dialogue* publicado pela Editora Routledge, neste capítulo relatamos a experiência do processo de criação e performances dessa obra para trompete e a ferramenta tecnológica loop station em live looping.

Densus bridge é uma composição musical mista para trompete em si bemol e eletrônica ao vivo (looping ao vivo e efeitos). Essa obra faz parte de um conjunto de obras (I *Dodeka*, II *Densus Bridge*, III *Blusiando*).

O processo de criação foi desenvolvido no âmbito do Laboratório de Live Looping (LoopLab) do Departamento de Comunicação e Arte (DeCa) da Universidade de Aveiro, Portugal, numa colaboração entre dois investigadores: 1) responsável pela parte musical e pela utilização de técnicas de composição, e 2), o facilitador responsável pela configuração da parte tecnológica da composição, utilizando os seguintes dispositivos eletrônicos: pedal loop e pedal do processador de guitarra (processador de efeitos de guitarra com a finalidade de modulação sonora em tempo real).

Durante o encontro, apresentamos uma análise descritiva do processo de criação e performance do *Densus Bridge*, nesse processo, definimos três ações: (I) compreender os controles da fonte sonora do pedal de loop e do processador de pedal em performance de looping ao vivo, (II) encontrar outros usos (*affordances*) para o pedal de loop e o pedal do processador de guitarra e, (III) como resultado, fazer uma exposição analítica da composição, processo e desempenho da obra. Os elementos composições utilizados na criação da obra foram: (Escala de blues, utilização de

surdinas) a ferramenta tecnológica foi Loop Station (*Tracks 1, 2 e 3 em Overdubs* criando *drones*) e os pedais de efeitos de guitarra GP-10 (*Pitch Shifter 1-mono e Rotary*).

A ideia principal nessa obra é a interação musical entre o instrumento (trompete) e a tecnologia (*Loop Station* e pedal de efeitos), juntamente a amplificação nas colunas de som, buscando explorar novas possibilidades sonoras entre o instrumento e a ferramenta tecnológica. Esse último movimento traz combinações dos movimentos anteriores, do primeiro movimento, traz as camadas dos acompanhamentos de *overdubs* e do segundo, os efeitos sonoros do pedal e a escala de blues. Os efeitos de modulação sonora são utilizados em toda a obra, portanto, para o público, a performance apresenta duas respostas sonoras: o som real do ambiente acústico e o som processado amplificado pelas colunas de som.

O requerimento técnico da obra *Densus Bridge* foi utilizado o uso do pedal *Loop Station* Boss RC-300 (pelo fato de disponibilizar 3 pistas separadas) e um pedal de efeitos similar ao Boss GP-10, no sentido de viabilizar a programação dos efeitos previstos. Todas essas ações estão descritas de forma detalhada no capítulo 6 do livro *Live Looping in Musical Performance: lusophone experiences in dialogue*.

O principal objetivo da nossa performance *Espectral loop* e da apresentação da obra *Densus Bridge*, foi demonstrar ferramentas tecnológicas, pure data o pedal LP na performance de *Live Looping*. Nesse processo, abordamos sobre as possibilidades de uso utilizando os efeitos sonoros como as ferramentas tecnológicas apresentadas nas obras. Na nossa exposição, esperamos ter contribuído para incentivar os alunos que queiram desenvolver suas pesquisas, seja na criação de repertório para instrumentos e eletrônica ao vivo (*Live looping*) ou na performance musical, destacando a importância de desenvolver a criatividade nas pesquisas na área para a performance no *Live Looping*.

3 O SEGUNDO DIA DO ENCONTRO: A FORMAÇÃO DO POLO DO LOOPLAB NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

O potencial do *Live Looping* enquanto modalidade de performance e a carência de pesquisas relacionadas ao assunto no âmbito acadêmico, tornou o trabalho do LoopLab realizado em Aveiro um importante referencial para o tema e um impulsionador para o desenvolvimento de outros trabalhos nas instituições de origem de alguns dos participantes do laboratório. Em 2021, Erik Pronk, defendeu a tese de doutoramento intitulada “Do romance ao loop nordestino: viola sertaneja e live looping na música armorial” na Universidade de Aveiro (UA). Esta pesquisa apontou correspondências

estéticas entre a música Armorial e as possibilidades criativas características da performance de Live Looping, utilizando a ferramenta BOSS RC-300 conectada a uma viola sertaneja⁴.

A pesquisa contou com a colaboração do LoopLab da Universidade de Aveiro, que ofereceu um espaço de pesquisa, prática e criação artística, com disponibilidade de equipamentos, incluindo um modelo de pedal de loop que dispunha de amplas possibilidades de programação, além de orientações quanto à utilização das ferramentas disponíveis. A experiência dessa pesquisa motivou a criação de um espaço semelhante na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde o professor Erik Pronk atua no Departamento de Música, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes.

A primeira etapa do processo de criação do espaço do LoopLab na UFPB consistiu na descoberta de artistas locais que utilizam o Live Looping em suas performances. Alguns desses foram reunidos no evento do dia 26 de outubro de 2023, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, na UFPB, como parte do II Encontro de LiveLoopists. Além da participação do professor Erik Pronk, o encontro reuniu um discente e um egresso do curso de Licenciatura em Música, além de um coletivo, composto por quatro artistas, que além de operarem os loops, mixando sons gravados com sons produzidos ao vivo, também performaram dança, trazendo uma contribuição particular para o evento, ao expandir para além da área da música as expressões artísticas contempladas pelo Live Looping. Nesse sentido, o II Encontro de LiveLoopists, realizado em parceria com os pesquisadores da Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade de Aveiro (UA), representou o marco inicial para o polo do LoopLab na UFPB.

O primeiro participante do evento foi o cantor e multi-instrumentista Diego Tchê, imagem 2:

⁴ A viola é conhecida por diversos nomes em diferentes regiões do Brasil, tais como Viola Caipira, Nordestina, de Arame ou simplesmente Brasileira. O termo Sertaneja foi adotado por ser amplamente utilizado no contexto da música Armorial. Não busca, contudo, definir ou restringir nenhum aspecto do instrumento.



Imagem 2: Apresentação de Diego Tchê no II Encontro de LiveLoopists na UFPB. Fonte: Fotografia de Tathyana Martins.

Natural de Cachoeira do Sul/RS, atua profissionalmente na música desde os 14 anos de idade. Formou diversas bandas, incluindo Blackout, Mais do Mesmo, Tocaia Bordô, A Dama e os Vagabundos, e The Blazer Brothers, que lhe proporcionaram uma vasta experiência de shows. Atualmente reside em João Pessoa, onde se estabeleceu para atuar na cena musical, sobretudo em bares, restaurantes e eventos da cidade e trabalhar em uma loja de instrumentos musicais. Segundo o artista, o seu repertório inclui gêneros musicais como a nova MPB, Jovem Guarda, Samba Rock, Reggae, Pop-Reggae, tendo como seu forte o Pop-Rock dos anos 80 e 90. Uma característica da sua atuação musical é o domínio de um amplo repertório, com mais de 15 horas de duração, sem repetir músicas, conforme relato do músico. Outra característica da sua experiência musical é a atuação como “coringa”, ou seja, passando por diversos instrumentos como teclado, violão e guitarra, conforme a necessidade específica de cada grupo ou show que participa, tendo este fato contribuído para o desenvolvimento de suas habilidades de multi-instrumentista.

No encontro, Diego apresentou quatro canções brasileiras adaptadas para o Live Looping: *Telegrama* (Zeca Baleiro), *Toda Forma de Amor* (Lulu Santos), *With Or Without You* (U2), e *Se...* (Djavan). Além de apresentar as músicas, Diego demonstrou técnicas para gravar e desfazer gravações de loops, modos de reprodução e interrupção dos áudios e realização de alternância entre diferentes pistas de gravação utilizando o seu equipamento, que incluíram os pedais ME-20 da BOSS, para guitarra e VE-20, para voz, todos da BOSS, inclusive o pedal RC-30 de loop, que oferece a possibilidade de gravação de duas pistas. Diego costuma construir seus arranjos com base em

toques percussivos, sobrepondo acompanhamentos e solos na guitarra. Também utiliza loops na voz, em combinação com alguns efeitos de áudio processados pelos pedais mencionados.

Sobre escolha do repertório, Diego explica que atualmente “não sabe mais tocar sem loop”, ou seja, o equipamento está presente em quase a totalidade de suas performances. Diego destacou a importância do domínio do pulso rítmico durante a performance de Live Looping. Também explicou que não costuma levar material pré-gravado ao palco, o que favorece adaptar suas apresentações de acordo com a “resposta” do público, mantendo uma margem para a liberdade criativa e improvisação, repetindo sessões ou trechos menores das músicas, controlando o andamento e dinâmica de acordo com a ocasião, percepção da audiência e sensibilidade artística.

O segundo participante do evento foi o violonista Danyel Mello, imagem 3:



Imagem 3: Apresentação de Danyel Mello no II Encontro de LiveLoopists na UFPB. Fonte: Fotografia de Tathyana Martins.

Natural de João Pessoa, é licenciado em Música pela UFPB. Além de atuar como intérprete e compositor, foi um pesquisador pioneiro da técnica do Fingerstyle Moderno, tendo desenvolvido um trabalho de conclusão de curso neste tema, abordado dentro do perfil de formação em violão popular (criado no curso de Licenciatura em Música como alternativa ao perfil de formação do chamado violão “erudito” ou “de concerto”).

No Encontro, Danyel apresentou a sua visão da técnica do Fingerstyle Moderno, explicando que a abordagem consiste no uso do violão de forma percussiva, harmônica e melódica, buscando utilizar a maior variedade possível de sons no instrumento. Foram apresentadas as obras

Punkdified (Justin King), *Yellow* (Coldplay) e *Slow Dancing in a Burning Room* (John Mayer). Danyel explica que percebe uma relação entre Fingerstyle e Live Looping ao tocar motivos musicais de forma cíclica e sobrepor novos motivos em novas camadas. Nesse aspecto, são construídas diversas camadas de temas musicais a partir do instrumento solo, sem a necessidade de utilizar gravações como na performance de Live Looping.

O seu uso particular de loops se dá de forma pontual, dentro das possibilidades que o seu equipamento oferece para esse propósito, o pedal AD-10 Acoustic Preamp da BOSS, desenvolvido para o violão acústico, permite conectar duas entradas, sendo utilizados dois captadores no mesmo instrumento, permitindo captar o som das percussões no corpo do instrumento e o um som com maior ênfase nas cordas vibrantes isoladamente. Os toques percussivos, segundo explica, são pensados como uma bateria, importando os efeitos sonoros característicos para o universo do violão, possibilitando assim a criação de camadas variadas na construção dos seus arranjos e composições. O equipamento possui um recurso simples de gravação de loops, que possibilita o uso de uma única faixa de loop, função comumente encontrada em outros equipamentos, mesmo que não tenham ênfase na utilização para performances em Live Looping, oferecem a possibilidade de gravação de loops simples. Danyel também salientou que teve oportunidade de aprender muito com o conteúdo produzido por *live loopists* na internet, destacando o importante papel das comunidades virtuais, dos blogs, criadores de conteúdos digitais na informação e atualização sobre diversos temas ligados ao Fingerstyle e ao Live Looping.

Em seguida, Erik Pronk (Imagem 4) apresentou um recorte do trabalho realizado no Laboratório de Live Looping da Universidade de Aveiro, entre 2017 e 2020, que resultou na produção de sua tese de doutoramento. O trabalho consistiu em processos de experimentação criativa utilizando loops e a viola sertaneja, e teve como foco a adaptação e performance das obras presentes no álbum “Do Romance ao Galope Nordestino”, lançado em 1974 pelo Quinteto Armorial, demonstrando uma relação estreita entre a estética da música Armorial e as possibilidades do Live Looping. O equipamento utilizado para essa atividade foi o pedal RC-300 da BOSS, que permite três pistas de gravação independentes, possibilitando criar três temas musicais distintos, combinando-os e alternando entre diferentes seções das obras, o que permitiu a adaptação de todas as obras do referido álbum, mantendo grande parte das características das versões originais.

Foram apresentadas as obras *Toada e Desafio* do compositor Lourenço Fonseca Barbosa, conhecido por “Capiba”, duas recriações de Antônio José Madureira, o *Romance da Bela Infanta* e o *Romance de Minervina* e, por último, o *Ponteio Acutilado* de Antonio Nóbrega. Os principais pontos trazidos para discussão através dos exemplos musicais foram a presença de elementos cíclicos e de repetição nas formas utilizadas na música Armorial daqueles compositores, que foram trabalhados para possibilitar a performance de Live Looping a partir de uma escolha artística de preservar as estruturas musicais originais, como presentes nas versões do álbum de 1974. Foram demonstradas algumas possibilidades e soluções de programação utilizadas no pedal de loop para situações específicas dentro de cada obra. Em adição, também foram comentados aspectos da captação do som do instrumento, sendo através do uso do microfone, o que exige certos cuidados para evitar o *feedback* produzido pela retroalimentação do som, quando amplificado e reproduzido por alto-falantes, sendo posteriormente captado pelo microfone e, conseqüentemente gravado em camadas superpostas de loops. Com o uso do instrumento plugado, é possível eliminar os problemas de retroalimentação ou *feedbacks*, contudo, a característica tímbrica do som amplificado do instrumento se mostra distinta daquela alcançada com o uso de microfones, pois, pelo modo que privilegia mais a captação direta da vibração das cordas, conseqüentemente, promove uma perda sonoridades provenientes da caixa de ressonância do instrumento que podem ser captadas pelo microfone.

Quanto às especificidades técnicas e soluções para questões musicais, foi demonstrada uma função do pedal de loop que permite atribuir mais que uma ação a um determinado pedal. Combinando essa possibilidade com uma análise da obra e, conseqüentemente o planejamento do arranjo, é possível criar formas musicais mais complexas, com maiores possibilidades de alternância entre diferentes temas e funções, além de reduzir as ações de acionamento dos pedais pelo músico. Outro detalhe de programação abordado foi a função *fade out*⁵ aplicada ao pedal de stop, permitindo a suavização dos cortes nas gravações ao terem sua reprodução interrompida. Com esta função, também foram demonstradas possibilidades de realização de intenções expressivas como o *rallentando*⁶.

⁵ Técnica de áudio que consiste na diminuição gradual do volume de um som até que ele se torne inaudível. É frequentemente usado para criar uma transição suave ao final de uma faixa de áudio, evitando um término abrupto.

⁶ Termo musical de origem italiana que significa "desacelerando" ou "gradualmente diminuindo o andamento" gerando um efeito expressivo em momentos cadenciais ou transições importantes nas obras.



Imagem 4: Apresentação de Erik Pronk no II Encontro de LiveLoopists na UFPB. Fonte: Fotografia de Tathiana Martins.

A última participação do dia ficou por conta do Coletivo Tribo Étnos (Imagem 5), um grupo de artes integradas fundado e liderado pelo músico, dançarino e artista visual Vant Vaz. O coletivo tem 34 anos de atuação no movimento cultural paraibano, explorando a integração das culturas regional e universal. Inicialmente focado em música e dança, logo incluiu artes visuais, literatura, vídeos, fotografia, ilustração, desenho, pintura, roupas, maquiagem, e arte digital. No encontro, o coletivo apresentou o projeto “Triballoop Lab”, uma extensão de outro projeto do grupo chamado “Triballo – O Conselho das Tribos e dos Clãs”. O Triballoop Lab consiste em uma série de vinhetas sonoras criadas pelo filho de Vant, Ayleen Vant, que também é bailarino do grupo. As sonoridades são criadas usando principalmente a voz, além de percussões variadas, com foco em expressões da Música Indígena e Afro Brasileira, Coco, Capoeira, Cavalo Marinho, Mantras, Hip-Hop, Deep Afro house, Ambient e Post Rock e Breakbeat, segundo aponta o artista.

Vant explicou que o uso de loops traz para o campo da música a ideia do “faça você mesmo”, aludindo a filosofia do “DIY - Do It Yourself”, que enfatiza a criação por conta própria, utilizando recursos e habilidades pessoais. Vant também relatou sobre o primeiro loop criado por ele, fazendo colagens com fitas magnéticas, de trechos de batidas rítmicas (ou *beats*) que possuía em fitas cassete. Também trouxe a questão da dificuldade em manter uma banda financeiramente, tendo em vista que o mercado de artistas autorais alternativos é difícil, exige grandes investimentos e traz pouco retorno. Nesse sentido, o uso de loops na criação e performance possibilitam uma forma de extensão de recursos musicais, usando os mínimos, como relatou.

O equipamento utilizado pelo grupo, a Loop Station RC-505 da BOSS, foi adquirido durante a pandemia de COVID-19, quando produziu com o seu filho o projeto “Triballoop Lab” com 18 faixas, que foram disponibilizadas online em seu canal do YouTube. Ayleen Vant demonstrou o equipamento, informando que possui cerca de 100 bancos de memória, cada um com 5 pistas de gravação, onde é possível aplicar efeitos de *input* na voz. Também favorece o uso do *beatbox*, uma técnica de criar sons musicais, especialmente ritmos e percussão, utilizando sons da boca, lábios, língua e voz, frequentemente associado ao gênero musical do *hip-hop*, criando sons que imitam toques de bateria, percussão, efeitos eletrônicos entre outros. O grupo costuma apresentar o projeto com sets de programas criados no próprio equipamento, que interagem com sons gravados ao vivo somados às expressões corporais do Coletivo Tribo Étnos, que também expõem a arte gráfica feita por Vant no figurino, concebido a partir da fusão entre aspectos tribais e contemporâneos, trazendo a ideia de unir ancestralidade e inovação.

Entre as músicas apresentadas, está um arranjo do *Canto Kanamari*, criado na ocasião dos assassinatos do indigenista Bruno Pereira e do jornalista britânico Dom Phillips. O arranjo serviu de base para a criação de um videoclipe com danças de Vant e Ayleen, somadas às imagens da floresta amazônica e do indigenista Bruno Pereira. Também utilizam instrumentos de percussão como maracás⁷ e berimbau⁸. *Filhos de Pindorama* foi um outro tema apresentado com inspiração indígena. Duas obras apresentadas ligadas à temática musical popular nordestina foram *Maria sabe o que quer*, *Maria quer dançar nesta roda de coco* e *No Mar tem Areia, na Maré tem Lama*, criada originalmente com inspiração no Cavalo Marinho⁹, mas também foi incorporada pelo grupo indígena *Fulni-ô*, do estado de Pernambuco, como um Coco de Toré, uma manifestação cultural praticada especialmente por este grupo. Além de Vant Vaz e Ayleen Vaz, se apresentaram o dançarino Richardson Martins “Rick” e a dançarina Sara Guedes. Ao final, foi realizada uma *jam session* de improvisação livre, sem ensaio prévio, com a presença de todos os participantes do evento.

⁷ Instrumento musical de percussão amplamente utilizado em diversas culturas indígenas da América Latina, especialmente no Brasil. É um tipo de chocalho, composto por um cabo de madeira e uma cabaça (ou outra forma de recipiente oco) que contém sementes, pedrinhas ou outros pequenos objetos que produzem som quando agitados.

⁸ Instrumento musical de corda, característico da cultura afro-brasileira, particularmente associado à prática da capoeira, sendo também um importante símbolo da resistência e herança cultural africana no Brasil.

⁹ Expressão cultural que combina música, dança, teatro e poesia, presente especialmente na Zona da Mata Norte dos estados de Pernambuco e Paraíba.



Imagem 5: Apresentação do Coletivo Tribo Étnos no II Encontro de LiveLoopists na UFPB (da esquerda para a direita: Sara Guedes, Richardson Martins, Vant Vaz e Ayleen Vant). Fonte: Fotografia de Tathyana Martins.

4 LOOPERCUSSION: ENTRE O TRADICIONAL E AS NOVAS ABORDAGENS DA UTILIZAÇÃO DO LIVE LOOPING

Como supracitado, o LoopLab da Universidade de Aveiro é a gênese do projeto que conduz para o âmbito acadêmico reflexões e partilhas no uso da tecnologia LL em diferentes prismas, nomeadamente na perspectiva da criação e da performance. Desde 2022 o LoopLab-UA tem a colaboração de Helvio Mendes no sentido de promover, cooperar e auxiliar o uso das tecnologias LL entre os estudantes de música da Universidade de Aveiro.

À vista disso, o concerto de encerramento do II Encontro de LiveLoopists aconteceu no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e teve como tema “LOOPercussion: entre o tradicional e as novas abordagens da utilização do Live Looping”. A proposta deste concerto foi, inicialmente, apresentar obras para percussão em que o *loop* teve uma importância fulcral no desenvolvimento composicional, bem como no desenvolvimento de novas abordagens performativas. Consequentemente, aproveitar da conjuntura para promover o LoopLab e fomentar o uso das tecnologias LL.

O repertório do concerto foi constituído pela obra emblemática para percussão *Music for Pieces of Wood (1973)*, do compositor americano Steve Reich (1936), além de obras para vibrafone solo e xilofone solo com o uso dos recursos do LL.

A obra de Reich foi interpretada pelo gr(P)UA - Grupo de Percussão da Universidade de Aveiro - formado essencialmente por alunos de percussão da Universidade de Aveiro. A obra

destaca-se pela importância do compositor na difusão da então nova estética composicional chamada de minimalista, que se afastava da extrema complexidade, repensando a pulsação e a atração tonal de novas maneiras. Reich (1973) explica que *Music for Pieces of Wood* (para cinco pares de claves afinadas) nasceu das mesmas raízes de *Clapping Music*: um desejo de fazer música com os instrumentos mais simples possíveis. A estrutura rítmica é baseada inteiramente no processo de “acumulações” rítmicas ou na substituição de batidas por pausas, e está em três seções de comprimento de padrão decrescente: 6/4, 4/4, 3/4.

Dando prosseguimento ao concerto, Afonso Primo apresentou a obra *Loops II* (2002), para vibrafone solo, do compositor Philippe Hurel (1955). A composição é uma das cinco obras da série *Loops*¹⁰ que Hurel escreveu entre 1999 e 2006. Com o objetivo de elaborar uma estratégia eficaz de estudo para a performance de qualquer uma das obras da série *Loops*, DE COCK *et al.* (2014) apresenta o *loop process* de Hurel como um plano estrutural composicional similar nas obras. Sinteticamente o início apresenta o motivo principal e o corpus da composição contém três *loops* grandes, que podem conter *loops* menores. A composição geralmente termina com uma coda. O início e o fim dos loops - grandes - geralmente são marcados com pequenas pausas. A divisão em medidas é paralela às diferentes etapas das transformações. Isto leva a uma estrutura métrica ocupada, muitas vezes contendo medidores irregulares e interpolares. As mudanças graduais de ritmo - definidas pela direção nas transformações rítmicas - explicam essa dificuldade específica da partitura. Por outro lado, o mapeamento preciso dos motivos nas medidas torna possível criar uma rotação: uma transformação que muda o acento - métrico - dentro de um motivo.

No decorrer do concerto, o percussionista Helvio Mendes apresentou as obras *Xyloops* (2018) de Mendes, Traldi e Duarte e *Into the Wood* (2023) de George Alveskog. Ambas as obras utilizam ferramentas de LL e foram desenvolvidas no âmbito do LoopLab-UA. O repertório apresentado foi um recorte da sua pesquisa de doutorado que explora o timbre do xilofone, as possibilidades de uso dos recursos do LL e dos diferentes processos colaborativos com compositores com o objetivo de criar abordagens performativas para xilofone solo.

Os resultados sobre o processo composicional, colaborativo e performativo, bem como a partitura da obra *Xyloops* (2018) podem ser consultados no artigo publicado na revista *Vórtex*

¹⁰ *Loops I*, para flauta solo (1999); *Loops II*, para vibrafone solo (2002); *Loops III*, para duas flautas (2002); *Loops IV*, para marimba solo (2004); *Loops V*, para carillon solo (2006).

(2018). No entanto, a particularidade da performance da obra no concerto esteve associada ao não uso de filtros sonoros, destacando timbres explorados essencialmente com diferentes tipos de durezas de baquetas. Desta maneira, o equipamento técnico utilizado foi um par de microfones condensadores e um pedal de loop (RC-300, Loop Station, BOSS).

Para a obra *Into the Wood*, o processo colaborativo foi similar ao de *Xyloops*, entretanto, as ferramentas utilizadas foram totalmente diferentes. Alveskog atua como compositor, produtor musical, engenheiro de som, educador e pesquisador e as suas multifacetadas competências possibilitou realizar diversas experimentações no processo composicional, principalmente na ferramenta LL que seria utilizada na obra.

A proposta era criar uma obra que utilizasse a eletrônica fixa, eletrônica em tempo real (LL) e o xilofone. O compositor elaborou a obra (com a eletrônica fixa) e deixou em aberto para experimentação qual ferramenta poderia ser funcional para a performance. Foram realizados testes com o pedal RC-300 Loop Station e a DAW Ableton Live e ambas apresentaram latência que impediram a melhor performance da obra. Em consequência, o compositor criou um *patch* no programa Pure Data controlado por um pedal *MIDI* e os resultados obtidos foram com latência suficiente para a performance.

A estreia da obra aconteceu no concerto do II Encontro de LiveLoopists e, após correções de algumas questões técnicas e de latência, foi realizada uma segunda performance no congresso *European Platform for Artistic Research in Music* (EPARM) 2024, em Ljubljana/Eslovênia.

Os desdobramentos esperados após o concerto do II Encontro de LiveLoopists, principalmente referentes ao fomento do uso das ferramentas LL, ainda não são o ideal. Muito se deve ao atual processo de restauração do estúdio de som do departamento, limitando assim, espaços físicos com uma estrutura mínima para a prática do laboratório.

Nesse contexto, foram elaboradas algumas estratégias para as necessidades de projetos pontuais, como foi o caso do estudante de saxofone Tomás Leitão para a performance da obra *Motherfunk!* (2012) - para saxofone barítono e RC-300 Loop Station - do compositor Ian Wilson.

A estratégia adotada foi realizar encontros semanais com os objetivos de (i) compreender as necessidades de equipamentos técnicos para a performance da obra, (ii) demonstrar as utilidades básicas do pedal RC-300 Loop Station, (iii) compreender as possibilidades de programação do pedal e (iv) resolver dúvidas relacionadas a questões técnicas do pedal. Foram

realizados 3 encontros até o momento em que o estudante já se encontrava com confiança e autonomia para gerir qualquer adversidade no pedal. A performance aconteceu no dia 20 de junho de 2024, no auditório do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades criativas do Live Looping, seja através de formas mais simples ou mais complexas de seu uso, conduz o artista a uma atuação criativa e performativa sobre a obra de forma global, ou seja, não havendo a possibilidade de limitar a ação performativa a trechos, partes individuais ou seções específicas, como acontece em práticas musicais coletivas. Esta característica reflete na ideia de pensamento multi-instrumentista, seja na atuação com instrumentos distintos, seja na imitação de sonoridades características a outros instrumentos.

Os conteúdos disponibilizados na internet e compartilhados nas diversas redes sociais foi apontada pelos participantes como importantes fontes de informação, atualização e referências artísticas foi destacada por diversos participantes do evento. Plataformas e fóruns online oferecem informações para músicos que buscam aprimorar suas técnicas de Live Looping, a exemplo de comunidades como a *Looper's Delight* e *liveLooping.org*, que reuniram músicos e engenheiros de som interessados no Live Looping, contribuiu para o desenvolvimento de ferramentas tecnológicas e para a disseminação da produção dos artistas participantes em álbuns e compilações (Pronk, 2021, p. 76-77).

A pandemia de COVID-19 destacou o valor do Live Looping como uma ferramenta para a produção artística individual e doméstica, contribuindo para que artistas continuassem a criar e compartilhar música, mesmo em tempos de distanciamento social. Contudo, a dificuldade de acesso a equipamentos devido ao alto custo para a realidade do artista independente brasileiro foi um tema recorrente entre os participantes de João Pessoa. Isso reforça a necessidade de desenvolvimento de soluções acessíveis para músicos e estudantes de música, favorecendo o acesso às ferramentas.

Em diversos aspectos que puderam ser observados nas apresentações, a prática do Live Looping coloca a inovação tecnológica integrada a outras tradições culturais. Ou seja, utilizando tecnologias modernas é possível criar performances artísticas que homenageiam e revitalizam tradições musicais, como as indígenas e afro-brasileiras. Demonstrando através de diferentes perspectivas, um potencial de integração da diversidade dessa forma de expressão artística.

Em relação ao potencial das ferramentas do Live Looping na educação, podemos verificar que as obras apresentadas demonstram que ao mesmo tempo que estabelecem padrões fixos através de gravações de áudio que se repetem continuamente, também oferecem espaço para uma flexibilidade e improvisação, o que pode indicar o potencial da ferramenta para o desenvolvimento dessas habilidades em estudantes de música e outras artes. Além disso, o contato com a linguagem do áudio permite aos alunos experienciar processos de produção musical que permitem expandir o conceito de percepção musical para além do conteúdo acústico, geralmente trabalhado nas ementas dos cursos de graduação. A considerar que na contemporaneidade as pessoas consomem música “gravada”, sobretudo com uso de auscultadores, expandir a percepção para aspectos deste universo como espacialização, mixagem, etc., promove uma maior experiência da apreciação musical.

Durante toda a experiência no Laboratório de Live Looping (*LoopLab*) no Departamento de Comunicação e Arte (DeCa) da Universidade de Aveiro/Portugal, tivemos a oportunidade de explorar e estudar outras possibilidades de utilização de instrumento acústico em conjunto com a Loop Station e pedal de efeitos na performance ao vivo e, com esse aprendizado, foi possível criar camadas sonoras complexas e interessantes que enriquecem significativamente a performance musical. Poder compartilhar essa experiência com os alunos de música da Universidade Federal do Pará é extremamente gratificante, ver os alunos explorarem essas ferramentas, isso nos mostra o bom desenvolvimento do *LoopLab* nesta edição do Projeto.

Como resultado do encontro, das apresentações de trabalhos e performances, esperamos que mais atividades como essa venham suscitar futuros e novos trabalhos que estejam relacionados com este campo de pesquisa e que possam efetivamente originar experimentos com objetivos de demonstrar os processos e os níveis de influência gerados pela utilização das ferramentas tecnológicas como *loop pedal* ou *Pure Data* na performance Live looping.

REFERÊNCIAS

CAERS, Vicente, DE COCK, Tom, e VAN DEN BUYS, Christine. **An examination of Philippe Hurel’s Loops II**. Percussive Notes. Indianapolis, EUA, Vol. 53, No. 2, p.44-48, Mai 2015.

CAERS, Vicente, DE COCK, Tom. **Improving the practice and performance of contemporary music: The Loops-process**. [s. l.], [s. n.], c.2014. Disponível em: <https://www.living-scores.com/learn/platform/philippehurel/theloopsproces/>. Disponível em 08 jul. 2024.

CIPRIANI, Alessandro; Giri, Maurizio; Bianchi, Francesco. **Pure Data: Electronic Music and Sound Design** Vol. 1. Roma: Contemponet, 2016.

DUARTE, Alexander e SARDO, Susana. **Live Looping in Musical Performance: Lusophone Experiences in Dialogue**. London, Reino Unido: Routledge. 2023.

<https://www.routledge.com/Live-Looping-in-Musical-Performance-Lusophone-Experiences-in-Dialogue/Duarte-Sardo/p/book/9780367722579> .

MELLO, Danyel Costa. **O Fingerstyle Moderno na UFPB: uma pesquisa nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em música da UFPB**. TCC (Licenciatura em Música) - Departamento de Educação Musical, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

MENDES, Helvio Monteiro; DUARTE, Alexander Jorge; TRALDI, Cesar Adriano. **XyLoops – Composição e performance de uma obra para xilofone e eletrônica em tempo real (live looping)**.

Revista Vórtex, [S. l.], v. 6, n. 2, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/2609>. Disponível em 8 jul. 2024.

MENDES, Helvio Monteiro; DUARTE, Alexander Jorge; TRALDI, Cesar Adriano. **XyLoops – para Xilofone e eletrônica em tempo real (Live Looping)**. Revista Vórtex, [S. l.], v. 6, n. 2, 2018.

Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/2623>. Disponível em 8 jul. 2024.

PEDERSEN, Craig, and Ueli Dörig. **Trumpet Sound Effects**. Boston, MA: Berklee Press. 2014.

PROJETO TRIBALLOP: Coletivo Tribo Êtnos 32 anos. 2022. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Vant Vaz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KoxZgDOTliE&t=440s>. Acesso em: 30 jun. 2024.

PRONK, Erik de Lucena. **Do romance ao loop nordestino: viola sertaneja e live looping na música armorial**. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2021.

QUINTETO ARMORIAL: Do romance ao galope nordestino. **Quinteto Armorial**. Discos Marcus Pereira, 1974.

REICH, Steve. **Music for Pieces of Wood**. [s. l.]. Boosey & Hawkes (Hendon Music), c.1973.

Disponível em: <https://steverreich.com/composition/music-for-pieces-of-wood/>. Disponível em 08 jul. 2024.



Alexander Jorge Duarte, como músico e etnomusicólogo, suas atividades incluem a produção de concertos, CDs, documentários etnográficos, artigos, livros, capítulos de livros, partituras e comunicações. É licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto, Doutorado e Pós-Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro/PT. Atualmente é Professor Adjunto na Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus Belém. No âmbito artístico, sua atividade internacional abrange países da América do Sul, Europa, África e EUA. Participou de diversos festivais, tendo sido selecionado como finalista do 1º Festival Internacional da Canção Sul-Americana 2007, sendo um dos representantes do Brasil em Punta del Este, Uruguai. E-mail: alexduarte@ufpa.br.



Elielson da Silva Gomes, atualmente é aluno de doutoramento e membro do Laboratório Loop no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Possui pós-graduação em composição pela Universidade Federal do Pará, bacharelado em música em trompete pela Universidade Estadual do Pará e também curso técnico em: trompete, eixo tecnológico, produção e design cultural pela Fundação Carlos Gomes. Trabalha profissionalmente desde 2000 e, no mesmo ano, foi um dos músicos do Pará a representar o Brasil na Olympic Band 2000, nos Jogos Olímpicos de Sydney, na Austrália, conquistando três prêmios por sua participação neste evento. Professor da aula de trompete na Escola de Música da Universidade Federal do Pará desde 2010 e, como intérprete e compositor, foi o principal trompetista principal da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz e da banda de Jazz Amazônia jazz band, ambas localizada em Belém do Pará, atuando. Em 2014, participou como músico e arranjador folclórico do Trompete Ensemble Brasil na 49ª International Trumpet Guild, na Pensilvânia, EUA. E-mail: elielson@ufpa.br.



Erik de Lucena Pronk é professor do Departamento de Música da UFPB. Doutor pela Universidade de Aveiro, Portugal, onde desenvolveu uma pesquisa no âmbito da viola sertaneja, abordando a música Armorial e o Live Looping. É mestre pelo Royal Conservatoire, na Holanda e graduado pela UFPB. Atuou como multi-instrumentista em grupos como a Camerata Filipeia e o lamaká, formados na UFPB. Atualmente forma o Duo Revoada com o pesquisador Francisco Andrade, além de atuar diretamente na cultura popular, integrando o Maracatu Nação Pé de Elefante. Realiza um trabalho autoral no contexto da canção popular com Tathy Martins, formando o duo Dois Animais. E-mail: erik.pronk@academico.ufpb.br.



Helvio Monteiro Mendes Helvio Mendes é percussionista e artista/pesquisador doutorando na Universidade de Aveiro dentro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (Inet-MD). É mestre pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Brasil, e bacharel em percussão pela Universidade Estadual Paulista/UNESP, Brasil. Atuou com diversas orquestras sinfônicas e grupos nos EUA, Brasil, Canadá, Portugal, Marrocos, Holanda, Eslovênia e Espanha. Além de ser membro fundador do Clube do Choro de Aveiro e integrante do Strings+Bars Duo, desenvolve uma pesquisa pioneira sobre o xilofone. A pesquisa visa encontrar novas abordagens artísticas e expressivas para o instrumento, que proponham experiências sensoriais por meio da experimentação sonora do xilofone em interação com ferramentas tecnológicas. E-mail: helviomendes@ua.pt.



Thiago da Costa Souza é músico multi-instrumentista e Compositor, natural da Cidade de Cametá nordeste do Pará, é Graduado em Ti (Uniasselvi), Licenciatura Plena em Língua Inglesa (Uninter), atualmente faz Licenciatura Plena em Música (UFPA) e o Técnico em Composição e Arranjo na (Emufpa), faz parte da Orquestra Geração Levi em Cametá como Pianista, participa como bolsista e Pesquisador do Projeto LoopLab e dá aulas de Prática e Teoria Musical no Laboratório Musical para funcionários e técnicos da Ufpa, também faz parte do Projeto (TunAma). E-mail: thiagobehione@gmail.com.

“COMPOR É COMO FAZER UMA CASA.

É DESENHAR O LUGAR”:

UMA ANÁLISE DA OBRA *ANEL ANEMIC [PARTE]* PARA VIOLINO E VIOLA
DE SILVIO FERRAZ (1979)

Ana Leticia Crozetta Zomer

Universidade Federal do Pará – analeticazomer@gmail.com

Resumo: *Anel anemic [Parte]* para violino e viola foi escrita em 1979, durante o período de formação de Silvio Ferraz (1959). A obra, com duração de menos de um minuto, pertence a um conjunto de peças curtas inspiradas nas poesias-imagens de Edgard Braga. A obra é abordada sob o enfoque musicológico, analítico e interpretativo. Cientes das propostas analíticas segundo as teorias dos conjuntos (Forte, 1973; Straus, 2013), as análises enfatizam a organização estrutural. Destacamos a organização estrutural, abordando conjuntos de notas por meio de simetrias, derivações e inter-relações entre vozes, além dos aspectos de ordem notacional e de recursos idiomáticos. *Anel Anemic* coloca em diálogo diversos sistemas musicais históricos, evocando uma sonoridade característica de um universo regional brasileiro, seguindo uma lógica culturalmente sedimentada, mas também comprometida com processos composicionais ocidentais então vigentes.

Palavras-chave: Análise musical. Música Brasileira. Silvio Ferraz. Fórmulas Composicionais. *Anel Anemic [Parte]*.

1 INTRODUÇÃO

Silvio Ferraz Mello Filho nasceu em São Paulo, em 1959, e é considerado “um dos mais importantes compositores de sua geração, [tendo] produzido uma obra bastante diversificada, além de também ter uma atuação como administrador musical e professor. Já foi responsável, inclusive, pela formação de algumas gerações de jovens compositores” (Crowl, 2018, 59”, transcrição própria)¹. Sua obra tem sido executada no Brasil e no exterior por prestigiados grupos musicais: Camerata Aberta, Duo Diálogos, Grupo Novo Horizonte, Sonâncias, Arditti Quartet, Ensemble Contrechamps, Ensemble Nord, Het Spectra Ensemble, Ictus Ensemble, The Nash Ensemble e The Smith Quartet. Iniciou os seus trabalhos em composição em 1978, enquanto estudava música na Universidade de São Paulo (1977-1982). Durante esse período, teve aulas com dois dos principais nomes do grupo Música Nova², Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes. Ferraz participou de seminários de composição com Brian Ferneyhough (1943) e James Dillon (1950), na Royaumont Foundation (1994, França), e com Gérard Grisey e Jonathan Harvey, no Ircam (1997, França). Para Mamedes (2010, p.35), os “cursos com Bryan Ferneyhough e seu interesse por filosofia aplicada às artes refletem em suas obras referências que podemos associar à Nova Complexidade inglesa e suas reflexões sobre a pós-modernidade”. Para Donadio (2008, p.10), a obra de Silvio Ferraz é “marcada por intenso ecletismo, evoluindo de uma postura pós-serial nos anos 80, passando por um ‘minimalismo’ cuja base teórica remete ao compositor Olivier Messiaen”.

Fui aluno de Willy Corrêa de Oliveira e de Gilberto Mendes, mas poderia dizer que o que permeia mesmo a música que escrevo são as falas dos velhos, Adhemar de Campos e Olivier Toni. As dicas de maestro de banda dadas pelo Adhemar e as opiniões talvez mais cheias de detalhes dadas pelo Toni sempre orientaram o que eu tinha de estudar. Claro, tudo isso foi

¹ Como professor, Silvio Ferraz atuou em instituições de ensino como a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) (2000-2006) e a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (2002-2013). Dentre suas atividades administrativas progressas, destacamos a direção pedagógica da Escola de Música do Estado de São Paulo e a direção pedagógica e artística do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão (2009-2010). Atualmente, é professor titular do Departamento de Música na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) (2014-), na qual exerce também as funções de chefe de departamento e coordenador do convênio ECA-USP/Université Paris 8, dentre outras. Silvio Ferraz mantém uma intensa atividade como pesquisador, autor de livros e artigos, mantendo participações em conferências nacionais e internacionais. Para mais informações, conferir o site pessoal do compositor: <https://sferraz.mus.br>. Acesso em: 7 mar. 2022.

² Faziam parte do grupo Música Nova os compositores paulistas Damiano Cozzella (1929-2018), Gilberto Mendes (1922-2016) e Júlio Medaglia (1938), o carioca Rogério Duprat (1932-2006) e o pernambucano Willy Corrêa de Oliveira (1938). O grupo se formou em 1961 e em 1963 publicou o célebre *Manifesto Música Nova*, na *Revista Invenção*, o manifesto reforçou a ideia de uma internacionalização estético-musical, firmando o “compromisso total com o mundo contemporâneo” (*Manifesto Música Nova*, 1963 apud Mariz, 2012, p. 282). Detalhes da trajetória do grupo podem ser encontrados nos trabalhos de Mariz (2012), Neves (2008), Gilberto Mendes (1994) e Zeron (1991).

meio que posto de lado no momento de crescer, e rememoro hoje como coisas bastante distantes e que dizem respeito a uma pessoa de outra época, de uma época em que acreditava que com a música eu faria algumas coisas se movimentarem, que aquilo teria alguma força revolucionária. Hoje, não acredito mais nessas coisas, e as pessoas importantes ficaram como boas recordações. Dos nomes todos de que me lembro, ficaria com quatro: Toni, Adhemar, Paul Klee e Gilles Deleuze (Ferraz, 2008, p.19).

Dialogando com alguns desses nomes, o compositor gradualmente revelou a poética que delineia o seu processo composicional. Alinhavando discussões filosóficas e conceituais, os textos de Ferraz refletem um grande interesse pelos escritos do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995)³, interesse que se dá pelo cruzamento de sua filosofia com a música, sobretudo com a música dos compositores do século XX⁴.

De modo geral, não gosto de falar muito de como escrevo música e as coisas que escrevo sobre música são sempre mais conceituais do que técnicas. Talvez porque não acredite que tenha muito a compartilhar em termos de técnica composicional. As técnicas que todos compositores utilizam são não muito mais do que aquelas mesmas empregadas por qualquer estudante de composição antenado às mais recentes invenções da música atual. Faço tal afirmação porque as técnicas composicionais, todas as técnicas, no fundo, são sempre comuns. São sempre as técnicas de uma época; e é neste sentido que talvez o mais interessante a ser compartilhado aqui sejam aquelas maneiras com as quais tentei resolver certos problemas composicionais, mais do que falar de novas técnicas que pude engendrar e das quais me arrogaria ser dono. Espero assim dividir com o leitor o que vou chamar de “algumas fórmulas composicionais”: maneiras pelas quais nascem os problemas composicionais nos quais as técnicas que utilizo se inserem (Ferraz, 2007a, p.3).

As referidas “fórmulas composicionais”⁵ são discutidas em muitos de seus textos. Neste trabalho abordaremos algumas dessas fórmulas de forma breve, com a intenção de rastrear sinais que revelem um pouco do seu artesanato composicional.

³ Silvio Ferraz (2010, p.67) destaca a presença marcante de Félix Guattari (1930-1992) “justamente naqueles trabalhos em que Deleuze mais aproxima-se da música”, como é o caso da obra *Milles plateaux* (1980).

⁴ “Os compositores, no século XX, não apenas lançaram-se em seus projetos composicionais, como também produziram um grande número de textos em que falam de suas poéticas, em que muitas vezes buscam tornar claro o caminho pelo qual viajaram soltos. Colocaram assim em jogo uma máquina que produziu as mais diversas relações entre música e ciência, música e política, música e outras artes, música e filosofia. Nascem desses cruzamentos as ideias de personagem rítmico, termo que o compositor Olivier Messiaen emprega ao observar que na obra de Igor Stravinsky o ritmo se faz tema, ocupa um lugar central e não mais secundário. O compositor Pierre Boulez formula a ideia de espaço-liso e espaço-estriado como um modo de pensar o tempo musical. Luciano Berio denomina uma de suas obras com o título de *Visage*, rosto, ao notar que em sua composição a voz humana perdia o seu rosto ao ser trabalhada e difundida eletronicamente. E esses são apenas alguns dos termos que Deleuze irá buscar no pensamento da música contemporânea para formular seus conceitos: personagens conceituais, paisagens melódicas, tempo liso e estriado, rosto e rostidade, dentre outros” (Ferraz, 2010, p.67-8).

⁵ A noção de “fórmula” provém das leituras dos trabalhos de Gilles Deleuze: “a fórmula como modo de apropriação de uma fala que parece segura e que, portanto, fornece uma ou outra garantia de que no final do túnel a luz será visível. A

Em *Notas do caderno amarelo: a paixão pelo rascunho* (2007a)⁶, Ferraz expõe ideias e imagens que atravessam a sua poética musical, dando destaque para as *fórmulas do desenho, do som, do gesto instrumental, da incrustação, da reescritura e do tempo*. Como ponto de partida, o autor toma os rascunhos e desenhos que geralmente são rabiscados durante o seu processo de criação, transformando-os em “parte integrante do texto escrito numa linguagem não verbal” (Ferraz, 2007a, p.7).

Grande parte das ideias musicais que tenho nasce de desenhos. Não é preciso que estes desenhos sejam feitos em algum pedaço de papel e, na maior parte das vezes, estes desenhos podem ser imaginários; outras vezes, o desenho se esconde por detrás de uma partitura grosseira, sem detalhes. Costumo encontrar ideias musicais quando desenho alguma coisa, em um cruzamento do som com a imagem. Os desenhos quase sempre se relacionam com alguma sonoridade, lugar privilegiado de diálogo com a música (a sonoridade das rabecas, o som dos carros de bois, a sonoridade das grades de metal raspadas, as sonoridades diversas de compositores do século XX) (Ferraz, 2007a, p.5).

Cada uma dessas sonoridades carrega um pacote de referências pessoais, referências que são inerentes aos sons que rodeiam “cada compositor, cada obra, cada momento de vida” (Ferraz, 2007a, p.27). A escolha por uma ou outra sonoridade se dá não apenas pelo vínculo afetivo que suscita, mas também pelas características propriamente sonoras que comportam, gerando, dessa forma, materiais composicionais que podem “ser transformados de maneiras as mais diversas, dependendo do momento e da necessidade” (Ferraz, 2007a, p.27-8).

Não muito longe das sonoridades estão os gestos instrumentais com os quais desenhos e sonoridades dialogam: os arpejos e passagens graves de um clarinete, os jogos de dedilhado e manejo do piano, as disposições espaciais dos instrumentos de percussão contemporânea no palco (Ferraz, 2007a, p.5).

fórmula se contrapõe à certeza do método e do esquema. Uma fórmula é assim uma ressonância de um modo de pensamento, de uma cadeia de conceitos, em um lugar distinto daquele em que nasceu” (Ferraz, 2007a, p.4).

⁶ Além de *Notas do caderno amarelo* (2007), dois outros trabalhos do compositor merecem atenção, o livro *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea* (1998) e o *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição* (2005). Em *Música e repetição*, o autor relaciona a ideia de diferença à de repetição, tomando como principal referência a noção de repetição do diferente discutida por Deleuze em *Diferença e repetição* (1988). O *Livro das sonoridades*, por sua vez, versa, principalmente, sobre o conceito de ritornelo apresentado por Deleuze e Guattari na obra *Milles plateaux* (1980). Para esses autores, o ritornelo vai além das reiterações rítmico-melódicas associadas à prática musical: “não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar. De escolher, fazer, sair e retomar este lugar” (Ferraz, 2005, p.35).

Para Ferraz (2007a, p.37), “o gesto é como o movimento de uma linha, ou de uma série de linhas, ou uma forma qualquer que ora é curvada, ora cortada, ora simplesmente apagada”. O gesto não se refere apenas a um “procedimento de transformação, ou um grande ciclo direcional de transformações, mas deformações locais que não têm por razão se conectarem com uma ou outra forma de deformação que já tenha ou venha a aparecer na composição” (Ferraz, 2007a, p.39). “Um dos modos de deformar o gesto e desfazer a sonoridade em pequenas moléculas recombináveis é a permutação das imagens que se desenham dentro de uma imagem (as microfiguras e microgestos que se desenham dentro do gesto)” (Ferraz, 2007a, p.53).

A *fórmula da incrustação*, por sua vez, “visa quebrar a ideia de linearidade direta das formas tradicionais, quebrar a relação causa-efeito entre as componentes de uma música trazendo à direcionalidade uma instabilidade: existe uma direção e é por ela existir que esta linha pode ser quebrada” (Ferraz, 2007a, p.43). A intenção do autor não consiste unicamente na interposição de uma passagem musical ou material estranho à obra. De fato, pensa-se “não mais no sentido do tempo cronológico extensivo, mas sim promovendo uma espécie de implosão formal ao desenvolver tanto a peça quanto seus menores componentes rítmicos e melódicos, pelo centro” (Ferraz, 2007a, p.47).

De modo geral, a *fórmula da reescritura* busca retomar uma determinada situação de escuta. Para Ferraz (2007a, p.69), é como “ser atraído por uma música de outro compositor, de outro período ou de nós mesmos. Ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram”. Dessa forma, o processo de reescritura baseia-se em “copiá-la de modo irregular, arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens” (Ferraz, 2007a, p.72-3).

No mecanismo dos pequenos roubos, algumas das fórmulas também referem autores que constituem a família de referências deste meu trabalho atual. O desenho está ligado a Paul Klee e Kandinsky, as sonoridades aos compositores da música espectral francesa, sobretudo Gerard Grisey, a fórmula do tempo liga-se às noções de tempo e espaço estriado e liso, de Pierre Boulez, das noções de espaço *hors-temps*, *temporel* e *en-temps*, de Iannis Xenakis, mas são, sobretudo as proposições sobre o tempo intensivo desenvolvidas por Gilles Deleuze em sua filosofia que atravessam com mais força a fórmula de tempo que aqui se propõe. Diria que as quatro primeiras fórmulas (desenho, sonoridade, gesto, incrustação) articulam-se basicamente com a sexta: a fórmula do tempo (Ferraz, 2007a, p.5).

Ao afastar-se das figuras de tempo científicas e divisíveis, o compositor parte à procura de outras formas de se relacionar com o tempo: “o tempo não seria mais sucessões, um tempo extensivo, mas apenas sinal de quebras de permanência, grandes quebras ou microquebras, um tempo intensivo (nem do presente, nem do passado, nem do futuro, mas uma conexão incessante e instantânea desses lugares)” (Ferraz, 2007a, p.99). Para o compositor,

uma música não é a soma de suas partes conforme sua forma (sua sequência e apresentação) e proporções, mas muitas vezes uma música pode ser apenas uma pequena passagem de dez segundos que nos chamou a atenção, pode ser um detalhe timbrístico, ou pode ser tais detalhes modulando outros detalhes e modulando ainda uma sensação de duração (uma sensação, e não uma medida, de permanência de um campo específico de escuta) (Ferraz, 2007a, p.135).

As primeiras composições de Silvio Ferraz datam da década de 1970. Desde então, mais de cem obras foram compostas para as mais variadas configurações instrumentais. Valente (2014, p.5) o considera como “um dos compositores brasileiros com maior produção para o violoncelo na atualidade”. O próprio compositor comenta sobre a sua produção:

Não tenho uma linha fixa que me caracterize como compositor acústico, eletroacústico, informático. Cada hora é uma coisa. Ora faço coisas eletrônicas, ora acústicas, ora realizo o trabalho de “poemas-em-música”. Depende do momento, daquilo que aparece para fazer. Tem dias inclusive que ao invés de escrever música fico desenhando, pintando, afinal de contas, quando tinha meus quatorze anos, imaginava um dia ser pintor, nunca músico. Só não pedem um depoimento de minha atividade de pintor porque não atuo no meio da pintura, mas acreditem, minha pintura é tão desinteressante e fora do mundo quanto minha música (Ferraz, 2008, p.21).

Neste trabalho, analisaremos a obra *Anel anemic [Parte]* de Silvio Ferraz (1979), composta para violino e viola, buscando possíveis relações entre os materiais empregados com as citadas *fórmulas composicionais*, uma vez que “uma fórmula não se dá sem uma outra, [...] a música é um espaço de cruzamento e não um espaço exclusivo do sonoro” (Ferraz, 2007a, p.25).

Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhemos um lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas são reviradas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos, cavam-se alguns buracos (Ferraz, 2005, p.35).

Consequentemente, esta análise se caracteriza por uma abordagem mais conceitual do que técnica, condizente com o seu próprio referencial. Tomaremos como referência o capítulo intitulado “Tatuagens” do livro *Notas. Atos. Gestos* de Silvio Ferraz (2007b, p.91-116):

O propósito deste texto é uma “visita a si mesmo”. Talvez uma visita a um outro si mesmo. Um si mesmo que não conheço mais, e que tem mais cara de um estranho do que de um mim mesmo. [...] Uma viagem me pareceu interessante e atraente logo que me dei conta de que tratava-se de visitar todo um lugar que ainda estava por vir, uma espécie de reservatório onde as formas ainda não estavam definidas, onde algumas ideias interessantes não tinham ainda conseguido ganhar corpo por precariedade. Talvez ali, com a formação musical ainda toda por vir, com informações de menos, com um repertório musical ainda incipiente; talvez ali as coisas estivessem em um estágio, numa forma que perderam posteriormente com o passar dos anos e com o congelamento de alguns movimentos.

2 ANEL ANEMIC [PARTE] PARA VIOLINO E VIOLA DE SILVIO FERRAZ (1979)

Anel anemic [Parte] para violino e viola foi escrita em 1979, durante o período de formação do compositor. A estreia aconteceu em 1980, no I Encontro de Jovens Compositores em São Paulo, e embora a obra tenha sido dedicada aos músicos Rogério Costa (violino) e Renato Kutner (viola), ela foi estreada na ocasião por Mayara Lima (violino) e Perez Dvoreck (viola).

De acordo com o próprio compositor⁷, o título é um anagrama de duas de suas paixões da época: Lena e Cinema. *Parte*, por sua vez, se refere ao fato de a peça ser extremamente curta, com duração menor que um minuto. A obra pertence a um “pequeno pacote de experimentações” compostas entre os anos de 1979 e 1980: “um conjunto de peças curtas ou mesmo extremamente curtas que tinham por imagem poética as poesias-imagens *Tatuagens* e *Algo* do poeta [brasileiro] Edgard Braga” (Ferraz, 2007b, p.92)⁸.

Tatuagens, também conhecido como *Tatoemas*, foi lançado em 1976 e pertence à última fase de criação de Edgard Braga, a fase da poesia visual. Fazem parte do seu livro os seguintes poemas: “Poema-espelho” (1965), “Abc concreto” (1964), “Noite” (1964), “Alfabograma (s.d.)”, “Limite do olho” (1965), “Vocábulo” (1966), “Ser ver” (1966), “Canto das vogais” (1966), “Dedos dados” (1966), “*Mask of*

⁷ Informação extraída de uma breve troca de e-mails com o compositor Silvio Ferraz em 14 nov. 2018.

⁸ A trajetória da poesia de Edgard Braga pode ser segmentada em diferentes fases. De acordo com Amaral (2013, p.51), “a fase da poesia visual compreende as obras *Algo* (1971), *Tatuagens* (1976), *Murograma* (1982), *Infância* (1983), e poemas incluídos no conjunto *Avulsos*, poemas que não integram nenhum dos livros anteriores, estando, porém, alguns deles inseridos na antologia *Desbragada*”. Para mais informações sobre a obra desse poeta, consultar o livro *A transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga* (2013), escrito por Beatriz Helena Ramos Amaral.

the World” (1966), *“Bird Cage”* (1966), *“Pandorga”* (1966), *“Chuva”* (1966), *“Tatuagem”* (1971), *“Uivoo’* (1969) e *“Poema-garrafa”* (1965). Para Amaral (2013, p.77-8), nessa fase,

são visíveis os procedimentos metalinguísticos diversos agora empregados por Braga: a reflexão ultrapassa o ‘pensar o código’, os questionamentos se situam, agora, numa linha que se bifurca e aponta para o campo verbo-visual. A nova poesia braguiana se realiza sem jamais cessar seus processos de transmutação.

Neste período de visualidade na poesia de Braga, coexistem a caligrafia e o desenho, e são empregados letraset, carimbo e letraset nanquim. É gerada uma mescla de procedimentos materiais que parece quase antecipar resultados que hoje são facilmente proporcionados pelo uso da informática.

Em seu pequeno conjunto de obras ou “movimentos sonoros”, Silvio Ferraz (2007b, p.97) procurou “captar a brevidade de uma página, de um olhar rápido, a velocidade que Braga parecia imprimir a seus poemas-coisas”. Assim nasceram *Cantanela en canto* (1979), para duas vozes femininas⁹; *Anel anemic [Parte]* (1979), para violino e viola; *Toada* (1979), para coro a quatro vozes¹⁰; *Quadra* (1980), para dez percussionistas¹¹.

Digo movimentos sonoros pois não tinham mais lugar, na escrita que vinha adotando, nem o tratamento melódico da canção, nem o ritmo estriado, nem as construções musicais moldadas por relações abstratas de alturas. Apenas sonoridades obtidas através de uma escrita que tinha a nota não como referência abstrata mas como modo de acoplar pedaços de sons – poeiras sonoras: um pequeno pacote de notas reiteradas como se compondo uma faixa frequência em torno da qual o som se transforma (Ferraz, 2007b, p.96-7).

Iniciamos com a observação de um dos rascunhos de *Anel anemic* (Figura 1). Esse rascunho é caracterizado por duas linhas paralelas fixas e outra com pontos sobrepostos em movimento, que progressivamente formam uma trajetória angulosa que se expande e se integra a um pequeno espaço com grande densidade de elementos. Para Ferraz (2007a, p.8), a fórmula do desenho “tem muito a ver com a simplicidade da linha”. No desenho “não existe necessariamente

⁹ *Cantanela en canto* (1979) tem como base “a ideia de movimento contida no poema-imagem ‘Uivoo’ de Edgard Braga, um risco feito com fonemas que atravessa uma página de papel na sua diagonal” (Ferraz, 2007b, p.98).

¹⁰ *Toada* (1979) tem como referência o poema “Limite do olho” de Edgard Braga. Segundo Ferraz (2007b, p.104), “desta vez o poema veio mesmo a sugerir um modo de tratamento composicional. A noção de limite. Levar ao limite. Esgotar as possibilidades combinatórias de um certo número de notas; de um espaço frequencial”.

¹¹ Conforme consta no livro *Notas. Atos. Gestos* de Silvio Ferraz (2007b, p.112), embora a partitura de *Quadra* (1980) tenha sido finalizada, o projeto foi abandonado no rascunho. “Outros projetos que se seguiram não chegaram a ser finalizados e em meio a rascunhos e rascunhos, em meio a mais e mais ideias para se compor uma peça especializada, de resultados estatísticos, cuja componente harmônica viesse de séries harmônicas, duas anotações de canto de página já apontavam para a necessidade de sair deste círculo vicioso: ‘já se foi o tempo de fazer músicas direcionais, acelera aqui, atrasa ali etc... [...] não existe saída nova em termos de alturas’”.

nenhuma hierarquia musical [...], nenhum sistema de alturas e durações, nenhuma forma *a priori*, o que permite fluxos mais livres de imagens musicais” (Ferraz, 2007a, p.11).

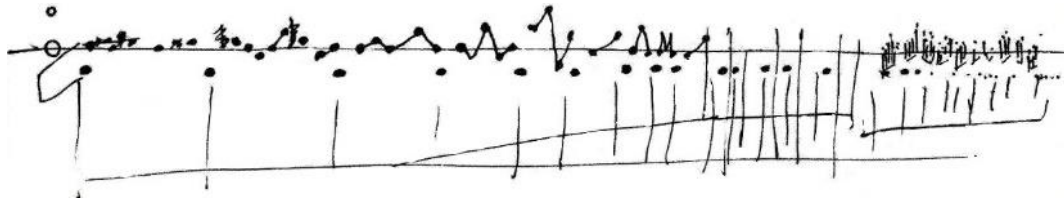


Figura 1 – Rascunho de *Anel anemic* de Silvio Ferraz. Fonte: Ferraz (2007a, p.14).

De acordo com o próprio compositor, diversos de seus rascunhos “partem ou têm o desenho como lugar de desenvolver ideias, de transformar elementos, de pensar a sequência de elementos etc.” (Ferraz, 2007a, p.11). Em *Anel anemic*, a presença de uma linha fixa e de outra em movimento nos remete à ideia de constância e variabilidade, uma linha exercendo a função de centro harmônico, e a outra, a função melódica (Figura 2). Uma fala de Ferraz (2007a, p.14-5) sobre essa obra corrobora a nossa percepção: “a linha dos pontos-notas que se aproximam com a diminuição da figura de duração; a linha do âmbito da tessitura de notas que se amplia; a linha do espaço entre as notas *ré* e *sol* que é preenchido passo a passo; e ainda duas outras linhas: os dois instrumentistas caminhando um em direção ao outro” (Ferraz, 2007a, p.14-5).

Quando o compositor afirma que a composição de *Anel anemic* é construída pela sobreposição de diversas imagens de linhas, não se trata “da ideia de contraponto, mas sobretudo da ideia de um espaço visual que se realiza no afastamento entre as linhas, de modo que se possa sentir tal ampliação do espaço sonoro, como num movimento de ascensão” (Ferraz, 2007a, p.23) (Figura 2).

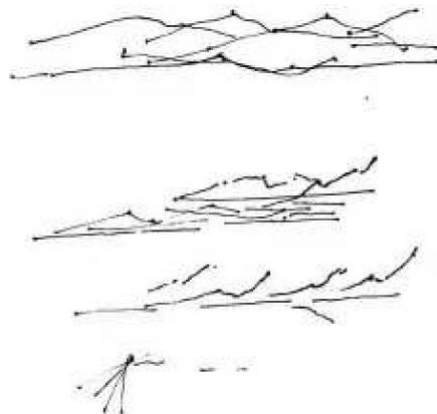


Figura 2 – Ilustração sobre “contrapontos de linhas com linhas fixas e afastamentos”. Fonte: Ferraz (2007a, p.24).

A obra tem três páginas, uma bula e duas partituras exatamente iguais, uma para violino (clave de Sol) e outra para viola (clave de Dó). Embora os dois instrumentos toquem exatamente as mesmas notas, “cada um deve considerar um andamento individual, distinto do outro, de modo a provocar pequenas defasagens entre as linhas e resultar na micropolifonia de uma mesma linha contraposta nela mesma” (Ferraz, 2007a, p.14).

A obra, então, inicia com uma díade de 5J (Sol-Ré). Enquanto a nota Sol (7), corda solta, permanece como nota pedal, soando ao longo de toda a obra, a nota Ré (2) é intermitente, anexando-se às demais notas da linha melódica e formando, assim, uma movimentação geralmente sinuosa por graus disjuntos (Figura 3).

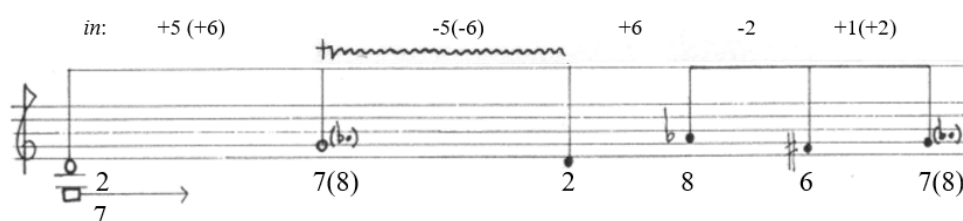


Figura 3 – Análise da ideia inicial, notação com inteiros e análise intervalar (in). Os numerais entre parênteses se referem aos intervalos formados com as notas que também estão entre parênteses. Ferraz, *Anel anemic*, violino (pentagrama 1)¹². Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

Na Figura 4, analisamos a maneira pela qual a ideia inicial é manipulada. Composta por um conjunto de quatro notas, Ré-Sol-Lá-Fá#, conjunto 4-5 (0126), com prevalência de 2m, 4J e tt (trítone), o material inicial vai sendo deformado por diferentes recursos.

No primeiro pentagrama, a ideia inicial é seguida de sua repetição. Percebemos a omissão (destacada na Figura 4 pela cor verde) das notas Sol (7) e Ré (2), representantes do material formado por quintas, e a permutação (destacada em azul) entre Fá# (6), Sol (7) e Lá (8), representante do cromatismo. O pentagrama 2 é composto por quatro repetições do material inicial. Essas repetições são caracterizadas pela substituição (destacada pela cor laranja) de Sol (7) por Lá (9) e de Ré (2) por Fá (5), que vão sendo reposicionadas ao longo da linha. Esse material triádico “itinerante” (Ré-Lá-Fá) vai sendo entrecortado pelo segmento cromático permutado Lá-Fá#-Sol. Na última repetição do

¹² Nesta Figura, bem como na Figura 4, Figura 6, Figura 7 e Figura 10, as indicações de dinâmica, ornamentos, articulações, acentuações, arcadas e pontos de contato foram omitidas com o objetivo de despoluir visualmente a análise. A Figura 12 considerará todos esses elementos.

material inicial, a inserção (destacada em vermelho) de Si_b (10) e Mi (4) traz ao discurso segundas maiores, possíveis argumentos para uma formação escalar por tons inteiros (Figura 4).

É interessante notar que o pentagrama 3 se distingue dos demais por incrustar novos materiais, quebrando a linearidade do discurso e com a relação causa-efeito. Além do uso do *tremolo*¹³ e das digressões anteriormente observadas, percebemos a inserção de outras duas notas, Si (11) e Mi_b (3), mas o que se destaca mesmo é a omissão de Lá_b (8) e o emprego de certo deslocamento rítmico quando comparado com a homogeneidade dos demais pentagramas (Figura 4).

Desde que comecei a empregar a deformação constante como estratégia composicional, tive de enfrentar a exagerada linearidade que nasce deste modo de pensamento. Esta linearidade nasce sobretudo do encadeamento de transformações de um primeiro gesto passo a passo. A mesma linearidade está nas direcionalidades gerais que uma peça pode ter, como em *Anel anemic*. Ali a peça nasce de uma nota e lentamente expande o universo de alturas que utiliza. Ou seja, instaura-se uma linearidade que acaba por preencher o espaço de escuta com previsibilidades quase que didáticas, restaurando a relação clássica de causa-efeito. A primeira saída que encontrei foi desmontar a série inicial e ainda me valer de pequenas incrustações de trechos de uma música dentro de outra (Ferraz, 2007a, p.43).¹⁴

O pentagrama 4 foi aqui segmentado em duas partes devido à sua extensão. Percebemos a inserção da nota Dó_# (1), completando a formação escalar simétrica reflexiva 2M-2m-2M-2m, 2m-2M-2m-2M, (0134578T), próxima à escala octatônica. Classificado como 8-26 por Allen Forte, esse conjunto possui apenas esta possibilidade de simetria transposicional e inversional (cf. mostrador circular na Figura 5). Ao longo de todo o trecho, a nota pedal Ré é intercalada por fragmentos da escala de tons inteiros Mi_b-Fá-Sol-Lá-Si-Dó_#. A escala de tons inteiros poderia gerar um momento de relativa rarefação de batimentos, não fosse o embate com a nota pedal Ré, formando 7M e 2m. A partir da segunda metade do pentagrama 4, verificamos variações do material inicial, visualizado, principalmente, pelas sete repetições do material cromático inicial, Lá_b-Fá_#-Sol (Figura 4).

¹³ De acordo com Flesch (1939, v.1, p.68), o *tremolo* “é representado por uma sucessão tão rápida quanto possível de pequenos movimentos em *détaché*, produzidos por um movimento puro, movimento tremulante de pulso (em substituição ao movimento extenso do antebraço), de preferência na ponta extrema. [...] Pode ser produzido com o mínimo de esforço usando a maneira russa de segurar o arco na ponta extrema, a vara virada para o cavalete, e levantando todos os dedos com exceção do dedo indicador”. Para Patricia e Allen Strange (2001, p.29), o *tremolo* passa a ser considerado um evento tímbrico, principalmente pela combinação de três elementos: ponto de contato, modo de execução e velocidade: “O início de cada golpe de arco contém disparos transitórios de ruído – o som da resina na crina do arco agarrando a corda. Se um *tremolo* rápido e regular for executado, esses transientes se misturam, formando um efeito tímbrico caracterizado por uma faixa de ruído adicional. Se, no entanto, um *tremolo* mais lento e irregular for executado, os transientes não se misturarão e serão ouvidos como articulações rítmicas”.

¹⁴ Sobre a referência a “trechos de uma música dentro da outra”, conferir o último parágrafo da análise.

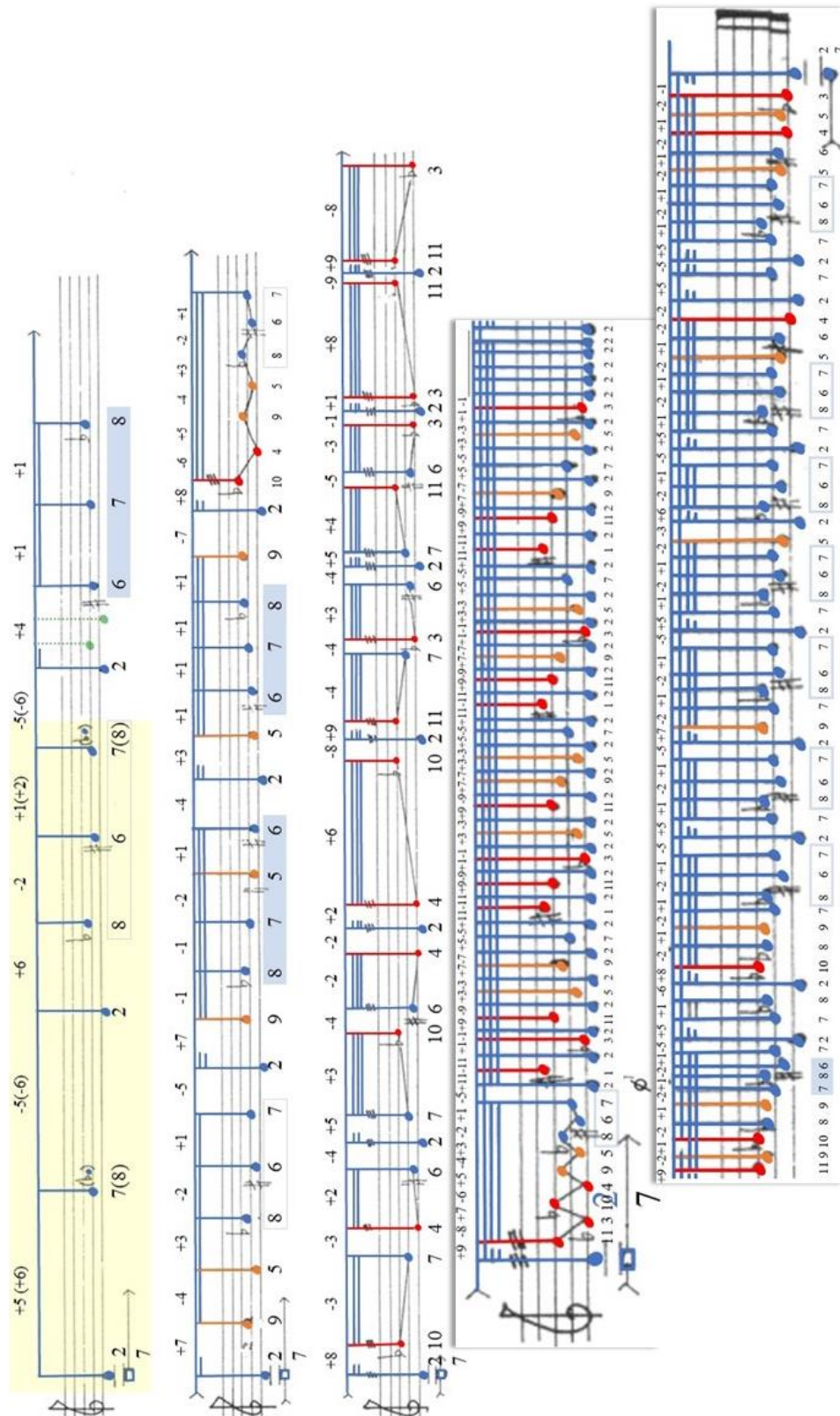


Figura 4 – Análise sobre a deformação do material inicial ao longo da obra. Os inteiros destacados em azul indicam as permutações; em laranja, as substituições; em vermelho, as inserções. As figuras de notas em verde mostram as omissões. Ferraz, *Anel anemic*, violino. Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

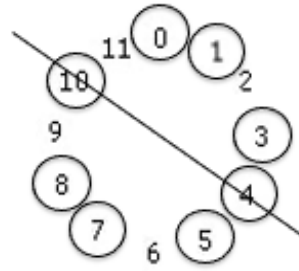


Figura 5 – Mostrador circular do conjunto 8-26, simetria transposicional e inversional. Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Straus (2013).

Em uma obra que se caracteriza por uma melodia bastante sinuosa, destacam-se, evidentemente, as passagens contrastantes. No pentagrama 2 de *Anel anemic*, percebemos uma melodia composta por certo tipo de simetria, uma simetria por reflexão (Rohde, 1982 apud Canellas, 2014, p.11). A Figura 6 destaca uma melodia predominantemente descendente por graus conjuntos, Lá (9) a Fá# (6), seguida de um movimento ascendente, Fá (5) a Lá (9), e intermediada por Ré (2).

O fragmento inicial e final do pentagrama 2 (Lá, Fá, Lá, Fá#, Sol) e o fragmento central (Fá, Fá#, Ré, Fá, Fá#) se assemelham ao material citado por disporem de outro tipo de simetria, a simetria translacional, que “constitui [uma] operação simples de simetria e corresponde à repetição periódica de um motivo que se desloca em uma direção” (Rohde, 1997 apud Canellas, 2014, p.10) (Figura 6).

Figura 6 – Notação com inteiros e análise intervalar (in). Linhas vermelhas indicam o espelhamento de notas que caracteriza a simetria por reflexão; linhas cinzas indicam repetição de material, caracterizando a simetria translacional. Ferraz, *Anel anemic*, violino (pentagrama 2). Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

Sob outra perspectiva, a Figura 7 analisa o contorno melódico de *Anel anemic*, priorizando as notas extremas, graves e agudas, observando que há certo direcionamento melódico por meio de um alargamento gradual de sua extensão intervalar em relação à nota de abertura, a nota Ré (2).

A obra inicia com um salto de 4J (Ré-Sol) que se transforma, por meio de um trinado, em um intervalo de 5dim (Ré-Lá); esse intervalo é alcançado quatro vezes ao longo do pentagrama 1. Já o segundo pentagrama introduz o intervalo de 5J pela combinação das notas Ré-Lá. O intervalo de 5J é alcançado três vezes, evoluindo para o intervalo de 6m (Ré-Si) no final do trecho. Na

segunda metade do pentagrama 3, o compositor avança um semitom que, em relação a Ré, produz um intervalo de 6M (Ré-Si). O intervalo máximo da obra em relação à nota de abertura ocorre apenas na primeira metade do último pentagrama, quando o compositor insere a nota Dó# (1), formando o intervalo de 7M.

É interessante notar que o intervalo de 7M é atingido apenas no chamado “momento central da peça (\emptyset)”. Constatamos, então, que na totalidade da obra, o equilíbrio subjacente à linha melódica balanceada e bastante sinuosa decorre do estabelecimento de um direcionamento melódico padronizado, de um aumento intervalar gradual por semitons (Figura 7).

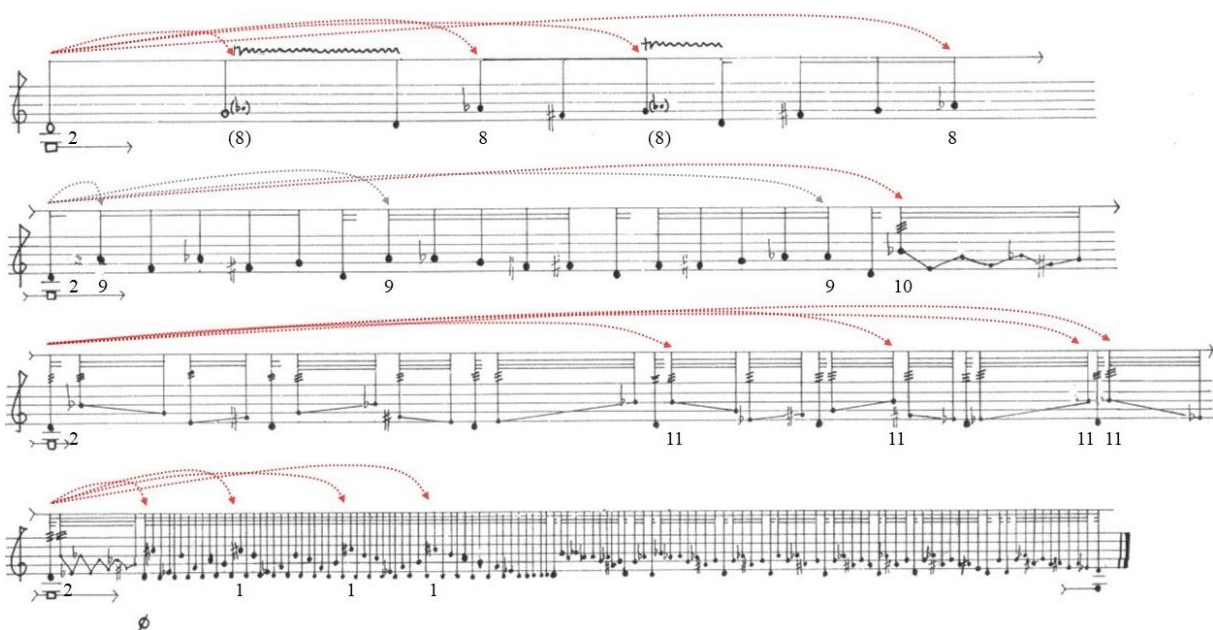


Figura 7 – Análise do curso melódico da obra por meio de suas extremidades intervalares em relação à nota de abertura, Ré (2). Ferraz, *Anel anemic*, violino. Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

A forma musical, para Ferraz (2007a, p.50-1), não se baseia apenas na sucessão de materiais e sim em “um campo de encontros de materiais; um constante movimento de acoplamentos, de aproximações e afastamentos, de alternâncias e entrelaçamentos em diversos níveis: nível da forma geral, nível do material, nível dos microelementos que compõem o material”. O compositor descreve a obra como um pequeno arco, pois a partir do momento central da peça (\emptyset), “os intervalos voltam a se fechar sobre uníssono. O tempo todo, cada pequena frase desenhada segue a ideia de direcionamento radial (centrípeto ou centrífugo) como nos primeiros giros sobre a nota sol” (Ferraz, 2007b, p.101).

A Figura 8 procura ilustrar a ideia de direcionamento radial, citada pelo compositor. As setas de aproximação ao eixo central, Ré e Sol, representam o movimento centrípeto, enquanto o movimento centrífugo é representado pelas setas de afastamento. As setas de aproximação alternam com os elementos que se distanciam do eixo central, as notas Lá_b, Fá_#, Lá, Fá, Si_b, Mi, Si, Mi_b, e Dó_#, sendo inseridas no decorrer da obra.

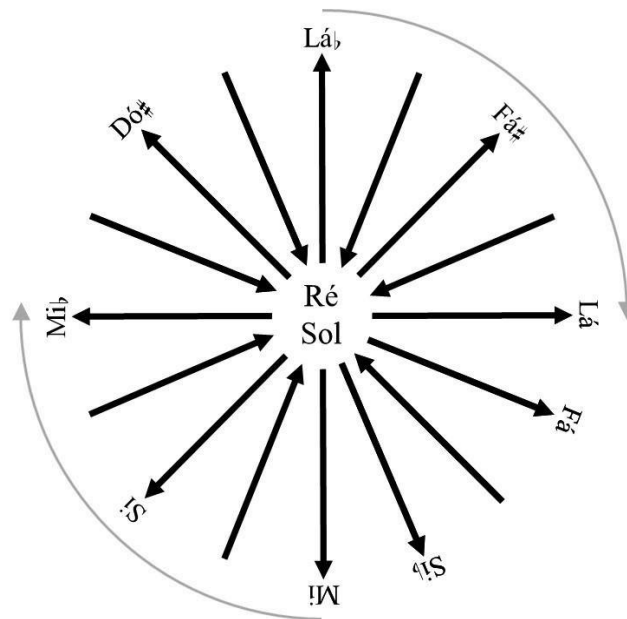


Figura 8 – Ilustração da ideia de direcionamento radial da obra. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola. Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Dispostos a analisar a densidade de elementos empregados em *Anel anemic*, elaboramos a Figura 9. O eixo horizontal do quadro delimita as doze notas, Dó-Si (0-11), e o eixo vertical os pentagramas, 1-4 (o pentagrama 4 foi, tal como na Figura 4, segmentado em duas partes). Assim, ao recordar a ideia inicial da obra, que constitui o pentagrama 1, Ré-Sol-Lá_b-Fá_# (2, 7, 8, 6), visualizamos um aumento progressivo de elementos que, com exceção da nota Dó (0), gradualmente emprega as notas de um total cromático. Mais detalhadamente, o pentagrama 2 insere as notas Mi (4), Fá (5), Lá (9) e Si_b (10); o pentagrama 3 omite a nota Lá_b (8) e insere, além de Mi (4) e Si_b (10), as notas Mi_b (3) e Si (11); o pentagrama 4 termina por completar total cromático ao empregar a nota Dó_# (1).

	Dó (0)	Dó# (1)	Ré (2)	Mi _b (3)	Mi (4)	Fá (5)	Fá# (6)	Sol (7)	Lá _b (8)	Lá (9)	Si _b (10)	Si (11)
Pentagrama 1	-	-	-	3	-	-	2	3	2	-	-	-
Pentagrama 2	-	-	4	-	1	4	4	4	4	4	1	-
Pentagrama 3	-	-	7	4	3	-	4	4	-	-	3	4
Pentagrama 4	-	4	43	6	3	10	11	22	12	9	3	7
Pentagrama 4 (1ª metade)	-	4	33	5	1	6	1	5	1	5	1	6
Pentagrama 4 (2ª metade)	-	-	10	1	2	4	10	17	11	4	2	1

Figura 9 – Análise quantitativa das notas empregadas ao longo da obra. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola. Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A Figura 10 analisa o trecho final de *Anel anemic*, mais especificamente, a primeira metade do pentagrama 4. Nessa passagem, observamos que a quarta corda do violino, Sol (7), permanece em som contínuo, enquanto a linha melódica alterna com o som intermitente em Ré (2), terceira corda solta, e as notas da escala por tons inteiros Dó# (1), Mi_b (3), Fá (5), Sol (7), Lá (9) e Si (11)¹⁵. Esse gesto instrumental, de alternância entre corda solta e presa enquanto uma segunda corda é mantida soando, gera uma textura que faz alusão à prática rabequista. Para Menezes (2017, p.194), “o uso das cordas soltas é uma característica marcante do modo de tocar dos rabequeiros nordestinos, como Nelson da Rabeca (n. 1929)”¹⁶.

Dessa forma, da coexistência entre a camada com a 5J e a camada com a escala de tons inteiros emergem semitons, trítonos e sétimas maiores completamente descompromissados em relação a direcionamentos contrapontísticos ou formas de resolução tonal ou modal. Seguem outra lógica, tão culturalmente sedimentada quanto a anteriormente citada. Seguem uma lógica sedimentada na cultura brasileira, porém comprometida com processos composicionais ocidentais então vigentes.

¹⁵ Em *Anel anemic*, o compositor insere a expressão *Sul G & D* na partitura, indicando que a execução da obra deve ser sobre as cordas Sol e Ré, quarta e terceira corda do violino, terceira e segunda corda da viola, respectivamente.

¹⁶ É importante esclarecer que as rabeças são associadas “a diversas práticas performativas de tradição oral da cultura popular brasileira, como, por exemplo, o bumba meu boi, as folias de reis e as cantorias nordestinas (NÓBREGA, 2000, p.25; GRAMANI, 2002). Sua distribuição é bastante ampla, concentrando-se, particularmente, na zona litorânea, de Norte a Sul do país” (Linemburg Junior, 2015, p.13). “Em regiões como Cananeia (sul de São Paulo) ou Pernambuco (nordeste), a rabeça ainda desempenha um papel importante em rituais e festas populares (ou, como o pensador modernista Mário de Andrade chamou, ‘danças dramáticas’) como o Fandango (ver Pimentel, Gramani e Correa, 2006) ou Cavalinho (ver Murphy 1997, 2008)” (Fiaminghi; Piedade, 2009, p.2).

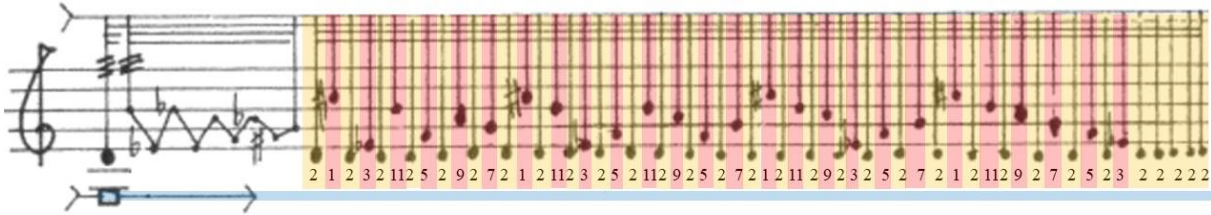


Figura 10 – Destaque da permanência da nota Sol (em azul) e a alternância entre corda solta (em vermelho) e presa (em amarelo), fazendo alusão à prática rabequista. Ferraz, *Anel anemic*, violino (pentagrama 4). Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

O compositor, ao fazer referência a um universo estilístico sonoro regional, também insere alturas de notas que remetem “ao modo de ‘Sol’ mixolídio com quarta aumentada, característico de diversos repertórios tradicionais nordestinos. Porém, uma distorção relevante é processada com a substituição do ‘Mi’ pelo ‘Mi,’” (Menezes, 2017, p.194-5) (Figura 11).



Figura 11 – Referência à escala de Sol mixolídio com quarta aumentada. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola. Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Menezes (2017, p.194-5).

No texto “Rabeca Reborn”, Fiaminghi e Piedade (2009, p.5, tradução própria) relacionam o modalismo da música executada pelas rabecas como um fator de aproximação entre a sonoridade nordestina e a música medieval. Para os autores,

a afinação não envolve quintas consecutivas, como no violino, mas interpola quartas e terças maiores, e esse fato enfatiza o tom fundamental da série harmônica. Essa afinação, que foi chamada de heterofônica [...]. O autor se refere à *rubeba* e à *vielle*), realça a nota modal do baixo, permitindo assim que o intérprete toque quase todo o tempo com duas cordas simultâneas, produzindo assim um som vigoroso e cheio, bem como padrões rítmicos claros.¹⁷

Corroborando essas referências a instrução do compositor para uma execução com afinação oscilante em microtons: “as indicações de alturas são aproximadas, podendo existir em relação à

¹⁷ “The tuning doesn’t involve consecutive fifths, as in the violin, but interpolates fourths and major thirds, and this fact emphasizes the fundamental tone of the harmonic series. This tuning, which was called heterophonic [...]. The author refers to the *rubeba* and the *vielle*), enhances the modal bass note, therefore allowing interpreter to play almost all the time with two simultaneous strings, thereby producing a vigorous and full sound as well as clear rhythmic patterns” (Fiaminghi; Piedade, 2009, p.5).

nota indicada uma diferença de $\frac{1}{4}$ de tom. Assim sendo, existirá um desencontro de alturas entre os dois instrumentos” (Ferraz, 1979, p.1).

A fala do rabequeiro pernambucano Sergio Veloso ou “Siba”, como é conhecido, descreve a sonoridade do seu instrumento em relação à do violino:

“[...] a rabeca seria uma versão rude do violino com critérios de construção menos rigorosos, de sonoridade rude e agressiva possui desequilíbrios harmônicos”. No seu modo de ver, essas características sonoras não constituem defeitos, mas qualidades. “O violino tem um processo de aprendizado muito longo e rígido, a rabeca tem mais flexibilidade e liberdade tanto no processo de construção como no seu processo de aprendizado”. Indagado sobre a sua opção em tocar rabeca e não violino, Siba afirma: “A mim não agrada a sonoridade adocicada do violino, gosto das contradições sonoras da rabeca, as rabecas têm ruídos que formam um timbre que muito me agrada” (Veloso, 2010 apud Santos, R., 2011, p.78).

Desse modo, percebemos que a sonoridade da rabeca vai sendo cuidadosamente construída em *Anel anemic* por meio das indicações de mudanças tímbricas que reforçam a produção de um resultado “metálico e difuso” (Ferraz, 2007a, p.37). A Figura 12 destaca alguns elementos que favorecem a formação dessa paisagem sonora. Destacamos em roxo o uso da surdina, e em verde, as indicações de pontos de contato – *punta d’arco, sul ponticello* – e de direção de arco – arco para cima e para baixo. Os ornamentos, como os trinados e glissandos, foram destacados em vermelho, e em azul, as acentuações e os sinais de *tremolos*. Já as indicações de dinâmica foram marcadas em amarelo (*piano, mezzo-piano, mezzo-forte, forte* e *sforzando* seguido de *diminuendo*)¹⁸. Percebemos, então, que “mais de um nível de condução direcional é estabelecido: ampliação do intervalo, densidade horizontal de notas, densidade timbrística, densidade de arcadas, dinâmica” (Ferraz, 2007b, p.101). No entanto, sem descartar todas as lembranças que uma sonoridade possa despertar, o que interessa de fato ao compositor são as características propriamente sonoras. A fala de Ferraz (2007a, p.37) sustenta tais impressões:

Quando começo a escrever uma música, ou apenas a imaginá-la, é comum começar por alguma coisa que costumo “rabiscar ao piano”, ou cantando, ou alguma coisa que observei em algum instrumentista. Em *Anel anemic* usei um pouco do modo de tocar da rabeca. Ali era apenas uma simples imitação, sem nenhuma análise, mas não do som da rabeca direto, e sim do som da rabeca como se viesse de um rádio de pilha dentro de uma casa – como ainda se pode ouvir nas madrugadas frias de inverno quando se anda pelas ruas das pequenas cidades mineiras.

¹⁸ É importante mencionar que a nota Sol (7), sustentada ao longo da obra, sofre todas as inflexões atribuídas à linha melódica (Ferraz, 1979, p.1).

The image shows a musical score for violin, titled 'Anel anemic' by Ferraz. The score is written on four staves. The first staff begins with the instruction 'Conc. sord.' (Con sordina) and 'ca. 80.98MM' (indicating a specific tempo or duration). The score includes various dynamic markings such as 'mp', 'mf', 'sf', and 'f (subito)'. There are also performance instructions like 'punto d'arco (sempre)', 'sul ponticello', and 'rit. (simile)'. The notation includes slurs, accents, and other musical symbols. The score is annotated with handwritten notes and markings in various colors (red, blue, green, yellow).

Figura 12 – Destaque para o uso da surdina, indicações de pontos de contato, arcadas, ornamentos, acentuações, articulações e dinâmicas. Ferraz, *Anel anemic*, violino. Fonte: Elaborado pela autora (2022), com base em Ferraz (1979, p.2).

A respeito da notação musical empregada, Silvio Ferraz comenta que durante a composição de *Anel anemic* e de outras obras desse período, sua notação era próxima à de Willy Corrêa de Oliveira, cuja música o compositor admirava bastante na época, dando

grande importância ao resultado gráfico, à diagramação. É fato se observarmos na música do séc. XX o advento do grafismo, que mesmo na música notada em detalhes a partitura ganha a partir daí uma nova dimensão gráfica [...]. Naquele momento aquilo surgia como um modo diverso de escapar à tradição, de poder ter por referência não mais a música de Beethoven mas a música dos índios tukanos, do yualapitis, dos burundis da África Central (Ferraz, 2007b, p.99).

Na obra (Figura 13) identificamos uma notação na qual “as hastes utilizadas [...] servem de alusão não real à notação tradicional de ritmos”, sendo “o tempo [...] indicado especialmente onde $19\text{cm} = 80\text{MM}$ ” (Ferraz, 1979, p.1). Esse modo de escrita faz referência à notação rítmica proporcional de Luciano Berio (1925-2003)¹⁹, que de acordo com Palopoli (2013, p.82), “igualmente denominada notação espacial ou notação tempo-espacial, neste tipo de escrita, as durações das

¹⁹ A anotação “Berio: Sequenza p/ viola” em uma das páginas [p.5] do rascunho de *Anel anemic* confirma esse entendimento (Ferraz, 2021).

notas e das pausas são determinadas pela distribuição espacial das alturas, ao invés de serem atribuídas através de figuras rítmicas tradicionais, tais como semínimas, colcheias, etc.”.

Assim, em *Anel anemic* cada segmento espacial (ou campo temporal) de 19cm corresponde a um pulso constante indicado pelo compositor como 80.84MM (bpm – *measure measures*). Se dividirmos cada um desses segmentos espaciais em oitenta fragmentos, cada pequena fração terá 0,2375cm, correspondendo à aproximadamente 0,75 segundos²⁰. Logo, a notação rítmica proporcional funcionará com o princípio de um “metrônomo visual” (Berio, 1979 apud Stoianova, 1985 apud Palopoli, 2013, p.86). Dentre as vantagens e desvantagens listadas por Palopoli (2013, p.93) a respeito da notação proporcional, destacamos a facilidade de execução decorrente de uma grande flexibilidade rítmica e de agógica; “por outro lado, se uma precisão rítmica é almejada, a notação proporcional em detrimento à notação rítmica tradicional não é a melhor opção, uma vez que ‘contar pulsos regulares é muito mais preciso do que julgar distâncias’” (Stone, 1980 apud Palopoli, 2013, p.93) (Figura 13).

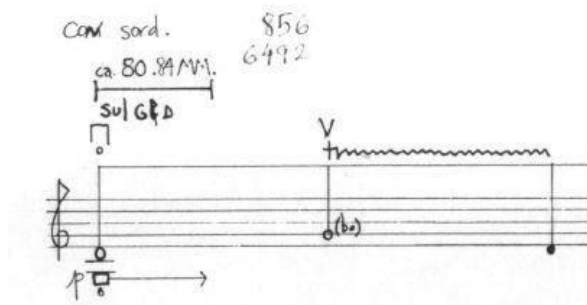


Figura 13 – Instrução para notação proporcional, 19cm = 80mm. Ferraz, *Anel anemic*, violino. Fonte: Ferraz (1979, p.2).

Os rascunhos do compositor nos revelam que a notação rítmica proporcional de *Anel anemic* foi empregada após a obra ter sido composta por meio de uma notação rítmica tradicional. Observamos na Figura 14 a quantidade de números e cálculos que invadiram as páginas dos rascunhos, evidenciando a preocupação do compositor em transferir, da forma mais fiel possível, a rítmica tradicional para uma rítmica espacial.

²⁰ Análise feita com base em Palopoli (2013, p.84).

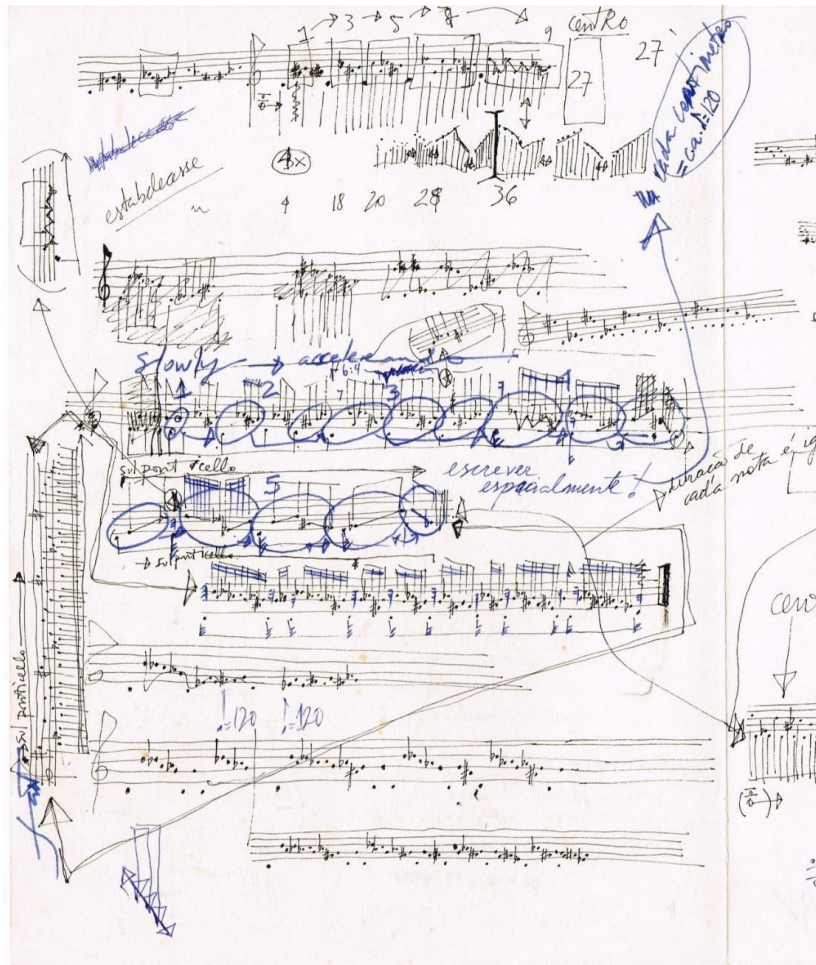


Figura 14 – Rascunho de *Anel anemic* de Silvio Ferraz. Fonte: Ferraz (2021, p.3).

Outro dado interessante é encontrado na Figura 15. Nela percebemos como o compositor projetou a velocidade rítmica da obra, ficando evidente que a obra foi maquinada com base em um aumento gradativo de sua velocidade rítmica relacionando as articulações a pontos de contato do arco:

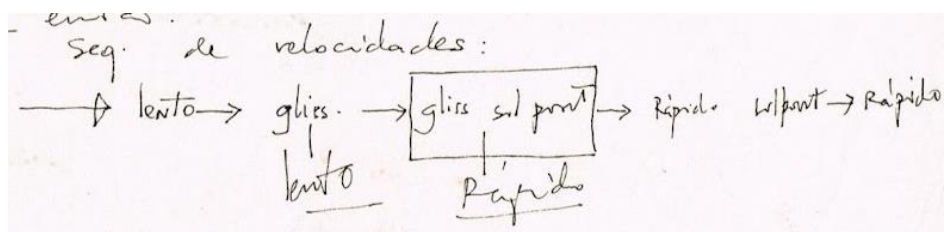


Figura 15 – Rascunho de *Anel anemic* de Silvio Ferraz. Fonte: Ferraz (2021, p.5).

Além da notação rítmica que é relativamente flexível, elementos de ambiguidade também estão presentes nas instruções sobre a movimentação dos instrumentistas no palco. Ferraz (1979, p.1) instrui: “os 2 instrumentos percorrem uma linha reta de 10m perpendicularmente ao público de

maneira que cada um se movimenta um em direção ao outro e atingindo então o meio da linha (5m) no momento central da peça (Ø) e então voltam à posição inicial”²¹. A Figura 16 ilustra a cena.

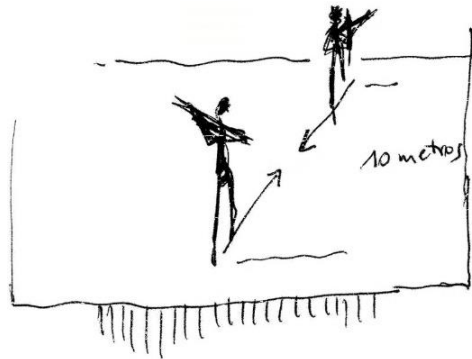


Figura 16 – Ilustração em referência à movimentação dos instrumentistas no palco durante a execução da obra. Ferraz, *Anel anemic*, para violino e viola. Fonte: Ferraz (2018a).

Sob outro ângulo, a Figura 17 nos traz novas informações. Essas informações não estão explícitas no texto da bula e revelam a disposição dos instrumentistas no palco e sua distância referente ao público. Aqui, a viola deverá estar localizada a três metros do público e o violino mais ao fundo, a dez metros da viola, “de forma que alguém que sentado formasse uma reta com os dois instrumentistas teria a imagem do violinista borrada pela do violista” (Ferraz, 2007b, p.100).

Na bula da obra, o compositor menciona que “se possível a peça deverá ser apresentada em local de pouca luz” (Ferraz, 1979, p.1). O espaço à meia-luz somado ao som acústico com comportamento acusmático provoca o surgimento da escuta multimodal (Smalley, 2007), na qual a música é apreciada por sentidos para além da audição. Assim, o som passa a ocupar o espaço de maneira diversa à tradicionalmente apresentada nas salas de concerto, passando a remeter, ritualmente, a rabequeiros em procissão. O ritual sedimentado no Brasil ocupa o espaço do ritual europeu. Adicionalmente, os sons acústicos ganham dimensões acusmáticas.

²¹ “Obs: caso o local de apresentação não possibilite a disposição com relação ao público (arena, etc...) deve-se apenas conservar o movimento” (Ferraz, 1979, p.1).

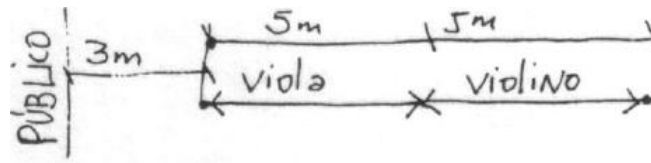


Figura 17 – Instruções para o posicionamento dos instrumentistas em relação ao público durante a execução da obra. Ferraz, *Anel anemic*, violino e viola. Fonte: Ferraz (1979, p.1).

É comum encontrar nos escritos do compositor sobre a obra o emprego de expressões como “desencontro”, “desfocados” e “borrados”. O uso dessas expressões nos levou a resgatar uma breve troca de e-mails de 2018, na qual Silvio Ferraz conta que utilizou como referência para sua composição a “ideia cinematográfica de se filmar uma parede e de fazer a projeção do filme sobre a mesma parede” (Ferraz, 2018a) – transcendendo assim uma percepção exclusivamente auditiva, especulamos que há certa semelhança entre a performance de *Anel anemic* e o cinema mudo.

Talvez esse seja apenas mais um dos vários devaneios que uma análise provoca, mas ao buscar por referências, vimos, por meio de Gorbman (1987, p.35)²², que no início do cinema mudo (1895-1930) já havia uma forte conexão entre o filme e a música. Dentre outras funções, o espaço ocupado pela música durante as projeções servia para complementar ou impulsionar os movimentos da tela, favorecer a construção de uma narrativa e proporcionar certa dimensão espacial (Gorbman, 1987, p.53)²³.

Com isso, reforçamos a ideia de que o artista projetou à tela a sua leitura do ritual e do rabequeiro ao buscar tanto a ideia de uma imagem “borrada”, por meio das instruções sobre a disposição dos instrumentistas no palco, quanto a de uma “sonoridade borrada, de um som que engane o ouvido, de nuvens sonoras” (Ferraz, 2007b, p.100).

²² “O contexto físico do início do cinema explica muito sobre a conexão imediata entre o filme e a música. Durante a primeira década e meia, os filmes eram frequentemente exibidos em um cenário teatral, como parte do entretenimento ao vivo de uma noite que apresentava esquetes de *vaudeville* e números musicais. Com os músicos já presentes, era natural que eles também acompanhassem a seção de imagens em movimento do programa. Posteriormente, ainda parecia natural que, uma vez que o cinema se mudou para os seus próprios teatros, seu próprio entretenimento noturno de longas-metragens, sua própria ‘forma de arte’, o acompanhamento musical se tornou parte dele e estava lá para ficar” (Gorbman, 1987, p.35).

²³ “De acordo com diferentes autores, a música foi usada para acompanhar filmes na era do cinema mudo porque: (1) Ela já havia acompanhado outras formas de espetáculo antes e era uma convenção que persistiu com sucesso; (2) Cobriu o ruído perturbador do projetor de filmes; (3) Ela tinha importantes funções semióticas na narrativa: codificada de acordo com as convenções do final do século XIX, fornecia um cenário histórico, geográfico e atmosférico, isso ajudava a retratar e identificar personagens e a qualificar ações. Junto com os intertítulos, suas funções semióticas compensavam a falta de fala dos personagens; (4) Fornecia uma ‘batida’ rítmica para complementar ou impulsionar os ritmos de edição e movimento na tela; (5) Como som no auditório, sua dimensão espacial compensava a planicidade da tela; (6) Como mágica, era um antídoto para o ‘fantasma’ tecnologicamente derivado das imagens; (7) Como música, uniu os espectadores” (Gorbman, 1987, p.53).

Perseguia-me neste período uma música que fosse mais ligada ao pensamento das artes visuais do que da tradição musical. Neste sentido esta peça tinha por referência a ideia de filmar uma parede e projetar o filme sobre a mesma parede, de modo que quem o assistisse veria apenas uma parede iluminada ligeiramente borrada pelas imprecisões da projeção (Ferraz, 2007b, p.102).

Soma-se às referências visuais um dos poemas de Edgard Braga. Diferentemente das demais obras desse ciclo, *Anel anemic* não faz nenhuma referência direta ao poeta, mas um rascunho cita o poema-visual “*Mask of the World*” (1966) do livro *Tatuagens* (Ferraz, 2007b, p.6). Para Ferraz (2007b, p.103), “no poema de Braga é evidente a questão do foco, da imagem desfocada por suas reproduções idênticas, mas deslocadas, que em *Anel* alude também a um jogo de foco mas de um ‘foco auditivo: o ouvido como olho!’” (Figura 18).

Por fim, conjecturamos que a inserção de uma epígrafe na partitura, presente no livro *Scritti Letterari di Leonardo da Vinci* (1883, p.20), trata da diferença perceptiva que sintetiza não apenas a experiência visual, mas também a experiência sonora da obra: “as coisas vistas pelo mesmo olho às vezes parecem grandes, às vezes pequenas” (*Le cose vedute da uno medesimo ochio paranno alcuna volta grãde alcuna volta piccole* [H.3.85a])²⁴.

²⁴ No rascunho de *Anel anemic* encontramos outra epígrafe do mesmo livro de Leonardo da Vinci (1883) que também faz referência à percepção visual: “Quando os 2 olhos conduzem a pirâmide visual acima do objeto, esse objeto se torna claramente visto e compreendido pelos olhos” (*Quando i 2 ochi conduranni la pirâmide visuale sopra l’obietto, esso obietto fia dalli ochi veduto e bene compreso*) [C.A. 339a; 1033a] (Ferraz, 2021, p.4).



Figura 18 – *Mask of the World* (1966) de Edgard Braga. Fonte: Braga (1976, p.11).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Menezes (2017, p.194), a obra *Anel anemic* de Silvio Ferraz exala uma sonoridade nordestina, um “pseudo-modalismo distorcido”. Ainda que essa sonoridade de fato tenha acometido a escuta²⁵, evocando uma sonoridade característica de um universo regional brasileiro, ela segue uma lógica culturalmente sedimentada, mas também comprometida com processos composicionais ocidentais então vigentes.

A análise apresentou as transformações tímbricas que sutilmente vinham inserindo sons metálicos e difusos, como se os instrumentos estivessem sendo afinados para se tornarem outros instrumentos: “o som da rabeça como se viesse de um rádio de pilha dentro de uma casa” (Ferraz, 2007a, p.37). Para o próprio compositor,

²⁵ Interpretação de Stanislav Malyshev (violino) e Daria Filippenko (viola) (Moscou, 2004). Disponível em: https://soundcloud.com/silvio_ferraz/anel-anemic-1979-plus-arcos-para-giacometti-2004. Acesso em: 23 jul. 2024.

esse lance da sonoridade, que estava já nas minhas primeiras peças, tem a ver com, por exemplo, a maneira como as pessoas tocam uma rabeça. Quer dizer, a mão de um cara do campo, de uma cidadezinha pequena, que toca numa orquestra de procissão, o dedo dele não é o dedo do violinista da Osesp. O dedo dele tem calo, ele trabalhou o dia inteiro. O violinista da Osesp trabalhou o seu instrumento, mas o outro cara trabalhou outra coisa. A mão dele, o peso, não tem o controle do cara da Osesp, também. Então, o que acontece? Isso poderia ser uma deficiência, mas na verdade é uma riqueza timbrística. Isso faz surgir uma riqueza timbrística impressionante [...]. Desde as minhas primeiras peças, isso para mim era muito importante. Não é à toa que depois eu fui, em 94, estudar com o Brian Ferneyhough. Quer dizer, mergulhar realmente na técnica expandida. E que em 98, eu fui com Grisey, mergulhar na questão espectral. Então, o som para mim é o que me interessa, realmente o meu interesse é o som (Ferraz, 2018b, 1', transcrição própria).

A notação mescla elementos tradicionais, gráficos e verbais. Afasta-se das figuras de tempo científicas e divisíveis em busca de um tempo circunscrito, adotando uma notação rítmica relativamente flexível e que faz referência à notação proporcional. A estrutura se apoiou na sobreposição de diversas imagens de linhas, dentre elas a manutenção de uma linha fixa (Sol) e de outra em movimento (Ré), uma exercendo a função de centro harmônico, e a outra, a função melódica, resultando em um fluxo sonoro contínuo e direcional – uma energia que gradativamente se expande, se transforma e explode em uma estrutura extremamente rápida; ora se afasta, ora se aproxima, mas não abandona o seu eixo principal.

Assim, vários foram os princípios de variações aplicados à concepção da obra: a ampliação da ideia inicial, por meio da inserção, substituição, permutação e omissão de materiais; o alargamento gradual da extensão intervalar; o aumento na densidade sonora; o adensamento rítmico; o referencial regional e à rabeça; a variação tímbrica como resultante do somatório desses procedimentos. Destacamos, ainda, as instruções de luz sobre o palco, que somadas às de movimentação dos instrumentistas passam a remeter, ritualmente, a rabequeiros em procissão. Adicionalmente, promovem o surgimento de uma escuta multimodal na qual a música é apreciada por sentidos além da audição.

Aparentemente singela, *Anel anemic*, então, traz à escuta interna e coloca em interlocução sistemas musicais cunhados por séculos: quintas paralelas medievais, diatonicismo renascentista, o cromatismo que, ao mesmo tempo e fictamente, deu vida e irrompeu das fronteiras da tonalidade, os tons inteiros, a simetria e a coleção octatônica da pós-tonalidade, a materialidade como motivo da atonalidade.

Por fim, destacamos que este trabalho seguiu um caminho que permeia aspectos musicológicos, analíticos e interpretativos, evidenciando um processo de exploração e

experimentação de procedimentos metodológicos que emergem de questionamentos suscitados pela própria obra. Dessa forma, que o compartilhamento de qualquer uma das experiências analíticas expostas aqui provém de uma percepção particular, isto é, sempre interpretativa.

O presente trabalho é um desdobramento da pesquisa de doutorado da autora, intitulada *Indeterminação na música brasileira: análises de obras so repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX*, realizada sob a orientação da Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira e com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **A transmutação metalinguística na poética de Edgard Braga**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

BRAGA, Edgard. **Tatuagens**. São Paulo: Invenção, 1976.

CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. **Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CROWL, Harry. **Clássicos da atualidade**: Silvio Ferraz. Curitiba: TV Paraná turismo, 2018. Arquivo de áudio (115 min). Disponível em: <http://www.paranaeducativa.pr.gov.br/modules/debaser2/visualizar.php?audiovideo=1&xfid=11166>. Acesso em: 19 abr. 2021.

DA VINCI, Leonardo. **Scritti letterari di Leonardo da Vinci**: cavati dagli autobiografi e pubblicati. Fac-símile da edição de Jean Paul Richter. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.

FERRAZ, Silvio. **Anel anemic [Parte]**: para violino e viola. [s. l.: s. n.], 1979. 1 partitura [4 p.]. Violino e viola.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades** [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não músicos ou de não música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. **Notas do caderno amarelo**: a paixão do rascunho. 2007. Tese (Livre Docência) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007a.

FERRAZ, Silvio. Tatuagens. In: FERRAZ, Silvio. **Notas**. Atos. Gestos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b. p.91-116.

FERRAZ, Silvio. Uma conversa com o compositor: sala Adoniran Barbosa – Centro Cultural São Paulo – 11 ago. 2005. In: DONADIO, Vera Lúcia (Org.). **Música contemporânea brasileira**: Silvio Ferraz, Mario Ficarella e Marcos Câmara. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p.11-38.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, v.1, n.9, p.67-76, out. 2010.

FERRAZ, Silvio. [Correspondência via e-mail]. Destinatário: Ana Leticia Crozetta Zomer. São Paulo, 14 nov. 2018a. 1 mensagem eletrônica.

FERRAZ, Silvio. **Dentreideias**: diálogos sobre criações musicais de hoje [Parte 2/4]. [Entrevista cedida a] Guilherme Ribeiro. [s. l.: s. n.], fev. 2018b. Arquivo de vídeo (17 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4569luJzmno&t=6s>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FERRAZ, Silvio. [Correspondência via e-mail]. Destinatário: Adriana Lopes da Cunha Moreira. São Paulo, 20 nov. 2021. 1 mensagem eletrônica.

FERRAZ, Silvio. **Catálogo de obras**. Disponível em: <http://sferraz.mus.br>. Acesso em: 7 mar. 2022.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; PIEDADE, Acácio Tadeu. Rabeca Reborn: the Revival of the Brazilian Fiddle and the Historical Performance of Music. In: CASTELLENGO M.; GENOVOIS H. (Org.). **La musique et ses instruments**. Paris: Editions Delatour France, 2013. p.497-508.

FLESCHE, Carl. **The Art of Violin Playing**. V.1-2. New York: Carl Fischer, 1939.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LINEMBURG JUNIOR, Jorge. **As rabecas brasileiras na obra de Mario de Andrade**: uma abordagem prática. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

MAMEDES, Clayton Rosa. **Música eletroacústica no estado de São Paulo**: segunda geração (anos 1981-2009). 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical**: dos mares do Sul à elegância *pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

MENEZES, Potiguara Curione. **Que sol é esse?** Diálogos culturais refletidos em processos composicionais na música brasileira contemporânea. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

PALOPOLI, Cibele. **Estudo comparativo entre edições da *Sequenza I* para flauta solo de Luciano Berio**: subsídios para a compreensão e interpretação da obra. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SANTOS, Roderick Fonseca dos. **Cinco abordagens sobre a identidade da rabeca**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SMALLEY, Denis. Space-form and the acousmatic image. **Organised Sound**, v.12, n.1, p.35-58, abr. 2007.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. **The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques**. Los Angeles: University of California Press, 2001.

VALENTE, Kalyne Teles. **Abordagens de estudo e performance da obra *Responsório ao vento* para violoncelo solo de Silvio Ferraz**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Unidade Acadêmica Especializada em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Indeterminação na música brasileira**: análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.



Ana Leticia Crozetta Zomer possui doutorado em Teoria e Análise Musical (2022) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Musicologia e Etnomusicologia (2017) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduação em Licenciatura em Música (2013) pela mesma instituição. Atualmente é pesquisadora do grupo TRAMA: Teoria e Análise Musical (USP-ECA e CNPq, 2015-) e do grupo Arte Sonora: estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA e CNPq 2022). Possui trabalhos publicados em livros, revistas e anais de congressos nacionais e internacionais. A ênfase de seu trabalho concentra-se nos estudos das músicas do século XX e XXI, abrangendo principalmente os enfoques musicológicos, analíticos e interpretativos. E-mail: analeticiazomer@gmail.com.

EL DISEÑO DE LA ATMÓSFERA SONORA, EL AURA SONORA Y EL ESPACIO SONORO LIMINAL EN EL CINE: EL GUIÓN Y EL POSGUIÓN TÉCNICO SONOVISUAL

Andrés Duarte Loza

Universidad Nacional de La Plata – amduarteloza@empleados.unlp.edu.ar

Resumen: En el ámbito de la formación universitaria de profesionales del sonido y la música se ha vuelto necesario revisar, actualizar y perfeccionar la metodología y las herramientas conceptuales para la producción y el análisis de las artes audiovisuales y sonoras. Si bien, en las últimas décadas, los estudios sobre sonido y música de cine han aumentado su presencia exponencialmente, es notorio el distanciamiento que existe entre el universo de la teoría y la práctica profesional en el medio productivo. Por esa razón, el presente capítulo tiene el propósito de presentar un modelo teórico y práctico para ser implementado en la práctica profesional del diseño sonoro. En la primera parte, el estudio aborda la noción de espacio sonoro en el cine a través de la revisión del vocabulario de base de la filmología. Desarrolla el concepto de espacio sonoro narrativo y de espacio sonoro liminal, así como su vinculación con los conceptos de atmósfera sonora y aura sonora. En la segunda parte, se presenta una propuesta de dispositivo gráfico para la producción y el análisis. El esquema puede ser utilizado tanto en el ámbito de la producción audiovisual y sonora, con la denominación de *guion técnico sonovisual*, como también en su uso de herramienta gráfica para el análisis de producciones audiovisuales y sonoras ya concluidas como *posguion técnico sonovisual*. En la tercera parte, se presenta el posguion aplicado para el análisis de un fragmento de la secuencia de apertura escenas del largometraje *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel. El análisis sonovisual se enfoca en las categorías conceptuales aquí tratadas.

Palabras clave: Cine. Espacio sonoro. Espacio sonoro liminal. Atmósfera sonora. Análisis sonovisual.

1 PRESENTACIÓN DEL TEMA Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este capítulo es parte del resultado del trabajo realizado en el marco de la cátedra Diseño Sonoro de la Facultad de Artes de la UNLP. En dicho contexto, se hizo necesario desarrollar un modelo pedagógico capaz de articular los desarrollos teóricos sobre el sonido y la teoría del cine, con instancias de práctica profesional, para la formación de futuros profesionales del sonido y la música para medios audiovisuales. Con ese objetivo, se transitó por un camino de revisión, de ciertos conceptos abordados por los estudios del sonido de cine y la musicología del cine, que se presentan como monolitos conceptuales. Muchos son aún reproducidos en la curricula educativa, sin mayores discusiones sobre su origen y su vigencia, a pesar de los cambios en las tecnologías en la era digital, para la producción y para la reproducción de contenidos audiovisuales. Existe una marcada disociación entre el mundo teórico-conceptual y el mundo práctico-profesional, en donde la formación teórica —en cuanto a ciertas categorías clásicas de la teoría del cine— permanece ajena a su aplicación en la producción de proyectos sonoros y audiovisuales. La pregunta fundamental entonces fue: ¿De qué manera podemos integrar, a la práctica profesional, el universo conceptual que manejamos en nuestras formaciones académicas? Para responder a esta problemática fue necesario realizar una revisión de la teoría tradicional del cine e indagar sobre la necesidad de actualización, clarificación y revalidación práctica de algunas categorías teóricas fundamentales.

La revisión de las categorías tradicionales utilizadas planteó un problema que se presentaba desde la teoría como fundamental: *¿Cómo reconciliar las teorías cinematográficas que estudian al cine como “texto” con las teorías que lo abordan desde una perspectiva fenomenológica, experiencial y perceptual?* Tanto en la práctica profesional del diseño sonoro como en la práctica profesional de la investigación sobre cine, artes audiovisuales y sonoro-musicales, el análisis, de enfoque narratológico, estructuralista y formalista del fenómeno audiovisual se presenta como ineludible. En la práctica profesional del diseño sonoro para cine, nos encontramos con que en la etapa de preproducción de una película la primera aproximación al proyecto se da a través del guión literario cinematográfico, que cumple la función de ser el primer ordenador y organizador narrativo del relato audiovisual. Es decir, que el primer soporte con el que se comienza a trabajar es el texto, específicamente el texto literario. Por ese motivo, contar con la capacidad de analizar el guión — desde un enfoque narrativo-literario— con el propósito de obtener la información necesaria para proyectar el diseño sonoro de una película, es una pericia insoslayable. Además, el soporte textual

permanecerá también durante todo el proceso de producción y postproducción, pasando por innumerables correcciones y modificaciones con respecto al proyecto de guión original. El diseñador sonoro o director de sonido, en principio, como último responsable del diseño de toda la dimensión sonora del film y del proceso de transposición de los aspectos sonoros del texto literario al medio fílmico, requiere del uso frecuente del soporte textual en todas las etapas de su tarea como herramienta para la comunicación de sus ideas, proyectos y planes con el director y con todos los responsables de las distintas áreas de trabajo de una producción cinematográfica.

Ameritaría toda una discusión filosófica y epistemológica que excede el alcance de este trabajo. Pero, es importante destacar algo evidente que, desde el punto de vista de la práctica profesional, del académico especialista en análisis musical y sonoro, la comunicación científica se da a través de las publicaciones académicas escritas. Y que, por otro lado, dichas publicaciones contienen dispositivos y matrices gráficas de datos o gráficos analógicos de representación que, constituyen en sí mismo, todo un capo de conocimiento científico que facilita la comunicación de sus desarrollos teóricos y de los resultados obtenidos.

El segundo término de la pregunta planteada, que involucra al universo fenomenológico del cine, basado en la experiencia corporalizada, la percepción y el afecto, supone la convivencia e integración del “paradigma textual” con otras tradiciones filosóficas sobre el cine y la práctica cinematográfica que actualmente no gozan de una presencia equivalente en el ámbito de los estudios académicos sobre cine. En consecuencia, en el presente estudio, señalamos como un importante punto de inflexión en la historia de la teoría del cine el surgimiento de la filmología (*filmologie*) en Francia en 1946. La filmología albergó en su interior estudios de cine que se enfocaron bajo ambas tendencias o paradigmas. Como lo demostraría la historia de la teoría del cine, el paradigma textual logró una hegemonía e influencia tal, en el pensamiento académico global, que eclipsó, en buena medida, a las tradiciones más cercanas al paradigma fenomenológico. Motivo por el cual, este capítulo revisa y recupera aquellas primeras elaboraciones teóricas de la filmología, con el propósito de establecer puentes con nuevas perspectivas de los estudios sobre cine, que presentan posibles líneas de continuidad con el paradigma fenomenológico. Con el propósito de nutrir de la base teórica y conceptual, que pueda reconciliar a la práctica profesional del diseño sonoro con la investigación y la formación académica profesional en el campo del cine, el diseño sonoro, las artes audiovisuales, el sonido y la música.

En el presente capítulo nos ocuparemos de articular en el contexto del cine de ficción, desde un enfoque narrativo, una primera caracterización de los espacios sonoros liminales y cómo éstos pueden identificarse y vincularse con los otros espacios sonoros narrativos, como también su función vinculante entre distintos niveles de la realidad fílmica. Además, estudiaremos cómo éstos pueden ser determinantes para el diseño sonoro general del film y el delineamiento estético de sus atmósferas sonoras y el aura sonora de una película.

2 EL UNIVERSO FICCIONAL Y EL ESPACIO SONORO EN LA FILMOLOGÍA

El movimiento iniciado en la Francia de postguerra de la filmología (*filmologie*) se inició en el año 1946 con la publicación del manifiesto filmológico escrito por el argelino Isaac Cohen Akrine (1907-1980), quien adoptó, en su vida pública, el seudónimo de Gilbert Cohen-Séat, el libro titulado: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Ensayo sobre los principios de una filosofía del cine) es considerada la obra fundacional de la filmología. En un contexto histórico, en el que el cine, había demostrado ser una disciplina artística con el potencial de ser utilizado como una eficaz herramienta para el control y el adoctrinamiento social, como lo evidenció su función propagandística durante el nazismo. La filmología se instauró, con gran velocidad, como un espacio institucional dentro del Estado francés y de la academia, para el estudio del cine —como objeto de estudio científico— desde un enfoque multidisciplinario. Su ascenso y expansión fue veloz, como también lo fue su declive. Así lo demuestra la disolución del Instituto para la Investigación Filmológica de Francia para el año 1963 y el paulatino abandono del término filmología en la literatura especializada posterior.

El movimiento sentó algunas de las bases sobre las que se cimentó, por un lado, el desarrollo de los estudios estructuralistas, narratológicos, lingüísticos, cognitivos-formalistas sobre cine y por el otro, estudios centrados en una aproximación psicológica y fenomenológica. En ese sentido, las dos líneas principales de investigación de la filmología problematizaron, por un lado, sobre el cine y su relación con el lenguaje y la significación y por el otro, se enfocaron en sus aspectos psicológicos y los mecanismos perceptuales desde el punto de vista del espectador. Más allá de sus diferencias intrínsecas la filmología se propuso estudiar como la condición humana había cambiado desde la irrupción —en gran escala— de los medios audiovisuales y en particular el cine. Por ese motivo, finalizada la Segunda Guerra Mundial se puso sobre el tapete la discusión de cómo los

medios masivos podían influir en la condición humana e intervenir activamente en la formación de sentido a nivel social e individual.

El libro fundacional de la filmología de Cohen-Séat, se centra en la división de dos grupos de fenómenos principales: los hechos fílmicos (*faits filmiques*) y los hechos cinematográficos (*faits cinématographiques*).

El hecho fílmico según Cohen Séat: “En un aspecto formal, el hecho fílmico consiste en expresar vida, vida del mundo o del espíritu, de la imaginación o de los seres y de las cosas, por un determinado sistema de combinaciones de imágenes. (Imágenes visuales: naturales o convencionales y auditivas: sonoras o verbales)” (Cohen-Séat, 1958, p. 54, traducción nuestra).¹

El hecho cinematográfico según Cohen-Séat: “La característica del hecho cinematográfico sería poner en circulación en grupos humanos una colección de documentos, de sensaciones, de ideas, de sentimientos, que son materiales ofrecidos por la vida y formateados a su manera por la película” (Cohen-Séat, 1958, p. 54, traducción nuestra).²

Se comprende, en parte, por medio de estas definiciones, algo generales, propuestas por Cohen-Séat, y, en parte, a través de la lectura de la totalidad de su libro, que los hechos fílmicos contienen a todos los elementos participantes de la conformación de una película, pero no todo conjunto de imágenes captadas por la cámara y reproducidas en una sala constituye un hecho cinematográfico. En otras palabras, no todo hecho fílmico, como tal, es también un hecho cinematográfico. Requiere que las imágenes visuales y sonoras sean puestas en la obra según ciertas condiciones de significación, bajo las cuales, el significado expresado sea comprensible en el acto de ser percibido.

El hecho cinematográfico para Cohen-Séat engloba todo el marco contextual que rodea a la película. Entonces, los hechos abarcados por el cine representan un conjunto mucho más vasto dentro de la experiencia social, como son, por ejemplo, los factores económicos y los tecnológicos que intervienen en su producción y que exceden a la película misma.

¹ Sous un aspect formel, le fait filmique consiste à exprimer la vie, vie du monde ou de l'esprit, de l'imagination ou des êtres et des choses, par un système déterminé de combinaisons d'images. (Images visuelles : naturelles ou conventionnelles, et auditive : sonores ou verbales) (Cohen-Séat, 1958, p. 54).

² Le propre du fait cinématographique serait de mettre en circulation dans des groupes humains un fonds de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière (Cohen-Séat, 1958, p. 54).

Más adelante en su libro *Cohen Séat*, esboza otra definición del hecho fílmico, en el que introduce la condición de inteligibilidad, que fue tomada de referencia en elaboraciones conceptuales posteriores de la filmología, cuestión que retomaremos más adelante:

Así podríamos, provisoriamente, delimitar el hecho fílmico por una cierta homogeneidad de contenidos. Por hecho fílmico entenderíamos entonces cualquier elemento cinematográfico susceptible de ser tomado por su significado como una especie de absoluto, desde el punto de vista de la inteligibilidad o desde el punto de vista estético (Cohen-Séat, 1958, p. 108, traducción nuestra).³

Desde el punto de vista del espectáculo, este binomio de hechos (fílmicos y cinematográficos) sólo pueden entenderse en conjunto. Es su asociación la que determina el conjunto de procesos que constituyen realmente el cine (Cohen Séat, 1958, p. 54).

La división conceptual también fue posteriormente recuperada por otros teóricos del cine, aunque con diferentes desarrollos conceptuales con respecto a los de Cohen-Séat, como fue el caso del semiólogo Christian Metz en su libro *Langage et Cinéma* (Lenguaje y Cine, 1973). Allí otorga el mérito a Cohen-Séat de ser el precursor de esta primera división, y rescata especialmente el concepto de hecho fílmico, en el que sitúa el establecimiento de la semiología del cine (Metz, 1973, p. 31).

Dentro de los teóricos y catedráticos de la filmología destaca la figura de Étienne Souriau (1892-1979). En particular para esta investigación, en lo que respecta a su aporte de un nuevo vocabulario para el análisis del universo fílmico. Souriau parte desde la división de Cohen-Séat de hechos fílmicos y hechos cinematográficos para realizar un desglose terminológico capaz de discernir con mayor precisión los ámbitos y los niveles de incumbencias de la filmología. La premisa fundamental de la filmología es que cada film diseña y construye su propio universo con su propia cosmovisión. El análisis de los siete niveles de realidad fílmica es posiblemente el mayor aporte de Souriau a la filmología.

En el primer semestre de 1950-1951 Souriau impartió un curso en el Instituto de Filmología, cuya primera lección versaba sobre la estructura del universo fílmico. En dicha lección presentó el tema y sentó las bases de un vocabulario de categorías conceptuales para la filmología que publicaría por primera vez —como estudio independiente— en su artículo *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie* (La estructura del universo fílmico y del

³ Ainsi pourrait-on, provisoirement, délimiter le fait filmique par une certaine homogénéité de contenu. On entendrait alors par fait filmique tout élément de film susceptible d'être pris pour sa signification comme une sorte d'absolu, du point de vue de l'intelligibilité ou du point de vue de l'esthétique (Cohen-Séat, 1958, p. 108).

vocabulario de la filmología, 1951) y con posterioridad en el prólogo del libro *L' univers filmique* (El universo fílmico, 1953) de manera más sucinta.

Como veremos a continuación, el esquema planteado por Souriau ocurre en un momento en el que el sonido quedaba completamente subordinado y eclipsado por las teorías del cine como imagen. Sin embargo, resulta interesante considerar que, como consecuencia de la naturaleza amplia y general de su teoría, así como los espacios abiertos a la interpretación que generan sus definiciones, es posible desandar la historia de la teoría del cine y recapitular sobre las bases de la filmología hacia nuevos desarrollos teórico posibles. Desde la perspectiva de los estudios del sonido y la música de cine, desde la práctica profesional del diseño sonoro para cine, las artes audiovisuales y sonoras, y los medios audiovisuales.

3 SIETE NIVELES DE REALIDAD FÍLMICA Y EL ESPACIO SONORO

Al relevar los siete niveles de “realidad” propuestos por Souriau surge la posibilidad de tomarlos, como punto de partida, para el discernimiento de los distintos espacios sonoros generales que intervienen en el universo fílmico. Cada una de estas siete realidades contiene una dimensión sonora y un espacio sonoro que le son propios y que coexisten, en forma simultánea, paralela y concomitante, con respecto al resto de los espacios. Souriau distingue los siete tipos de realidad fílmica de la siguiente manera:

3.1 REALIDAD AFÍLMICA (AFILMIQUE):

Hablemos —es el más simple— del mundo real y ordinario, el que existe independientemente de las películas; de aquel en el que tú y yo vivimos a diario, y que ya existía antes de que existieran las películas. Todo lo que está ahí, mientras está ahí, independientemente de cualquier actividad cinematográfica, lo llamo realidad “afílmica” (Souriau, 1951, p. 234, traducción nuestra).⁴

La inclusión de esta categoría, dentro de las siete formas de realidad fílmica, se justifica por la importancia que reporta el mundo real por ser la primera y principal referencia comparativa para la construcción de todo universo fílmico. Este hecho, aparentemente obvio, no debería ser

⁴ Parlons —c'est le plus simple— du monde réel et ordinaire, de celui qui existe indépendamment des films ; de celui où vivons vous et moi quotidiennement, et qui existait déjà avant qu'il y ait des films. Tout ce qui s'y trouve, en tant qu'il s'y trouve, indépendamment à l'abstraction faite de toute activité cinématographique, je l'appelle réalité « afilmique » (Souriau, 1951, p. 234).

nunca pasado por alto, sobre todo, al tomar en consideración que la noción de realismo en el cine, ha sido y sigue siendo un paradigma teórico, técnico, y estético que atraviesa toda la historia del cine. En palabras de Souriau: “El “realismo” cinematográfico consiste en crear películas que están en armonía con la realidad afílmica; y en parecer bien expresivas” (Souriau, 1953, p.7, traducción nuestra).⁵ Desde el punto de vista de la producción cinematográfica, la realidad afílmica es el medio y el sustrato sobre el cual el realizador de cine actúa.

El espacio sonoro afílmico: Se comprende de igual manera. Toda película u obra audiovisual, en cuanto a su dimensión sonora, siempre tomará de referencia la percepción del universo acústico, de la realidad física, del mundo en el que vivimos. También, desde la dimensión acústica, entra en juego la premisa hegemónica del cine sobre el “realismo” sonoro. Incluso, en el contexto de narrativas ficcionales, como sucede en el género de la ciencia ficción, en donde se presentan situaciones que contradicen el conocimiento científico de la física-acústica (ejemplo: una nave espacial cuyos motores suenan en el vacío del espacio exterior). Se trata entonces, más que de la mimesis de la realidad, de la construcción de verosímiles sonoros. Estos se sustentan tanto por la forma en la que escuchamos los fenómenos acústicos dentro del mundo físico, como por la acumulación de experiencia con los fenómenos acústicos provenientes de los contenidos audiovisuales que frecuentamos diariamente.

3.2 REALIDAD PROFÍLMICA (*PROFILMIQUE*):

Una parte muy curiosa de este mundo real o afílmico es la que encontramos ya fuertemente comprometida en la dirección de lo filmológico: es, en particular, lo que se ofrece, operativamente, a la cámara.

Si entro en un estudio, lo que veo allí (y el estudio mismo) son, en ciertos aspectos, realidades afílmicas en el sentido de que están incluidas en el universo común y real. Y, sin embargo, esto tiene una fuerte relación con la pantalla (incluso una animación) fue creada por la fotografía de un objeto físico real, externo a la cámara: y es este objeto el que yo llamo profílmico (jugando con los dos significados del latín pro: para, y: delante de). Todo lo que es de clase profílmica tiene también, como acabamos de decir, existencia afílmica; pero se destaca como un conjunto de seres y cosas, que tienen una relación directa, concreta y orgánica con la película (Souriau, 1951, p. 235, traducción nuestra).⁶

⁵ Le « réalisme » cinématographique consiste à créer des films qui soient en harmonie avec la réalité afilmique ; et en paraissent bien expressifs.

⁶ Una partie très curieuse de ce monde réel ou afilmique est celle qu'on trouve déjà fortement engagée dans la direction du filmologique : c'est, particulièrement, celle qui est offerte, opératoirement, à la caméra.

Si j'entre dans un studio, ce que j'y vois (et le studio lui-même) sont, à certains égards, des réalités afilmiques en ce sens qu'elles sont comprises dans l'univers commun et réel. Et cependant cela a un rapport étroit avec l'écran (même un dessin animé) a été créé par la photographie d'un objet réel, physique, extérieur à la caméra : c'est cet objet que j'appelle profilmique (en jouant sur les deux acceptions du latin pro : pour, et : en face de). Tout ce qui est de la classe

La realidad profílmica, de esta manera, se postula como todo aquello que pertenece a la realidad afílmica pero dentro del contexto de la producción cinematográfica. Es decir, que existe en el mundo real, como, por ejemplo: el decorado y los actores, pero cuyo propósito es participar de la producción de una película. Son todos los elementos y objetos físicos que se posicionan para y frente a la cámara y quedaron impresos en la película.

El espacio sonoro profílmico: Está constituido por todo el material de objetos sonoros y eventos que son capturados por los micrófonos del sonido directo, también llamado sonido de locación, de rodaje o de producción. Cuyas fuentes sonoras se ubican en el espacio físico de un estudio o de las locaciones exteriores donde se rueda la película —pertenecientes al mundo real— con el objeto de formar parte de la banda sonora o como material de audio de respaldo. Participan de este espacio, todo sonido capturado por un micrófono o dispositivo de grabación, que es registrado para imprimirse en la banda sonora.

3.3 REALIDAD FILMOGRÁFICA (*FILMOGRAPHIQUES*)

Todas las operaciones de rodaje (que son profílmicas: la cámara en particular, y esto es importante, está en el dominio profílmico) dieron como resultado la imagen en la película. Nueva categoría de hechos. En el sentido más estricto del término, se podrían llamar fílmicos, para hablar con propiedad. Pero como la palabra ha adquirido un significado muy amplio, necesitamos un término especial para designar todo lo que existe y se observa al nivel (por así decirlo) de la película. Digamos: filmográfico (Souriau, 1951, p. 236, traducción nuestra).⁷

La realidad fílmica es el material fílmico, en sí mismo, el celuloide del cine analógico y el Paquete Digital para Cine DCP (*Digital Cinema Package*) que conforman los archivos digitales de imagen, audio y flujos de datos para almacenar, transmitir y reproducir el cine digital en la actualidad. Junto con todos los procesos técnicos que intervienen en su materialización como objeto audiovisual observable y audible como son, por ejemplo: la edición de imagen y sonido, el montaje, la corrección de color, entre otros tantos.

du profilmique a aussi, on vient de le dire, une existence afilmique ; mais il se distingue comme un ensemble d'êtres et de choses, ayant un rapport direct, concret, organique, avec le film (Souriau, 1951, p. 235).

⁷ Toutes les opérations de prise de vues (qui son profilmiques : la caméra en particulier, et c'est important, est du domaine profilmique) ont abouti á l'image sur le film. Nouvelle catégorie de faits. Au sens le plus étroit du terme, on pourrait les appeler fílmiques á proprement parler. Mais le mot ayant pris un sens très étendu, il nous faut un terme spécial pour désigner tout ce qui existe et s'observer au niveau (pour ainsi parler) de la pellicule. Disons : filmographique. Aucune difficulté notionnelle, Bornons-nous á noter que l'existence d'un terme technique spécial est indispensable, ne serait-ce tet c'est bien utile : je pourrais citer des considérations filmologiques sérieuses adopté) que pour distinguer sans équivoque l'image tés bien distinctes, ayant des propriétés bien différentes (Souriau, 1951, p. 236).

El espacio sonoro filmográfico: Se incluyen en esta categoría, lo que conocemos, en sentido técnico, como banda sonora o banda de sonido, de la era del soporte óptico fílmico y la cinta magnética, hasta la actualidad del audio que integra el DCP junto a los metadatos. Así como también, todos los procesos de producción y postproducción de sonido —que introducen hechos filmográficos— como los que ocurren en los estudios de grabación, edición, mezcla y masterización de audio. Todos los procesos que intervienen en el resultado final de la banda sonora y que abarcan las etapas de producción y postproducción de sonido.

3.4 REALIDAD FILMOFÁNICA Y PANTALLÍSTICA O DE PANTALLA (*FILMOPHANIQUES ET ÉCRANIQUES*):

La proyección de la película abre el campo a toda una serie de hechos nuevos. Está allí, no hace falta decirlo, el corazón mismo, el corazón palpitante de todo el universo fílmico. Y, de hecho, la gran mayoría de los estudios filmológicos se sitúan, al menos los hechos básicos que les sirven de soporte experimental, en el nivel "filmofónico". Esta palabra ya la conocemos, así como la pantallística (*écranique*), que la acompaña. Filmofónico es el término general que designa todo lo que pertenece a esta parte del universo fílmico: los fenómenos relativos a la presentación de la proyección frente a los espectadores. Pantallístico, designa en particular lo que se encuentra espacialmente en la pantalla. Estos dos términos bastan como neologismos filmológicos, todos los otros términos utilizados entre los técnicos son suficientes para decir el resto (Souriau, 1951, p. 236, traducción nuestra).⁸

Todo hecho inherente a la proyección de la película frente a los espectadores forma parte de esta realidad. Todos los fenómenos acústicos que conforman la dimensión sonora del audiovisual, como parte de la reproducción —en la sala de cine o habitación dispuesta para este fin— de la banda sonora, son parte de la realidad filmofónica.

El espacio sonoro filmofónico: Está constituido por todos los fenómenos acústicos que se producen como consecuencia de la presentación de una película. En otras palabras, el sonido reproducido a través de los parlantes y su efecto psico-acústico dentro de una sala. Esta categoría integra lo que conocemos como "sonido dentro de campo" (dentro del campo visual) es decir, dentro de la pantalla, que entran en el marco del término pantallístico o de pantalla. A los que Chion denomina como sonido *in* (CHION, 2004, p. 65). Son sonidos que el espectador ubica

⁸ La projection du film ouvre le champ à tout un ensemble de faits nouveaux. C'est là, est-il besoin de la dire, le cœur même, le cœur battant de tout l'univers filmique. Et en fait, les études filmologiques situent en grande majorité, au moins les faits de base qui leur servent d'appui expérimental, au niveau "filmophonique". Nous connaissons déjà ce mot, ainsi que celui d'écranique, qui l'accompagne. Filmophonique est le terme général, désignant tout ce qui appartient à cette partie de l'univers filmique : les phénomènes relatifs à cette présentation en projection devant spectateurs. Ecranique désigne en particulier ce qui se situe spatialement à l'écran. Ces deux termes suffisent comme néologismes filmologiques, tous les autres termes en usage chez les techniciens étant suffisant pour dire le reste (Souriau, 1951, p. 236).

perceptualmente dentro de la pantalla. Porque puede ver simultáneamente la fuente sonora dentro de la pantalla y, mentalmente, situar al sonido producido dentro de ésta. Fenómeno que Chion denomina “imantación espacial del sonido monofónico por la imagen” (*aimantation spatiale du son mono-piste par l’image*) (Chion, 2004, p. 61). Recordemos además que, en los primeros tiempos del cine sonoro monofónico, el único altavoz estaba ubicado detrás de la pantalla, por lo que el sonido se situaba realmente en el espacio físico de la pantalla. Este tipo de fenómeno sonoro, está abarcado por el espacio sonoro pantallístico como subcategoría dentro del espacio sonoro filmofónico. Mientras que, en el sistema de sonido monofónico clásico, un sonido percibido como “fuera de campo” (fuera del campo visual), fuera de la pantalla, así como el denominado sonido *off* (acusmático) por Chion (Chion, 2004, p. 65), el sonido o la música se percibían fuera de la pantalla, sólo a instancias de un fenómeno psico-acústico (mental), ya que el sonido emanaba físicamente desde la pantalla. En este caso, tanto el sonido fuera de campo como el sonido *off*, participan del espacio sonoro filmofónico pero no del espacio sonoro pantallístico o de pantalla.

Toda esta teorización sobre los fenómenos filmofónicos, como ya hemos mencionado, evidencia una subordinación del sonido y una prevalencia de la imagen. Ya que jerarquiza a la imagen por sobre el sonido y establece un arraigo —considerándolo desde el presente casi nostálgico— a las primeras prácticas y tecnologías del cine sonoro. Las propias expresiones “dentro de campo” y “fuera de campo” se refieren al campo visual, omitiendo la existencia de un campo acústico con el que convive en la sala de cine. Sobre todo, si se considera que el campo acústico abarca toda la sala de cine, incluso en los días del cine monofónico, a diferencia del campo visual, ceñido al marco-pantalla situado al frente del público. Cuando analizamos estas categorías desde la perspectiva de los sistemas de sonido envolvente (*Dolby Surround*) e inmersivos actuales (*Dolby Atmos*), el fenómeno de la imantación espacial y su modelo teórico subyacente son puestos en crisis.

3.5 LA DIÉGESIS (DIÉGÈSE):

Inserto aquí, de manera un tanto arbitraria en apariencia, lo que concierne a los hechos ya llamados diegéticos, es decir, relativos a la historia así presentada filmofónicamente, a todo lo que concierne a la película, en cuanto representa algo. Es diegético todo lo que tomamos en consideración tal como lo representa la película, y en el tipo de realidad de los hechos; y este mismo término no tiene inconveniente alguno si recordamos que se trata de una realidad ficticia (Souriau, 1951, p. 237, traducción nuestra).⁹

⁹ J’intercale ici, un peu arbitrairement en apparence, ce qui concerne les faits nommés déjà diégétiques, c’est-à-dire relatifs à l’histoire ainsi présentée filmophaniquement, à tout ce qui concerne le film, en tant qu’il représente quelque chose. Est

El término *diégèse* proviene de la palabra griega “diégesis” que significa narración o recitación. En la República de Platón, Platón analiza dos tipos de relato poético: diégesis y mimesis. La diégesis es un tipo de narración en donde el propio poeta es el que habla, mientras mimesis, es un relato en el que el poeta crea la ilusión de que es otra la persona la que habla, en donde los personajes son los que hablan. El concepto contemporáneo de diégesis que utilizamos en la actualidad en los estudios sobre cine no es el mismo que definió Platón.

Fue Étienne Souriau el primer teórico moderno en utilizar el término para aplicarlo a estudios sobre cine. Cuando Souriau en su primera definición de diégesis afirma: “todo lo que concierne a la película, en cuanto representa algo”, deja abierta la posibilidad de extender el alcance del concepto de diégesis, a cualquier fenómeno fílmico que pueda establecer algún tipo de vínculo con la historia representada. Curiosamente, esa primera definición de diégesis se acerca, por su amplitud interpretativa, a las nociones teóricas actuales que proponen ampliar los niveles de incumbencia de la diégesis más allá de su acepción restringida al mundo imaginario propuesto por la ficción, que, en rigor, fue un desarrollo conceptual posterior como veremos a continuación.

Aquí su reelaboración de la definición presentada en 1953 la que, si bien resulta aclaratoria, es a la vez más restringida y específica:

Diégesis, diegético: todo lo que pertenece, “en inteligibilidad” (como dice el señor Cohen-Séat) a la historia contada, al mundo supuesto o propuesto por la ficción de la película. Ej.: a) Dos secuencias proyectadas consecutivamente puede representar dos escenas separadas, en la diégesis durante un largo intervalo (durante varias horas o varios años de duración diegética). b) Dos decorados yuxtapuestos en el estudio puede representar supuestos edificios a varios cientos de metros de distancia, en el espacio diegético. c) A veces sucede que dos actores (por ejemplo, un niño y un adulto; o una estrella y un doble (un acróbata, por ejemplo) encarnan sucesivamente el mismo personaje diegético (Souriau, 1953, p. 7, traducción nuestra).¹⁰

En la reformulación de la definición vertida en 1953, sobre los conceptos diégesis y diegético, Souriau introduce el término “mundo”, en referencia a la realidad planteada por el mundo

diégetique tout ce qu'on prend en considération comme représenté par le film, et dans le genre de réalité des faits ; et ce terme même n'a pas d'inconvénient si on se rappelle que c'est une réalité de fiction (Souriau, 1951, p. 237).

¹⁰ Diégèse, Diégétique : tout ce qui appartient, « dans l'intelligibilité » (comme dit M. Cohen-Séat) à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. Ex. : a) Deux séquences projetées consécutivement peuvent représenter deux scènes séparées, dans la diégèse par un long intervalle (par plusieurs heures ou plusieurs années de durée diégétique). b) Deux décors juxtaposés au studio peuvent représenter des édifices supposés distants de plusieurs centaines de mètres, dans l'espace diégétique. c) Il arrive parfois que deux acteurs (par exemple un enfant et un adulte ; ou une vedette et une doublure - acrobate par exemple) incarnent successivement le même personnage diégétique (Souriau, 1953, p. 7).

imaginario creado por la ficción de la película, que se corresponde, además, con una particular idea o propuesta de contenedor espacio-temporal de la historia, que sólo existe en la medida y en relación con lo que es representado dentro del film. Este mundo imaginario propone una realidad alternativa a la realidad física, que, como tal, contiene una dimensión sonora. Esta dimensión sonora compone lo que hoy conocemos como sonido diegético.

El sonido diegético contiene todo el sonido que “habita” el mundo ficcional, por lo que, todo sonido que esté por fuera del espacio sonoro interior de la historia es llamado extradiegético o no-diegético. El ejemplo más usual es el de la música de fondo o de foso, también llamada música extradiegética. Esta lógica binaria es una reducción al sentido narrativo del contenido, atada a la interpretación metafórica del cine como texto literario. La ubicación en el espacio narrativo de la música de cine ha sido la madre de los debates teóricos que devinieron luego de la importación, por parte de la musicología del cine (Gorbman, 1987) de las categorías narratológicas preexistentes de Gérard Genette, que, si bien adoptaron el concepto diégesis, acuñado por Souriau, eclipsaron, en buena medida, sus consideraciones de origen. Al tratarse de categorías narratológicas destinadas al análisis literario, enfocadas en los distintos niveles de narración (diegético, extradiegético, metadiegético), es comprensible que hayan surgido incompatibilidades con el análisis fílmico. Dado que, los niveles de narración planteados por una obra literaria, no condicen de manera directa con la narración fílmica. El concepto presentado por Souriau, se había enfocado en la elaboración de una categoría de diégesis como espacio narrativo, más apropiada para el cine (Winters, 2010, p.226). La literatura posterior que aborda el concepto de diégesis en el ámbito de la musicología del cine, ha sido muy influenciada, más allá de la narratología de Genette, por la noción de diégesis propuesta por el semiólogo Christian Metz. Ambas teorías fueron piezas fundamentales para la evolución y la preminencia del concepto de diégesis interpretada como texto. En particular, la idea de Metz enfatiza los aspectos denotativos de la “realidad” del mundo ficcional. Motivo por el cual, el concepto de diégesis fue fuertemente asociado a los elementos y materiales que literalmente están presentes dentro del mundo ficcional presentado por la narración. Esta vinculación directa, entre los aspectos denotativos de la narración y la diégesis, produjeron que toda música ajena a esa consideración —que en los términos de Metz sería la música denotativa— fuera automáticamente expulsada de una posible integración a la diégesis. La filiación del concepto de diégesis al par dicotómico diegético/ extradiegético o no-diegético— posiblemente su uso más frecuente en los

estudios de cine actuales— no figura en el vocabulario de la filmología. Por ello, consideramos que, a la luz de la revisión de la literatura de Souriau, y al no encontrarse vestigios de mención alguna de la exclusión de la música del interior de la diégesis, se torna imperiosa una recuperación de los aspectos fenomenológicos involucrados en el concepto de diégesis original de la filmología en el marco de los estudios del sonido y música de cine.

El espacio sonoro diegético: Alberga todos los fenómenos acústicos que se interpretan como producidos y contenidos dentro del espacio-tiempo del mundo imaginario presentado por la historia. Sea éste dentro o fuera de campo (dentro o fuera de la pantalla). En su definición de diégesis de 1953, Souriau, le atribuye a Cohen-Séat el argumento de la condición de inteligibilidad, que éste había establecido en la definición sobre los hechos fílmicos, citada con anterioridad. En otras palabras, todo hecho fílmico pertenecerá a la diégesis en la medida en que éste sea entendido —por el espectador— como participe del mundo diegético. Admitiendo que las dimensiones y alcance del mundo imaginario, están supeditados a su inteligibilidad, que no es otra cosa que la interpretación subjetiva desde la realidad espectral. Así, el concepto de diégesis, deja un grado de indeterminación y zona difusa de sus elementos constitutivos. Razón por la que *a posteriori* se abrieron todo tipo de debates teóricos entorno al concepto desde su nacimiento hasta nuestros días.

En los ejemplos vertidos por Souriau, en esta última definición de diégesis, se establece una relación causal entre las realidades más objetivas: profílmica y filmofónica, con la diégesis, que es de índole más subjetiva, desde el punto de vista del espectador. Los mencionados ejemplos, se enfocan en la utilización de los recursos técnicos pertenecientes a las realidades profílmica y filmofónica y como éstos son traducidos en la percepción del espacio-tiempo de la diégesis. Esta aproximación a la caracterización de la diégesis se asemeja, en buena medida, al concepto de paisaje artificial o geografía creativa del cineasta ruso Lev Kuleshov (1899-1970). Concepto enfocado en el efecto, que, por medio de las técnicas de montaje, posibilitaba que las tomas obtenidas en lugares y tiempos disímiles fueran percibidas por el espectador como una continuidad espacio-temporal y narrativa, creando espacios ficcionales inexistentes en el mundo real (Kuleshov, 1974, p. 52). Estas mismas nociones creadas para el montaje visual fueron posteriormente aplicadas a las lógicas del montaje sonoro.

Souriau, no especifica, si considera a otros elementos fílmicos de representación como parte de la diégesis, y también la existencia de más de un nivel narrativo. Como, por ejemplo, la música de fondo o de foso convencional (extradiegética). Que, si bien, omite mencionarla en sus escritos, como

elemento diegético, tampoco, como ya se ha dicho antes, explicitó su exclusión. El tradicional método de comprobación —sumamente trillado— para identificar la música extradiegética como “música que no es oída por los personajes”, refuerza la idea de un mundo diegético construido en base al paradigma realista como horizonte del cine. Existe mucha música que no es oída por los personajes, pero igualmente suena por razones espacio-temporales y rítmicas íntimamente ligadas al ritmo del montaje, o al movimiento corporal de los personajes, o con una reverberación situada en el ambiente de la diégesis, o también con evidente empatía emocional con respecto a la situación dramática, donde parece materializar sentimientos emanados desde el mundo de la historia. Convirtiendo a la música en un elemento escénico imprescindible para la comprensión del mundo diegético.

Por este motivo, es importante enfatizar que el espacio sonoro diegético no es el único nivel de narración existente de la banda sonora. Ya que configura sólo un nivel narrativo del espacio sonoro narrativo del film. En definitiva, la dimensión narrativa de un film excede los límites del espacio diegético, desde el momento en que la narración de una película no es sólo el despliegue del contenido narrativo “textual” de la historia presentado en el interior del mundo ficcional diegético.

Los avances de la tecnología del sonido, entre los que destacan la reducción de ruido y el audio multicanal: sistemas de sonido envolvente (*surround sound*) y de sonido inmersivo, el sonido de cine inició un camino de expansión de sus posibilidades narrativas más allá de la hegemonía de la dimensión visual. Dada la posibilidad que otorgó la evolución tecnológica de discernir con claridad e inteligibilidad mayor cantidad de capas sonoras y de objetos sonoros, tuvo un impacto directo en relación con el desarrollo del concepto de diégesis y el espacio sonoro narrativo del cine. Hoy podemos ver como el diseño del mundo ficcional de la diégesis fue progresivamente complejizándose en cuanto a la cantidad, el detalle y la cualidad de sus elementos constitutivos. Sin embargo, como queda demostrado, por ejemplo, con el desarrollo de la perspectiva estética de las composiciones para cine del compositor japonés Toru Takemitsu, la expansión de las incumbencias narrativas del sonido nunca estuvo completamente limitada por la aparente “carencia” tecnológica del sonido de cine en el pasado. Tal como quedó demostrado en la práctica, por la obra de Takemitsu, tan temprano como en la década de 1960, cuando no contaba más que con un sistema de reproducción monofónico en la sala de cine. Sino que más bien, se trató de una apuesta estética caracterizada por el uso exhaustivo del sonido como vehículo de otros niveles narrativos, pero también como vehículo de afectos y experiencias sensoriales encarnadas. Basta con ilustrarlo con la

icónica escena de sexo de la película *La Mujer de Arena* del director Hiroshi Teshigahara de 1964 con la música y el diseño sonoro a cargo de Takemitsu.

3.6 LOS HECHOS ESPECTATORIALES (*SPECTATORIELS*):

Llamo hecho "espectatorial" a cualquier hecho subjetivo que pone en juego la personalidad psíquica del espectador. A veces resulta delicado (pero particularmente útil) discernir claramente qué es filmofónico y qué es espectadorial: los dos órdenes de hechos, en efecto, son paralelos y concomitantes; que son lo objetivo y lo subjetivo. Dijimos: el tiempo filmofónico es objetivo, cronometrado, el principio de su distinción es muy claro: es aquello de lo que está en juego cuando el espectador considera que "se hace largo" o que "va demasiado rápido" (Souriau, 1951, p. 237-238, traducción nuestra).¹¹

Los hechos espectadoriales, se centran en la mente del espectador considerado como actor dentro del fenómeno audiovisual. Se ocupa de la experiencia y la percepción subjetiva de la audiencia para la producción de sentido en relación con la diégesis, que es condicionada por aspectos pre y post-filmofónicos. Por ejemplo: el espectador construye su juicio basado en aspecto eminentemente espectadoriales como pueden ser su procedencia social o su posicionamiento ideológico, así como por elementos puramente filmológicos como su interacción y acceso a contenidos previos al visionado —o deberíamos mejor decir, sonovisionado del film— como son los afiches publicitarios, avances (*trailers*), sinopsis, reseñas y críticas periodísticas, entre otros. Y también con posterioridad a su visionado, por medio de conversaciones e intercambios con otros espectadores, que cobran gran relevancia en la formación del juicio de valor sobre toda obra audiovisual.

El espacio sonoro espectadorial: Desde el punto de vista espectadorial, se vuelve central la consideración de la memoria sonora del espectador, la que responde a una cultura sonora particular, conformada por la experiencia individual y social y su vínculo con los fenómenos acústicos. Sobre este respecto, cobran relevancia tanto la experiencia en el mundo real como la experiencia relacionada con los medios masivos de comunicación y las artes audiovisuales en general. Ya que el sentido de verosimilitud, de los hechos fílmicos, y, en consecuencia, de los hechos fílmicos sonoros, se construye, como ya señalamos más arriba, por la frecuentación de ambos universos. Ejemplo de esto es la producción —dentro de la industria cinematográfica— de efectos

¹¹ Je nomme fait "spectatoriel" tout fait subjectif qui met en jeu la personnalité psychique du spectateur. Il est parfois délicat (mais particulièrement utile) de bien discerner ce qui est filmophonique et ce qui est spectatoriel : les deux ordres de faits, en effet, sont parallèles et concomitants ; c'est celui de l'objectif et du subjectif. Nous disons : le temps filmophonique est objectif, chronométrable, le principe de leur distinction est très net : c'est celui qui est en cause lorsque le spectateur estime que "ça traîne" ou que "c'est trop rapide" (Souriau, 1951, p. 237-238).

sonoros que se convierten en verdaderos íconos sonoros de alcance global y que perduran en la memoria de los espectadores debido a su alta frecuentación (ej.: la espada laser de *Star Wars*).

Sobre este respecto, es necesario comentar que el abordaje de la filmología, ignora de plano la diversidad cultural del sujeto espectador individual y colectivo, situándose desde la presunción de criterios filmológicos universales, estipulados según estándares de producción y recepción del cine que fueron producidos desde un enfoque etnocentrista, característico de la primera etapa de la teoría del cine.

3.7 EL PLAN CREATORIAL (*CRÉATORIEL*):

Es una especie de residuo o desperdicio, también subjetivo: por ejemplo, todo lo que pudo haber estado en el pensamiento del creador de la película, lo que no llegó a buen término, lo que no tuvo éxito, lo que no lo logró, no se encuentra ni en los datos filmofónicos objetivos, ni en la subjetividad espectral.

...Pero también hay casos en los que lo que está en juego no es el significado positivo de los acontecimientos y de los datos, sino una intención (moral, política o estética, por ejemplo) del creador de la película, intención que a menudo también está presente bajo un aspecto volitivo: este último punto, siempre en curso en las películas de propaganda (y también en la publicidad). Y a veces el espectador siente esa presión creativa y se resiste, se pone en guardia (Souriau, 1951, p. 238-39, nuestra traducción).¹²

En este punto Souriau utiliza el término plan, con el sentido de lo que se sitúa en el pensamiento de los creadores del film. Son las intenciones que subyacen una película. Tanto las que fueron fructíferas y quedaron plasmadas en el film como las que no prosperaron. Ocupa la dimensión subjetiva de la etapa creativa de la producción de una película, todo lo que está en la mente individual o colectiva de los realizadores cinematográficos, que abarca lo artístico, lo político-ideológico y lo moral entre otros aspectos.

Desde el campo del sonido, la posibilidad de establecer un plan y un diseño de los fenómenos, eventos y acontecimientos sonoros de la banda sonora de la película, recaen en la actualidad en el ámbito del diseño sonoro.

¹² Il s'agit d'une sorte de résidu ou de déchet, lui aussi subjectif : par exemple tout ce qui a pu être dans la pensée du créateur du film, qui n'a pas abouti, qui n'a pas réussi, qui ne se retrouve ni dans les données filmophoniques objectives, ni dans la subjectivité spectatorielle.

...Mais il y a aussi des cas où ce n'est pas la signification positive des événements et des données, qui est en cause, mais une intention (morale, politique ou esthétique par exemple) du créateur du film, intention qui se présente souvent aussi sous un aspect volitif : ce dernier point, toujours en cause dans les films de propagande (et aussi de réclame). Et parfois le spectateur sent cette pression créatorielle, et résiste, se met en garde (Souriau, 1951, p. 238-39).

El espacio sonoro creatorial: Está comprendido por las ideas y el pensamiento subyacente de los responsables del diseño de la banda sonora de un audiovisual. Que incluyen su formación y cultura sonora, estética, técnica, política-ideológica entre otras. Debido a que los profesionales involucrados en el proceso de creación y producción de la banda sonora, son los primeros espectadores críticos del proceso creativo, se produce la coexistencia simultánea de la perspectiva del espacio sonoro creatorial y del espacio sonoro espectadorial. Son dos caras de una misma moneda y sus incumbencias son recíprocas.

4 EL DISEÑO DEL ESPACIO SONORO NARRATIVO EN EL CINE

En el marco del cine narrativo, la discusión sobre la pertinencia de las categorías originadas en la dualidad teórica diegética/extradiegética o no-diegética, en relación con la música y el sonido, resulta superflua dentro la reflexión teórica presentada. Desde esta aproximación se considera al espacio narrativo audiovisual, como la coexistencia simultánea del espacio filmofónico, el espacio diegético y el espacio espectadorial. Lo que interesa es analizar la naturaleza particular del dispositivo sonoro narrativo de una película. El diseño del espacio sonoro no solo “afina” la atmósfera general de la experiencia cinematográfica, sino que también se convierte en un factor fundamental de la experiencia sensible y afectiva por parte de los espectadores. Dentro del presente modelo de análisis, basado en las categorías filmológicas de Souriau, la música y el sonido pueden o no participar del mundo imaginario de la diégesis. Sin embargo, forman parte necesariamente de la construcción del espacio sonoro narrativo y de la *mise-en-scène* propia de la película, o, en los términos de Buddhadya Chattopadhyay la *mise-en-sonore*: en el contexto del cine narrativo, la escena puede ser comprendida desde el entorno (sonoro) en donde los eventos toman lugar (Chattopadhyay, 2021, p.6). Desde el enfoque perceptual-psicológico y fenomenológico, participan de un mismo espacio conformado por la confluencia simultánea del espacio sonoro diegético, del espacio sonoro filmofónico —incluyendo el pantallístico— y del espacio sonoro espectadorial, ante un público individual o colectivo situado en una misma sala o espacio de recepción dispuesto para tal fin. En donde toda la información acústica recibida, en su materialidad fenomenológica, suena desde los mismos parlantes y resuena en un mismo y único recinto. Motivo por el cual, desde el punto de vista de la subjetividad espectadorial, el ritual del visionado o sonovisionado de un film, es asimilado como un mismo proceso narrativo.

La confluencia del espacio sonoro diegético y del espacio sonoro filmofónico, emanados desde la fuente filmofónica “parlante” a través del recinto o medio filmofónico “sala de cine” hacia el sujeto espectador, más allá del nivel específico de injerencia en la propia narración de la fábula o contenido narrativo de la historia, son además los responsables del diseño y definición de narrar entornos, y sobre todo la atmósfera general que sitúa el hecho narrativo afectivamente, desde la dimensión sonora de la película.

5 ATMÓSFERA SONORA Y AURA SONORA

Uno de los más renombrados filósofos de la atmósfera Gernot Böhme, sostiene que la estética de la atmósfera desvía la atención sobre lo “que” algo representa a el “cómo” algo está presente. La mediación de la atmósfera entre el objeto película y el sujeto espectador produce que la atmósfera defina lo que sentimos sobre nosotros en un entorno determinado. Es esa sensación de presencia emocional que se ubica por fuera de los propios sentimientos internos de las personas, y que condiciona el modo en que percibimos el mundo, que puede ser compartida por el colectivo de los espectadores. En palabras de Böhme:

Las atmósferas son algo entre sujeto y objeto: pueden definirse como sentimientos más o menos objetivos proyectados indeterminadamente en el entorno. Pero, del mismo modo, deben definirse como subjetivos en la medida en que están basadas en un sujeto que las experimenta. Pero es precisamente en esta intermediación donde reside su gran valor, pues a través de ella se unifica lo que tradicionalmente ha estado separado: como estética de la producción por un lado y como estética de la recepción por el otro (Böhme, 2017, p.168).¹³

Un reciente aporte conceptual es el que presenta Steffen Hven en su libro: *Enacting the worlds of cinema (Actuando los mundos del cine, 2022)* en donde aborda el concepto de diégesis como entorno (*diegesis as environment*) desde una consideración alejada del dominante modelo “textual” de la diégesis, o la diégesis como texto, desarrollada por la semiología del cine, la narratología estructuralista, la musicología del cine y el formalismo cognitivo, para acercarla a una idea más corporalizada, enactiva y mediática-antropológica de la experiencia fílmica y el afecto. La diégesis

¹³ Atmospheres are something in between subject and object: they can be defined as more or less objective sentiments indeterminately projected into the environment. In the same way, however, they have to be defined as subjective insofar as they are predicated on a subject experiencing them. Yet it is precisely in this intermediacy that its great value lies, for through it is united what traditionally has been separate: as an aesthetics of production on the one hand and an aesthetics of reception on the other (Böhme, 2017, p.168).

como entorno rechaza la idea de diégesis como la mera sumatoria de los significados “literales” y denotativos de una película. Según Hven, una película tiene la capacidad de “comunicar sus mundos” a través de ruidos ambientales, coloraciones sutiles, ritmos de montaje, técnicas performativas y movimientos de cámara que se comunican a través de efectos encarnados. Hven afirma: “...las películas hacen más que representarnos un mundo: lo evocan y afinan la forma en que pensamos y sentimos sobre él” (Hven, 2022, p. 11)¹⁴. Pone en discusión la idea heredada por los estudios textuales del cine que entienden a la diégesis como contenedor narrativo de personajes, acciones, lugares, objetos y eventos. Donde todos los hechos fílmicos pueden ser clasificados bajo la lógica binaria: dentro o fuera de la diégesis (diegético/extradiegético). En cambio, propone comprender a la narración de cine y su relación con los espectadores como entornos cargados afectivamente o ecologías afectivas. En donde las emociones humanas trascienden la concepción biologicista y psicológica del adentro y el afuera. De esta manera “(...) la diégesis, no sólo se encuentra en el organismo corpóreo como representación mental ni en la película como texto, sino que surge como una función de su acoplamiento estructural en la experiencia cinematográfica” (Hven, 2022, p.10).¹⁵

El perfil de espectador que supone esta aproximación trasciende la noción de “inteligibilidad” filmológica, en donde el aparato cognitivo del espectador es el encargado de dar sentido a los eventos representados en el espacio filmofónico. Sino que es el espacio filmofónico el que posibilita, al habitarlo, la disposición para una experiencia afectiva y sensorial capaz de transformar el modo en que percibimos el mundo.

Si trasladamos estas ideas al campo del sonido, podemos decir que la diégesis comprendida como entorno de la experiencia afectiva y sensible, propone una conjugación perceptual-afectiva y cognitiva entre el espacio sonoro filmofónico, el espacio sonoro diegético y el espacio sonoro espectadorial. Esta conjugación tripartita del espacio sonoro fílmico supone una consideración atmosférica de la percepción del espacio sonoro del cine.

En la práctica del diseño sonoro el término atmósfera (*atmosphere* en inglés), en un sentido restringido a la diégesis, suele ser utilizado como equivalente al sonido ambiente. En idioma español solemos denominar sonido ambiente (*ambience sound* en inglés) a todo el sonido diegético,

¹⁴ Films therefore do more than represent a world to us; they conjure it up and attune the way we think and feel about it (Hven, 2022, p. 11).

¹⁵ the diegesis, not solely to be located in the embodied organism as mental representation nor in the film as text. Instead, the diegesis emerges as a function of their structural coupling in the film experience.

que se utiliza como fondo de una escena, proveniente de una multiplicidad de fuentes más o menos indeterminadas. Algunos multifocales: sonido de pájaros, insectos y otros estacionarios: el tráfico, el mar, el viento en las montañas etc. En cuanto a su función narrativa dentro de la diégesis el sonido ambiente tiene tres funciones principales.

La primera, de carácter más denotativo, es la función de situar el tiempo y el espacio (lugar) donde transcurre la escena. Las coordenadas geográficas-espaciales y cronológicas-temporales. Los espacios geográficos pueden ser: interiores, exteriores, naturales, rurales, urbanos, suburbanos, nacionales, regionales etc. Tiempos cronológicos: históricos, contemporáneos, diurnos, nocturnos, estacionales: verano, invierno etc. Configura un enfoque más objetivo del tiempo y el lugar.

La segunda, de carácter más connotativo, es la función de situar el ánimo de la escena (*mood* en inglés), el tono, el carácter. El estado de ánimo general, desde un enfoque subjetivo y psicológico. Sitúa y establece espacios y tiempos psíquicos y psicológicos de los personajes o del ambiente general.

La tercera, de índole filmográfica, es aportar la ilusión de continuidad espacio-temporal verosímil al *découpage* y al montaje.

Dentro del espacio sonoro diegético, según su concepción filmológica, llamaremos a la primera clase de sonido ambiente: *entorno*, y a la segunda *atmósfera*. Por supuesto que existen un sinnúmero de posibilidades de combinación y grados intermedios entre ambas categorías ambientales.

En sentido amplio, el concepto de atmósfera, como la percepción atmosférica de la experiencia fílmica total, evadida del paradigma semántico, textual, estructuralista del cine, tiene el potencial para desarrollar las capacidades del cine para producir, generar, actuar, crear, inducir y transformar en vez de simplemente representar. Durante la proyección de una película, en donde se articulan el diseño y configuración del espacio sonoro filmofónico, con el ánimo temperado por el espacio sonoro diegético y con la dimensión de la experiencia afectiva del espacio sonoro espectadorial, se configura lo que denominaremos a partir de ahora el *aura sonora*. La singularidad material, perceptual afectiva y encarnada del aura sonora, dependerá, indefectiblemente, de todo el proceso involucrado en la producción de una película y del contexto socio-cultural en el que se realice y se represente. Pero si para Walter Benjamin el aura era de carácter irrepetible y acotada a la unicidad de la obra de arte que se pierde en su reproducción técnica (Benjamin, 1935, p.44), en el contexto de un cine alternativo al modelo del *mainstream* hollywoodense, que tome distancia de las lógicas de la reproducción simplista de los géneros, el aura sonora de una película no se pierde

esencialmente, sino que es transformada por las características contextuales de las realidades filmofónicas y espectatoriales, Su identidad sonora puede sobrevivir, aún, a su transposición para distintos medios y dispositivos tecnológicos por fuera de la sala de cine. Desde la práctica del diseño sonoro, el plan creacional puede establecer ciertos parámetros y lineamientos que procuren esa “singularidad aurática” sonora en la pretensión utópica de volverse uno con la película.

6 ESPACIO SONORO LIMINAL

Según la Real Academia Española liminal del latín *limināris*, su primera acepción es: perteneciente o relativo al umbral o a la entrada. Su segunda acepción es: preliminar (que sirve de preámbulo). Ambas acepciones sugieren una noción de espacio de transición o zona de paso, que antecede a un espacio o limita con éste. El concepto de sonido liminal, suele utilizarse para denominar a los sonidos que se encuentran en el umbral de la audición, en los límites entre lo audible y lo inaudible. Son sonidos que, por su baja intensidad, con frecuencia no son percibidos de manera consciente. Un caso típico son los sonidos estacionarios que forman parte del fondo sonoro de un entorno acústico o un tono de sala (roomtone) determinado (ej.: sonido del sistema de ventilación) de los que no tomamos real conciencia.

En el mundo físico existen lugares en donde salimos de un entorno sonoro y nos adentramos en otro. Hipotéticamente, en algún lugar próximo al centro del pasaje podríamos oír ambos entornos con una intensidad y presencia equivalentes. Pero si el pasaje fuera largo, habría un tramo del pasaje que tendría características acústicas propias. Si bien, todo el pasaje puede ser en esencia una representación del fenómeno de lo liminal desde el territorio del sonido, el espacio sonoro liminal de esta situación se manifiesta, desde lo perceptual, especialmente en esa zona o región del pasaje en la que no podemos discernir con precisión de cuál de los dos entornos provienen los sonidos que oímos.

El espacio sonoro liminal en el cine, es percibido como un espacio indeterminado que se sitúa en un lugar que no es abarcado por ninguna de las categorías preexistentes en relación al espacio sonoro narrativo. Su conformación está supeditada al diseño del espacio sonoro fílmico y a la capacidad interpretativa del público.

El mundo ficcional de una película presenta, en muchas ocasiones, distintos niveles o dimensiones acústicas, que contradicen la clásica afirmación de que el sonido diegético es aquel que

los personajes podrían percibir como natural o perteneciente a su propio mundo. Un caso muy extendido es el delimitado por el espacio sonoro metadieético o el sonido metadieético. Se trata del sonido que se origina desde una fuente imaginaria producida dentro del pensamiento, un recuerdo o desde cualquier lugar del aparato psíquico de un personaje, que según el modelo topográfico de la teoría psicoanalítica de Freud está compuesto por tres sistemas: el consciente, el preconscious y el inconsciente. Un sonido pensado, como la voz interior de un personaje, o también un sonido recordado, proceden de la mente de los personajes, por ende, su origen se ubica dentro del espacio sonoro metadieético. El espacio sonoro somático, es decir los sonidos corporales interiores que suelen ser oídos desde el punto de escucha de un personaje, también pueden ser incluidos dentro de esta categoría.

En el modelo de análisis aquí presentado, proponemos que los *espacios sonoros liminales* se sitúan en el umbral que existe entre todos los espacios sonoros dieéticos (intradieético, metadieético o dieético) y los filmofónicos (extradieético, acusmático) de la banda sonora de una película.

En su crítica al par conceptual dieético/extradieético (*nondiegetic*), Ben Winters sostiene que mucha música que ha sido etiquetada como no-dieética puede situarse en realidad en un espacio liminal entre ambas categorías. Winters postula que mucha de la música incidental (*underscoring*) de cine puede formar parte del espacio narrativo de la película, así como también del contenido narrativo, la fábula, según los neo-formalistas rusos. Winter destaca la importancia que tiene el espacio narrativo para la percepción de la música en la diégesis, por sobre los niveles narrativos procedentes de la narratología:

No es el hecho de que los personajes puedan o no “escuchar” la música lo que determina si la música es parte del mundo ficcional (aunque esa distinción no carece de interés), sino si la música parece existir en el tiempo y el espacio narrativo de la diégesis, o si parece “narrar” a una distancia temporal de ese espacio (Winters, 2010, p. 236).¹⁶

Sin embargo, Winters insiste en relativizar la participación de la música en otros niveles narrativos por fuera de la diégesis, debido a su sobreestimación de la presencia de música incidental de tipo denotativa en las producciones clásicas hollywoodenses, en detrimento de otras propuestas

¹⁶ It is not whether or not the characters can 'hear' music that dictates whether the music is part of the fictional world (though that distinction is not without interest), but whether the music appears to exist in the time and narrative space of the diegesis, or whether it appears to 'narrate' at a temporal distance from that space (WINTER, 2010, p. 236).

procedentes de otras latitudes geográficas, más complejas y sofisticadas, que excluye de su análisis y consideración.

En la revisión del estado del arte sobre el concepto de espacio sonoro liminal en publicaciones académicas no encontramos la utilización del término, con la excepción de un único ingreso de concepto en el libro de Bruce Isaacs: *The Art of Pure Cinema: Hitchcock and His Imitators* (El arte del cine puro: Hitchcock y sus imitadores). En su comparación entre la obra de Albert Hitchcock y el género fílmico italiano conocido como *giallo*, Isaac menciona que un elemento clave en la experimentación con el sonido del director Mario Argento está en “el uso de la transgresión de la imagen sonora entre los campos diegéticos y extradiegéticos (*nondiegetic*) (Isaacs, 2022, p. 178).

El umbral diegético/extradiegético (*nondiegetic*) en el *giallo* es menos un límite que un espacio liminal para ser explorado libremente. De la manera más arrogante, incluso en momentos alegres en Argento, este espacio liminal se expande para abarcar la diégesis y la extradiégesis (*nondiegetic*) en algo escandalosamente diferente, lo cual es bastante difícil definir y categorizar en términos cinematográficos convencionales (Isaacs, 2020, p. 179).¹⁷

Al igual que Winters asocia el concepto, en términos generales, como un espacio liminal —a secas— entre la diégesis y la extradiégesis. Para luego, más asertivamente mencionarlo como el espacio sonoro liminal (*liminal sound space*), nuevamente en referencia a la transgresión de los límites entre lo que él llama “campos sonoros” (*sound fields*) diegético/extradiegético:

El espacio liminal del sonido diegético/extradiegético es un sello distintivo del *giallo*. vemos una transgresión igualmente imaginativa de los campos sonoros diegéticos y extradiegéticos en *Don't Torture a Duckling*. De hecho, Fulci parece ir más aún más lejos que Argento con el espacio sonoro liminal (Isaacs, 2020, p. 180).¹⁸

La noción que brevemente esboza Isaacs de espacio sonoro liminal, tiene un punto en común con la aquí presentada ya que entiende como liminal al espacio que se constituye en un umbral entre espacios, que él llama “campos sonoros”. Sin embargo, tanto Isaacs como Winters

¹⁷ The diegetic/ nondiegetic threshold in the *giallo* is less a boundary than a liminal space to be freely explored. In the most cavalier, even gleeful moments in Argento, this liminal space expands to encompass diegesis and nondiegesis in something outrageously different, which is quite difficult to define and categorize in conventional cinematic terms (Isaac, 2020, p. 179).

¹⁸ The liminal space of diegetic/ nondiegetic sound is a hallmark of the *giallo*. We see an equally imaginative transgression of diegetic and nondiegetic sound fields in Fulci's *Don't Torture a Duckling*. Indeed, Fulci seems to push the liminal sound space even further than Argento.

circunscriben el espacio liminal al binomio tradicional diegético/extradiegético, debido a que ambos se ocupan de la música incidental de cine como objeto principal de estudio de sus investigaciones.

El espacio sonoro liminal nos sitúa en un lugar o estado de transición, en el umbral entre dos espacios sonoros disímiles sean estos, narrativos, físicos o psicológicos. El sentido de “estar entre” desde la dimensión acústica del audiovisual.

El concepto de *sonido liminal* puede referirse a:

- Cualquier sonido que se sitúa dentro de un espacio sonoro liminal.
- Sonido cuyo nivel de intensidad se encuentra en el umbral auditivo.
- Sonido dentro del espacio sonoro intradiegético cuya fuente no puede ser discriminada de otras fuentes por su semejanza tímbrica y/o ubicación espacio-temporal.

El concepto de *espacio sonoro liminal*, desarrollado aquí, se refiere a lugares o zonas de transición de los fenómenos acústicos dentro del espacio sonoro narrativo. Puede, por lo tanto, referirse al:

- Umbral o zona de transición dentro de los espacios sonoros del mundo diegético de la ficción (intradiegético, metadieético, diegético).
- Umbral o zona de transición conformado entre cualquiera de los espacios sonoros de la realidad diegética (intradiegético, metadieético, diegético) y el extradiético.

Debido a la relación que existe entre los conceptos de espacio sonoro liminal y de espacio sonoro transdiegético se torna necesario explicitar su distinción.

El espacio sonoro transdiegético atraviesa las fronteras de todos los espacios sonoros narrativos. Se define por el movimiento dinámico y el trasvasamiento de objetos y eventos sonoros entre cualquiera de los diferentes espacios sonoros narrativos en forma simultánea o sucesiva. Los sonidos describen trayectorias trazables y bien definidos entre un espacio sonoro de partida y un espacio sonoro de llegada. Mientras que el espacio sonoro liminal, desafía la percepción del espectador/analista situando objetos y eventos sonoros en el umbral de la inteligibilidad espacio-temporal, al ubicar un objeto o evento sonoro en un lugar de ambigüedad espacial. Situándolo entre

dos o más espacios sonoros, pero sin la posibilidad de determinar con certeza si se encuentra en uno u otro o en ambos espacios en forma simultánea.

En el siguiente gráfico (Figura 1) se exponen todas las categorías de espacios sonoros narrativos que participan de la realidad diegética y de la realidad filmofónica:

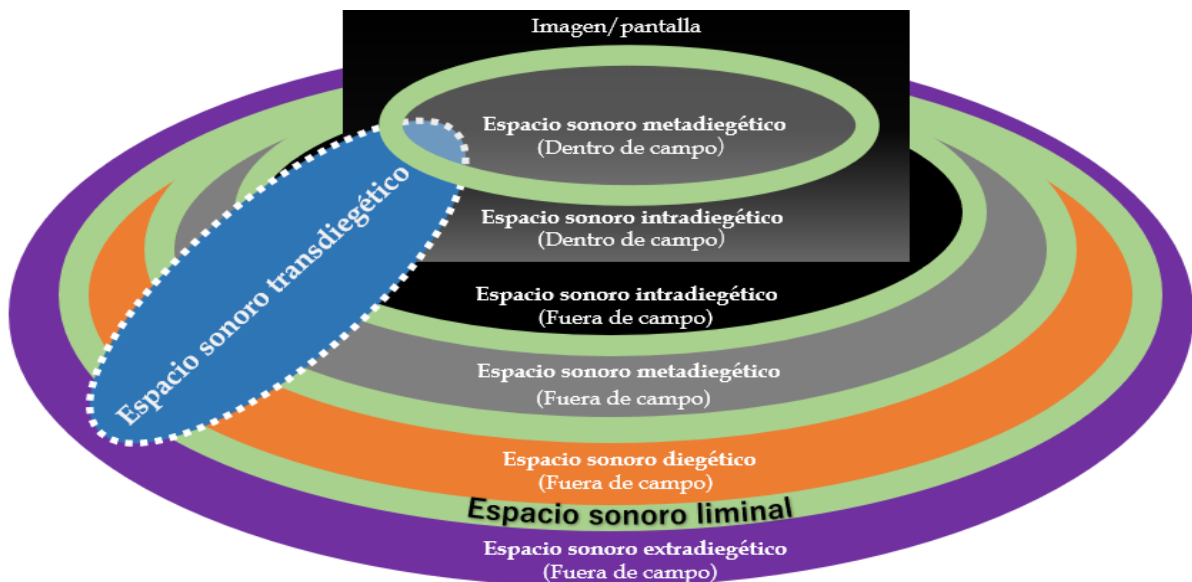


Figura 1: esquema de los espacios sonoros narrativos.

7 EL GUIÓN/POSGUIÓN TÉCNICO SONOVISUAL

Para dar una respuesta a la necesidad desde el diseño sonoro de integrar la práctica profesional con los estudios sobre cine, desde la cátedra Diseño Sonoro de la Facultad de Artes de la UNLP, creamos un modelo de guión que funciona como herramienta para la producción y el análisis sonoro-musical de medios audiovisuales y sonoros. Cuando cumple con su función de guión técnico, dentro del contexto de la producción de cine, se lo denomina *guión técnico sonovisual*. En cambio, para su uso aplicado al análisis de películas y producciones audiovisuales y sonoras se le dio la denominación de *posguión técnico sonovisual*. El guión/posguión sonovisual enfatiza la dimensión sonora por sobre la dimensión visual. Cabe recordar que, en el ámbito de la producción cinematográfica, se denomina guión técnico a una herramienta gráfica que apenas destina una única columna —de una sola entrada— al apartado del sonido. Por ello, el guión técnico sonovisual resulta una herramienta muy apropiada para proyectar la resolución práctica de un diseño de banda sonora de cine, o cualquier contenido audiovisual o sonoro, durante las etapas de preproducción, producción y postproducción.

La metodología propuesta por el análisis sonovisual del posguión se basa en el diseño de una matriz de datos sustentada principalmente por las categorías de plano sonoro (perspectiva sonora-presencia sonora) y de espacio sonoro, que conforman las unidades de análisis principales. Estas unidades de análisis son articuladas con la banda sonora como tercera unidad de análisis, en función de indicadores, conformados por sus tres niveles o estratos estructurales convencionales, que responden al modelo estándar tradicional de la producción cinematográfica. Este modelo estándar, de la estructura de la banda sonora, es también susceptible de ser modificado de acuerdo a las características particulares del contenido audiovisual o sonoro analizado.

El modelo de guión propuesto, tiene la versatilidad para adaptarse a cada producción y a cada análisis particular según las singularidades del caso, es por ello que el modelo básico presentado a continuación (Figura 2) ha de ser tomado sólo como referencia:

IMAGEN				
ESCENA 1			EXT/INT	DÍA-NOCHE
			T.I.: 00:00:00	T.F.: 00:00:00
Plano n°	Tipo de plano	DESCRIPCIÓN		
1			T.I.: 00:00:00	T.F.: 00:00:00
SONIDO				
Plano 1				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro				
Diálogos				
Fx				
Música				
Descripción				

Figura 2: Modelo estándar de guión técnico sonovisual.

El posguión técnico sonovisual, se propone indagar sobre los usos narrativos del sonido y la música por medio de la caracterización del diseño del espacio sonoro narrativo de una película o escena particular. En función de clasificar el nivel de presencia y perspectiva sonora (plano sonoro) de cada espacio sonoro, dentro de los estratos y niveles de la banda sonora. De esta manera, se podrá establecer con posterioridad, el devenir de la curva narrativa a través del espacio sonoro, y la caracterización de la atmósfera general que posee el aura sonora que le es propia.

8 LOS TRES NIVELES DE LA ESTRUCTURA DE LABANDA SONORA. ESPACIOS SONOROS Y PLANOS SONOROS

A continuación, se desglosan las categorías principales a ser utilizadas tanto en el guión técnico sonovisual como en el posguión técnico sonovisual.

Estrato de los diálogos:

- Diálogos
- Monólogos
- Narrador (*voice over*)

Estrato de los efectos sonoros

- Ambientes (entornos-atmósferas)
- Sonidos específicos (objetos de la diégesis, foley ad hoc o librerías)
- Foley (pasos, roces de ropa, respiración etc.)
- Efectos especiales sonoros (efectos de diseño ad hoc)

Estrato musical

- Música de fondo/foso (diegética¹⁹, extradiegética)
- Música de fuente (intradiegética, metadiegética,)
- Efecto musical (intradiegético, metadiegético, extradiegético)
- Música transdiegética (cualquiera de las anteriores categorías que describa una trayectoria por el espacio sonoro transdiegético)
- Música liminal (cualquiera de las anteriores que se sitúe en el espacio sonoro liminal)

Categorías de espacios sonoros

- Espacio sonoro intradiegético
- Espacio sonoro metadiegético

¹⁹ Categoría establecida para toda la música que convencionalmente sería catalogada como extradiegética por no ubicarse su fuente perceptiblemente dentro de la intradiégesis y que, por razones perceptuales de diversa índole, se escuche o interprete como emanada desde el mundo diegético.

- Espacio sonoro diegético²⁰
- Espacio sonoro extradiegético
- Espacio sonoro transdiegético
- Espacio sonoro liminal

Planos sonoros

Cuando hablamos de planos sonoros (presencia y perspectiva sonora) lo que intentamos es representar la distancia a la que se encuentra la fuente sonora con respecto al punto de escucha. Sea este un punto de escucha objetivo: no coincide con el punto de escucha de ningún personaje o un punto de escucha subjetivo (plano subjetivo o un punto de escucha subjetivo): es coincidente con el punto de vista de la cámara subjetiva o de alguno de los personajes.

- **Primer plano:** equivale al sonido de algo cercano al punto de escucha. La fuente sonora está muy cerca y el sonido posee una gran claridad e intensidad.
- **Segundo plano o plano medio:** aquí el sonido ya no nos llega todo lo nítido y claro que podríamos obtenerlo. Bien porque la fuente se encuentra un poco lejos de nosotros o porque el sonido nos llega con una ligera pérdida de intensidad y con información acústica indirecta (las reflexiones en la locación o los límites del espacio contenedor y los objetos circundantes).
- **Tercer plano o plano general:** la fuente sonora está bastante más alejada del punto de escucha y el sonido llega con una notable pérdida de claridad e intensidad. La información acústica indirecta proveniente de las reflexiones dentro el espacio límite “compite” con la que se considera la información acústica principal y directa.
- **Plano fondo o fondo sonoro:** configuración sonora con la función de establecer un fondo con respecto a aquellos objetos sonoros que conforman un primer plano (principio gestáltico, figura-fondo). Usualmente se trata de sonidos estacionarios que conforman una masa que no nos permite discriminar cada uno de sus elementos constitutivos.

²⁰ De igual manera que para la música esta categoría de espacio sonoro será utilizada en los casos que un sonido sea percibido como emanado desde la diégesis sin tener una fuente visible o aparente en la intradiégesis.

9 LA CIÉNAGA (2001) DE LUCRECIA MARTEL

La historia de *La Ciénaga* no trata de ciénagas, aunque forman parte del entorno natural: el monte, y del entorno artificial: la pileta con agua estancada, podrida. La ciénaga es un concepto matriz de la película, y a la vez, una metáfora de las condiciones de vida y las relaciones familiares de sus personajes. La narración se sitúa en la ciudad de La Ciénaga y sus alrededores, con centro en una finca —venida a menos— llamada La Mandrágora a las afueras de Salta. La mandrágora, es una herbácea perenne, que como otras miembros del grupo de las solanáceas posee un gran poder alucinógeno y fue utilizada como sedante antes de la existencia de la morfina. La historia se sitúa en un caluroso verano, en el mes de febrero. En la finca se encuentra Mecha, una mujer, alcohólica, en sus cincuenta, con sus cuatro hijos y su marido también alcohólico. Otra familia es la de Tali una prima de Mecha, que también tiene cuatro hijos y un marido mucho más presente que el de Mecha. Dos accidentes, ambos por caídas, reúnen a estas familias en el campo donde pasarán el verano. El primer accidente es el de Mecha, sobre el comienzo de la película, mientras se encontraba en estado de ebriedad al lado de la pestilente pileta. Por causa del accidente su prima Tali la visita y José, hijo mayor viaja desde Buenos Aires para ver a su madre. El segundo accidente, sucede sobre el final, con una muerte trágica. Dos accidentes enmarcan el transcurso de la película y en el medio no sucede demasiado. Los chicos van a cazar al cerro y las chicas duermen la siesta o charlan al borde de la pileta de agua podrida. Las madres planean un viaje a Bolivia, para comprar útiles escolares, pero nunca se concreta. Los medios hablan de que alguien vio a la Virgen en algún lugar. Toda esta monotonía reinante es observada por Momi, la hija menor de Mecha.

El relato avanza de manera difusa, la incertidumbre sobre su rumbo es total, el espectador sabe muy poco sobre lo que ocurre o puede ocurrir, sin embargo, esta sensación de ausencia de literalidad causal, potencia la proliferación de suposiciones y de especulaciones sobre la motivación de los hechos que ocurren frente a nosotros. Este es un primer supuesto conceptual en donde yace lo liminal como presencia. Un estado permanente de intrascendencia aparente que, por el contrario, despliega la manifestación de relaciones anquilosadas y de un destino trágico inexorable.

Secuencia de apertura de *La Ciénaga*: posguión técnico sonovisual

La escena de apertura de *La Ciénaga*, muestra cómo el cine es capaz de crear mundos diegéticos de gran intensidad afectiva y sensorial, en donde el sonido desarrolla una función

fundamental en su diseño, por contar con la capacidad de situar la percepción del espectador y modular sus sentimientos de acuerdo con la atmósfera general de la escena, de acuerdo con un entorno agobiante y la condición psíquica-mental de los personajes principales. En *La Ciénaga* el sonido ambiente tiene una presencia sonora tal que parece ubicuo, atraviesa y envuelve absolutamente todas las personas y las cosas. No sólo al entorno natural y físico del mundo diegético —atravesando desde lo alto del monte, la finca y sus paredes de ambientes interiores, sino también inmiscuyéndose en los aspectos psíquicos y emocionales de sus personajes, en sus vínculos, también cenagosos, como sus cuerpos. El sonido ambiente dentro de la dimensión sonora del film, tiene suma relevancia en la configuración de las nociones de espacio y de tiempo propias de la historia. Para David Oubiña la película construye una forma singular de cronotopo (del griego *kronos*, tiempo, y *topos*, espacio o lugar):

A lo largo del filme, el tratamiento del espacio y del tiempo construye una forma singular de cronotopo. Según Mijaíl Bajtín, el cronotopo es el modo en que la obra asimila y procesa la percepción del tiempo y el espacio, no en tanto categorías trascendentales sino ideológicas. Es decir, cómo media la representación artística entre el orden de la experiencia y el del discurso, y cómo hace visibles, a través de su estructura espacio-temporal, una determinada constelación histórica (Oubiña, 2009, p. 19).

En palabras del propio Bajtín:

Vamos a llamar cronotopo (lo que en una traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein) (Bajtín, 1989, p.237).

A Bajtín no le interesa el sentido especial de la teoría de la relatividad, sino su utilización en el marco de la teoría literaria a modo de metáfora. Lo que le interesa del concepto es “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1989, p.237).

El espacio-tiempo sonoro intradiegético, dominado por la presencia del sonido ambiente, se proyecta, incluso, por fuera del espacio diegético hacia todo el espacio sonoro filmofónico, alcanzando el espacio espectral, de manera tal, que los espectadores son envueltos dentro de *La Ciénaga* a través de su poder afectivo y sensible fuertemente inmersivo. El sonido ambiente, tratado de esta manera, tiene una importancia sustancial en la conformación de la atmósfera resultante, que delinea una noción propia de cronotopo de la película. No se asemeja a un fondo sonoro convencional, sino que configura el sustrato atmosférico esencial. La escena de

apertura presenta de manera germinal el cronotopo base de la película, es la estética atmosférica que dominará el espacio sonoro narrativo hasta el final.

La Ciénaga propone una idea de tempo fílmico que parece ir a otra velocidad en relación con las acciones de los personajes. El cronotopo de la película produce que los espectadores quedemos inmersos en las sensaciones provista por la atmósfera de la película, que nos induce a entrar en su ritmo cansino y desorientado como sus personajes.

Posguión técnico sonovisual de La Ciénaga (2001): planos 1 a 6 (figuras 3 y 4)

Plano 1. El comienzo de la secuencia de apertura presenta una propuesta de sonido adelantado a la imagen, que ya comienza sobre las placas de los títulos. Apuesta a sacar al espectador de su percepción del tiempo cronológico de la realidad para quedar inmerso en la dimensión espacio-temporal de existencia fantástica y psicológica. El sonido ambiente de entorno natural comienza muy tenue, en el umbral de lo audible, pero crece segundo a segundo y se va a apoderando del espacio circundante. Nos invita a ingresar a La Mandrágora con su efecto soporífero y alucinógeno, nos arrulla y envuelve con suavidad.

Plano 2: Casi inaudible, liminal, ingresa un sonido de pedal continuo grave y oscuro de sintetizador, que crece paulatinamente. Los truenos que anuncian una tormenta, son truenos resonantes, pero sin ataque, sólo escuchamos su reverberación distante en los montes. Su sonido en el extremo grave nos sitúa en una atmósfera sofocante de tedio, que se privilegia por sobre una narrativa lineal convencional.

Plano 3: Irrumpe, un disparo de escopeta, un primer llamado de atención repentino, que, además, su reverberación se fusiona con la de los truenos en el resonante espacio del monte. Ambos sonidos resultan muy semejantes y se entrelazan tímbricamente entre ellos, a tal punto, que se vuelven ambiguos e indistinguibles los unos de los otros. Es un mal augurio que presagia el destino trágico que se avecina. El espacio sonoro liminal, dentro de la diégesis, se acomoda entre el espacio sonoro intradiegético y el espacio sonoro metadiegético. Los sonidos, que en un principio eran naturales se van corriendo, son modulados tímbricamente, con lentitud hacia la artificialidad de los efectos especiales sonoros.

Plano 4: En los títulos intercalados la coloración tímbrica y la presencia de los sonidos se apagan, opacan y distorsionan junto con las letras diluidas, fantasmagóricas.

Plano 5: Violentamente entran las cigarras, que se adelantan en la perspectiva sonora y asfixian el espectro armónico, las copas de cristal, en el extremo agudo, sacudidas cual maracas de hielo, tensionan en sentido inverso a los truenos. Es el sistema nervioso que se ha vuelto hipersensible a los sonidos y todo se escucha aumentado, con gran presencia, todo se viene encima. La multiplicidad de capas existentes para este momento induce al espectador, a que en pocos segundos esté inmerso en la atmósfera de la película, con una actitud de escucha detallista y plurifocal. En donde el punto de escucha subjetivo varía constantemente, generando inestabilidad, desorientación y tensión. Es difícil quedarse demasiado tiempo prestando atención a algo.

Plano 6: Las capas sonoras cubren el espectro grave y agudo, dejando vacío el registro medio, para generar la expectativa y la necesidad de completar, ese vacío del medio, con las voces que se hacen desear.

IMAGEN				
Secuencia de apertura/Títulos				T.I.: 00:00:21
				T.F.:00:01:20
Plano nº	Tipo de plano	DESCRIPCIÓN		
1	Títulos	(I.N.C.A.A.) y placas de sponsors		
				T.I.: 00:00:21
				T.F.:00:00:43
2	Plano general (contrapicado)	Copas de árboles y cielo azul		
				T.I.: 00:00:44
				T.F.:00:00:47
3	Plano entero	Morrones rojos madurando al sol		
				T.I.: 00:00:47
				T.F.:00:00:52
SONIDO				
Plano 1				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro			Intradiegético	
Fx			Ambiente (entorno)	
Diálogos				
Música				
Descripción			Entorno natural (insectos)	
Plano 2				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro			Intradiegético	Intradieg. (s. liminal)
Fx			Ambiente (entorno)	Reverb. de trueno/ reverb.disparo/ Pedal grave (umbral)
Diálogos				
Música				
Descripción			Entorno natural (insectos y pájaros)	.Reverb. de trueno/ reverb.disparo/ Pedal grave (cresc.)
Plano 3				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro	Intradiegético	Intradiegético	Intradiegético	Intradieg. (s. liminal)
Fx	Específico	Específico	Ambiente (entorno)	Reverb. de trueno/ reverb.disparo/ Pedal grave (umbral aud.)
Diálogos				
Música				
Descripción	Disparo de escopeta	Escapan pájaros volando	Entorno natural (insectos y pájaros)	Reverb. de trueno/ reverb.disparo/ Pedal grave (cresc.)

Figura 3: Posgüión técnico sonovisual de La Ciénaga (2001) Planos 1 a 3.

IMAGEN				
Secuencia de apertura/Títulos				T.I.: 00:00:21
				T.F.:00:01:20
Plano nº	Tipo de plano	DESCRIPCIÓN		
4	Títulos	Lita Stanctic y 4k Films S.A. presentan a		T.I.: 00:00:53
				T.F.:00:01:00
5	Plano detalle (paneo ascendente)	Copas de cristal, una mano sirve vino y levanta la copa.		T.I.: 00:01:00
				T.F.:00:01:16
6	Primer plano/ plano medio (enfoco selectivo)	Mujer A con copa desenfocada en primer plano, Mujer B con copa y cigarrillo enfocada en el fondo		T.I.: 00:01:17
				T.F.:00:01:20
SONIDO				
Plano 4				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro			Intradiegético	Intradieg. (s. liminal)
Fx			Ambiente (entorno)	Atmósfera
Diálogos				
Música				
Descripción			Entorno natural (insectos)	Reverb.. de trueno/ reverb.disparo/ Pedal grave
Plano 5				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro	Liminal (intra-meta)	Intradiegético	Intradiegético	Intradieg. (s. liminal)
Fx		Ambiente (entorno)	Ambiente (entorno) Cresc. presencia	Atmósfera
Diálogos				
Música				
Descripción	botella de vino, copas de cristal entrechocadas, hielo dentro de copa, vino	Cigarras y pajaros	Entorno natural (insectos y pajaros)	Reverb.. de trueno/ reverb.disparo
Plano 6				
Plano Sonoro	1er plano	2do plano	3er plano	Plano fondo
Espacio Sonoro	Liminal (intra-meta)	Intradiegético	Intradiegético	Intradieg. (s. liminal)
Fx		Ambiente (entorno)	Ambiente (entorno)	Atmósfera
Diálogos				
Música				
Descripción	botella de vino, copas de cristal entrechocadas, hielo dentro de copa, vino	Cigarras y pajaros	Entorno natural (insectos y pájaros)	Reverb.. de trueno/ reverb.disparo

Figura 4: Posgüión técnico sonovisual de La Ciénaga (2001) Planos 4 a 6.

10 CONSIDERACIONES FINALES

En la práctica profesional del diseño sonoro, el empleo de las categorías de análisis basadas en el paradigma textual del cine narrativo, son tan relevantes como aquellas que desarrollan sus estudios desde una base perceptual, psicológica, fenomenológica, atmosférica y afectiva. La relevancia de ambas radica, en que un realizador audiovisual requiere de la coexistencia del punto de vista y escucha del creador, pero al mismo tiempo, debe situarse desde el punto de vista y escucha del espectador. De esta manera, puede comprender y corporalizar los efectos concretos de sus propias ideas proyectadas en el trabajo creativo.

La revisión del vocabulario de la filmología ha demostrado que es posible recuperar ciertas nociones olvidadas del origen de aquellas primeras concepciones, las que permiten pensar nuevas líneas de continuidad que alberguen las necesidades teóricas propias del cine actual. Las categorías de espacio sonoro liminal, atmósfera sonora y aura sonora proponen, desde la dimensión teórica y conceptual, una aproximación a la experiencia fenomenológica concreta con el potencial de abordar las derivas estéticas del cine contemporáneo. Más preocupado hoy, por enfocarse en la experiencia encarnada del espectador y alejándose del modelo narrativo clásico y tecnológico de la industria del cine hollywoodense.

Recorriendo otros caminos posibles de lo que el cine puede llegar a ser, surge el caso de la directora argentina Lucrecia Martel. En *La Ciénaga*, Martel se propone crear atmósferas más que en contar una historia.

Por último, el guión/posguión técnico sonovisual demuestra ser una herramienta capaz de resolver parte del distanciamiento entre la teoría del cine y la práctica del diseño sonoro, posibilitando su uso en los terrenos de la práctica profesional, como también en su función de herramienta para el análisis del cine y de contenidos audiovisuales y sonoros en el medio académico.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductividad técnica**. México D.F.: Itaca, 2003 [1936].

BAJTÍN, Mijaíl. **Teoría y estética de la novela**. Trabajos de investigación. Madrid: Taurus Humanidades, 1989 [1975].

BÖHME, Gernot. **The Aesthetics of Atmospheres**. London: Routledge, 2017.

COHEN-SEAT, Gilbert. **Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma**. París: PUF, 1958 [1946].

CHATTOPADHYAY, Budhaditya. **The Auditory Setting**. Environmental Sounds in Film and Media Arts. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

CHION, Michel. **L'audio-vision**. Son et image au cinema. Paris: Nathan, 2004 [1990].

HVEN, Steffen. **Enacting the Worlds of Cinema**. New York: Oxford Academic, 2022.

ISAACS, Bruce. **The Art of Pure Cinema: Hitchcock and His Imitators**. Oxford: Oxford University Press, 2020.

KULESHOV, Lev. Art of the cinema. In: LEVACO, Kuleshov (Ed.). **Kuleshov on Film**. Writings of Lev Kuleshov. Trad. Kuleshov Levaco. Berkeley: University of California Press, 1974 [1929]. p. 41-123.

METZ, Christian. **Lenguaje y cine**. Barcelona: Planeta, 1973 [1971].

OUBIÑA, David. **Estudio Crítico sobre La Ciénaga**. Entrevista a Lucrecia Martel. Buenos Aires : Picnic editorial, 2009.

SOURIAU, Étienne. La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. **Revue internationale de Filmologie**. Paris, 2,7-8, p. 231-240. 1951.

SOURIAU, Étienne. Préface. In : SOURIAU, E. (Ed.). **L'univers filmique**. Paris : Flammarion, 1953, p. 5-10.

WINTERS, Ben. The Non-diegetic Fallacy. Film, Music, and Narrative Space. **Music and Letters**. v.91, n. 2, p. 224–244, may 2010.



Andrés Duarte Loza es compositor y diseñador sonoro. Docente-investigador, profesor titular de Diseño Sonoro en el Departamento de Música, Departamento de Artes Audiovisuales y Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesor de Artes Musicales de Japón, Artes Teatrales de Japón y de Proyecto Integrador del Instituto Superior de Estudios Japoneses en Buenos Aires. Profesor de música por el Instituto Universitario Nacional de Música (IUNA). Licenciado en Composición por la UNLP y Magister en Artes con especialidad en creación musical y sonora, graduado con honores por la Universidad de Artes de Tokio, Japón. E-mail: amduarteloza@empleados.unlp.edu.ar.

AMANECEERÁ, PARA VOZ SOLA: CONSIDERACIONES SOBRE MÚSICA Y LETRA

Claudio Vitale

Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP - UNESPAR) – claudiohvitale@gmail.com

Cristian Vitale

cristianvitale2002@yahoo.com.ar

Resumen: en este artículo realizamos un estudio de la música y la letra de la obra *Amanecerá*, de Claudio y Cristian Vitale. Desde el punto de vista musical, analizamos cada gesto y lo relacionamos con una posible escala. También mostramos los desplazamientos mínimos que ocurren en la estructura del gesto a partir del establecimiento de simetrías y asimetrías. Desde el punto de vista del texto, damos una perspectiva lingüística al verbo que, desde el título, encarna la lógica de la letra, despertando así múltiples lecturas al presunto vaticinio: *Amanecerá*. Hacemos, a su vez, hincapié en esa suerte de tango que respira por detrás de la buena nueva que se espera, para finalizar con una referencia al vínculo indisoluble entre el modo de hacer de la música y el de la letra.

Palabras-clave: Amanecerá. Claudio Vitale. Cristian Vitale. Canción. Voz.

1 INTRODUCCIÓN

Amanecerá (2020), con letra de Cristian Vitale y música de Claudio Vitale, tiene una duración aproximada de 3'30". El tiempo es flexible, por lo que puede durar más o menos tiempo. Es una pieza monódica, es decir, tiene una textura formada por una única melodía sin acompañamiento de otras voces o instrumentos.

El uso del texto es casi enteramente silábico, es decir, sólo se utiliza una sílaba por cada nota musical. Como los versos del texto tienen siempre un número diferente de sílabas (métrica irregular), cada gesto musical tiene, como resultado, un número diferente de notas.

Desde el punto de vista musical, y en consonancia con muchas otras piezas del autor, *Amanecerá* se desarrolla dentro de una estética de lo mínimo, donde las mínimas diferencias entre materiales se convierten en el lugar central donde sucede la música: *für Paul Klee* (2023), para guitarra, *Inizia la danza* (2023), para piano, *Agua* (2020) y *Tiempo* (2020), ambas piezas para voz, *Sfumato* (2015), para vibráfono y voz, *El mar al que se hunde* (2008), para ensamble, *Largo e sereno ma non tanto* (2005), para flauta, son algunos ejemplos de obras del autor que se basan en el movimiento gradual y la variación mínima¹. Desde el punto de vista de la letra, la obra está construida con una métrica irregular y sin patrones visibles de rima. En un tono sereno, el texto enumera las últimas instancias de vida que el poeta deberá atravesar hasta la llegada de alguien que metafóricamente será el amanecer. El cuento "De espaldas" (del libro *De espaldas* 2010), el poema "Te doy mi claridad" (en *Elegías, madrigales y otros poemas*, 2024) y *Pasajes* (canción con música de Claudio Vitale) son ejemplos de este recurso poético de la enumeración².

En este artículo traemos dos perspectivas sobre la pieza: una sobre la música y la otra sobre la letra. La primera, realizada por Claudio Vitale, ofrece descripciones y reflexiones sobre diversos procesos de variación mínima que aparecen en la música. La segunda, escrita por Cristian Vitale, es un ensayo de crítica literaria que prolonga y ramifica las lecturas posibles sobre el texto.

¹ Las variaciones mínimas han sido también estudiadas por el autor, especialmente en la obra del compositor húngaro György Ligeti. Consideraciones sobre esta técnica pueden ser encontradas en Vitale (2013).

² Textos críticos, ensayos y poemas de Cristian Vitale pueden ser encontrados en el blog *Al principio fue la urgencia*: <https://alprincipiofue laurgencia.blogspot.com/>.

2 LA MÚSICA DE *AMANECERÁ* Y SUS VARIACIONES MÍNIMAS

En términos generales, podemos decir que cada verso del poema forma un gesto, una idea musical, que comienza en la nota Do#4, desciende aproximadamente una octava y vuelve a subir terminando en Do#4 (ver Figura 1)³.

♩ = 80 **tempo un poco libero**
dolce
p

al o - tro la - do de to - do qui - zás tam - bién al o - tro la - do de mí
 de - trás de la úl - ti - ma pie - e - dra tal - vez má - sa - llá de to - dos los li - bros

Figura 1: *Amanecerá*, comienzo (cuatro primeros gestos).

Este mismo gesto se repite, con variaciones, hasta el final de la pieza. No hay otro material aparte de este en toda la canción. El procedimiento clave, aquí, es la variación mínima del material. Así, encontramos variaciones mínimas en relación con las notas que están al inicio y al final del gesto, las notas extremas (graves y agudas), el número de notas (y sílabas) de cada gesto y la configuración armónica y rítmica de cada idea. La nota Do# funciona como nota pivot, como centro, a lo largo de toda la pieza. Excepto el penúltimo compás, todos los demás terminan en la nota Do#. Esto da una sensación muy clara de centralidad en esa nota.

En cada gesto se eliminan, intercambian o añaden alturas. Este procedimiento hace que aparezcan diferentes conjuntos de altura según una escala determinada. Tanto la cantidad de ataques (que van de 3 a 12 ataques) como las clases de altura utilizadas en cada gesto (que van de 3 a 8 notas) son diferentes. Por ejemplo: en el primer gesto (c. 1) hay 8 ataques y 6 clases de altura; en el segundo (c. 2) hay 11 ataques y 7 clases de altura; en el tercero (c. 3) hay 10 ataques y 7 clases de altura. Esto varía permanentemente a lo largo de la pieza. Armónicamente, cada gesto se basa en una escala determinada. Así, a lo largo de la pieza aparecen varias configuraciones escalares:

³ *Amanecerá* fue estrenada, junto a otras dos obras de los mismos autores, llamadas *Agua y Tiempo*, en el IX Simpósio Internacional de Música na Amazônia SIMA 2023 - Práticas Musicais do Sul Global, suas Ecologias (2023), realizado en la ciudad de Cuiabá. La canción puede ser oída en: <https://www.youtube.com/watch?v=pB-zOIWof54&t=2197s>, a partir de 36'38".

escala menor armónica, escala menor natural, escala gitana, escala menor napolitana, escala menor doble armónica, escala pentatónica, entre otras⁴.

A continuación, analizamos en detalle cada gesto musical teniendo en cuenta especialmente aspectos relacionados con la armonía de la pieza. Primero describimos cada gesto y luego lo mostramos en la partitura. Cada Figura tiene: 1) las notas del gesto original (sin el ritmo), el número de ataques (AT) y las clases de altura (CA); y 2) la escala que le sirve de base (ponemos, entre paréntesis, el Número Forte, NF)⁵.

Compás 1: el primer gesto de la pieza presenta la escala casi completa de Do# menor natural: 1 - 2 - b3 - 4 - 5 - b6 - b7. Sólo falta el 6º grado (La) para completar la escala heptatónica. Este conjunto de alturas también puede ser entendido dentro de un hexacordo diatónico a partir de la nota Si (Figura 2).

Figura 2: *Amanecerá*, compás 1.

Compases 2 y 3: estos gestos se construyen con la escala menor armónica de Do# (Figura 3): 1 - 2 - b3 - 4 - 5 - b6 - 7.

⁴ Informaciones sobre las escalas utilizadas en este artículo pueden ser encontradas en los siguientes textos: Ardilla (2015), Masaya (2020), Middlebrook (1984) y Persichetti (2000).

⁵ En las Figuras aparece información relacionada con la escala utilizada y su localización en la tabla de conjuntos elaborada por Allan Forte en su Teoría de los Conjuntos (*Set Theory*). Sobre esta cuestión pueden ser consultados los siguientes textos: Cook (1987), Forte (1973) y Straus (2005).

original (c. 2) - esc. menor armónica [NF 7-32]
AT: 11 CA: 7

original (c. 3) - esc. menor armónica [NF 7-32]
AT: 10 CA: 7

Figura 3: *Amanecerá*, compases 2-3.

Compases 4 y 5: aquí aparece una escala gitana (escala menor con cuarto y séptimo grados elevados). Este conjunto de notas también se puede entender dentro de una escala menor armónica que tiene el cuarto grado elevado. También es el cuarto modo de la escala mayor doble armónica (Figura 4): 1 - 2 - b3 - #4 - 5 - b6 - 7.

original (c. 4-5) - esc. gitana (menor con 4to y 7mo grados elevados) - esc. mayor armónica doble [NF 7-22]
AT: 11 CA: 7

Figura 4: *Amanecerá*, compases 4-5.

Compás 6: este gesto se basa en la escala menor napolitana (escala menor con segundo grado descendido y séptimo grado elevado). También se puede entender a partir de una escala menor armónica que tiene el segundo grado descendido (Figura 5): 1 - b2 - b3 - 4 - 5 - b6 - 7.

original (c. 6) - esc. napolitana menor (menor con 2do bajo y 7mo elevado) [NF 7-30]
AT: 8 CA: 7

Figura 5 – *Amanecerá*, compás 6.

Compases 7 y 8: aquí aparece una escala pentatónica llamada pelog (1 - b2 - b3 - 5 - 6), que resulta de utilizar la misma escala que en el gesto anterior sin dos notas, Fa# y Si# (Figura 6). También puede ser pensada a partir de la escala frigia sin el cuarto y el séptimo grados.



Figura 6 – Amanecerá, compases 7-8.

Compás 9: las notas de este gesto también se pueden entender dentro de una escala menor napolitana incompleta, sin el La y el Si#. También podría entenderse como un fragmento de una escala o modo frigio. Este mismo conjunto de alturas reaparece en el compás 16 (Figura 7).



Figura 7: Amanecerá, compás 9.

Compás 10: aquí aparece nuevamente (como en el compás 1) la escala menor natural, sin el sexto grado, La (Figura 8).



Figura 8: Amanecerá, compás 10.

Compás 11: este gesto tiene 8 clases de altura. También hay más de una interpretación para este gesto. Podemos, por ejemplo, entenderlo desde una escala gitana o una escala menor armónica. En ambos casos hay que considerar la posibilidad de que una nota no pertenezca a la

escala y, por lo tanto, considerarla sólo como un cromatismo; entre el tercer y cuarto grado de la escala gitana, y entre el cuarto y quinto grado de la escala menor armónica (Figura 9).

Figura 9: *Amanecerá*, compás 11.

Compás 12: este gesto se puede entender dentro de una escala gitana que tiene el segundo grado descendido y un cromatismo entre el tercer y cuarto grado (Figura 10).

Figura 10: *Amanecerá*, compás 12.

Compases 13 y 14: este es un gesto único dividido por una pequeña pausa. Podemos entenderlo desde una escala frigia sin el sexto grado (La). Este conjunto de alturas, más el La, proporcionan la base armónica hasta el final de la pieza. Cada uno de los siguientes gestos varía la cantidad de alturas utilizadas, pero siempre en base a este conjunto que forma una escala diatónica: 013568T, Número Forte 7-35 (Figura 11).

Figura 11: *Amanecerá*, compases 13-14.

Compás 15: aquí aparece una escala pentatónica llamada Raga Kokil Pancham: 1 - b3 - 4 - 5 - b6. La misma escala aparece en el compás 22 (Figura 12).

original (c. 15) - esc. Kokil Pancham
- [NF 5-27]

AT: 7
CA: 5

Figura 12: *Amanecerá*, compás 15.

Compás 16: este mismo conjunto de alturas apareció en el compás 9 (Figura 13).

original (c. 16) - esc. diatónica
incompleta
- [NF 5-24]

AT: 8
CA: 5

Figura 13: *Amanecerá*, compás 16.

Compases 17 y 18: está formado por un gesto único, dividido por una pequeña pausa (Figura 14).

original (c. 17-18) - esc. diatónica
completa.
- [NF 7-35]

AT: 12
CA: 7

Figura 14: *Amanecerá*, compases 17-18.

Compás 19: se utilizan las mismas alturas que en el gesto anterior hasta la pausa, c. 17 (Figura 15).

original (c. 19) - esc. diatónica incompleta
- [NF 6-z26]

AT: 9
CA: 6

Figura 15: *Amanecerá*, compás 19.

Compases 20 y 21: se utilizan las mismas clases de altura: Do#, Re y Mi (Figura 16).

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff is labeled 'original (c. 20) - [FN 3-2]' and contains a sequence of notes: D#4, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D#6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D#7. Below the staff are the annotations 'AT: 5' and 'CA: 3'. The second staff is labeled 'original (c. 21) - [FN 3-2]' and contains a sequence of notes: D#4, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D#6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D#7. Below the staff are the annotations 'AT: 3' and 'CA: 3'.

Figura 16: *Amanecerá*, compases 20-21.

Compás 22: aquí aparece la escala pentatónica llamada Raga Kokil Pancham como en el compás 15 (Figura 17).

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff is labeled 'original (c. 22) - esc. Kokil Pancham - [NF 5-27]'. The notes are: D#4, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D#6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D#7. Below the staff are the annotations 'AT: 6' and 'CA: 5'.

Figura 17: *Amanecerá*, compás 22.

Compás 23: se utilizan las mismas clases de altura que en los compases 20 y 21 (Figura 18).

The image shows a single staff of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff is labeled 'original (c. 23) - [NF 3-2]'. The notes are: D#4, E5, F#5, G#5, A5, B5, C#6, D#6, E6, F#6, G#6, A6, B6, C#7, D#7. Below the staff are the annotations 'AT: 5' and 'CA: 3'.

Figura 18: *Amanecerá*, compás 23.

Además de las diferentes escalas utilizadas, es importante hacer el siguiente comentario: en la primera mitad de la pieza (hasta el compás 12), aparece con frecuencia el intervalo de segunda aumentada (Si#-La). Este intervalo es bastante pregnante y acaba dando a la

obra una sonoridad muy específica⁶. A partir del compás 13, el Si# desaparece y, por lo tanto, desaparece también el intervalo de segunda aumentada que se formaba con el La. La desaparición de la nota Si# (que puede entenderse como sensible de Do#) y la paulatina sustitución de Re# por Re becuadro genera, al final de la pieza, la sensación de otro centro en La mayor. Veamos esto: el gesto del penúltimo compás (c. 22) no aparece "completo", se detiene en la nota Mi sin volver a subir a Do#. La detención en la nota Mi (V de La mayor), sumado a la nota Re becuadro, establece una sutil direccionalidad hacia La mayor. La ausencia de la nota Do#, en el último ataque, trae una nueva expectativa: se espera que esta nota regrese en el último ataque. En este sentido, sería posible pensar esto como una especie de "coda" o un juego de tensiones (como sucede en el tonalismo con la fórmula dominante - tónica). Este juego podría acabar afirmando un centro en La mayor, sin embargo, este proceso se torna ambiguo por los siguientes hechos: 1) en el último gesto no se canta la nota La, sino la nota Do#; 2) no existe ningún acompañamiento de la voz que ayude a confirmar este centro (Ver Figura 19).

⁶ La segunda aumentada aparece también en el compás 5: Fa doble sostenido (escrito como Sol becuadro) - Mi. En este caso, asociado a una escala gitana (cuarto y séptimo grados elevados).

$\text{♩} = 80$ tempo un poco libero
dolce
p

al o - tro la - do de to - do qui - zás tam - bién al o - tro la - do de mí

de - trás de la úl - ti - ma pie - e - dra tal - vez más - a - llá de to - dos los li - bros

al o - tro la - do del tiem - po tal - vez o , a ho - ra mis - mo en el ins - tan - te des - pués

de la úl - ti - ma ca - í - da y tras la pró - xi - ma de - rra - ta

al o - tro la - do de la úl - ti - ma vez qui - zás al o - tro la - do de mí

si - len - cio - sa - me - en - te co - mo si na - da, o cu - rrie - ra

des - pués del úl - ti - mo si - len - cio va - cí - o tras la úl - ti - ma pa - la - a - bra

a - ma - ne - ce - rá ven - drás vos co - mo ol - vi - da - da y a - ma - ne - ce - rá

The music can be adapted for any vocal range.
 Accidentals affect only those notes which they immediately precede.

Figura 19: *Amanecerá*, partitura entera. Intervalo Si#-La (2A) y nota Re.

Existen otros aspectos en la obra, además de los estrictamente armónicos, que se construyen a partir de la idea de lo mínimo. Miremos esto.

Respecto al gesto que aparece desde el comienzo en la obra, es importante decir lo siguiente: la salida y la vuelta para la misma nota (generalmente, Do#4) establece una simetría (la nota más grave debe considerarse como eje). Después de tres compases de simetría (c. 1, 2 y 3), comienzan a aparecer variaciones mínimas de este patrón. Por ejemplo, el cuarto gesto (c. 4-5), comienza en la nota Re#4 y termina en Do#4. Esto genera una organización asimétrica alrededor de la nota más grave. Después de esto, se producen otros desvíos. En la Figura 20 mostramos este proceso (los números indican semitonos).

The figure displays five staves of musical notation in treble clef, each with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). A vertical line labeled "eje" is positioned above the first measure of the first staff. The intervals between notes are indicated by numbers above the notes. The intervals for each staff are as follows:

- Staff 1: 14, 14, 12, 12, 14, 14
- Staff 2: 14, 12, 11, 12, 13, 12
- Staff 3: 12, 12, 14, 14, 14, 12, 12, 12
- Staff 4: 15, 14, 12, 12, 12, 12, 15, 14
- Staff 5: 12, 12, 11, 11, 11, 9, 11, 11

Figura 20: *Amanecerá*, relaciones simétricas y asimétricas (mínimos desvíos) entre las notas más agudas y más graves (pieza entera).

Todos los desplazamientos de las notas más graves y más agudas se producen mediante un movimiento gradual de semitono (1) o tono (2). Véase esto en la Figura 21.

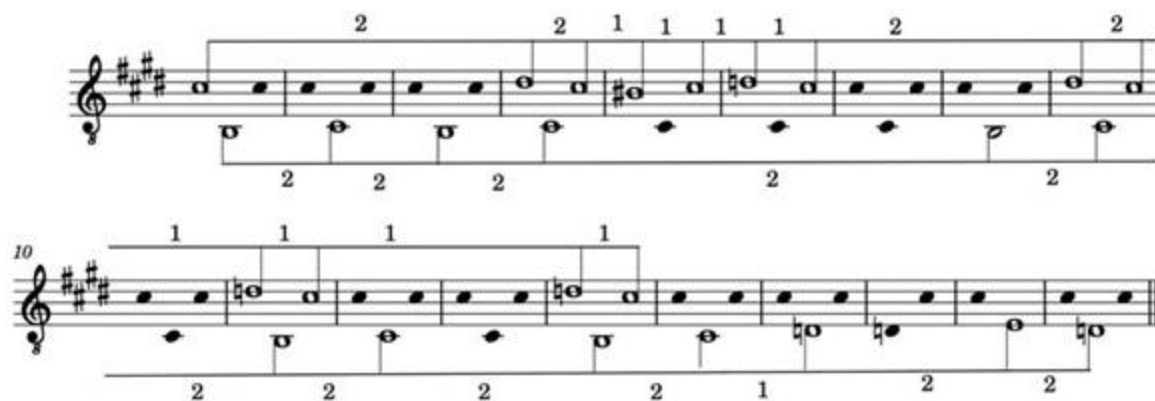


Figura 21: *Amanecerá*, relaciones entre las notas más agudas y más graves (pieza entera).

3 AMANECERÁ. EL TIEMPO DE LOS ORÁCULOS, LOS GENERALES, LOS PROFETAS Y LOS BRUJOS

El futuro del indicativo es el tiempo verbal de los adivinos, de los brujos, de los oráculos. En ese tiempo habla quien, aún desde el presente, posee un saber preciso, cierto e indudable sobre el porvenir. Matarás a tu padre y te casarás con tu madre, dice inapelablemente el oráculo de Delfos al infeliz Edipo, que llegó allí con los interrogantes sobre su identidad, sobre su origen, sobre su destino, es decir, con el reverso justo de ese tiempo verbal. El oráculo no se pronuncia con los modos más cautos de lo probable, mucho menos de lo posible; tampoco matiza sus frases con vacilaciones o modestias. *Matarás a tu padre y te casarás con tu madre*, dice, acentuando con la brevedad, la brutalidad de lo que anuncia, la convicción que lo sostiene, y el carácter súbito de revelación, además, como quien descorre una tela y descubre, en ese solo gesto, los trabajosos rasgos de un hombre tallado en el mármol, una pintura largamente esperada o las extensas paredes pintadas de una capilla. De ese modo, con ese tiempo verbal, habla quien ve con toda claridad el futuro como si ya hubiese ocurrido, como si el tiempo que resta para llegar a él no fuera obstáculo para la verdad, para la evidencia, incluso para la verbalización.

También de ese modo hablan, claro, los profetas. Ellos, como los oráculos, son meros vehículos de la divinidad. Habrá quien verá en esta circunstancia una forma de la modestia, otros verán una forma del delirio, la egolatría o la esquizofrenia. Pero la forma no varía. El contenido es siempre una revelación, la nítida palabra de Dios (que ve el tiempo completo -para Dios, mañana no es futuro-), a través de un mensajero. Lo que anuncian puede ser una condena, una advertencia o una amenaza. Eso no importa. Lo que importa es que hablan esa lengua que ama el tiempo que aún no ha llegado.

Pero la enunciación convencida sobre el futuro no es sólo patrimonio de quienes lo pueden ver o reciben las palabras de esa mirada. También hablan así quienes persiguen la confianza, la fe en un futuro deseado. Por eso el futuro del indicativo es el tiempo verbal de los guerreros y de los competidores deportivos. *Venceremos*, repiten los guerreros y sus marchas patrióticas. *Venceremos*, repiten, con sus variantes más coloquiales, los competidores, antes de iniciar la competencia. Quien así habla, el general que arenga a su tropa o el entrenador que alienta a su equipo, no conoce ese futuro, no sabe nada de él, excepto que lo anhela. Y desde tiempos remotos se ha creído saber que la propagación verbal de un determinado futuro, tiende a crearlo. Como si la imaginación de un tesoro nos ayudara a concentrarnos en él, a ir tras él y, finalmente, a encontrarlo. *Venceremos*, a diferencia de las palabras del oráculo, del adivino, del profeta, tiene dudas, pero habla como si las desconociera. Íntimamente vacila, pero habla el lenguaje de la convicción; pues supone que esa es la manera de difundir la confianza, e incluso, de un modo un poco mágico, de forzar una forma del futuro, a saber, el de la victoria.

El tono del texto al que voy a referirme habla, al menos en sus afirmaciones más relevantes, en ese tiempo verbal. *Amanecerá*, canta, *vendrás vos... y amanecerá*.

*Al otro lado de todo,
quizás también al otro lado de mí,
detrás de la última piedra,
tal vez,
más allá de todos los libros,
al otro lado del tiempo,
tal vez,
o ahora mismo,
en el instante después de la última caída,
y tras la próxima derrota,
al otro lado de la última vez,
quizás al otro lado de mí,
silenciosamente,
como si nada ocurriera,*

*después del último silencio vacío,
tras la última palabra,
amanecerá,
vendrás vos
como olvidada
y amanecerá.*

Creo que sería injusto, porque carece de la euforia de una arenga militar o de la urgencia de un aliento previo a la competencia, alinearlos con esas prácticas. Quien habla, lo hace con serenidad, con demora, incluso, como quien habla con íntima confianza e incluso con científica certeza. También es cierto que no es del todo la voz del profeta o del adivino, pues el tono personal y la intimidad del texto nos retiran del mundo público de la revelación del divino vaticinio.

Hay una palabra hermosa en español que es la palabra *corazonada*. Ojalá todos los idiomas la tuvieran. Quien tiene una corazonada, cree saber algo del porvenir, pero tiene la honestidad y la modestia de no remitir su saber a lo sobrenatural, sino a los signos imprecisos de su propio corazón. Es algo más que una sospecha, porque quien le ha hablado no es la razón, la deducción lógica, sino esa inextricable red de conexiones y saberes ancestrales y recientes que hermosamente llamamos *corazón*. Quizás no debemos desestimar esta forma emocional del vaticinio para nuestra canción.

Conozco otra manera de usar esta forma verbal. Se trata de aquella que se parece al consuelo, al amparo, a la solidaridad, al pañuelo que seca una lágrima ajena. Se trata de aquel repertorio pequeño de frases que toda lengua posee para dar ánimo a quien debe enfrentar lo terrible o a quien quiere salir de él. Es la bondad del idioma quien habla cuando decimos *todo va a estar bien*; es el amor del idioma quien dice, aún desesperadamente, *todo se va a arreglar, vas a ver*. Quien habla, en este caso, no lo sabe, quizás incluso lo cree improbable, pero sinceramente lo espera.

Y es de la espera de la que también deberíamos hablar. Porque sin duda el texto que nos convoca es un texto sobre la esperanza, o quizás no *sobre* ella, sino *desde* o *hacia* ella; un texto que sin prisa ni intranquilidad, posee o prefiere la esperanza. *Amanecerá*, dice, *vendrás vos, como olvidada, y amanecerá*.

Visto así, el poema es el reverso de un tango. O mejor. Es lo que sigue de un tango. Si los géneros se sucedieran temporalmente con alguna lógica, luego de agotado el lamento y el pesimismo del tango, quizás allá por los años cuarenta, podríamos imaginarnos textos como el que ahora comentamos. Letras que de algún modo contengan un tango, al interior apenas visible de sí, pero fueran más allá de él. Porque, visto de cerca, quien canta *Amanecerá* es alguien que ha decidido mirar el futuro, que ha decidido (o cree o sabe) que ese futuro final es luminoso o feliz, pero que vive en un presente en el que aún no se ha acabado la fragilidad, el dolor, ni la desventura. Sólo que es justamente ese tango, el de la actual desventura, como una historia escondida, el que no se quiere cantar.

De hecho, hasta la idea de lo final nos recuerda a las letras del tango. *La última piedra, la última caída, la última vez...* Sólo que la canción tiene la mirada puesta *del otro lado*, en el sitio feliz en que todo el dolor ha cesado y *ella* viene (porque el futuro, nos dice la voz, nos llega de afuera), y amanece.

Y escuchamos en esa voz una confianza que nos atrae. Quizás por su misma serenidad. Se cree lo que se cree como si el amanecer que se espera fuera realmente físico, astronómico, de luz solar. Se cree en ese futuro como se cree en la puesta del sol al atardecer, la caída de una piedra que ha sido lanzada al aire, o la llegada lenta e imprecisa, pero inexorable, de las estaciones. Quiero decir, quien habla espera, pareciera, lo que por ley debe ser, lo que no podría ser de otra manera, digamos, lo inevitable, la dulce fatalidad. Eso explica la templanza en la espera. También, creo yo, su imperturbabilidad, la confianza en el tiempo hasta llegar al momento feliz que la canción ha decidido acentuar. En ese sentido, el tono de la canción tiene algo de cristiano y algo de estoico.

Y también de científico, me animo a decir. No hay patetismo, no hay ansiedad, no hay lamento; hay leyes *naturales*. Sólo que lo que se canta no es la caída de una piedra ni el brote estacional de un árbol. Lo que se canta, nada menos, es lo que alguien podría relacionar con el azar. *Vendrás vos y amanecerá*. Como si quien hablara conociera, como el oráculo de Delfos, sin vacilar, los destinos. Pues eso que viene, ella, lo hará sin ruido, *silenciosamente*, lo hará con inocencia, *como si nada ocurriera*, lo hará sin la conciencia de que se la ha estado esperando quizás por siglos, quizás desde el comienzo mismo de los tiempos, lo sabrá Dios, *como olvidada*. Sin saber nada de las derrotas, las piedras, las caídas, los libros, e incluso las transformaciones (*del otro lado de mí*) ocurridas *hasta o para que* ella, virgen de todo, llegara.

Porque la canción nos habla, como al paso, de una transformación. Y en ese sentido se trata de un poema de la maduración. Del paso generoso del tiempo. Del paso sustancial del tiempo. Del tiempo con contenido. De la fertilidad poderosa del tiempo.

Quizás, oyendo con entrega esa voz que canta, es esa insistencia obsesiva de esa nota que vuelve al final de cada verso lo que nos hace pensar en una certeza científica, no sólo empírica, de un futuro que llegará. (Recordemos que Hume sostenía que el amanecer siguiente era una probabilidad, no una certeza). Es ese saber anticipado de que al próximo verso la nota va a volver, como si desconociéramos el modo, pero conociéramos el destino. La música, en ese sentido, captura con sensibilidad y sutileza la manera de ser de ese tiempo verbal futuro. Todo va a llevar al mismo sitio, a ese *do sostenido* final de cada frase musical, aunque los caminos hacia él varíen el uno del otro. Es como si la música, al modificar el camino, pero recurrir en el mismo destino final, nos dijera a su modo lo que también nos dice el poema. *Amanecerá, vendrás vos... y amanecerá*. Porque ese agudo en la voz también nos remite, no está de más registrarlo, a la luz en la que todo va a terminar.

Tenemos muchas maneras, podríamos concluir, de pensar el tiempo verbal que, desde el título, informa este texto. No tenemos por qué elegir uno. No tenemos por qué decidirnos. Esa es una de las bondades del arte.

Una cosa final quiero decir. El texto y la música, sólo a los fines analíticos, fueron distanciados. Lo que el oyente tiene ante sí es un sonido, digamos, semántico. Una red complejísima de vibraciones en el aire que trabaja con palabras y sentido. Una voz que dará el tiempo en que todo será oído, una cadencia que suspenderá o acercará las palabras, unas con otras. Una voz que habla con alturas, intensidades y tiempo. Es a eso a lo que no deberíamos dejar de llamar canción.

4 CONSIDERACIONES FINALES

En el análisis musical de *Amanecerá*, hemos estudiado las escalas que se forman en cada transformación del gesto inicial de la obra. Este análisis ha intentado revelar una posible base armónica para cada variación mínima de la música. Cada gesto musical ha sugerido los límites para la segmentación analítica. Las últimas Figuras del artículo, al tomar las notas de salida, de llegada y las notas más graves de cada gesto como elementos estructurales, intentan poner en evidencia los patrones que se forman en la organización melódica. Las estructuras simétricas y las levemente

asimétricas confirman un juego en torno de lo mínimo, donde la idea de la variación parece confundirse con la de repetición. Esta ambigüedad perceptiva es esencial en esta música.

En el ensayo sobre el texto de la canción, hemos querido poner el acento en el tiempo verbal que informa desde el final y desde el título, la letra, esto es, el futuro imperfecto del indicativo, como posible acercamiento al tono y a la lógica que anima la letra. Repasamos, para ello, algunos usos sociales de dicho tiempo verbal. Hemos querido, asimismo, pensar el cuerpo del texto como una suerte de futuro tango nunca cantado, pero sugerido. Por último, pusimos el foco en la relación consustancial entre lo que el texto dice y lo que la música hace para llevar consigo lo dicho, vocación final de toda canción.

REFERENCIAS

ARDILLA, Alfredo Enrique; BECERRA SIERRA, Maribel. **Escalas Musicales: Guía Completa para a Técnica Instrumental e a Improvisação**. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2015.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

FORTE, Allen. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale UP, 1973.

MASAYA, Yamaguchi. **The Complete Thesaurus of Musical Scales**. Nova Iorque: Masaya Music, 2020.

MIDDLEBROOK, Ron. **Scales & Modes in the Beginning: Created Especially for Guitarists**. Anaheim Hills: Centerstream Publishing, 1984.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonía del Siglo XX**. Madrid: Real Musical Editores, 2000.

STRAUS, Joseph. **Introduction to post tonal theory**. New Jersey: Pearson Education, 2005.

VITALE, Claudio. **A gradação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta**. 2013. 339 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VITALE, Cristian. **De espaldas**. La Plata: producción independiente, 2010.

VITALE, Cristian. **Elegías, madrigales y otros poemas**. La Plata: producción independiente, 2024.



Claudio Vitale es graduado en Composición Musical por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Magíster y Doctor por la Universidad de São Paulo (USP), Brasil. Tiene posdoctorados hechos en Brasil y Francia. Fue profesor en el Conservatorio de Música de Pehuajó, Argentina y en la Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Sus principales áreas de actividad son Teoría, Armonía, Contrapunto, Análisis Musical y Composición. Tiene artículos publicados en revistas, libros e actas de congreso internacionales. Es autor de músicas de extracción erudita y popular. Actualmente enseña en la Universidade Estadual do Paraná. E-mail: claudiohvital@gmail.com.



Cristian Vitale es Cristian Vitale nació en La Plata, en 1980. Pasó su infancia y adolescencia entre Francisco Madero y Pehuajó. En 2006 se graduó en Letras por la UNLP. Es docente, escritor y músico. En 2010 publicó un libro de cuentos llamado *De espaldas*; en 2024, uno de poemas llamado *Elegías, madrigales y otros poemas*. En 2008 grabó un disco con obras propias llamado *Luvina*. Desde 2013 mantiene un blog de textos propios llamado *Al principio fue la urgencia*. Desde el 2023 integra un dúo vocal de música popular con María Laura Albariño. Actualmente, vive en la ciudad de La Plata. E-mail: cristianvital2002@yahoo.com.ar.

LA VOZ: EXPRESIÓN, EMOCIÓN Y SIGNIFICADO: PROCESO DE INVESTIGACIÓN/CREACIÓN DE LA OBRA RADIOFÓNICA *ECOS DEL MEDITERRÁNEO*

Cristina Palmese

Universidad Europea de Madrid – cristina.palmese@universidadeuropea.es

José Luis Carles

Universidad Autónoma de Madrid – jose Luis.carles@uam.es

Alejandro Rodríguez Antolín

Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Internacional de La Rioja – alejand rodriguez a@uam.es

Resumen: *El creciente interés por los aspectos subjetivos y sensoriales en todos los campos del conocimiento, el desarrollo de las tecnologías que han cambiado por completo nuestras perspectivas relaciones interpersonales y con el entorno, el auge de nuevas herramientas de análisis, registro, conservación y manipulación de datos y, por último, pero no por ello menos importante, el entorno democrático y la disponibilidad global del conocimiento a través de Internet, exigen nuevos enfoques metodológicos para la investigación de la relación seres-entorno, que combinen las aproximaciones cualitativas y cuantitativas. En este artículo presentamos el proceso creativo de la obra radiofónica Ecos del Mediterráneo, que surge como análisis de datos sensoriales dentro de un proceso de investigación sobre los cambios del paisaje sonoro debido a los flujos de población en las ciudades europeas. La obra se convierte en una herramienta para profundizar en los aspectos sensoriales del tema que tratamos. Nos centramos particularmente sobre las voces de los inmigrantes y refugiados, sus resonancias, sus contextos, explorando la voz como comunicación verbal y no verbal, investigando las relaciones entre seres humanos, espacio, palabra, música, poesía, significado y emociones.*

Palabras clave: Voz. Arte/ciencia. Paisaje sonoro. Obra radiofónica. Refugiados.

1 INTRODUCCIÓN

En este artículo nos centramos sobre el proceso de creación de una obra radiofónica *Ecos de Ulises/Mediterráneo*, creada a partir de un proceso de investigación sobre “Cambios de los paisajes sonoros en las ciudades europeas debidos a los movimientos de población”. En la obra nos centramos en la voz como herramienta de exploración del espacio urbano y social, como instrumento de comunicación y creación. Exploramos el poder de la voz para crear atmósferas, para transmitir a la vez emociones y significados. La voz caracteriza los seres, los identifica; cada voz es diferente, siendo un gran instrumento y un potente canal de comunicación entre el interior y el exterior, entre individuos y comunidades, capaz de expresar emociones y estados de ánimo en nuestra vida cotidiana.

La voz también contribuye a caracterizar los lugares en los que resuena. La voz, como atributo indisoluble de una persona, es no sólo expresión de su estado emocional y de su carácter, sino de su pertenencia a una lengua, a una cultura. Cada lengua, cada idioma, cada acento, posee sus propias sonoridades (fonemas, ritmo, entonación), llegando a condicionar nuestra manera de interpretar el mundo, idea apoyada por diversos investigadores (Ladefoged, P.; Maddieson, I., 1996; Ladd, 2008). Debido a todas estas múltiples características, la voz es objeto de estudio en muchos campos del conocimiento, como la medicina, la psicología, la logopedia, la fonología etc. Pero, más allá de estas perspectivas, también ha sido explorada de forma original en el mundo del arte y de la música, especialmente a partir del siglo XX cuando se exploró las posibilidades expresivas de la voz disociando el significado de las palabras del sonido vocal, toda esta experimentación nos han ofrecido perspectivas tan innovadoras que han ido más allá del campo estrictamente artístico, abriendo líneas de investigaciones nuevas que implican disciplinas como la arquitectura, el urbanismo, etc.

La obra que aquí presentamos nace justamente de un nuevo enfoque en los trabajos de investigación que se llevan a cabo en el campo fronterizo entre el urbanismo sensorial y la creación artística. Desde el estudio ‘Paisajesensorial’ se desarrollan investigaciones centradas, principalmente, en la aplicación de métodos “in situ” (Palmese, 2014; Palmese; Carles, *et al.*, 2023; Palmese, Carles, 2024), que ponen en valor las conexiones cognitivas entre cuerpo, espacio, movimiento y acción. Para ello, ponemos en cuestión los paradigmas y sistemas de análisis perceptivos actuales, fuertemente influenciados por la tradición mecanicista surgida en la geometría euclidiana, la perspectiva renacentista y la ciencia moderna del siglo XVIII. Con todo ello, buscamos explorar espacios intermedios entre disciplinas para abordar la relación ser humano-

entorno a través de nuestros sentidos, considerando nuestro cuerpo no como algo definido, sino como un flujo de relaciones con el entorno en el que la voz humana es un canal entre el interior y el exterior, entre la dimensión sensorial y la perceptiva-expresiva-comunicativa. En este artículo nos centramos en el primer resultado de una investigación en curso sobre los cambios en el paisaje sonoro debido a los flujos de población en las ciudades europeas.

El objetivo de esta primera fase de la investigación y consecuente creación artística es investigar la difícil, casi siempre, dramática situación de los refugiados e inmigrantes nómadas a la fuerza a través del análisis de la expresividad de sus voces y de los demás actores en este dramático conflicto. Como primer resultado se ha realizado la ya mencionada obra radiofónica *Ecos del Mediterráneo* (2016, 2021, 2024; originalmente llamada *Ecos de Ulises*, remodelada siguiendo los avances de la investigación en tres siguientes versiones, y renombrada posteriormente como *Ecos del Mediterráneo*). El primer formato radiofónico se eligió, por un lado debido al poder de este medio y sus posibilidades para crear mundos imaginarios exclusivamente a partir de sonidos y, por otro, por la amplia tradición de la radio como medio de comunicación, experimentación, comunicación comunitaria y revolucionaria. Con este trabajo queremos iniciar un proceso de profundización de una metodología transdisciplinar implicando a la acústica, el estudio de los espacios urbanos, pasando por el lenguaje, la crítica a lo social y la producción artística con el objetivo de recoger la compleja interacción entre el hombre y el entorno en el que la voz juega un rol importante.

2 LA VOZ Y SUS RESONANCIAS

La voz caracteriza los seres, los identifica; cada voz es diferente, sea una voz humana sea de un animal. Es algo que sale del interior y que conecta con el entorno. La voz expresa sentimientos, emociones, estados de ánimo y significados. Ha sido un instrumento poderoso en las experimentaciones del siglo XX y XXI cuando se rompió el vínculo entre la expresión sonora de la voz y el significado de las palabras. Pero la voz está marcada por una serie de condicionantes fisiológicos y psicológicos bien explorados y conocidos por diferentes campos del conocimiento. La fonología y los estudios acústicos y psicoacústicos sobre la voz muestran cómo esta es el resultado de una acción coordinada de casi todo nuestro cuerpo. El proceso de la emisión vocal se pone en marcha con los procesos cerebrales, iniciados a partir de, por ejemplo, la intención de cantar o emitir sonidos vocales, lo que provocará que el aire de los pulmones haga vibrar las cuerdas vocales de la

laringe. Así se genera el sonido vocal que luego es modificado, según las características y la colocación del tracto vocal, y que va a permitir el control y la articulación de la voz hablada, del canto y de las diversas resonancias de la voz. Este proceso, además, es regulado y controlado por otro aspecto fundamental: la audición. De hecho, la escucha es el proceso por el cual enfocamos los sonidos. En los estudios sobre la relación entre el oído y la voz es importante señalar las investigaciones del Doctor Tomatis quien, al tratar los problemas vocales de algunos cantantes, demostró cómo las alteraciones del oído se acompañan sistemáticamente de una deficiencia vocal. Establece Tomatis una diferencia entre dos conceptos fundamentales, como son el de audición (oír) y el de escuchar. El primero se refiere a una recepción pasiva del sonido, mientras que la escucha permite seleccionar la información sonora dotándola de un sentido (Tomatis, 1977; Tomatis, 1987). Por lo tanto, podemos indicar que es la acción conjunta del cerebro y el oído la que permite el proceso de emisión vocal y del canto, siendo tres los elementos que contribuyen a esta producción vocal: la respiración como fuente de energía, las cuerdas vocales de la laringe como elemento vibrador, y el tracto vocal (estructura que comprende el espacio entre cuerdas vocales, boca, nariz, etc.) como elemento resonador y de emisión del sonido.

Por lo que respecta al campo musical, cabe destacar que el control de los elementos fonadores en la voz ha evolucionado en el tiempo, marcando las diversas estéticas y formas del hacer música, sirviendo de ejemplo la ópera, los cantos gregorianos o los coros barrocos, todas ellas basadas en características peculiares. Pero, junto con estas características fisiológicas que permiten la emisión de la voz humana, cabe mencionar que sus sonoridades están fuertemente relacionadas con las emociones, con el estado de ánimo, o con las características del ambiente en el que se emite y/o la situación contextual específica. Estas características e ideas están en la base de las experimentaciones sonoras más fructuosas e innovadoras con la voz, iniciada en el siglo XX, que se han ido utilizando, no solo como un mero recurso expresivo, sino como un vehículo para articular un discurso, en muchos casos político, así como para realizar reflexiones críticas sobre el capitalismo, el feminismo o la ecología, entre otros.

A partir de este momento, la expresión vocal se expande más allá de los límites del texto, del significado, de la melodía o el mensaje musical, así como del control de los elementos fonadores que tradicionalmente habían caracterizado la tradicional música vocal, la poesía, el teatro etc., explorando, nuevas técnicas de emisión más espontáneas y al mismo tiempo nuevas tecnologías.

Con relación a estas ideas, el artista sonoro Brandon Labelle hace una interesante descripción de la voz: “El fluir sonoro de la voz surge desde el interior del cuerpo, hacia el espacio de otros cuerpos, otras voces y otras habitaciones. La voz canta, ríe, grita, chisporrotea, susurra, silba, y sigue los movimientos del aire que giran alrededor del hablante” (Labelle, 2006, p. 105).

Esta observación de Labelle nos da idea de las múltiples implicaciones que esta manera de entender la voz tiene en las investigaciones actuales sobre la influencia de la voz y de la caracterización de los entornos sonoros más allá del campo de lo estrictamente musical.

Para este trabajo han sido muy importante algunas experiencias en campo musical a través de las cuales podemos seguir la evolución de la voz en la música y la implicación de otros campos, podemos hacer un recorrido entre algunas de las más destacadas técnicas de emisión vocal no tradicionales exploradas a partir del siglo XX y que nos han servido de referencia. Entre ellas, podemos señalar: el uso de microtonos, la voz hablada, la voz recitada, el Sprechgesang, vocabularios no textuales, repetición silábica o el uso de sílabas sin sentido, imitaciones sonidos vocales artificiales, la glossolalia o los sonidos multifónicos, entre otras. A todo ello se han incorporado asimismo técnicas vocales procedentes de diferentes culturas, sonidos multiétnicos producidos con fines ceremoniales, tribales rituales, como los cantos de los Pigmeos de Centroáfrica similares al yodel), los procedentes del Islam (muecín), de la India (ragas), del teatro japonés Noh (voz modulada), o de los Monjes tibetanos (emisión de sonidos simultáneos), entre otros. Todo ello marca en buena medida las músicas experimentales de este periodo, como son el serialismo, la música dodecafónica, el atonalismo, la música aleatoria, la música electroacústica, la música concreta, el minimalismo, la música por ordenador, etc., pero también otras diversas disciplinas artísticas, sin olvidar aquí la contribución fundamental de la poesía fonética, surgida en movimientos de vanguardia como el futurismo, las vanguardias rusas, el dadaísmo o el surrealismo. Destacan aquí autores como Filippo Tommaso Marinetti, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters y Henri Chopin, entre otros, quienes crearon magníficas obras en las que la voz se explora en toda su riqueza expresiva.

Los compositores Schoenberg, Stockhausen, Nono o Maderna, entre otros, también exploraron sus posibilidades más atrevidas. Del mismo modo, intérpretes como Cathy Barberian o Demetrio Stratos hicieron resonar la voz con nuevas sonoridades y matices. Como parte de sus propuestas artísticas, John Cage también opta por el uso de la voz como un instrumento, nuevamente inspirado por las técnicas vocales no occidentales, así como los músicos minimalistas de la época, tales

como Steve Reich, Terry Riley u otros. Por su parte, las técnicas electroacústicas e informáticas van a encontrar también en la voz una fuente de materiales e inspiración; recordamos aquí, entre muchos otros, a Trevor Wishart, Charles Dodge, John Cage, Karlheinz Stockhausen o Bernd Alois Zimmermann. El arte sonoro y la música experimental desarrollan nuevas formas de emisión vocal, llevando al límite las posibilidades del aparato vocal, a través de acciones tales como gritos, sonrisas, gemidos, balbuceos, voz hablada, voz narrada, voz susurrada, sonidos guturales, silbidos, chasquidos de lengua, etc. En todo caso, todas estas acciones procuran rebasar los límites tradicionalmente establecidos en lo relativo a lo vocal, creando nuevas expresividades y yendo más allá de los límites del texto, de la melodía y del mensaje musical, en favor de técnicas de emisión diferentes a las requeridas en la música vocal de concierto del período clásico-romántico. Otro aspecto a subrayar es que las obras de arte sonoro, ya sean las provenientes de las vanguardias históricas o las relativas a las experimentaciones artísticas más recientes, involucran no solo las voces en sí, sino también a la forma de organizarse y de resonar en el espacio y en el tiempo. Esto propicia, así, la integración de las propuestas propias del paisaje sonoro y la fonografía, creando un campo de nuevas posibilidades que expande su importancia más allá de lo estético, hacia aspectos sociales, culturales, antropológicos y políticos. Este camino revolucionario de experimentación expandida con la voz comenzó en música con técnicas vocales denominadas *Sprechgesang*, desarrolladas por Arnold Schoenberg a partir del período atonal, y que utiliza en su muy conocida obra *Pierrot lunaire* (1912). Se trata de una técnica particular, con un registro de la voz que se sitúa entre el canto y el habla, que está inspirada en las formas de declamar en los cabarets de la época que tanto fascinaba al compositor. Años más tarde, el compositor italiano Luciano Berio trabajó de forma interdisciplinar en torno a la voz como sonido, como medio de comunicación semántica o como instrumento musical. En la *Sequenza III para voz* (1965), el compositor desarrolla técnicas innovadoras de interpretación para la voz. Así por ejemplo, Berio en la obra citada, desarrolla una melodía que alterna con un texto hablado caracterizado por inflexiones vocales, e indicaciones como *tenso*, *urgente* o *nervioso*, entre otras. Ya en una obra anterior, el *Ommaggio a Joyce* (1958), Berio utiliza técnicas electroacústicas de transformación y manipulación de la voz en una colaboración previa con el escritor Umberto Eco. También en su *Sinfonía* (1968), para 8 voces amplificadas (doble cuarteto vocal con el uso de micrófonos) y gran orquesta sinfónica, el compositor crea una brillante y virtuosística aportación al collage bajo el influjo del discurso vocal, con numerosas influencias tanto musicales (Mahler, serialismo, etc.) como no musicales (filosofía,

literatura, lingüística, la escritura de James Joyce, etc.) Última, pero no por ello menos importante, cabe mencionar la obra de Giacinto Scelsi y sus investigaciones en colaboración con la cantante japonesa Michiko Hiratama sobre la voz en la música japonesa, desarrolladas en composiciones como sus *Cantos de Capricornio (1961-1972)*. En esta pieza, Scelsi no utiliza palabras sino diversos efectos vocales (sonidos guturales, onomatopeyas, sonidos nasales, etc.), en una obra con influencias de la cultura japonesa, como la música de improvisación Kabuki o la vocalización del canto Nō japonés. Scelsi, como en muchas de sus obras, busca la esencia del sonido huyendo de lo superfluo, para lo que explora nuevas formas del uso de la voz con las que, a través de los veinte cantos de la obra, expresa una amplia diversidad de sentimientos (pánico, el dolor, la protesta, el placer, etc.). Es precisamente a través de la resonancia de la voz de la forma en la que podemos interpretar los sentimientos y las conexiones del cuerpo con el contexto. Finalmente, cabe destacar que esta manera de trabajar con la voz no sólo implica a compositores, artistas e investigadores, sino que también abre nuevas posibilidades y reflexiones en torno a la figura del intérprete. En este sentido, el intérprete explora nuevas sonoridades y timbres y gana una enorme libertad para elegir el formato de la representación. Del mismo modo, la interpretación instrumental incorpora incluso intervenciones escénicas, posturas y comportamientos que no obedecen a las normas clásico-románticas dejando mucho espacio para la improvisación y la incorporación de elementos correspondientes a las situaciones espaciales específicas y a las condiciones anímicas en las que se dan las performances.

3 LA RADIO: ESPACIO DE EXPERIMENTACIÓN Y COMUNICACIÓN

3.1 VERTOV Y GOMEZ DE LA SERNA: DOS EXPERIENCIAS EN LOS ORÍGENES DE LA RADIO

Uno de los ámbitos de aplicación de estas innovaciones y experimentaciones vocales va a ser sin duda el medio radiofónico, en el que alrededor de la voz confluyen elementos musicales, periodísticos, tecnológicos, experimentales, dramáticos, literarios, poéticos, de comunicación, etc. La elección del formato radiofónico está además relacionada con las posibilidades que ofrece un medio con un gran alcance (físico y poético), y con una significativa historia revolucionaria y de experimentación.

De hecho, el radioarte comenzó a emerger en la década de 1920 y 1930, en el marco de estas nuevas experimentaciones artísticas y tecnológicas. Esta forma de arte aprovechó las posibilidades de la radio para explorar nuevas formas de expresión sonora, estando, por tanto,

determinado por los desarrollos tecnológicos y artísticos del siglo XX, especialmente en las primeras décadas, cuando la radio se consolidó como un medio de comunicación masiva. La capacidad de transmitir sonido a largas distancias y de llegar a un amplio público abrió nuevas posibilidades creativas. Con estos elementos, el arte radiofónico ha desarrollado nuevas creaciones narrativas y ambientes sonoros propios ampliando el ámbito del arte sonoro. De este modo, la radio también encuentra una dimensión nueva diferente a los contenidos tradicionales (información, música, entretenimiento), al explorar nuevas posibilidades artísticas, estéticas y conceptuales con el uso del sonido. Se trata de una herramienta de experimentación sonora a partir del desarrollo de las posibilidades ofrecidas por las técnicas de grabación, edición, manipulación, mezcla y difusión sonora.

Los primeros ejemplos de experimentación sonora en el medio radiofónico vienen marcados por la influencia de los movimientos de vanguardia (futurismo, las vanguardias rusas, el dadaísmo, el surrealismo, etc.), interesados en explorar nuevas formas de expresión a partir del abandono de las formas tradicionales de arte. Estos movimientos de vanguardia influyeron en los primeros artistas radiofónicos, que daban un gran valor a la tecnología y al ritmo de la vida moderna, aspectos que también son centrales en el radioarte.

Uno de estos pioneros fue Dziga Vertov, cineasta y teórico soviético. Aunque Vertov es conocido sobre todo por su trabajo en el cine documental y por sus innovadoras técnicas de montaje, puede también ser considerado como un artista pionero del radioarte, ya que su planteamiento innovador y sus teorías sobre el montaje en el cine tienen paralelismos significativos con el desarrollo del radioarte. Fue pionero en el uso del montaje para crear nuevas formas de narración. Su enfoque en la edición y la yuxtaposición de imágenes y sonidos tiene paralelismos con las técnicas de montaje utilizadas en el radioarte, utilizando equipos móviles que le permitieron grabar el ambiente sonoro de calles, fábricas, etc. De esta manera, Vertov parte de las tecnologías radiofónicas de grabación existentes en su época para desarrollar el concepto de “Radio-ojo” y el de “Radio-oido”. En este sentido, el concepto de Radio-Oído establece la estructura de la banda sonora, mientras que el término Radio-ojo es el que define la interacción imagen-sonido, a la concepción de la película sonora y audible de una película. En consecuencia, el término “Radio-ojos” se refiere por tanto a la película sonora, a la combinación de sonido e imagen (Vertov, 1973).

Más allá de Vertov y como otro de los antecedentes más relevantes en este proceso de investigación, debemos considerar las propuestas radiofónicas de un gran innovador que destaca

como uno de los ejemplos más relevantes e influyentes en el arte y la radiofonía en España en el s. XX. En efecto, en el contexto de la radiofonía, el sonido y la voz entendidos como elementos plásticos y expresivos, cabe mencionar al escritor y periodista de vanguardia Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) una temprana y fundamental figura de referencia. Nacido en Madrid, es considerado uno de los precursores más relevantes en el ámbito del radioarte, la comunicación y el arte performativo en España, tratándose de un prolífico creador y gran entendedor del medio radiofónico, sentando las bases del reportaje radiofónico en el país (Benito Jaén, 1994, p. 139).

En constante relación y contacto con la realidad artística de la Europa de principios del s. XX, es comúnmente referenciado por estar estrechamente ligado a los movimientos artísticos de vanguardia, sirviendo de ejemplo su labor de difusión de las proclamas futuristas a través de la traducción y publicación en España del *Manifiesto Futurista* (1909) de F. T. Marinetti, apenas un año más tarde de su gestación en Italia, a través de la revista de carácter vanguardista Prometeo, fundada en 1908 por su padre, Javier Gómez de la Serna (Gómez de la Serna, 1910, p. 1). En este contacto directo con la experimentación contrastante con las perspectivas decimonónicas del arte, el periodista entraría en contacto con el ámbito radiofónico y el mundo de los sonidos a través de la revista radiofónica *Ondas*, asumiendo la labor de plantear en su sección “Radio Humor” numerosos reportajes enfocados en poner en valor tanto reflexiones de carácter investigador como la experimentación en torno al arte y, específicamente, el sonido.

Tanto a través del uso de la voz como ente acústico como en su plasmación sobre el papel a través del trabajo pictórico, Gómez de la Serna remodela la noción de la onda sonora, ahora alejada de su condición limitada a la sensación auditiva, en favor de una concepción material que afirma su plasticidad y, con ello, sus posibilidades multisensoriales. Para Ramón, las ondas constituyen el valor misterioso por el que se transmite la magia que posee la radiodifusión. Estas fueron expresadas como una metáfora conceptual de la comunicación pudiendo ser dotadas, por otra parte, de una dimensión física plena de poesía. En muchos de sus imaginativos relatos, las enmadejadas ondas radiofónicas son visibles, sólidas, palpables e incluso comestibles (Ariza Pomareta, 2019, p. 132).

Estas ideas de materialidad sonora nos remiten a la percepción del sonido y su realidad como material cuantificable derivadas de la era industrial. La posibilidad de fijar el sonido, seleccionarlo, detenerlo, editarlo, transmitirlo o moldearlo son inherentes a la realidad de las tecnologías sonoras ya desde finales del s. XIX y, en especial, desde los años cuarenta (Bejarano

Calvo, 2006, p. 15). Sin embargo, ahora vamos un paso más allá: la voz y los sonidos no son manipulables por su capacidad de ser recogidos, emitidos y/o manipulados, sino que son materiales mutables por sí mismo abiertos a la experiencia física del ser en el espacio y en el tiempo.

Si la voz y sus resonancias se plantean como portadoras de significación cultural, lingüística y sensorial, construyendo nuevos espacios sensoriales y para el arte, las propuestas de Gómez de la Serna suponen una apertura a la idea de que el material con el que se construyen dichas voces (y el resto de los sonidos naturales y artificiales que nos rodean) cimentan esta experiencia artística más allá de lo puramente acústico. Se plantea así una relación directa entre lo audible y lo palpable, entre lo inmaterial y lo plástico, entre el cuerpo y el contexto. La radio o el dibujo son medios de expresión que, desde una perspectiva experiencial, pasan a replantear los modelos de concepción del sonido en sí mismo y su papel en el arte, ahora abierto a nuevas perspectivas, planteamientos y usos.

Retomando las propuestas de Gómez de la Serna, es destacable tomar como ejemplo su obra “El Circo de las Ondas” (1929), un ejercicio narrativo-pictórico en el que las ondas sonoras son descritas y representadas como protagonistas de una actuación circense. Referenciando las mencionadas ideas del carácter plástico del sonido, las ondas se unen y forman figuras antropomórficas en favor de representar diversos arquetipos del circo de la época, como malabaristas, payasos, animales o equilibristas, todo ello en función de sus características (Gómez de la Serna, 1929, p. 27).

Cabe destacar que “El Circo de las Ondas” es una de sus múltiples propuestas en la línea del tratamiento plástico del sonido. En este sentido, cabe mencionar “El cesto de las ondas” (1928), “Las ondas que se ahogan” (1928), “El cazador de ondas” (1929) o “Absurdecos” (1932), entre muchas otras, que ilustran tanto el imaginario del periodista como su constante trabajo en relación con este concepto. Sin embargo, “El Circo de las Ondas” es una de sus propuestas más aclamadas y con mayor legado, impactando en autores contemporáneos como Miguel Molina y Leopoldo Amigo, quienes estrenaron una creación sonora homónima en 2005, inspirada en este relato cómico¹.

Abordando ahora el trabajo estrictamente radiofónico del periodista, cabe destacar su particular concepción de la radio como un medio multisensorial, en el que la combinación de los usos expresivos de la voz a través de la tecnología radiofónica, entendida como inseparable aliado,

¹ Dicha pieza sonora puede consultarse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=YwvhlSym_NI.

terminan por definir una propuesta interdisciplinar que excede los límites de la comunicación por sí misma. En esta línea, es necesario destacar propuestas tales como: la radiodegustación, radioolfatación y radiovisión, planteando que los propios micrófonos y altavoces se postulan como un medio plausible para que el radioyente experimente una relación intersensorial más allá de lo estrictamente audible; la interferencia radiofónica como un resultado poético y bello del medio, a pesar de que fueran fruto de la deficiente calidad de difusión de los aparatos de la época; la transmutación radiofónica como una posibilidad de expresión narrativa, donde la voz se convierte en el vehículo de una narración fantástica cuyo desarrollo supera los límites de la ficción hasta afectar y apelar de forma directa al narrador, el oyente, los aparatos de radio y/o el contexto que rodea a todos ellos; y, finalmente, las greguerías sonoras, como pequeñas píldoras de ingenio transmitidas por medio de la locución y que, en muchas ocasiones, apelaban directamente al medio radiofónico, entre otros (Ariza Pomareta, 2019, p. 129-132).

En todos estos casos, la voz es el punto de encuentro entre locutor y oyente, entre aparato y aparato, y mediante ésta se construye el discurso narrativo, expresivo y emocional que llega al radioyente implicando. La voz es el eje de expresión entre lo real y lo abstracto, entre lo acústico y lo multisensorial, y articula la propuesta artística en los términos marcados por el locutor, ahora artista o radioartista. La voz no es sólo voz, sino que es un medio de transmisión, expresivo por sí mismo, de la condición humana y artística del radioartista y su obra, respectivamente.

El trabajo de Gómez de la Serna en torno a la expresión escrita-dibujada del sonido y la voz acústica, al margen de sentar las bases de una indagación práctica en torno a la plasticidad de los medios radiofónico y pictórico, se convirtió en un puente de conexión con reflexiones interdisciplinares más allá de la radio y el papel.

3.2 ACTIVISMO Y CONCIENCIACIÓN SOCIAL Y AMBIENTAL EN LA RADIO. LA ECOLOGÍA ACÚSTICA

Esta aproximación creativa a la radio como herramienta de experimentación artística, y al mismo tiempo como medio de observación política y social dando voz a un amplio grupo de la población y también como herramienta comunitaria, ha sido explorada por parte de los pioneros del estudio sobre paisaje sonoro. Es el caso de Hildegard Westerkamp, a quien podemos considerar como una auténtica ecologista del sonido, el cual, según destaca, está cargado de nuestras vivencias, emociones y deseos.

En su conferencia titulada "La naturaleza disruptiva de la escucha", Westerkamp hace referencia a un programa de radio de la década de 1970 en Vancouver, con reportajes acerca de los paisajes sonoros de la ciudad que incluyen grabaciones *in situ* y el estudio de los significados de los sonidos a partir de entrevistas a los ciudadanos (Westerkamp, 2019). Esta voluntad de concienciación y de análisis crítico acerca de la capacidad del sonido para unirnos a la realidad de un lugar le lleva a afirmar que ya no le interesa hacer música en el sentido convencional; si no que está interesada en abordar las cuestiones culturales y sociales a través del lenguaje musical expandido. Reconoce que El sonido y el lenguaje ambiental son sus herramientas, para encontrar las "voces" capaces de hablarnos de un lugar y de nuestra experiencia en el lugar². Partiendo de estos planteamientos, la investigadora y compositora también ha buscado la conexión entre sus composiciones, sus trabajos, sus programas radiofónicos y sus investigaciones relativas a los paisajes sonoros.

En una línea similar se encuentra Barry Truax, también compositor y experto en Ecología acústica. Los investigadores relacionados con la Ecología acústica, como es su caso junto a otros como Westerkamp o Murray Schafer, insisten en señalar el profundo efecto de la tecnología en el paisaje sonoro mundial, en particular desde la revolución industrial. Tanto en el ámbito teórico como en sus propias composiciones, debemos destacar dos aspectos fundamentales del trabajo de Truax, como son los aspectos ecológicos y los comunicativos. En ambos se aporta una aproximación interdisciplinar al sonido y en ambos juega un papel importante las tecnologías electroacústicas. De este modo, cabe destacar como una de sus aportaciones fundamentales a la Ecología Acústica el libro *Acoustic Communication*, en el que Truax se detiene en dos tecnologías principales que contribuyen a los cambios que se dan en los procesos de comunicación acústica: la electroacústica y la radiodifusión. Cabe destacar el capítulo 11 de este libro, dedicado a la radio en manera profunda, y en el que se analizan las relaciones entre los contenidos y las formas radiofónicas a partir de aspectos como la programación, el estilo, la dimensión vocal, la escucha, etc. (Truax, 1984, p. 159-174). Con estos trabajos y con esta aproximación, artistas vinculados a la Ecología Acústica, como los ya mencionados Westerkamp o Truax, pasan a ser referentes fundamentales de trabajos como el del presente texto, en tanto que sus creaciones están basadas en la combinación de dos elementos: por un lado, la

² [https://hildegardwesterkamp.ca/writings/writings-by/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening-\(keynote-at-isea2015\)](https://hildegardwesterkamp.ca/writings/writings-by/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening-(keynote-at-isea2015)).

conciencia social y ambiental y, por otro, la creación sonora, con el objetivo de transmitir a los oyentes la experiencia de unos lugares, unas situaciones y de unas experiencias.

4. ECOS DEL MEDITERRANEO

4.1 LA INVESTIGACIÓN

El objetivo principal del proyecto de investigación de la que deriva la obra *Ecos del Mediterráneo* fue estudiar los cambios en el paisaje sonoro cotidiano de las ciudades europeas debido a los flujos migratorios, desarrollando un procedimiento de investigación/acción con la implicación activa de la ciudadanía. La metodología desarrollada se basa en la combinación de herramientas *in situ* científicas y artísticas (tales como medición métrica, medición de audio, paseo, acciones artísticas en espacios urbanos, etc.) como forma de conocimiento del paisaje sonoro, además explorando las tecnologías audiovisuales como herramientas de análisis, representación y modelización. Mediante acciones *in situ*, experimentamos las rutinas ciudadanas para explorar viejas y nuevas formas de habitar el espacio (residentes y nómadas), y para también profundizar en los valores y sentimientos europeos en torno al tema de la emigración, el nomadismo o los refugios, temas que forman parte de la historia europea presente y pasada y que ha quedado plasmada en el arte, la música, el cine o la literatura, además de haber sido abordada en disciplinas alternativas al arte como la antropología, la sociología o las ciencias políticas.

El proyecto se enmarca en el campo de las investigaciones sobre el espacio sonoro, y particularmente sobre la capacidad del sonido para crear “ambiente”. En los últimos años, los estudios de paisaje sonoro han evolucionado teórica y metodológicamente abordando el fenómeno de la producción y recepción del sonido de manera amplia y multidisciplinar respondiendo a su complejidad. También desde otras disciplinas como la sociología y la comunicación, se plantean salir del estudio compartimentado del sonido para abordar la complejidad de las manifestaciones sonoras. El sociólogo Jesús Ángel Baca Martín, en su libro *Espacios sonoros: La dimensión social de la comunicación acústica* (2010) subraya cómo los estudios sobre sonido llevados a cabo en el campo de la comunicación humana han estado centrados, en gran medida, en las expresiones lingüísticas y en las manifestaciones musicales. Sin embargo, una aproximación detallada a la producción acústica de naturaleza social nos remite a estadios primigenios en los que los sonidos carecen

propriadamente de significado - no así de significación - y estaban intrínsecamente unidos a las dinámicas que ellos mismos promovían (Baca Martín, 2010).

El estudio de los “espacios sonoros de la voz” conlleva tanto un análisis de la voz como producción acústica como el estudio de su relación con el entorno físico, social, de significado, y finalmente musical. Esta exploración metodológica nace del interés por parte de los autores en combinar herramientas científicas y artísticas en el estudio del medio ambiente sonoro. El estudio del paisaje sonoro implica tener en cuenta diferentes variables, físicas, acústicas, emocionales culturales y sociales, configurando un campo del conocimiento que va más allá de la dualidad arte-ciencia. Los nuevos paradigmas científicos y los nuevos planteamientos filosóficos se abren a recuperar la importancia de los sentidos en el conocimiento. Los nuevos descubrimientos sobre la relación entre actuar sentir y pensar subrayan la importancia del sentir y la percepción en los procesos cognitivos (Castellanos, 2022).

Para el filósofo Erin Manning (2009), cada acto es, en esencia, un pensamiento, existiendo un nexo generativo entre acción, percepción y concepción, pues recreamos nuestro entorno a través de nuestros cuerpos. Esta construcción que hacemos de nuestro entorno no solo pertenece a nuestros cuerpos como percepción, sino que construimos modos de experiencia y pensamiento corporales (Manning 2009). En este contexto el lenguaje, como elemento de transición entre el interior y el exterior, cualifica nuestra expresión, nuestro estado de ánimo y es capaz de modificar el entorno en el que resuena y viceversa. El cuerpo, la percepción, lo sensible, sobre todo a partir del siglo XVIII, han sido marginado de los grandes corpus científicos que sólo confiaban en las demostraciones matemáticas. A mediados del siglo XX se inicia una revolución en el campo científico, en la que se plantea la reformulación de conceptos básicos de la ciencia y del conocimiento, rompiendo barreras entre disciplinas y abordando sin complejos la importancia de la subjetividad y lo sensorial en la ciencia (Prigogine; Stengers, 1983). De acuerdo con lo que expresa Bruno Latour, en una entrevista realizada por el canal y medio de televisión ARTE³, creemos que hemos ido perdiendo el contacto con nuestra esencia como humanos siguiendo la quimera del control del universo de la ciencia moderna, que está en el origen de la fragmentación del conocimiento y exclusión del cuerpo y lo sensorial de los sistemas cognitivos. A pesar de conocer

³ Dicha entrevista se puede revisar en el siguiente enlace: <https://www.arte.tv/en/videos/106738-003-A/interview-with-bruno-latour/> (consultado en julio del 2024).

los límites de la ciencia moderna, continuamos actuando según criterios obsoletos y nefastos para nuestra supervivencia y a pesar de tener constantemente evidencia de nuestro fracaso.

Este proyecto busca explorar la complementariedad de herramientas cuantitativas y cualitativas. En una primera aproximación al tema del proyecto, partimos de la hipótesis de que la voz expresa los sentimientos y las conexiones corporales con el contexto, ya sea como significados y expresividad, ya sea como modos de comprensión y aprehensión del entorno urbano percibido, en el que se proyecta la voz (espacio físico, perceptual y cultural,). Intentamos comprender el proceso de codificación verbal de la sensación subjetiva vivida como acciones, percepciones, pensamientos que, en definitiva, son generados y expresados verbalmente. Además, el lenguaje, como el espacio, es una forma de práctica social producida que está históricamente situada y dialéctica con el contexto social, es decir, socialmente moldeada y modeladora. Witte afirma que, dado que el lenguaje se percibe ampliamente como transparente, es difícil ver cómo se produce. Los están generando y transformando las estructuras sociales y las relaciones sociales (Witte, 2014).

En esta exploración teórica y metodológica que pretende combinar arte y ciencia, la obra radiofónica *Ecos del Mediterráneo*, representa un gran reto para abarcar la complejidad de la relación entre ser humanos y entorno en todas sus implicaciones, sociales, culturales, identitarias.

4.2 LA OBRA

En esta primera fase del proyecto nos centramos sobre el tema tan dramático de los inmigrantes desplazados, nómadas por razones climáticas, guerras, obligados a dejar sus casas sin nada, y en este andar pierden, a veces, la memoria de su origen, de su cultura y/o de su riqueza, intentando simplemente sobrevivir en un entorno no siempre acogedor siendo nómadas la fuerza, obligados a abandonar sus hogares. En este deambular dejan atrás sus orígenes, sus espacios de vida, sus costumbres milenarias con el riesgo de perder su identidad y la riqueza cultural que sólo queda en su memoria. La obra pretende explorar la voz y sus resonancias, como portadoras de ideas y significados, como cultura lingüística y sensorial que define y construye un espacio sensorial vital de diversas culturas y situaciones. En esta composición nos acercamos a la estética “música concreta”, que transforma en sonido las experiencias vitales y subjetivas, las contradicciones y ambigüedades tanto de los refugiados como de las poblaciones que los acogen. Así, en esta fase del proyecto, la obra utiliza la voz en su doble dimensión lingüística y sensorial, portadora de emociones y de significados.

A través de la voz podemos detectar sentimientos como el desamparo o el desarraigo de una población forzada a emigrar, el miedo y la rabia compartida con las poblaciones que los reciben y muchas veces el rechazo, y también la indiferencia de los medios de comunicación y de los políticos.

Los elementos fundamentales que constituyen la obra como parte de una metodología de un proyecto de investigación han evolucionado con el tiempo, pasando por diversos replanteamientos y en distintos formatos adaptándose a los distintos contextos de la investigación:

- Formato inicial en un entorno radiofónico; ya sea por la recogida de datos ya sea por la difusión a través de la radio. La producción de radio nos permite interconectar pensamiento y acción, crear un proyecto documental que combine lo real y lo virtual, lo concreto y lo imaginario;

Posteriormente se ha ido adaptando a diferentes formatos a partir de los cuales se están realizando unos cuestionarios para recoger las impresiones de los oyentes con respecto al contenido de la obra:

- Instalación para 8 canales: adaptación para 8 canales que se escuchó en Volos (Grecia), dentro del 3rd International Congress on Ambiance: *Ulisses's Echoes Ambiances, tomorrow / Ατμόσφαιρες, Αύριο* (Department of Architecture, University of Thessaly, 24 de septiembre de 2016). Los asistentes se movían en un espacio rodeado por 8 altavoces participando del nuevo espacio-tiempo reconstruido con las distintas voces;
- La primera versión *Ecos de Ulises* pasó a llamarse *Eco del Mediterráneo* y se transformó en una instalación audiovisual interactiva con 18 altavoces con una pantalla circular 360 grados, las imágenes recogen las olas del mar Mediterráneo. Fue instalada durante los encuentros entre arte y ciencia "Panorama 21" en la Universidad politécnica de Valencia, junio de 2021;
- La última propuesta ha vuelto a su formato radiofónico, para la actividad "Noches de las Ideas" (Chicago, Chicago Architecture Center in The Ball Theater, 2024).

Otro aspecto fundamental en este proceso fue la elección de los datos/voces que constituyen la pieza. Se considera un espacio concreto Crotone una localidad de Calabria en el sur de Italia, donde se realizaron unas grabaciones *in situ*, en un momento particularmente difícil por la guerra en Siria y por la inmigración desde África se sumó la gran oleada de refugiados debido al recrudecimiento de la guerra en dicha área y al incremento de personas que trataban de huir de este y de otros conflictos.

- Voces de integrantes de una asociación acogida en Italia;
- Voces de residentes en pueblos de acogida en el sur de Italia;
- Artistas refugiados que relatan su experiencia;
- Historiadores que narran la historia de flujos migratorios histórico de algunos pueblos del sur de Italia;
- Materiales provenientes de la radio y documentales;
- Periodistas de distintas nacionalidades;
- Políticos de distintas nacionalidades;
- Voces de distintos inmigrantes y refugiados.

Las diversas voces, las diversas lenguas, los sonidos del espacio y las resonancias que las acompañan se recomponen para crear un espacio-tiempo imaginario y a la vez real, donde prácticamente se pueden sentir las condiciones emocionales de los distintos actores presentes en este conflicto, más allá del significado de las distintas palabras. A través de sus voces intentamos conocerlos: ¿quiénes son ellos, los refugiados? ¿Cuál es la historia que hay detrás? ¿Cuál es su cultura? ¿Cuáles son sus creencias? ¿Qué es lo que han dejado atrás? ¿Cómo son recibidos, cuáles son los desequilibrios que esta situación conlleva?

5 CONSIDERACIONES FINALES

La obra que hemos presentado como resultado parcial de una investigación se ha transformado en herramienta de sensibilización y herramienta dinámica para profundizar la relación entre el ser humano y su entorno. Nos hemos servido de las experiencias revolucionarias llevadas a cabo en las propuestas musicales del siglo XX en la que ha habido una gran expansión de la música

a todo el mundo sonoro, la valorización de lo corporal, el interés hacia lo social, lo político a lo ecológico hacen estas experiencias musicales una gran fuente de inspiración para las nuevas herramientas metodológica de estudio de las complejas relaciones ser humanos-entornos.

Finalmente, esta propuesta quiere también, por un lado, sensibilizar en torno a un tema tan dramático como es el de las condiciones de los refugiados e inmigrantes y del que está lejos de encontrarse una solución y, por otro lado, conocer el patrimonio inmaterial, las historias y tradiciones que llevan consigo, para que no se pierdan culturas valiosas. Este es un primer acercamiento: todavía hay mucho que trabajar en esta transversalidad metodológica, es un proceso abierto, y que sigue evolucionando hoy en día con la propia investigación.

REFERENCIAS

ARIZA POMARETA, Javier. Imaginar la radio: Ramón Gómez de la Serna y el medio radiofónico. **Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras**, v. 8, p.123-138, 2019.

BACA MARTÍN, Jesús Ángel. **Espacios sonoros: La dimensión social de la comunicación acústica**. Sevilla: ArCiBel Editores, 2010.

BEJARANO CALVO, Carlos Mauricio. **A vuelo de murciélago: el sonido, nueva materialidad**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

BENITO JAÉN, Ángel. **Prólogo a la comunicación: treinta años de investigación de los medios de España**. Madrid: Editorial Complutense, 1994.

CASTELLANOS, Nazareth. **Neurociencia del cuerpo. Como el organismo esculpe el cerebro**. Barcelona: Editorial Kairòs, 2022.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Proclama futurista para los españoles. **Prometeo**, n. 20, 1910.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Radio Humor. El circo de las ondas. **Ondas**, n. 215, p.27, 27 de julio de 1929.

KOGAWA, Tetsuo. On radioart. En: THURMANN-JAJES, Anne (et. al) (ed.): **Radio as arts, concepts, spaces, practices**. Bielefeld: Transcript, 2019, p.50-51.

LABELLE, Brandon. **Brackground noise. Perspectives on Sound Art**. New York: Continuum IPG, 2006.

- LADD, Robert. **Intonational phonology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- LADEFOGED, Peter; MADDIESON, Ian. **The sounds of the world languages**. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- MANNING, Erin. **Relaciones: paisajes: movimiento, arte, filosofía**. Cambridge: MIT Press, 2009.
- PALMESE, Cristina. **Sobre la identidad de la ciudad. El estudio de la interacción audiovisual en las nuevas herramientas para el proyecto. El caso de Cuenca**. Tesis Doctoral (Doctorado en Arquitectura Departamento de Proyecto Arquitectónico ETSAM-UPM Madrid, 2014).
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- TOMATIS, Alfred. **L'Oreille et la Vie**. Paris: Éditions Robert Laffont (collection Réponse Santé), 1977.
- TOMATIS, Alfred. **L'Oreille et La Voix**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1987.
- TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. Westport (Connecticut): Ablex Publishing, 1984.
- VÉRTOV, Dziga. **El cine ojo**. Madrid: Ed. Fundamentos, 1973 (trad. y selección de textos por Francisco Llinás).
- WESTERKAMP, Hildegard. Acoustic ecology and the zone of silence. **Musicworks**, v.31, 1985, p.8-9.
- WESTERKAMP, Hildegard. The disruptive nature of listening. En: DROUMEVA, Milena; JORDAN, Randolph (ed.): **Sound, media, ecology**. Southampton: Palgrave Macmillan, 2019, p.45-63.
- WITTE, Arnd. **Blending Spaces: Mediating and Assessing Intercultural Competence in the Classroom Trends in Applied Linguistics**. Berlin: De Gruyter Mouton, 2014.



Cristina Palmese es arquitecta por la universidad de Nápoles, Especialización en Nápoles y en TU-Graz, doctora en Arquitectura por ETSAM. Es profesora de la Universidad Europea en el Máster de investigación Musical. Directora del estudio Paisaje Sensorial Office-lab. Actualmente forma parte del equipo de investigación del proyecto FCT-23-19092 Metodologías entre arte y ciencia. Forma parte del Management Committee of CA23145 - Architectural and Urban Ambiances of European Cities. Ha realizado una Short-Term Scientific Mission Grant: COST CA18204 Dynamics of placemaking and digitization in Europe's cities, Kadir Has University - Istanbul Technical University, Ha obtenido Virtual Mobility Grant COST CA18204. Dissemination Grant 14th Biennale of European Towns and Town Planners, Sus intereses se

encuentran en el paisaje sonoro, el espacio público y el cambio social.
E-mail: cristina.palmese@universidadeuropea.es.



José Luis Carles es Doctor en Ciencias Biológicas (UAM), Ecólogo y compositor. Profesor del Departamento de Música (UAM). Investigador en el Instituto de Acústica (CSIC) 1986-2002. Forma parte del Monitoring Committee de la Action COST Member Management Committee of CA23145 - Architectural and Urban Ambiances of European Cities; Coordinador del Proyecto CIVIS “Cross-sectional study of border spaces. The soundscape as a tool”. Director de Encuentros Iberoamericanos sobre Paisajes Sonoros (4 ed.) y del Congreso Internacional de Espacios Sonoros (6 ed.). Utiliza métodos y técnicas para el análisis interdisciplinar y sociocultural de las atmósferas e identidades urbanas, integrando la investigación científica y acción artística, con métodos pluridisciplinares que incluyen el análisis físico-espacial, perceptivo-sensorial y del discurso. E-mail: joseluis.carles@uam.es.



Alejandro Rodríguez Antolín es Doctor en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Es Profesor Honorario del Departamento Interfacultativo de Música (UAM) y docente en el Máster de Investigación Musical de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Especializado en música electroacústica, tecnologías sonoras y Humanidades Digitales. Premio Extraordinario del Grado en Historia y Ciencias de la Música (UAM). Máxima calificación en el Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura (UAM). Su Tesis Doctoral, “Más allá de lo eléctrico: música electroacústica en España. Multimedialidad e Interdisciplinariedad” (2023), obtuvo la máxima calificación (Sobresaliente, Cum Laude). Ha compaginado sus estudios doctorales con un contrato predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU)". E-mail: alejandro.rodriqueza@uam.es.

SAVING SHAPES:

A CRIAÇÃO DE UMA INSTALAÇÃO SONORA NUM ESPAÇO ESPECÍFICO

TENDO O *SOUNDWALKING* ENQUANTO

ESTRATÉGIA COMPOSICIONAL

Dr. Elder dos Santos Oliveira Junior

PPGArtes, Faculdade de Música, Universidade Federal do Pará – elderoliveira@ufpa.br

Dr. Filipe Cunha Monteiro Lopes

CIPEM/INET-md, ID+, ESMAD, Instituto Politécnico do Porto, Portugal – filipelopes@esmad.ipp.pt

Dra. Sara Carvalho Aires Pereira

Inet-md, Universidade de Aveiro, Portugal – scarvalho@ua.pt

Resumo: Este artigo apresenta a estratégia utilizada para criar a instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018). Além disso, apresentaremos algumas observações sobre a composição musical para instalações sonoras em locais ao ar livre em exposição por períodos prolongados, especialmente estratégias para evitar repetições. A nossa abordagem é baseada em três fases: (1) recolher uma ampla gama de "informações" fenomenológicas do local, realizando caminhadas sonoras, fazendo anotações e gravando sons; (2) analisar essas "informações" e compor música para ser instalada e executada naquele local específico; (3) recriar periodicamente a composição/instalação usando novas "informações" obtidas repetindo o passo número 1. Por fim, discutiremos os efeitos de revisitar o mesmo lugar para experimentar as suas particularidades e significados como uma estratégia composicional, em oposição ao uso de um computador para recuperar dados em tempo real durante o período da instalação.

Palavras-chave: Composição Musical. Instalação Sonora. Arte Sonora. Soundwalking. Site-specific art.

1 INTRODUÇÃO

Entre 2016 e 2018 foi criada a instalação sonora *Saving Shapes*, do compositor Elder Oliveira, tendo como estratégia composicional e de pesquisa a realização do *soundwalking* (*i.e.* caminhada atenta à escuta) enquanto encontro regular com a realidade acústica de um espaço específico. Este procedimento foi definido como *revisitação*, na tese doutoral “*Registo, composição e vinculação de instalação sonora para um espaço específico através da revisitação*”¹. A partir desta tese se desvelou uma possibilidade particular de como transformar e/ou gerar novo material sonoro para uma instalação sonora exposta por longos períodos, evitando o recurso ao *looping*.

Localizada na cidade do Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil, a Ilha dos Marinheiros foi o espaço que acolheu a instalação sonora em questão. Proporcionou ao artista momentos de escuta, de caminhada e de registro sonoro e visual, significando um espaço de experiência das transformações que foram identificadas por ele enquanto significativas. Para a pesquisa, a Ilha foi acolhida como um espaço também de experimentação (*i.e.* experiência) artística. Ou seja, a Ilha dos Marinheiros motivou o artista a descobrir de que forma as transformações do lugar, experienciadas ao longo das revisitações e do *soundwalking*, poderiam estar integradas num longo e permanente processo composicional. Ainda, como o artista seria atravessado por essa experiência de quem assujeita ao processo composicional, às intempéries climáticas que fizeram parte do processo criativo e às condições logísticas de registro e de instalação que também fizeram parte durante as tomadas de decisão.

Este capítulo mimetiza o processo de composição da instalação sonora, que se subdivide em três partes: (1) o primeiro encontro do artista com o espaço específico que acolhe a instalação sonora; (2) a primeira criação sobre as experiências com a paisagem; e (3) as três subseqüentes recriações (*i.e.* variações) da proposta inicial. No capítulo 2, apresentam-se as teorias e modelos que fundamentam a pesquisa.

2 TEORIAS E MODELOS

A pesquisa é principalmente baseada e inspirada nas ideias dos estudos de paisagem sonora e práticas artísticas de autores de reconhecida importância neste domínio como Murray Schafer (1977), Hildegard Westerkamp (1974; 1988; 2002; 2010), Barry Truax (1998; 2001; 2002; 2004), David Abram (1996) e Bernie Krause (2008; 2013). Para a nossa pesquisa de trabalho em

¹ Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/27527>.

específico, Westerkamp, Abram e Krause são as figuras-chave. Por um lado, Krause (2008) definiu a *biofonia*, *geofonia* e *antropofonia* como esferas complementares da paisagem sonora, definindo assim uma referência teórica e prática clara sobre os elementos acústicos de um determinado lugar, reiterando em 2013, no livro *A grande orquestra da natureza* (Krause, 2013). Isso significa que para assimilar, entender e experimentar uma paisagem sonora, pode ser útil considerar tais referências e, de facto, as três referências de Krause são essenciais para a nossa abordagem. Por outro lado, Westerkamp (1974) e Abram (1996) abordam o ambiente circundante como um lugar de performance a ser experimentado (por exemplo, ao realizar uma caminhada sonora). Os autores acreditam que tal "performance" dentro de paisagens sonoras complexas (por exemplo, locais ao ar livre) é uma experiência sonora tão rica que ajuda a criar composições musicais. No nosso caso, criar e potencializar recriações a partir de *revisitações*. Hildegard Westerkamp afirmou que "Uma caminhada sonora é qualquer excursão cujo principal propósito é ouvir o ambiente. É expor os nossos ouvidos a todos os sons ao nosso redor, não importa onde estejamos" (Westerkamp, 1974, p.216). A caminhada sonora, como sugerido por Westerkamp, revela as características sonoras de um determinado lugar, mas também se pode dizer que a caminhada pode atuar como uma força que vincula o compositor ao lugar. Uma vez que a paisagem sonora é um fenómeno tão complexo, não se consegue ouvir tudo ao mesmo tempo (Fastl; Zwicker, 2006). Esse fenómeno psicoacústico bem conhecido também nos diz que ouvir é uma ação individual, implicando assim uma escolha pessoal. A caminhada sonora, no âmbito do nosso estudo, é entendida como uma estratégia para explorar o lugar, baseada em escolhas pessoais derivadas da escuta da paisagem sonora, recuperando uma ampla gama de "informações" sonoras que serão incorporadas nas futuras composições musicais para a instalação sonora. Para além disso, realizar caminhadas sonoras é a maneira de experimentar as transformações naturais que ocorreram no local e sua "intensidade", elementos estruturais para a nossa abordagem.

A estratégia composicional e de pesquisa (*i.e.* caminhada sonora e composição musical) usada em *Saving Shapes* ocorreu em três fases independentes consecutivas, e elas formam a base do processo criativo proposto. As três fases são: (1) caminhada sonora livre para detectar características sonoras, fazer anotações e experimentar o lugar; (2) fazer gravações de campo que posteriormente serão editadas e adicionadas à composição em estúdio da instalação sonora; e (3) monitorizar e experimentar a transformação do lugar durante e após as caminhadas sonoras, bem como ao ouvir

as gravações de campo posteriormente (ou seja, não no local específico). Esta abordagem é realizada em cada revisitação ao local (ou seja, compor uma nova trilha sonora para a instalação). Assim, a caminhada sonora tornou-se o aspecto central da nossa estratégia criativa e analítica, entendida aqui como uma atividade multifacetada para ouvir, gravar e conceber composições musicais.

A instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018) foi composta e executada à luz do que foi descrito, e detalharemos mais sobre o assunto no capítulo 3.0. Antes disso, em 2.1 Looping ou interações em tempo real, discutiremos dois assuntos relacionados com instalações sonoras, e que foram objeto da nossa atenção: (1) o uso de loops, e (2) o uso de computadores para evitar loops e introduzir interações em tempo real.

2.1 LOOPING OU INTERAÇÕES EM TEMPO REAL

Campeato e Iazzetta (2006) afirmaram que o uso de loops é uma estratégia comum usada por artistas quando eles projetam uma instalação sonora para ficar em exposição por um longo período (por exemplo, num museu durante um ano). Os autores explicam que isto acontece porque ou o compositor não deseja alterar a trilha sonora, ou o compositor não é capaz de alterar a trilha sonora (por exemplo, o artista mora noutro país), ou mesmo porque os recursos tecnológicos/humanos do espaço (por exemplo, computadores, manutenção) não permitem tais interações; assim, usar loops parece ser uma abordagem comum na maioria das situações. No entanto, acreditamos que esse tipo de abordagem diminui o potencial da instalação sonora de interagir com o local específico onde está hospedada, particularmente incorporando as suas transformações naturais (ou seja, natureza) na trilha sonora.

Se o nosso objetivo fosse apenas evitar loops, uma solução comum, eficaz e simples seria criar um algoritmo para recuperar características sonoras (ou nem tão sonoras) do local e interagir com ele em tempo real, produzindo assim uma composição musical em tempo real feita com novos sons. Entretanto, “[...] os procedimentos que utilizam o loop determinam precocemente as relações existentes entre obra e espaço, ignorando possivelmente as contribuições que os fenômenos de um espaço aberto poderiam oferecer à obra” (Oliveira, 2019, p. 22). Estaríamos, da mesma forma, ignorando “[...] idiossincrasias do espaço sonoro e que essas, possivelmente, acrescentariam valor e interesse renovado à obra” (Oliveira, 2019, p.15).

Softwares como Pure Data, Max/MSP, entre outros, são bem conhecidos e adequados para realizar tarefas como estas. Embora isto seja certamente verdade, estamos interessados na experiência humana e fenomenológica que, por sua vez, nos proporciona uma experiência individual, subjetiva e específica do lugar. Acreditamos que experimentar transformações ao longo de um amplo período (por exemplo, um ano) é uma experiência a ser absorvida de um ponto de vista humano. Isso ocorre porque a nossa memória e as nossas memórias fenomenológicas serão sobrepostas às memórias anteriores durante cada nova caminhada sonora, produzindo uma sensação cronológica e memórias sensoriais em relação ao lugar. Para além disso, e em linha de pensamento com Abram (1996), estamos interessados na "identidade" dinâmica do espaço que naturalmente muda ao longo do tempo. Segundo Abram "o espaço, como as entidades ou objetos dentro dele, é dinâmico. Ou seja, todas as "entidades", "objetos" ou unidades similares de ação e percepção devem ser consideradas como unidades envolvidas em processos contínuos. Da mesma forma, unidades e relações espaciais são "qualitativas" nesse mesmo sentido e não podem ser consideradas claramente definidas, prontamente quantificáveis e estáticas em essência" (Abram, 1996, p.190). Sentimos que esse tipo de perspectiva global turva do lugar é o aspecto composicional que se destaca na nossa abordagem, portanto, um algoritmo digital é inconcebível para criar isso.

3 INSTALAÇÃO SONORA *SAVING SHAPES* (2016-2018)

O trabalho criativo e de pesquisa foi realizado na Ilha dos Marinheiros, localizada no distrito de Rio Grande, no sul do Brasil. Este é um lugar amplo, com muitos quilômetros, paisagem visual característica e paisagem sonora diversificada.



Figura 1: Registo visual aéreo no espaço específico a 30 metros de altura, em março de 2019. Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Arte Sonora.

As figuras 1 e 2 apresentam o espaço específico registado posteriormente à realização da instalação sonora, a propor a continuidade da observação de um espaço em contínua transformação a partir de outros meios, no caso, de drones.



Figura 2: Registo visual aéreo no espaço específico a 25 metros de altura, em fevereiro de 2019. Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Arte Sonora.

Ao longo dos encontros foram ouvidos sons biofônicos, geofônicos e antropofônicos, como antevisto ouvir num espaço que é habitado. Sons de pássaros e o farfalhar da vegetação misturavam-se no ambiente, onde pontualmente ouviam-se distante sons de bicicletas e motocicletas. A partir dessa contínua escuta proposta pela *revisitação*², o processo criativo apresentou o primeiro encontro com o espaço e quatro composições eletroacústicas, correspondendo a uma criação original e três recriações da proposta inicial que foram instaladas no local. Cada uma dessas composições expressa o vínculo fenomenológico do autor com a paisagem sonora específica do local e materializa a estratégia aludida acima.

Esta instalação considera as transformações de sons audíveis e inaudíveis de um ponto de vista artístico, especificamente durante cada recriação. Na maioria das vezes, os sons mais imperceptíveis foram conseguidos usando tecnologias de gravação (por exemplo, com gravador de som, hidrofone) que confirmam o quão subtis são os sons captados por esta abordagem. Esses sons foram integrados ao processo composicional para serem difundidos no mesmo lugar, estabelecendo novos diálogos com outros elementos da paisagem. Por outro lado, alguns ruídos (ou seja, sons de tráfego) interferem e mudam as intensidades dos sons biológicos, modificando as intensidades e todas as manifestações vitais do lugar. Revisitar o local torna possível perceber essas mudanças e interagir com elas, concebendo performances diferentes que consideram a natureza e a paisagem sonora, ou seja, mudanças climáticas, interferências humanas e todas as expressões *biofônicas* e *geofônicas*. As subseções a seguir, 3.1 a 3.5, apresentam todas as fases que compreendem o processo criativo de *Saving Shapes*.

3.1 PRIMEIRO ENCONTRO

Uma das principais preocupações do artista foi ter (1) experiências com o espaço específico, para definir medidas confiáveis de tempo, e (2) dimensões espaciais, para que fosse possível dialogar com os objetos do espaço envolvente (SANTAELLA e NÖTH, 1997). Deste modo, realizar caminhadas sonoras para mapear o local foi o primeiro passo "criativo" desta pesquisa, de forma a definir o tipo de sons que iria integrar a primeira composição eletroacústica. Ao mesmo tempo, de um ponto de vista fenomenológico, definiu que tipo de objetos revelariam novas percepções para incluir nas futuras caminhadas sonoras e transformações, tendo como máxima o

² Termo definido em tese pelo autor.

pensamento de que o espaço instalativo "(...) não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são organizadas, mas os meios nos quais a posição das coisas torna possíveis" (Merleau-Ponty, 1945, p.284). Assim, este primeiro encontro destinou-se a mapear sons e definir diferentes características contrastantes que existem entre cada local dentro da ilha.

As gravações foram feitas para fornecer material sonoro bruto, e foi criado um catálogo para apoiar a composição, que qualificou as gravações de sons biológicos e não biológicos (ou seja, sons *biofônicos*, *geofônicos* e *antropofônicos*). Em geral, o catálogo *biofônico* foi composto por sons de anfíbios, pássaros e insetos. Além disso, identificaram-se diferentes ventos, bambus, água corrente e chuva caindo como sons não biológicos. Esses sons foram usados ao longo da composição em estúdio, mas regravados em cada revisitação para perceber cada transformação. Finalmente, o primeiro contato com o ambiente resultou num roteiro que definiu as caminhadas sonoras para as futuras revisitações (por exemplo, assinatura acústica de cada lugar, sons de animais, objetos na paisagem).

3.2 CRIAÇÃO ORIGINAL

O primeiro encontro e a criação original foram realizados com um mês de distância. A proximidade entre esses dois momentos não foi suficiente para ver e ouvir muitas diferenças, especialmente considerando as diferenças no nível biofônico e geofônico. Uma maneira de lidar com esta situação foi improvisar sons com objetos locais (por exemplo, gravetos) e, em seguida, gravar essas ações. Usar galhos secos, pisar em folhas secas e usar madeira para produzir sons percussivos tornou possível coletar material sonoro bruto, para ser posteriormente transformado em pós-produção. Essa estratégia desdobra procedimentos para explorar diferenças entre superfícies e locais dentro da ilha. Essa experiência, guiada pela escuta, resultou no mapeamento de novos lugares a serem experimentados. Após essas ações experimentais, uma composição eletroacústica foi composta e, posteriormente, difundida usando uma configuração de oito canais. Os alto-falantes foram colocados em quatro lugares usando a área estrategicamente demarcada. Quando o artista escolheu a configuração de difusão sonora estava ciente de que "(...) às vezes, alguns sistemas são considerados inadequados para alguns trabalhos" (Antunes-Pires, 2007, 142). Assim, considerou dois aspectos centrais para organizar essa performance: (1) evitar modos de escuta tradicionais, e (2) não sobrepor (ou seja, nível dinâmico) a composição eletroacústica sobre a paisagem sonora natural. O primeiro aspecto pretende oferecer diferentes possibilidades de

interação entre os ouvintes e o lugar, e o segundo propõe um diálogo com os sons ambientais locais. A estreia da primeira criação durou aproximadamente 42 minutos.

3.3 PRIMEIRA RECRIAÇÃO

Quatro meses separaram a criação original da primeira recriação.

Para a primeira recriação, a caminhada sonora foi a estratégia utilizada para verificar quantos sons foram transformados pelo ambiente. Foram avaliadas todas as transformações visíveis do espaço, julgando visualmente as transformações mais importantes, por exemplo, o aparecimento da água. Após esta abordagem visual inicial, os lugares e objetos que foram transformados por interferências climáticas foram avaliados acusticamente, criando uma nova perspectiva para agir. Simultaneamente novas técnicas de gravação foram exploradas neste local, como o registo subaquático e o registo em movimento, por exemplo. Consequentemente isto mudou consideravelmente a nossa caminhada sonora. Após essa transformação maciça, e a partir deste evento, procuramos formas de como estabelecer novos diálogos entre música, objetos e ambiente. Para isso, escolhemos sons gravados da superfície, mais perto da água, tentando encontrar novas intensidades de sons biofônicos. Por outro lado, usando um hidrofone foi possível identificar algum movimento biológico, como o movimento das plantas sob a água. Esta perspectiva ofereceu uma nova abordagem para dialogar com o espaço, verificando exatamente o novo objeto na paisagem. Finalmente, a performance explorou os diálogos existentes entre a composição eletroacústica e objetos específicos. Durante este período, foram verificadas as formações icônicas, enquanto a composição eletroacústica foi pareada com imagens de objetos. Considerando a relevância dos objetos que aparecem e sua posição na paisagem, o ícone contém intrinsecamente uma narratividade que considera cada referência pessoal sobre tempo, imagem e som ouvido ou imaginado. A água e a única árvore foram traduzidas numa difusão monofônica para elevar o posicionamento, visualidade e movimento do objeto. A estreia desta primeira recriação, durou aproximadamente durante 37 minutos.

3.4 SEGUNDA RECRIAÇÃO

Cinco meses separaram a primeira da segunda recriação.

A segunda recriação começou a partir de uma nova proposta de performance: ouvir no próprio espaço os sons compostos de um local específico visualmente distante de onde foi gravado. Após descobrir as novas transformações do espaço no inverno, a performance foi feita com fones de ouvido, expondo todos os detalhes gravados, evitando o som real do ambiente. Esse procedimento foi precisamente descrito por Truax (1984) e Westerkamp (1987) como "Esquizofonia", quando "(...) um ambiente esquizofônico é aquele em que os sons transmitidos eletroacusticamente são impostos ao ambiente acústico existente" (Westerkamp, 1987, 24), tornando o ouvinte incomunicável com a realidade ambiental. Ao mesmo tempo, a terceira performance explorou reações físicas e significados ao ouvir os sons de um local específico, realocado para outro. Lembrando Truax (1984), o desafio da situação esquizofônica para o ouvinte é fazer sentido da justaposição de dois contextos diferentes. Em muitos casos, o 'sentido' se torna uma aceitação convencional. Tendo em conta isto, o clima, a temperatura, o período do dia e os níveis de ruído são considerados informações constantemente transformadoras e, comparando com a segunda recreação quando o compositor/intérprete experimenta a realocação do som, entendemos que algumas performances são mais esquizofônicas do que outras. Considerando a distância ou aproximação em relação à fonte sonora, o desafio referido deve ser mais aceitável. A estreia desta terceira recriação, durou aproximadamente durante 42 minutos.

3.5 TERCEIRA RECRIAÇÃO

Três meses separaram a segunda da terceira recriação.

A última recriação oferece ao ouvinte improvisações com areia, água, e ressignifica alguns sons previamente usados. Provavelmente, a interferência natural mais importante neste momento foi a chuva rápida caindo sobre a duna. Este evento foi gravado usando um microfone *Aquarian Audio H2a*, levemente coberto com areia para capturar o impacto da água na areia. Para concluir este processo, a última performance foi um momento de caminhada, usando fones de ouvido para ouvir a composição enquanto observava os objetos da paisagem. Nomeado por Hosokawa como "Efeito Walkman", o ouvinte ouve "(...) música cuja fonte se move voluntária ou involuntariamente de um ponto a outro, coordenada pelo transporte corporal do(s) proprietário(s) da fonte" (Hosokawa, 1984), ressignificando por movimento o conteúdo musical. A estreia desta última recriação (ou seja, performance), durou aproximadamente 15 minutos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propõe momentos periódicos de vínculo entre um artista e um local específico para compor e recompor a estrutura, timbres, sonoridades e formas de apresentação de uma composição. A caminhada sonora é a estratégia para alcançar isto, e apresenta momentos de composição musical, recriando essa composição, experimentando-a e pensando-a em cada revisitação sucessiva. Cada recriação (ou seja, recomposição) da instalação sonora propõe uma variação da composição anterior, assim, evitando *loops* e repetições literais e, ao mesmo tempo, mantendo um tipo de ligação humana ao lugar. Esta abordagem, embora careça de interações em tempo real (por exemplo, um algoritmo de computador), oferece formas de experienciar a paisagem sonora como um fenômeno dinâmico. O objetivo da pesquisa não foi encontrar respostas sobre como representar um determinado local, mas sim proporcionar uma experiência subjetiva, individual e temporalmente específica de um lugar específico. Como diz Hildegard Westerkamp, “Seja o que quer que façamos, as nossas escolhas são sempre influenciadas por nossos antecedentes e experiências culturais, sociais e políticas, por idade e gênero, gosto musical, experiências passadas com várias paisagens sonoras, assim como a situação atual da vida” (Westerkamp, 2002, p. 55).

Na nossa experiência, este tipo de abordagem pode resultar em instalações sonoras mais profundas, imersivas e significativas, que refletem não apenas os sons de um lugar, mas também a experiência humana de estar nesse lugar. Assim, esta pesquisa propõe uma abordagem alternativa e complementar de composição musical para instalações sonoras em locais externos, enfatizando a importância da experiência humana e fenomenológica na criação de paisagens sonoras.

Resumo apresentado no TCPM 2019, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Outubro, 2019.

REFERÊNCIAS

ABRAM, David. **The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More Than Human World**. New York: Pantheon, 1996.

ANTUNES-PIRES, Isabel Maria. (2007). **La notion d’Espace dans la création musicale: idées, concepts et attributions**. Tese de Doutorado. Université Paris 8. UFR ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE DÉPARTEMENT DE MUSIQUE.

CAMPESATO, Lílian., e IAZZETTA, Fernando. **Som, espaço e tempo na arte sonora**. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006.

KRAUSE, Bernie. **Anatomy of the soundscape**: Evolving perspectives. *Journal of the audio Engineering Society*, 56(1) pp 73-80, 2008.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza** – Descobrimo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

OLIVEIRA, Elder. **Registo, composição e vinculação de instalação sonora para espaço específico através da revisitação**. Tese doutoral. Universidade de Aveiro, Portugal, 2019. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/27527>.

SANTAELLA, Lucia. and NÖTH, Winfried. (1997). **Imagem**: Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2014.

SCHAFER, Murray. **The Soundscape**: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Vancouver: Destiny Book.

TRUAX, Barry. (1998). Composition and diffusion: space in sound in space. **Organised Sound**, 3(02), 141–146. 1998.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. 2ª edição. New York: Ablex Publishing, 2001.

TRUAX, Barry. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. **Organised Sound**, 7(01), 5M14. 2002.

TRUAX, Barry. (2004). **Emily Thompson, The Soundscape of Modernity**. *The Journal of Acoustic Ecology*, 5, 47–48, 2004.

WESTERKAMP, Hildegard. **Soundwalking**. *Sound Heritage*, Vol. III No. 4, 1974. Reprinted and updated in Angus Carlyle (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris, 2007, pp. 49-54.

WESTERKAMP, Hildegard. **Soundwalking**. Originally published in *Sound Heritage*. Vol III, Number 4 Victoria B.C., revised in 2001, 1974.

WESTERKAMP, Hildegard. **Listening and Soundmaking: A study of music-asenvironment**. Master's Thesis; Simon Fraser University, 1988.

WESTERKAMP, Hildegard. Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology. **Organised Sound**, 7 (1): 51–56, 2002.

WESTERKAMP, Hildegard. In: *Transformations. Beneath the forest floor*. Montreal: empreintes DIGITALes, 2010. (IMED1031).



Elder dos Santos Oliveira Junior é doutor em Música com ênfase em Composição Musical, Universidade de Aveiro, Portugal (2019). Pós-doutor em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande (2021). Professor Adjunto na Universidade Federal do Pará, Brasil. Pesquisador do GEECAF/FURG e TRAMA-USP. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Coordenador do Projeto Mosaico: um novo espaço para o pensamento. E-mail: elderoliveira27@gmail.com.



Filipe Cunha Monteiro Lopes é doutorado em Média-Digitais pela Universidade do Porto e compositor com fortes afinidades com a música electroacústica. Tem desenvolvido trabalho na área da composição de música electroacústica e instalação multimédia, colaborando ainda no âmbito da dança, cinema, teatro ou vídeo-instalação. Atualmente é Professor Adjunto na Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto, Diretor do Departamento de Artes da Imagem e investigador integrado no CIPEM | INET/md e na ID+ ESMAD. Site: filipelopes.net. E-mail: filipelopes@esmad.ipp.pt.



Sara Carvalho Aires Pereira é professora associada da Universidade de Aveiro e investigadora integrada do Inet-MD. Enquanto compositora interessa-se pela interação das artes performativas e aspectos relacionados com narrativa musical, público enquanto performer, gesto e colaboração compositor-performer. O seu portfólio tem mais de 90 obras, fruto de encomendas de ensembles e performers de mérito internacional e instituições de prestígio. Várias obras estão disponíveis em CD, e muitas partituras editadas pelo CIMP, Babel Scores e Wirripang Pty. Ltd. Apresenta-se regularmente em conferências. A sua investigação está publicada em livros, periódicos e capítulos de livros, por editoras como a ASHGATE/SEMPRE Studies: The Psychology of Music Series e London: Imperial College Press. E-mail: scarvalho@ua.pt.

TRÊS PATCHES EM VCV RACK PARA CRIAÇÃO MUSICAL: A EXPERIÊNCIA COM O SINTETIZADOR MODULAR NA APRENDIZAGEM E DESCOBERTA SONORA

Felipe de Almeida Ribeiro

Universidade Estadual do Paraná – felipe.ribeiro@unespar.edu.br

Ricardo Thomasi

Universidade Estadual de Londrina – ricardothomasi@uel.br

Universidade Estadual do Paraná, PPGMUS – ricardo.thomasi@unespar.edu.br

Charles Klippel Neimog

Universidade de São Paulo - charlesneimog@outlook.com

Resumo: No contexto brasileiro, os sintetizadores analógicos surgiram tardiamente e enfrentaram limitações tanto no mercado quanto nos ambientes acadêmicos, incluindo conservatórios e universidades. Contudo, estamos presenciando um ressurgimento significativo e uma maior popularização desses instrumentos, desde a produção artesanal de luthiers eletrônicos até grandes empresas da indústria musical. Os sintetizadores modulares, em particular, desafiam os modelos tradicionais da música (teclados, escalas de 12 notas etc.) e a cultura digital predominante, oferecendo tanto a reprodução de conceitos musicais tradicionais quanto uma lógica que reflete as estruturas computacionais contemporâneas. Neste cenário de mudança, os estudantes de música enfrentam um dilema peculiar: enquanto são educados em ambientes tradicionais, literalmente em estruturas que conservam saberes, estão expostos a uma cultura digital saturada de mídias e presets. Além disso, muitas universidades brasileiras mantêm currículos defasados em relação às Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em música, estabelecidas pelo MEC. Para abordar essa questão, propomos uma metodologia prática e demonstrativa utilizando sintetizadores modulares como espaços de problematização da linguagem composicional e instrumental, de pensamento musical contemporâneo. Apresentaremos uma série de *patches* que possibilitam a exploração sonora em um ambiente modular, facilitada pelo uso do software gratuito e open-source VCV Rack, simulador de sintetizadores modulares físicos. Esses *patches* serão analisados com base em três aspectos: a) processos experimentais e inventivos em ambiente limitado; b) escrita como rastros da performance, frisando a impossibilidade de se reverter processos, em oposição à edição não-destrutiva típica das DAWs; c) desenvolvimento de escuta analítica. Os *patches* serão disponibilizados para download gratuito e fazem parte da coleção “Synthia: patches para síntese sonora criativa” do grupo de pesquisa Núcleo Música Nova.

Palavras-chave: Processos criativos sonoros. Música e tecnologia. Síntese analógica. VCV Rack. Música experimental.

1 INTRODUÇÃO

Propomos os sintetizadores modulares como espaços de problematização instrumental e de pensamento musical contemporâneo. Por um lado, muitos dos módulos disponíveis permitem a reprodução de conceitos musicais tradicionais, como a geração de notas através de osciladores e sequenciadores, e a manipulação de dinâmicas através de geradores de envelope e amplificadores controlados. Por outro lado, a lógica de funcionamento desses sintetizadores baseia-se no fluxo de sinal, refletindo as estruturas de lógica computacional contemporâneas. Em sentido pedagógico, o pensamento lógico-computacional pode ter efeito duplo: ao mesmo tempo em que dá suporte à uma imagem mais concreta de um sistema de causalidades – oferecendo certo conforto para o aprendizado ao permitir repetições e reproduções exatas –, ele também contrasta com as causalidades das fontes sonoras naturais, impondo-se como sonoridade genuinamente eletrônica e como limite das técnicas de simulação digital e modelos científicos. Em outras palavras, o estereótipo do sintetizador modular reside em uma zona fronteira que, se provocado por procedimentos pedagógicos, pode levar o estudante a transitar criticamente entre territórios paradigmáticos mais tradicionais e os lugares genuínos da produção musical por meios eletrônicos.

Tom Erbe, conhecido desenvolvedor de software para a SoundHack e de hardware para a MakeNoise (2024), fala do seu interesse pelo desenvolvimento de novas ferramentas para computação musical em conexão com a ideia de música experimental. Diz que “(...) é extremamente satisfatório criar um dispositivo [módulo Eurorack] que tenha uma existência física, que tenha botões, dígitos e indicadores com parâmetros dedicados e que possa ser tocado por si só” (Erbe, 2022, p. 24). Essa fisicalidade de sintetizadores modulares não é exclusividade do mundo analógico; muitos dispositivos digitais compartilham tal experiência. Mas é naquilo que é tátil em que Erbe defende o ambiente de programação em hardware. Ainda sobre isso, Erbe diz:

Uma grande vantagem da programação de hardware é que o ambiente está sob seu controle. [Entretanto] (...) restrinja-se ao número de controles que exerçam mudanças significativas. (...) mantenha espaço físico suficiente ao redor deles para que seja possível tocar [nos módulos].

(...)

A posição de cada potenciômetro [botões] deve criar um som atraente.

(...)

Se chegar ao ponto em que o design soa bem, você ainda não terminou. Se chegar ao ponto em que não consegue parar de tocar o dispositivo, então você está chegando perto (Erbe, 2022, p. 23, 25).

Além da fisicalidade do analógico, a interface de sistemas modulares possibilita a configuração de um instrumento, baseada na permutação e combinação dos módulos. Tal abertura nos provoca a criar um fluxo de sinal próprio desse instrumento em construção. Nesse sentido, um dos aprendizados no mundo dos modulares é adotar a tensão elétrica como fundamento das estruturas musicais: não precisamos pensar somente em blocos, como notas, ritmos, durações, timbres, mas também por meio de uma linguagem universal entre os módulos convencionalizada pelos valores de tensão elétrica. Ou seja, um envelope pode tanto abrir um amplificador quanto modular um filtro; um sequenciador pode conduzir uma melodia, ou mesmo um fluxo de timbres via filtros; múltiplos osciladores podem se influenciar por conexões recursivas, como em uma síntese FM por exemplo. Portanto, o exercício de criação sonora em um ambiente de modulares pode desencadear uma série de provocações para o artista, pois o mundo dos modulares traz o design de instrumentos para junto da criação sonora (Howe, 1972; Ribeiro, 2018). Em outras palavras, parte-se de um instrumento composto por módulos de funções específicas, que podem ser configurados visando a construção de um instrumento musical com características singulares. Isto é próprio do paradigma de sistemas no qual reside a ideia de que a soma das partes é maior do que o todo (Bertalanffy, 1973). Por exemplo, o mesmo conjunto de módulos, em configurações diferentes, pode tanto ser utilizado para a criação de sons percussivos como para a criação de texturas harmônicas. Nesse sentido, a criação de timbres e de texturas é inerente a este ambiente (Stockhausen, 1994, p. 97).

A partir do debate exposto acima, apresentamos três patches nos quais os leitores poderão entrar em contato com ideias musicais e técnicas que dialogam, de um modo ou de outro, com as técnicas tradicionais, mas provocando um olhar crítico sobre as tecnologias e pensamento musical contemporâneo a partir da escuta e da experimentação criativa. Os patches estão disponibilizados para download gratuito e fazem parte da coleção “Synthia: patches para Síntese sonora criativa” do grupo de pesquisa Núcleo Música Nova.

2 O SINTETIZADOR COMO CAIXA-PRETA

Sintetizadores são instrumentos que executam um ou mais métodos de síntese sonora e dispõem controles mais ou menos customizáveis ao músico. Uma definição geral é dada por Dodge e Jerse (1997, p. 19), “um sintetizador digital é geralmente um instrumento musical com um teclado padrão no qual há implementação em alta velocidade em hardware para fins especiais de algoritmos

de síntese padrão”. Ao passo que os métodos de síntese são provenientes de áreas como engenharia de áudio, acústica e psicoacústica, a formulação dos controles disponibilizados são provenientes de modelos musicais (cf. Hartmann, 1975). Como, por exemplo, no caso da modelagem física em que “a simulação das equações de movimento de instrumentos musicais acústicos (...) tem sido empregada há décadas para sintetizar som digitalmente” (Berdahl; Smith, 2012, np - p.1).

Enquanto instrumento, o sintetizador não apenas promove um aparelhamento de modelos e interfaces de controle, mas também organiza esse sistema visando atingir uma performance ótima. O tempo entre *input* e *output* não pode ultrapassar a linha do perceptível. Do contrário, o resultado de saída não será condizente com a informação de entrada, e o *loop* ação-percepção será quebrado. Seja de uma expectativa musical – como um ritmo, uma altura, um timbre, uma sequência etc. –, que, enquanto ideia, é motora dos controles paramétricos programados dentro de um escopo determinado de funções; seja de uma expectativa de ação e reação ou causa e efeito – disparo de eventos, modificações e modulações de sinais que resultam perceptíveis ao nível macro das sonoridades sintetizadas – que, dada a alta velocidade do processamento de sinal, é entendida como resultado imediato. Nessa perspectiva, o sintetizador é transformado em uma caixa preta, em que quanto maior a fidelidade entre informação de entrada e de saída, mais o meio processador de sinal é neutralizado (Truax, 2001, p. 121). Neutralizado o meio, só se vê *input* e *output*. Então, os resultados são entendidos como produtos da ação (humana) direta nos controles, e não mais do processamento de sinais, do engenho de síntese, dos programas, dos alto-falantes que convertem o sinal analógico em energia acústica. Ao aparelho, segundo Flusser, “estar programado é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente por aqueles que o produziram” (Flusser, 2009, p. 23).

O sintetizador, assim como os instrumentos musicais tradicionais, cujos processos restam neutralizados pelas práticas, modas e costumes, levam seus modelos de suporte cada vez mais para o fundo da caixa preta, até que, em dado momento, a situação se inverte: o músico torna-se dispositivo que mantém o instrumento dentro de uma ordem previamente estabelecida de funcionamento correto. Nesse sentido, podemos interpretar o acoplamento de teclas para controle das alturas, o surgimento de *presets* e a convenção de módulos funcionais – como o oscilador para gerar a função de onda e filtros para modelar espectros – como exemplos de um processo de concretização do objeto técnico, neste caso, a partir de usos pretendidos aos sintetizadores. Este

processo é fortemente orientado aos modelos de timbre e estruturas musicais vigentes – ou salientes de um tipo de negociação entre a comunidade participante, como fabricantes e consumidores. Hubert Howe é ilustrativo:

Pois um sintetizador não é apenas mais um instrumento musical; molda e limita a música que pode ser concebida com ele. Isto é feito de duas maneiras: primeiro, fornecendo controles explícitos sobre as qualidades musicais que podem ser estruturadas em composições pelo usuário do sintetizador. Por exemplo, ao incluir um filtro passa-alto em um sintetizador, o controle é fornecido sobre um tipo específico de qualidade de timbre. Segundo, um sintetizador limita o que pode ser concebido com ele pelas habilidades operacionais necessárias para fazê-lo responder. Por exemplo, sintetizadores com teclado monofônico ou outro dispositivo de controle exigem que o compositor encontre algum outro meio de produzir música polifônica - geralmente um gravador multipista (Howe, 1972, p. 121).

Todavia, se por um lado a perspectiva da caixa preta mostra o aspecto alienante dos instrumentos, por outro lado, o sintetizador pode ser utilizado como espaço de problematização instrumental e do pensamento musical contemporâneo. Nesse sentido, trazemos a característica modular, que está presente tanto em sintetizadores analógicos quanto digitais e cuja prática de *patching* é um de seus aspectos, como ferramenta pedagógica para o estudo das tecnologias musicais hoje. O arquétipo do sintetizador modular reside em uma zona fronteira que, quando provocado por procedimentos pedagógicos, pode levar o estudante a transitar criticamente entre territórios musicais mais tradicionais e os lugares genuínos da produção musical por meios eletrônicos e digitais. Ao passo que muitos dos módulos sintetizadores disponíveis permitem a reprodução de conceitos musicais tradicionais, como a geração de notas através de osciladores e sequenciadores, e a manipulação de dinâmicas através de geradores de envelope e amplificadores controlados, eles também compartilham de uma lógica de funcionamento baseada em fluxo de sinal e organização sistêmica própria das estruturas de lógica computacional contemporâneas.

3 A DESCOBERTA EXPERIMENTAL

Quando colocado em contraste com os instrumentos acústicos e elétricos, o sintetizador modular expõe aspectos do pensamento musical contemporâneo que passam despercebidos dado o emparelhamento das caixas pretas. Quando o músico se propõe a utilizar um instrumento que não se comporta mais como o de costume, novas estratégias de performance e estruturação tornam-se necessárias, seja para suprir demandas tradicionais ou para descobrir novas. É nesse

sentido que o sintetizador modular pode ser usado pedagogicamente para “quebrar a caixa preta” dos modelos tradicionais, provocando olhares críticos para os mecanismos de produção sonora, para as técnicas, os modelos de escrita e expectativas sonoras. No caso específico dos modulares, as funções visivelmente delimitadas pelos módulos otimizam a criação de uma imagem de fluxo e interação de sinais que é, em si, didática e criativa. Destacamos três aspectos de contraste com os modelos tradicionais que podem ser provocados através da prática com sintetizadores modulares:

a) *O controle instrumental*, que possibilita a organização das relações de alturas, de dinâmicas e perfis de desenvolvimento, de sequências de eventos e composição de timbres, dentro de um escopo que extrapola as categorias da organologia convencional. Nesse sentido, o músico é levado à uma reorganização dos controles de performance e mapeamento entre ação e resultado sonoro, que surge como um *processo de descoberta experimental* muito próprio da prática com sintetizadores modulares. Nas palavras de Don Buchla,

Quando você tem um teclado preto e branco, é difícil tocar qualquer coisa que não seja música de teclado. E quando não há um teclado preto e branco você entra nos botões e nos fios e nas interconexões e nos timbres, e você se envolve em muitos outros aspectos da música, e é uma forma muito mais experimental (*apud*. Pinch; Trocco, 2002, p. 44).

b) *O automatismo e a memória*, característicos do instrumento sintetizador, possibilitam a escrita de informações diretamente no instrumento, por meio de *scripts*, *patches* e *presets*, abrindo-se novos horizontes de performance com o instrumento. Arquétipos estruturais como ritmo, harmonia e melodia, podem ser executados, repetidos e reiterados pela máquina, de modo que o desenvolvimento formal da peça não depende, necessariamente, da intervenção do músico em tempo real. Em outras palavras, a observação de um instrumento automatizado e programado gera certo distanciamento que provoca o músico a buscar outros espaços de estruturação de narrativa musical. Um exemplo são os diferentes subgêneros do *techno* e do *house*, e respectivas fusões, que são pouco tolerantes a variações de BPM e as diferenciações entre gêneros são largamente baseadas nas dimensões tímbricas da instrumentação. Nesse sentido, entendemos que o distanciamento – ou independência do imediatismo da ação no

instrumento – leva à estruturação de uma *escuta analítica especializada* que orienta e é orientada pelos modelos de escrita no instrumento, o que nos leva ao terceiro ponto; c) *A natureza modular* do sintetizador compartilha de um pensamento sistêmico e lógico de funções que pode ter efeito duplo: ao mesmo tempo em que dá suporte à uma imagem mais concreta de um sistema de causalidades – oferecendo certo conforto para o aprendizado ao permitir repetições e processos reversíveis –, ele também contrasta com o meio das sonoridades naturais, impondo-se como sonoridade genuinamente eletrônica e como limite técnico, impactando numa formação estética singular desses instrumentos – e fazendo da escuta orientada à estrutura sistêmica dos fluxos de sinais e às modulações e transformações tímbricas, um alicerce fundamental. O engendramento dos fluxos de sinais por meio de *patching* vai de encontro com a estruturação formal baseada em linha de tempo da partitura e ambientes de edição não-destrutiva típica das Digital Audio Workstations (DAWs), dando enfoque aos processos operativos que sustentam as estruturas sonoras. Nesse sentido, entendemos que a performance com sintetizadores modulares incentiva a improvisação, a escuta analítica e um conhecer experimental, no qual o *patch* emerge como *rastros de uma performance* de interações por múltiplos vieses.

Diante do exposto, propomos como método pedagógico o desenvolvimento de *patches de estudos* que provocam o estudante a entrar na problemática das técnicas a partir de ideias musicais previamente compostas, mas que, dada a natureza dos sintetizadores modulares, podem ser reconfiguradas e remodeladas. A seguir, apresentamos três *patches* de estudos que se propõem como estopins criativos e tomam como critérios de implementação a problematização supracitada.

4 AMBIENTE VCV RACK

Os sintetizadores modulares desempenham um papel crucial como locais para problematização instrumental e reflexão sobre o pensamento musical contemporâneo. Para ilustrar essa ideia, optamos por utilizar o software VCV Rack como plataforma para nossos estudos, podendo ser replicado em ambiente de modular físico caso o leitor tenha acesso. Essa escolha se deve ao fato de o VCV Rack ser um software de uso gratuito, disponível em vários sistemas

operacionais (Windows, Linux e Macintosh) e tem como base de sua estrutura a simulação de módulos Eurorack, facilitando assim a compreensão e a aplicação prática dos conceitos abordados. Nesse sentido, é uma ferramenta de acesso democratizado para a introdução de conceitos de síntese modular, conhecimento que pode ser diretamente transferido tanto para os modulares físicos e sintetizadores em geral, quanto para outros softwares de síntese sonora, como Max, SuperCollider, PD, Csound, Reaktor, Ableton Live, entre outros. Ademais, por ser um software Open-Source, o programa nos oferece a possibilidade de customizar o código e os *patches*, o que nos permite disponibilizar o material de forma online e para download.

4.1 INSTALAÇÃO

Para seguir este conteúdo, é necessário que você tenha o VCV Rack com alguns módulos instalados. Siga os seguintes passos para a configuração:

1. Certifique-se de instalar a versão mais recente do VCV Rack, disponível em <https://vcvrack.com/>.
2. No site do VCV Rack, crie uma conta de usuário.
3. Acesse a aba *Library* no site.
4. Pesquise e adicione os módulos da *Befaco* e *H4N4 Xen Quantizer* à sua biblioteca.
5. Faça o Download e Instale o VCV Rack no seu computador.
6. Abra o programa VCV Rack.
7. Clique novamente em "Library" dentro do programa.
8. Faça login com a sua conta.
9. Clique em "Update All" para atualizar e baixar todos os módulos adicionados.

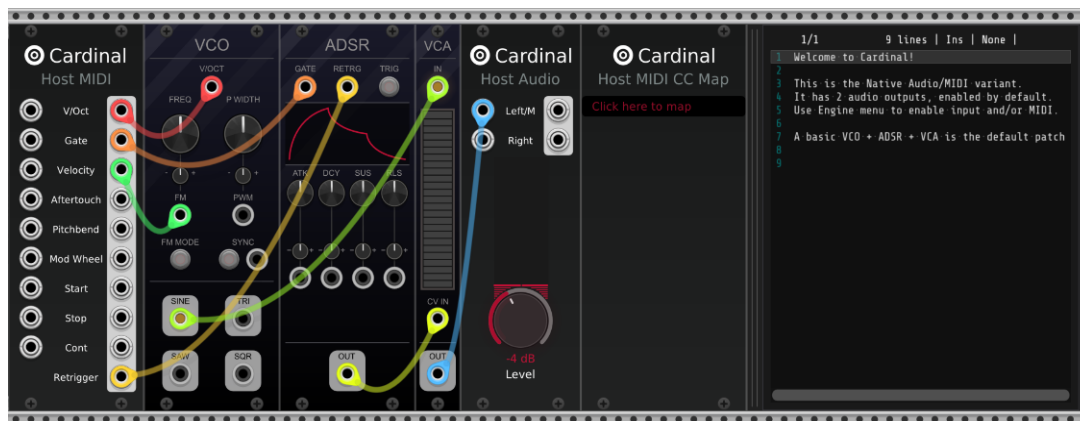
Por fim, faça o download dos *patches* "PA[R]TCH", "Ruído Sísmico" e "Pernilongo" disponíveis em nosso website¹: <https://nucleomusicanova.github.io/Synthia>.

¹ Caso haja algum problema, você pode nos contatar no seguinte link por meio da sua conta no GitHub: <https://github.com/nucleomusicanova/Synthia/issues/new>.

4.2 RECURSOS ONLINE E CARDINAL

Em nosso *website*, você encontrará detalhes adicionais sobre os patches, vídeos de demonstração e a possibilidade de executar todos os *patches* sem a necessidade de instalação. Na seção ‘Detalhes’ há uma descrição do *patch* e o vídeo de demonstração. Na seção ‘Executar’, você será redirecionado para a versão *online* do *patch* (não é necessário instalar nada). É importante notar que, caso ocorram problemas com o som na versão online, será necessário aumentar o valor de BufferSize na aba ‘Engine’.

Esse recurso online é possível pelo trabalho do Cardinal, uma versão modificada do VCV Rack². Sua vantagem está no fato de incorporar a maioria dos módulos gratuitos e Open-Source sem a necessidade de instalação. Por fim, ele serve como uma alternativa para o módulo VST3 pago do VCV Rack. Com o módulo VST3 é possível incorporar o VCV Rack (o Cardinal é capaz de ler *patches* VCV Rack) em ambientes mais complexos que, por sua vez, podem permitir diversas abordagens adicionais ao ambiente modular se tornando um excelente ambiente de pesquisa sonora. Por exemplo, é possível utilizar o Cardinal (Figura 1) dentro do ambiente de PureData através do objeto *vstplugin~* (Ressi, 2021) com o seguinte *patch*.



² Disponível em: <<https://cardinal.kx.studio/>>. Acesso 24 jun. 2024.

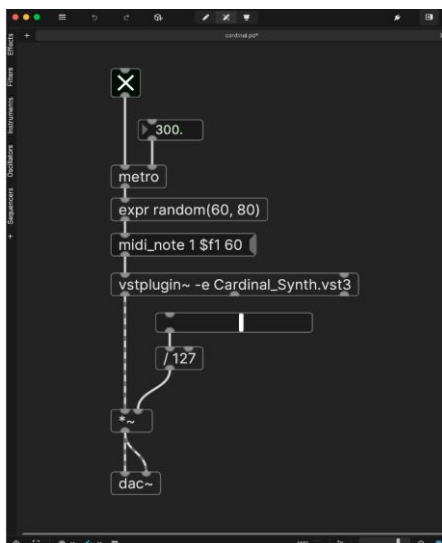


Figura 1: Cardinal sendo utilizado dentro do ambiente de PureData através do objeto vstplugin~.

4.3 INTERFACE CONTROLES PERFORMANCE

Ao iniciar o *patch* sempre é necessário escolher a interface para saída de áudio. Isto ocorre no módulo AUDIO (Figura 2) e a seleção da sua interface ocorre no menu “No Device”. Para escolher a interface de áudio basta clicar na mensagem “No Device” e selecionar sua saída de áudio.

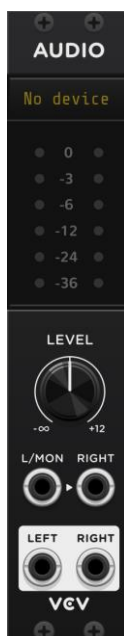


Figura 2: Módulo AUDIO, para selecionar a interface de áudio de seu computador.

Para definir frequências precisas em módulos como os VCOs, é possível clicar com o botão direito em cima do módulo e escrever a frequência desejada.

Para trabalhar com sonoridades que mudam gradualmente, sugerimos movimentos lentos que podem ser disparados com as teclas “COMMAND + MOUSE CLICK” (Macintosh) ou “CONTROL + MOUSE CLICK” (Windows e Linux). Por fim, incentivamos a edição dos *patches*. Para ativar a edição vá em “View” e clique na opção “Lock positions” para travar ou destravar a edição.

5 PA[R]TCH

5.1 APRESENTAÇÃO

“PA[R]TCH” é uma proposta que busca inserir o usuário em um contexto de alturas microtonais. O patch faz referência a Harry Partch (1901-1974), compositor, teórico e construtor de instrumentos pioneiro nos estudos microtonais. Apresentamos alturas derivadas das teorias microtonais de Harry Partch (Tonalidade-Diamante Limite 11 e uma afinação desenvolvida para Viola), a partir da concepção de forma-processo (REICH, 2004). Nesta abordagem, propõem-se processos de alteração de estado (rítmico, textural, entre outros) caracterizados por movimentos lentos e progressivos, nosso objetivo musical é destacar o baixo batimento das alturas resultantes da Afinação Justa. Este *patch* em VCV Rack foi concebido para quatro vozes com dois instrumentos com duas vozes cada. Cada instrumento é conectado a um sequenciador responsável pela produção de durações. Acesse <<https://nucleomusicanova.github.io/Synthia/partch/detalhes.html>> para uma demonstração da sonoridade do “PA[R]TCH”.

As possibilidades de controle são (Quadro 1 e Figura 3):

Quadro verde:	Os ritmos são controlados de forma independente por dois sequenciadores “SEQ3”, que por sua vez são controlados pelo módulo “Pulses”.
Quadro azul:	Há quatro blocos/vozes idênticos. Cada um com os módulos (esquerda para direita): “ADSR”, “VCA”, “WT VCO”, “XEN QNT”, e “RANDOM”. <ul style="list-style-type: none"> - o módulo WT VCO modifica o timbre da onda sonora; - o módulo RANDOM, via parâmetro PROB, altera ou não a nota; - o módulo ADSR controla o envelope; o módulo RANDOM controla os arpejos via parâmetro FREQ.
Quadro vermelho:	A mixagem das quatro vozes, a aplicação de REVERBS, e por fim o OUTPUT. <ul style="list-style-type: none"> - o módulo VCA MIX faz a mixagem das vozes; - o módulo REVERB adiciona Reverb; O módulo AUDIO é responsável por processar e controlar a saída de som.

Quadro 1: Visão geral do patch por blocos de funções.

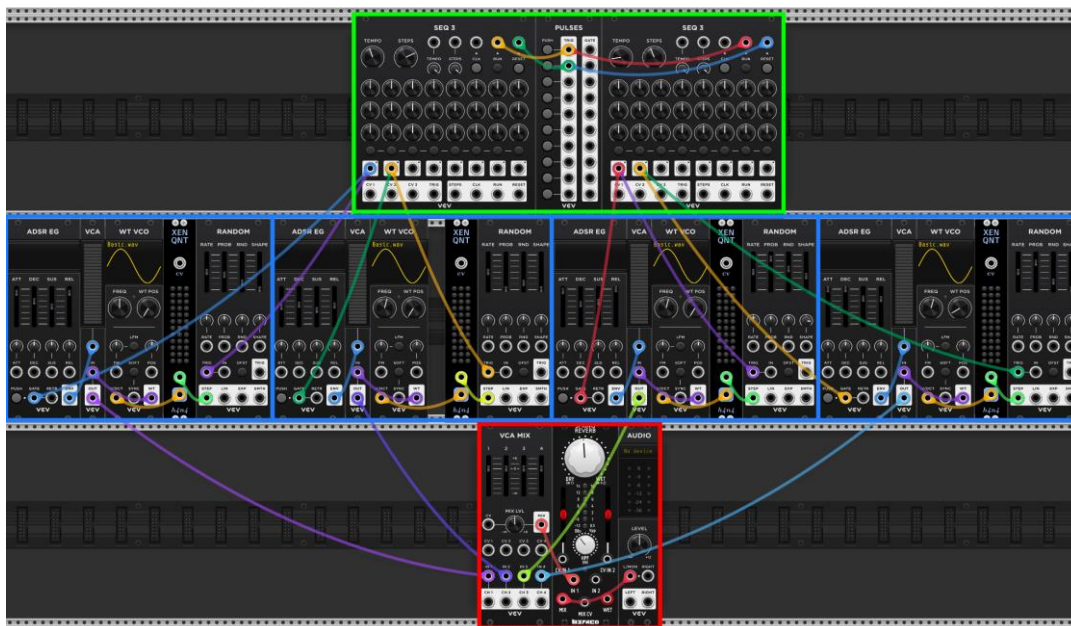


Figura 3: Visualização Global do Patch.

A seguir, uma explicação mais detalhada do fluxo de sinal deste *patch*. O bloco verde (em zoom na Figura 4) controla os tempos (ritmos) do processo a ser desenvolvido. Temos dois sequenciadores, um com tempo de 80 BPM e outro de 83 BPM, que gradativamente se defasam – sugerimos controlar o BPM dando um duplo *click* no potenciômetro relativo ao controle de BPM. Isso adiciona uma interessante camada temporal ao processo.

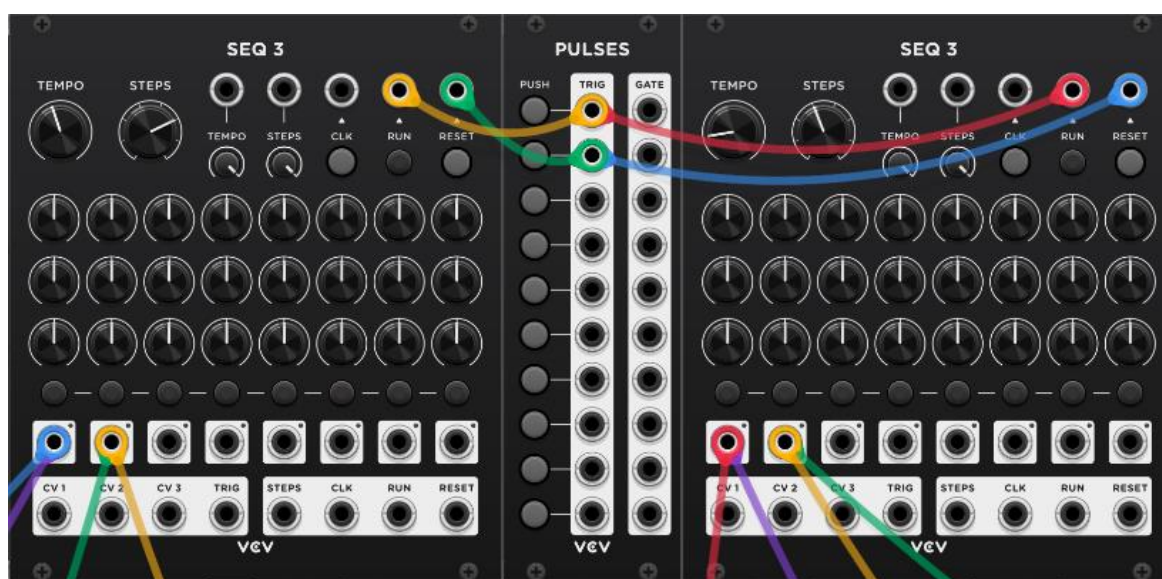


Figura 4: Módulos responsáveis pela rítmica da obra.

Outro controle adicionado aos sequenciadores é a capacidade de resetá-los. Considere o seguinte cenário musical: durante alguns segundos de execução, um sequenciador está ajustado para 80 BPM e outro para 83 BPM, criando assim uma pulsação de eventos. Porém, mesmo ao ajustar ambos para 80 BPM, ainda assim é possível criarmos uma defasagem com o módulo PULSES (segundo botão vertical). Com ele, podemos resetar e sincronizar os sequenciadores instantaneamente, permitindo uma interrupção no processo estabelecido anteriormente.

O bloco azul, responsável pelas alturas e controles de ataque, pode ser dividido em três seções principais, cada uma controlada por módulos específicos do sistema (Figura 5):



Figura 5: Bloco responsável pela quantização das alturas e controle dos ataques.

O módulo WT VCO controla a frequência fundamental e o tipo de onda sonora (timbre), enquanto XEN QNT permite escolher e aplicar uma escala microtonal específica (nota) para quantizar os valores respectivos à tensão elétrica. Ao carregar nele uma escala (clique com o botão direito e selecione Load Scala), os LEDs no painel central são iluminados, representando as alturas da escala. Clicar em um LED para desligá-lo exclui a nota correspondente da quantização, útil para variações harmônicas. No módulo XEN QNT temos uma quantização desses valores para os mais

próximos seguindo uma determinada escala definida por um arquivo no formato Scala³. Do *output* de XEN QNT temos os valores de frequência que controlam o WT VCO, nesse módulo temos dois controles, o do tipo de onda WT POS e o FREQ que controla a frequência fundamental de nosso processo. Como utilizamos afinações de Harry Partch, sugerimos o uso de um mesmo valor para usar texturas da Afinação Justa e, caso tenha-se interesse, é possível usar valores de uma série harmônica, por exemplo: 110 (fundamental), 220, 330, 440, 550 para a Afinação Justa Estendida.

O módulo RANDOM, por sua vez, oferece controle sobre a geração de valores randômicos. Os controles são:

1. TRIGGER acionado pelos sequenciadores (neste patch, o FREQ não é utilizado).
2. RND gera disparos randômicos: quanto menor, mais previsível; quanto maior, maior probabilidade de grandes distâncias entre os valores gerados.
3. SHAPE controla a quantidade de interpolação entre um valor randômico e outro. Caso esse parâmetro for diferente de 0, haverá arpejos. Exemplo, caso o RND e o SHAPE tenham valores altos, teremos uma alta probabilidade de ter saltos grandes entre valores finais, porém interpolados por várias notas (podemos associar a um arpejo cromático no caso do temperamento).
4. PROB é a probabilidade de um novo valor randômico ser gerado. Caso 0, não haverá a geração de um novo valor. Do ponto de vista musical, isso fará com que não haja novas alturas. A partir desse parâmetro podemos criar acordes fixos e ir modificando voz a voz.

³ Arquivo com extensão “.scl”. Disponível em: <<https://www.huygens-fokker.org/microtonality/scales.html>>. Acesso em 17 jun. 2024.



Figura 6: Bloco de controle de envelope.

Finalmente, temos o controle de envelope via módulo ADSR: temos para ATT (Attack), em DEC (Decay) temos ajuste do tempo para o som atingir o nível de sustentação, o SUS (Sustain) definimos como o nível de volume mantido enquanto ainda há sinal (GATE aberto, ou seja, enquanto a nota estiver pressionada, no caso do uso de um teclado MIDI), e por fim, o REL (Release), que é o tempo programado para o som atingir o silêncio após a tecla ser solta. O módulo VCA aplica o envelope ao som senoidal. Nesse caso, propomos tempos de attack, decay e release curtos caso se deseje um som mais rítmico, e tempos longos caso se deseje um som mais textural.

Por fim, o bloco vermelho é responsável pela mixagem utilizando o módulo VCA MIX, passamos os canais mixados no módulo SPRING REVERB e, por fim, temos o saída de áudio (Figura 7).



Figura 7: Bloco de mixagem, adição de Reverb, e output.

5.2 PROPOSTA E APLICAÇÕES

Este *patch* se concentra na modificação de timbres, envelopes e frequências fundamentais de uma estrutura microtonal. Busca explorar os batimentos (tempo liso) em contraposição aos arpejos (tempo estriado), gerando uma riqueza sonora que abrange de texturas a ritmos. Nesse sentido, aproxima-se das obras da década de 60 de Steve Reich, como “It’s gonna rain” (1965) e do trabalho de Alvin Lucier, como obras como “Music on a long thin wire” (1977). O que é proposto está no contexto de criação de processos controlados, gradativamente modificados e previamente definidos.

Sendo assim, inicialmente sugerimos a escolha de afinações e escalas microtonais para carregar no módulo XEN QNT. Interaja com os LEDs no painel central e observe como essas mudanças afetam a quantização das notas e o caráter harmônico geral. Configure o módulo WT VCO para ajustar a frequência fundamental e o timbre da onda. Explore como diferentes tipos de ondas (senoidal, quadrada, triangular, etc.) influenciam a textura sonora. Por fim, use o módulo RANDOM para introduzir variações controladas na altura das notas, ajustando os parâmetros RND, SHAPE, e PROB. Esses testes são fundamentais para entender como os diferentes módulos interagem e afetam o resultado sonoro.

Sugerimos também que investigue as possibilidades de exploração de gestos sonoros, isto é, crie gestos sonoros longos que gradualmente transitem de uma textura para outra. Comece

com uma textura simples e vá adicionando complexidade, utilizando a interpolação controlada pelo parâmetro SHAPE do módulo RANDOM. Ajuste a probabilidade de geração de novos valores randômicos (PROB) para introduzir variações sutis ou mudanças dramáticas na harmonia. Nesse sentido, a transição gradual entre texturas é crucial para criar uma experiência sonora coesa e envolvente. Um gesto sonoro bem planejado pode emergir uma escuta em que as mudanças na harmonia e na textura são percebidas como naturais e progressivas.

6. RUÍDO SÍSMICO

6.1 APRESENTAÇÃO

Ruído Sísmico é um *patch* construído para a criação de paisagens sonoras imaginárias utilizando ruídos complexos. Como gerador de sonoridades, temos apenas um módulo de ruído. Todo gestual sonoro é moldado pelo usuário, como se fosse uma escultura de barro. É preciso captar as forças, moldá-las, para enfim dar forma às coisas.

Ruído Sísmico usa módulos nativos do VCV Rack, bem como alguns do desenvolvedor e fabricante Befaco, especialmente o gerador de ruído BEFACO NOISE PLETHORA (Befaco, 2024b). Neste *patch*, o usuário explorará conceitos de geração de sons complexos através de uma cascata de procedimentos envolvendo ruídos, envelopes, mixagem, filtros, gatilhos (triggers) randômicos, atenuadores e reverberação (Figura 8). Acesse <<https://nucleomusicanova.github.io/Synthia/ruidosismico/detalhes.html>> para uma demonstração da sonoridade do Ruído Sísmico e veja abaixo o *patch* completo:

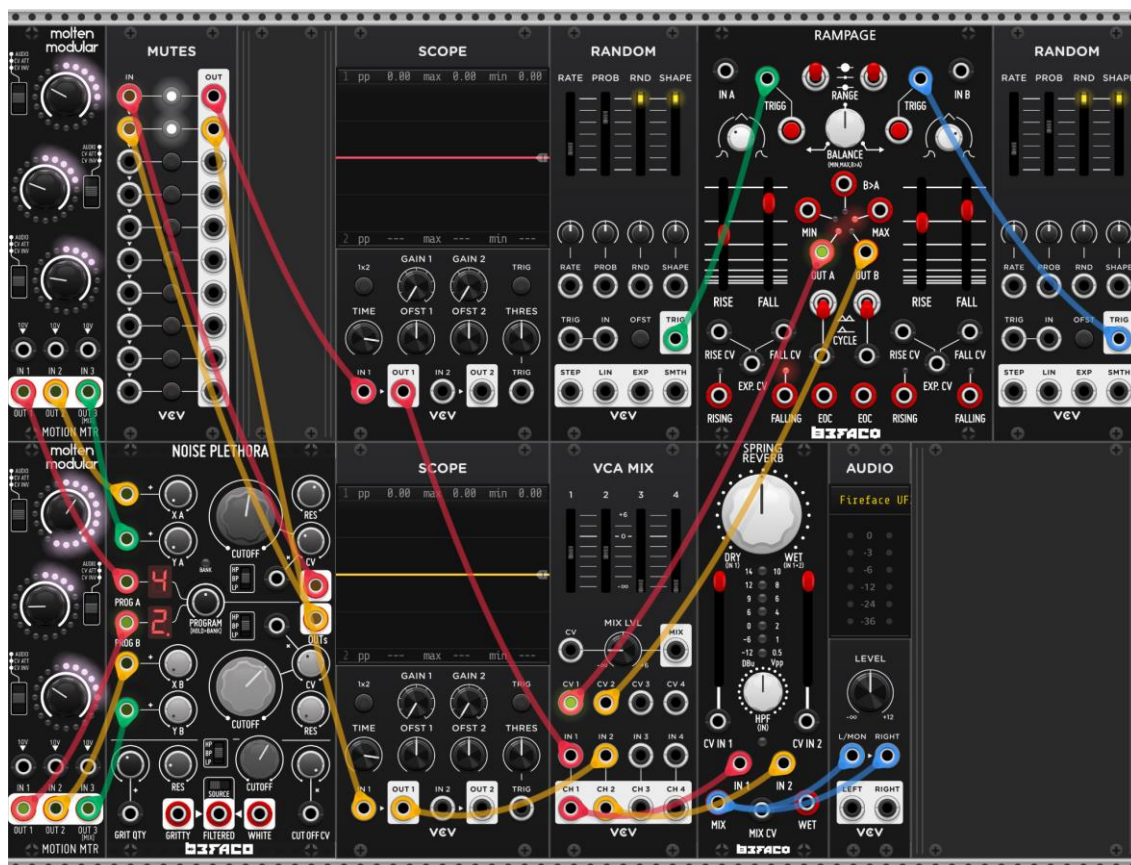


Figura 8: Visualização do patch Ruído Sísmico.

Iremos analisar o *patch* em três blocos de módulos: geração de ruídos, controle do gerador de ruído e interface gestual. O início do fluxo de sinal neste *patch* se dá com o módulo NOISE PLETHORA, um complexo gerador de ruídos. Apesar de possuir três vozes geradoras de ruído, nosso *patch* utiliza apenas as duas vozes superiores, que são idênticas (Figura 9).



Figura 9: Módulo Befaco PLETHORA (esquerda) com destaque aos controles da primeira voz (direita).

Nada impede o usuário de implementar a terceira, simplesmente replicando os processos de controle que veremos na sequência. No destaque localizado à direita da figura 9, temos os controles de uma das vozes geradoras de ruído. Os parâmetros de controle podem ser divididos em dois blocos: 1) seleção de ruído (seletor de algoritmos de ruído e seus controles X e Y – ver descrição completa no quadro abaixo); 2) filtro (seletor de filtro LP-BP-HP, frequência de corte e frequência de ressonância). Além disso, o botão "Program" possui algoritmos diferentes para cada voz. Ele permite selecionar entre 10 algoritmos de ruídos digitais (de 0 a 9) para cada voz. Abaixo, nos quadros 2 e 3, temos a relação completa desses algoritmos:

BANCO: A – TEXTURAS			
PGM	CV1 ("XA")	CV2 ("YA")	
0	RadioOhNo		Quatro osciladores de onda quadrada são modificados em pares e somados.
	OSC 1 Frequency	OSC 2 Frequency + PWM	
1	Rwalk_SineFMFlange		Quatro geradores de tensão aleatórios numa caixa de tamanho L mapeados para as frequências dos osciladores Pulse, modulados por um sintetizador FM sinusoidal e filtrados por um efeito de flange.
	Modulation Frequency	Flanger	
2	xModRingSqr		FM cruzado entre dois osciladores de onda quadrada. A saída é a modulação em anel dos dois.
	OSC 1 Frequency	OSC 2 Frequency	
3	xModRingSine		FM cruzado entre dois osciladores de onda sinusoidal. A saída é a modulação em anel dos dois.
	OSC 1 Frequency	OSC 2 Frequency	
4	CrossModRing		4 ondas em FM umas com as outras numa cadeia "daisy chain" e a última em FM com a primeira. Todas as saídas são multiplicadas em conjunto.
	Freq (different ratios each)	FM Index	
5	Resonoise		Onda quadrada em FM com uma onda sinusoidal. O resultado é passado através de um wave folder e um BPF (filtro de banda). O corte do filtro é modulado por ruído branco.
	Both waves Frequency	Folding amount	
6	GrainGlitch		Onda quadrada enviada através de uma célula

BANCO: A – TEXTURAS			
	Square Wave frequency	FM Index and grain size	granular. A saída desta célula é o feedback para o oscilador como FM. A saída é uma combinação do oscilador e da célula granular usando a porta lógica XOR.
7	GrainGlitchIII		Onda quadrada enviada através de uma célula granular. A saída desta célula é o feedback para o oscilador como FM. A saída é retirada da célula granular.
	Square Wave frequency	FM Index and grain size	
8	GrainGlitchIII		Onda dente de serra enviada através de uma célula granular. A saída desta célula é o feedback para o oscilador como FM. A saída é retirada da célula granular.
	Sawtooth Wave frequency	FM Index and grain size	
9	Basurilla		3 geradores de ruído branco comandados por 3 LFOs de pulso independentes
	Frequency	Spread Factor	

Quadro 2: Módulo Befaco Noise Plethora. Tradução do manual da Befaco. Fonte: Befaco 2024f.

BANCO: B – HH CLUSTERS			
PGM	CV1 (“XB”)	CV2 (“YB”)	
0	ClusterSaw		16 Osciladores dente-de-serra com relação de frequência linear ajustável
	Frequency	Spread	
1	PwCluster		6 formas de onda de impulsos desafinados com largura de impulsos ajustável
	Frequency	Pulsewidth	
2	CrCluster2?		6 ondas sinusoidais desafinadas com FM de baixa frequência
	Frequency	FM Index	
3	SineFMcluster		6 ondas sinusoidais desafinadas, moduladas em frequência por 6 moduladores sinusoidais independentes
	Frequency	FM Index	
4	TriFMcluster		6 ondas triangulares desafinadas com frequência modulada por 6 moduladores sinusoidais independentes.
	Frequency	FM Index	
5	Primecluster		16 ondas dente-de-serra desafinadas usando

BANCO: B – HH CLUSTERS			
	Frequency	FM Index	números primos, com um modulador de frequência sinusoidal comum.
6	PrimecNoise		16 ondas triangulares desafinadas usando números primos, com frequência modulada por ruído branco.
	Frequency	FM Index	
7	FibonacciCluster		16 dentes de serra desafinados usando a série de Fibonacci, e cada frequência é multiplicada por um fator de "spread".
	Frequency	Spread Factor	
8	PartialCluster		16 dentes de serra, desafinados multiplicando cada uma das frequências por um fator de "dispersão".
	Frequency	Spread Factor	
9	PhasingCluster		16 ondas quadradas desafinadas multiplicando cada uma das frequências por um fator de "spread", com um LFO a desafinar ligeiramente todas elas.
	Frequency	Spread Factor	

Quadro 3: Módulo Befaco Noise Plethora. Tradução do manual da Befaco. Fonte: Befaco 2024f.

Na sequência, temos o segundo bloco com os módulos de controle de interação com o NOISE PLETHORA. No patch *Ruído Sísmico*, temos alguns controladores de fluxo de sinal (Figura 10): MUTE para ligar e desligar o fluxo de cada uma das vozes; SCOPE para visualizar e antecipar a forma de onda gerada, o que é importante para uma performance; e MOTION MTR (Befaco, 2024a), um módulo de atenuação/controla de tensão utilizado para controlar os parâmetros do NOISE PLETHORA. Estes parâmetros são endereçados ao gerador de ruído para controlar, de cima para baixo: mudança de programa de ruído, parâmetro X (cv) e parâmetro Y (cv) do algoritmo escolhido (ver descrição nos Quadros 2 e 3).



Figura 10: Detalhe da seção de controle direto do Noise Plethora, com os módulos Motion MTR, Mutes e Scope.

Por fim, a terceira parte do patch: interface gestual responsável por disparar e gerenciar os sons gerados pelo Plethora (ver figura 11).



Figura 11: Detalhe da seção de interface gestual, com os módulos Random, Rampage (envelope), Spring Reverb e Áudio.

Resumidamente, temos os seguintes módulos: RAMPAGE, um gerador de envelope de duas vozes (Befaco, 2024c); RANDOM, um gerador randômico de disparos (gatilhos, *triggers*); VCA MIX, um mixer e VCA com controle por tensão; e um módulo SPRING REVERB para reverberação (Befaco, 2024e). Por fim, temos o módulo AUDIO, responsável por realizar a conexão entre o VCV Rack e a placa/interface de som do computador.

Neste bloco, é importante entendermos o funcionamento do RAMPAGE e sua relação com o RANDOM. O RAMPAGE é um gerador de envelope de dois canais (com parâmetros idênticos em seus dois canais). Há duas formas de acionar o envelope: utilizando o módulo RANDOM, que automatiza os disparos segundo um algoritmo de aleatoriedade, ou manualmente pelo usuário,

clicando no botão "TRIGG" (gatilho). Em ambos os casos, a cada impulso, o RAMPAGE dispara um envelope que pode ser curto, médio ou longo. Observe que a chave "range" permite selecionar essas durações, que segundo o fabricante permitem durações curtas (velocidade para aplicações de taxa de áudio e processamento rápido), médias (para contextos de envelope de amplitude) e longas (aplicações do tipo LFO com envelopes longos) (Befaco, 2024d). Além disso, em cada canal há um controle da forma do envelope com o intuito de moldar o gesto musical. Com o botão localizado no centro, o gesto assemelha-se a uma onda triangular (modo linear). Para o lado esquerdo, ele tende ao modo exponencial; para o lado direito, ao modo logarítmico.

6.2 PROPOSTA E APLICAÇÕES

Após o reconhecimento dos módulos e seus parâmetros, vamos discutir possíveis estratégias para a performance musical. Primeiramente, precisamos abordar o conceito de ruído musical no Plethora. Segundo o fabricante, o Plethora é “(...) um módulo de ruído multitimbral (...) [que] consiste em três geradores de som digitais, seguidos de três filtros analógicos multimodo. Esta combinação torna fácil esculpir diferentes texturas e ruídos e tocar com eles de forma intuitiva e musical” (Befaco, 2024b). Como mostrado nos quadros 2 e 3, há uma distinção musical interessante entre os programas A e B: o programa A é voltado para texturas, enquanto o programa B foca em clusters, especialmente na síntese sonora de hi-hats. O programa A tende a utilizar síntese cruzada (FM, modulação por anel, etc.), enquanto o programa B se assemelha mais a um banco de osciladores com diferentes afinações. De qualquer forma, o NOISE PLETHORA se desvia da ideia tradicional de ruído como simplesmente um ruído branco estático. Os métodos utilizados para a geração de ruído são diversos, e todos eles passam por um filtro de tipo LP, BP ou HP, conforme escolha do usuário. Portanto, antes de explorar o *patch* como um todo, recomendamos um estudo isolado de cada algoritmo do Plethora. Isso ajudará a decidir quais algoritmos serão utilizados em cada sessão de uma performance ou composição.

É importante destacar que a interface de performance se dá principalmente com três módulos: MOTION MTR⁴, MUTE e RAMPAGE/RANDOM. Dessa forma, parte do *patch* pode ser

⁴ As mudanças de parâmetro poderiam ser feitas diretamente no NOISE PLETHORA. Entretanto, o módulo MOTION MTR nos facilita a performance por algumas razões: há um indicador com luzes para a quantidade de sinal enviado no controle, muito prático em uma performance ao vivo; a mudança de programa no Plethora é realizada por um botão compartilhado entre as vozes, o que geraria um certo atraso na performance com excessos de cliques. Com o MOTION MTR temos controles separados para cada voz.

automatizada, disparando sons de forma aleatória, enquanto outra parte é controlada pelo usuário, tornando-se um *patch* ideal para performances e improvisações musicais guiadas por uma escuta ativa. O resultado final é uma textura sonora orgânica, com complexidade ruidosa e polifônica, devido à arquitetura do sistema que gera camadas de sons que podem ser modificadas pela ação do usuário. Este *patch* é ideal para performances solo ou em grupo, com vários computadores rodando o mesmo *patch*, buscando criar longas texturas ruidosas.

Em situações de performance solo, há várias possibilidades que elencamos a seguir:

1. Performance Solo A: Planeje uma sequência de densidades com base na escolha dos algoritmos de ruído. Permita sessões que intercalam pouca e muita densidade/atividade. Considere também a inclusão de períodos de silêncio.
2. Performance Solo B: Duplique o *patch* dentro do VCV Rack para criar mais de duas vozes. Com uma interface de áudio, direcione cada voz para um canal de uma mesa de som. O operador do *patch* pode atuar como uma espécie de regente com a mesa de som, misturando os diversos ruídos gerados. Alternativamente, a performance pode dispensar a interface de áudio e a mesa de som, utilizando um controlador MIDI com *potenciômetros* e *faders* como substituto.

Em situações de performance coletiva, sugerimos seguir o mesmo roteiro das performances solo, mas adaptado para um grupo. Adicionalmente, é importante alertar que com o aumento do número de participantes, o potencial polifônico cresce. Como estamos lidando com geradores de ruído, as chances de "embolar" o som são grandes. Portanto, é crucial prestar atenção à escolha dos ruídos e à escuta durante a performance. Nesse sentido, citamos Pauline Oliveros com suas recomendações para improvisação coletiva:

1. Ouça os inícios
2. Ouça os finais
3. Ouça as alternativas
4. Decida quando tocar
5. Junte-se a um parceiro
6. Misture-se com todo o grupo
7. Faça uma abertura
8. Oponha uma dinâmica
9. Toque dinamicamente
10. Varie seu andamento

11. Varie seus timbres
 12. Espere
 13. Vá em frente!
- (Oliveros, 2013, p. 17).

Por fim, segue abaixo possíveis desdobramentos de estudo do *patch*:

1. Implementar os algoritmos do NOISE PLETHORA utilizando outros módulos, sejam os nativos da VCV Rack ou de outros fabricantes. Verificar a descrição nos quadros 2 e 3 para elencar as funções necessárias.
2. Habilitar a terceira voz no NOISE PLETHORA.

7 PERNILONGO

7.1 APRESENTAÇÃO

O sintetizador com interface modular é um modelo de observação interessante, uma vez que permite explorar a ordenação de fluxos de sinal como o próprio espaço criativo. O *patch Pernilongo* tem como sonoridade básica o movimento espacial circular, típico do inseto homônimo. Traz como questão técnica o uso da recursividade dos sinais como estratégia de criação de controles mais sensíveis. Ou seja, um dispositivo (módulo) utilizará o sinal que produz para modular a ele mesmo, em algum parâmetro, de dois modos: a) diretamente, retornando o sinal sem passar por intermediários; ou b) indiretamente, quando o sinal que retorna é produto de um encadeamento de processos em outros módulos. Assim, cria-se mecanismos que mudam significativamente o comportamento do fluxo de sinais e, por consequência, o caráter ou perfil das sonoridades através de poucos controles – recurso este que é especialmente útil em situações de performance. Acesse <<https://nucleomusicanova.github.io/Synthia/pernilongo/detalhes.html>> para uma demonstração da sonoridade do Pernilongo.

Detalharemos este *patch* de estudo em cinco partes, conforme Figura 12.

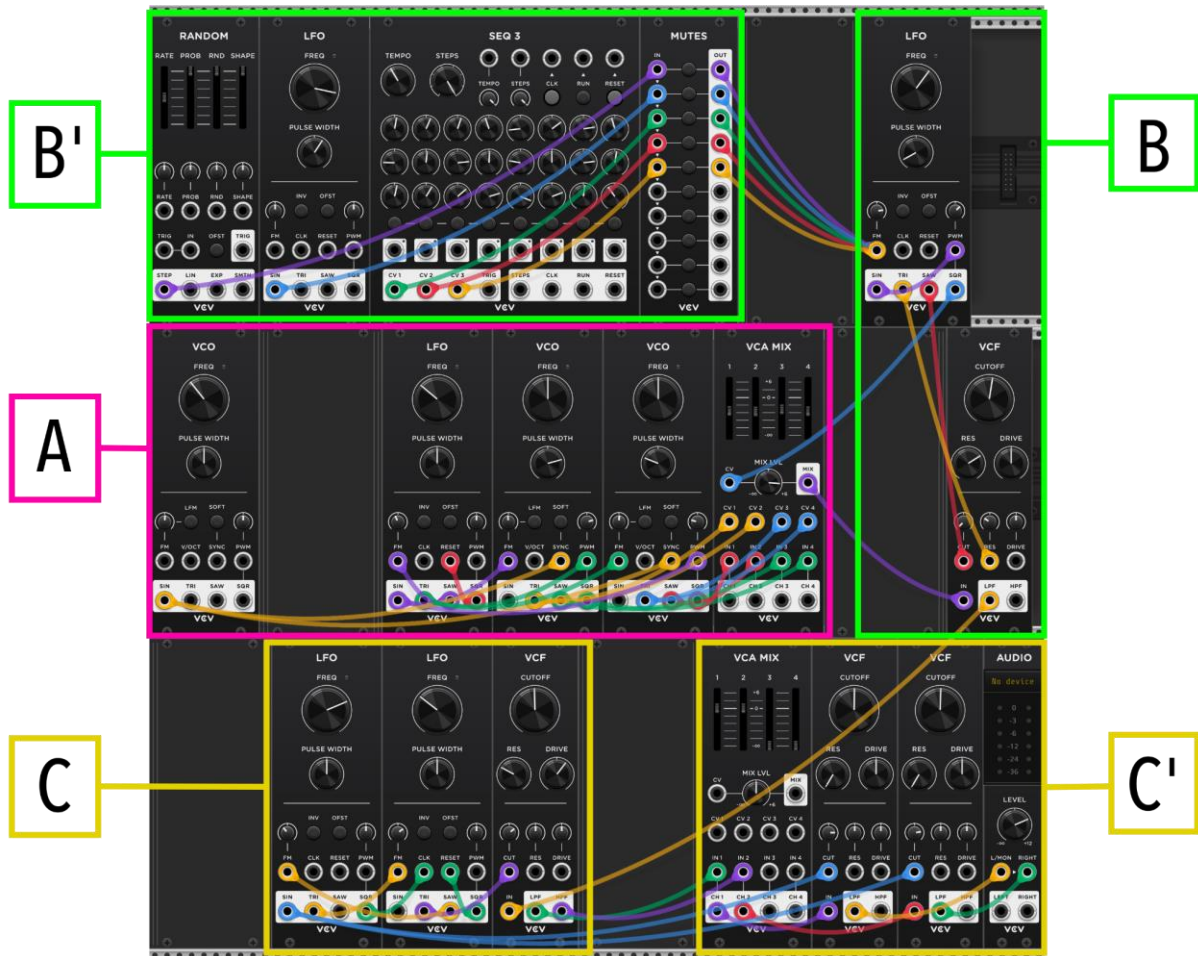


Figura 12: Visão geral do *patch* de estudos Pernilongo.

A parte A está relacionada com a geração de controles recursivos; partes B e B' com a criação de duas interfaces de controle para performance; partes C e C' com a geração de um movimento de espacialização em estéreo a partir de filtragens e respectivos controles.



Figura 13: Parte A

A parte A temos 3 VCO, 1 LFO e um VCA Mix (Figura 13). O VCO 1 é utilizado como um controle unificado das frequências dos outros dois VCOs através da conexão de sincronização de fases (sync). Uma vez sincronizados, as modulações nas frequências dos VCOs 2 e 3 resultam das modulações de fase, já que as frequências estão fixas. Os VCOs 2 e 3 produzem duas funções de onda cada um que são somadas nos quatro canais do VCA mixer, como um tipo clássico de síntese aditiva. Embora ambos estejam em frequência igual, a polaridade invertida das modulações de frequência (FM) (VCO 2: -3%; VCO 3: +3%) resulta na sonoridade típica de defasagem ou *phasing* – assim como os pernalongos⁵. Ambos também enviam um sinal de controle pela função de onda triangular (TRI) para os quatro canais do VCA Mix, criando envelopes de amplitude⁶ em um tipo de modulação cruzada onde o VCO 2 regula a amplitude do VCO 3 e vice-versa.

O LFO é responsável por modular a frequência dos VCO 2 e VCO 3 a partir de funções de onda distintas e a largura da fase da função de onda quadrada que é enviada ao VCA Mix, aumentando o efeito de defasagem. Também possui dois retornos diretos de sinal que criam controles sobre a função de onda moduladora (Figura 14).

⁵ Uma vez que a altura é controlada pelo VCO1, como soaria a síntese aditiva se a sincronização for feita por outras funções de onda que não a senoidal? Como automatizar um controle para essas mudanças (por ex. usando o MUTE ou SEQ)?

⁶ Experimente desabilitar esses controles no VCA Mix. Qual o resultado sonoro? Por quê?



Figura 14: Retornos diretos no LFO.

A ideia de controles recursivos é justamente mudar o foco do parâmetro em si para a qualidade do sinal que retorna – entendendo, aqui, como qualidade a direção e o perfil da modulação do parâmetro que recebe o sinal. O primeiro controle recursivo (em roxo) é o retorno da função dente-de-serra (SAW) para a modulação de frequência (FM). Assim, quanto mais o sinal evolui do mínimo em direção ao máximo, mais ele modula sua própria frequência. Se o índice de FM for negativo, a frequência moduladora ficará progressivamente mais lenta e, se for positivo, progressivamente mais rápida. Qualquer outra função de onda poderia servir para esta modulação, alterando, assim, o perfil do sinal modulador⁷.

O segundo controle recursivo (em vermelho) é criado com o retorno da função de onda quadrada (SQR) para o *reset*, criando um espaço de looping dentro do próprio sinal do LFO. Ou seja, toda vez que houver a transição de fases da função de onda quadrada a função moduladora retornará para a fase inicial. Altas frequências provocam maior quantidade de transições de fase e, como consequência, janelas de loop mais curtas e vice-versa. Usando a função INV (inverter), tem-se a geração de pulsos apenas nas mudanças de fase. Assim, com um PW no mínimo temos um loop

⁷ Experimente ouvir isoladamente esse controle recursivo do LFO modulando um VCO. Você notará um tipo de modulação em acelerando ou ritardando, diferente da modulação da função de onda original. Como soaria se fosse possível controlar esse sinal de retorno, por exemplo, aumentando e diminuindo sua intensidade (atenuador, 8VERT) ou alterando a função de onda?

na primeira fração da onda moduladora, e um PW no máximo, temos um loop do tamanho do período da frequência⁸. Em suma, na Parte A temos os seguintes controles para performance:

CONTROLES - PARTE A	
Módulo	Descrição do controle
VCO1	Controle de frequência dos VCOs 2 e 3 sincronizados.
LFO	Frequência: altera a velocidade da FM dos VCOs 2 e 3 bem como o tamanho da janela do
	FM: orienta a modulação de frequência negativamente ou positivamente.
	INV: quando habilitado o controle de PW funciona como um controle da janela de loop;
	Offset: ao deslocar o sinal de modulação de -5 a +5 para 0 a +10, altera a região de frequência dos osciladores.

Quadro 4: Descrição de controles para performance com o patch, disponíveis na parte A.

Na parte B (Figura 15) adicionamos ao *patch* um LFO e um VCF. Ambos serão os controles principais do *patch*.

⁸ A título de ilustração, deixamos no *patch* da Parte A os módulos conectados para experimentação com os controles recursivos do LFO e também inserimos o LFO da Parte B, porém, endereçado para o PW do LFO, enfatizando alguns resultados que podem ser obtidos.

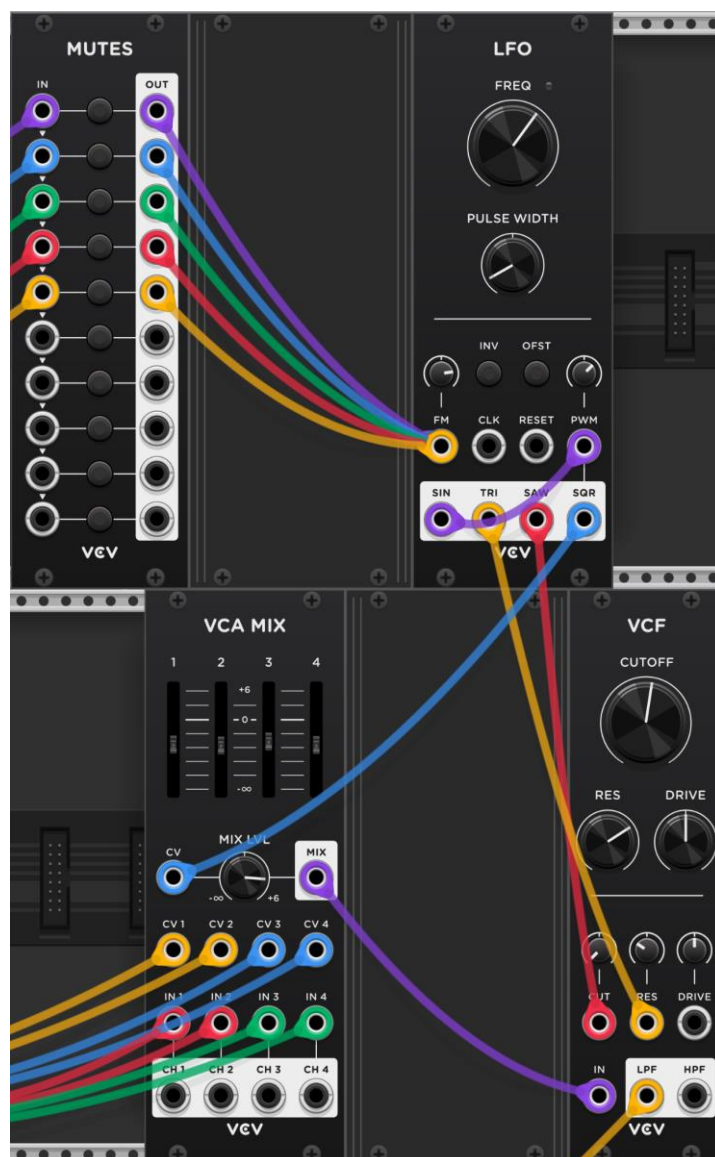


Figura 15: Parte B.

O VCF exerce uma função estrutural na Parte C, como veremos adiante. Já o LFO é responsável por modular o envelope de amplitude do VCA Mix, criando a ideia de pulsos. A função responsável pelo controle do envelope de amplitude é a onda quadrada cuja largura do pulso (PW) é modulada pela função de onda senoidal do próprio LFO. Assim, tanto o controle de PW quanto seu índice de modulação agirão sobre o envelope. Ao inverter o sinal do LFO (INV), inverte-se o perfil do envelope como um todo. Como estamos trabalhando com pulsos, o resultado obtido é uma alteração de ataque imediato para ataque gradual. O offset é habilitado para que o sinal do LFO se desenvolva em apenas uma direção (ou fase). O controle da frequência do LFO incide sobre a velocidade dos pulsos. Em frequências altas, a percepção dos pulsos se funde em um som contínuo.

Na parte B' adicionamos algumas propostas de automatização das modulações da FM do LFO. Com o MUTES, podemos escolher qual automação utilizar e também somar os sinais, criando modulações mais complexas com impacto imediato no perfil das sonoridades produzidas.

O VCF recebe dois sinais de controle do LFO: a modulação de frequência de corte (CUT) recebe a função de onda dente-de-serra e a ressonância (RES) recebe a triangular. Ambas definem o perfil de modulação dos parâmetros do filtro que resultam em diferentes configurações de geração de parciais harmônicos⁹. Assim, temos na parte B os seguintes controles para performance:

CONTROLES - PARTE B	
Módulo	Descrição do controle
LFO	Frequência: altera a velocidade dos pulsos;
	Inverter: altera o envelope de amplitude e perfil das modulações. Sinal invertido resulta em ataque gradual.
	PW: altera a largura da janela dos pulsos ou tamanho dos grãos sonoros
	Índice FM: agirá em função dos sinais recebidos do MUTES
MUTES	Canal 1: valor randômico
	Canal 2: valor periódico através de um LFO
	Canal 3, 5 e 6: sequências de valores do sequencer (SEQ), respectivamente.
VCF	Cutoff: filtragem comum, impactando no funcionamento da Parte C
	Índice CUT e RES: mais ou menos harmônicos

Quadro 5: Descrição de controles para performance com o patch, disponíveis na parte B.

A Parte C é responsável pelo movimento estéreo típico de pernilongos voando em círculos. É composta por dois blocos, como mostra a Figura 16.

⁹ Experimente trocar o sinal modulador do CUT, que originalmente é uma função tipo dente-de-serra, para uma função de onda senoidal e aumente a frequência do LFO. Trabalhe com o índice de modulação da frequência do filtro (CUT). O timbre mudará significativamente!



Figura 16: Parte C.

Do VCF 1 cria-se duas cadeias de sinal em paralelo, endereçando as saídas passa-baixas (LPF) e passa-altas (LHF) para os canais esquerdo (L) e direito (R), respectivamente. Assim, a parte grave do espectro sonoro é direcionada para o lado esquerdo e a parte aguda para o direito, criando um efeito interessante de panorama. Esse efeito é reforçado pelo LFO 2 que gera uma variação na frequência de corte (CUT) do VCF 1, e pelos VCFs 2 e 3, cujas frequências são moduladas igualmente pelo LFO 1, criando acentuações nos movimentos panorâmicos. A sincronização (SYNC) do LFO 1 e 2 e o retorno direto para o reset do LFO 2 servem para criar um perfil de modulação distinto da função de onda original. Ao passo que o LFO 1 cria um desenvolvimento mais lento, o retorno para o reset do LFO 2 cria variações mais rápidas, que por sua vez retornam para o LFO 1 ralentando sua velocidade. Assim, combinações de frequências do LFO 1 e LFO 2 podem resultar em padrões rítmicos interessantes. O VCA Mix é inserido apenas como um controle de ganho individual para os canais L e R. Em geral, os controles para performance da Parte C são:

CONTROLES - PARTE C	
Módulo	Descrição do controle
LFO 1 e 2	Frequência (FREQ): padrões rítmicos das modulações;
	Índice de FM: altera a direção das modulações;
VCF	CUTOFF: define a divisão L-R na espacialização em estéreo;
	Índice CUT: inverte a relação L-R

VCF 2 e 3	RESS: largura da banda de filtragem. VCF 2 reduz os graves e VCF 3 os agudos.
VCA Mix	Volumes independentes para L e R e ganho geral.

Quadro 6: Descrição de controles para performance com o patch, disponíveis na parte C.

7.2 PROPOSTA E APLICAÇÕES

Delineamos alguns aspectos do *patch Pernilongo* que podem ser úteis em situações de performance, além de atuar com viés didático correlacionando escuta e técnica. Sugere-se que o *patch* seja explorado, primeiramente, em suas funções propostas e depois reorganizando suas partes, como mencionado anteriormente. Por exemplo, a parte A pode se tornar um *patch* muito funcional para geração de texturas harmônicas, se for destacado do *patch* global. Esta característica não é explorada em nível macroestrutural na atual configuração devido às curtas durações dos envelopes dos pulsos.

A título de ilustração, utilizaremos quatro dispositivos de controle principais visando a performance com o *patch*: o VCO 1 da parte A (ver Figura 13); o LFO, o VCF e o MUTES da parte B (ver Figura 15). Ao iniciar o *patch*, talvez o aspecto mais perceptível seja o movimento panorâmico e a qualidade granular, tipo sequência de pulsos da sonoridade. Ambos podem ser explorados didaticamente para sensibilização da escuta quanto à estrutura tipo-morfológica e espaço-morfológicas das sonoridades¹⁰. O movimento espacial pode ser entendido em dois eixos. O panorâmico ou eixo lateral (*left-right*), cujo controle está centralizado na frequência de corte do filtro VCF da parte B; e a profundidade ou eixo frente-fundo, cujo controle está centralizado no VCO 1 da parte A.

Do ponto de vista tipo-morfológico, podemos explorar a transição de espectromorfologia de ataques regulares, com menos ou mais ressonância, até uma textura contínua, cujas anulações de fase entre os pulsos (*phasing*) criam um movimento harmônico interno. O controle de LFO da parte B é próprio para explorar essa transição, assim como a função de inversão da função de onda, que altera o perfil de ataque imediato para ataque gradual. O controle de modulação (CV) do CUTOFF do VCF da parte B pode ser usado para agir sobre o perfil de filtragem, alterando a sonoridade e sua espacialização. Por fim, através do módulo MUTES, que funciona como *gates* em paralelo, pode-se habilitar e desabilitar rapidamente modulações que alteram significativamente o perfil das sonoridades, possibilitando também a combinação dos sinais

¹⁰ Um ensaio teórico profundo sobre a imaginação de tipos sonoros pode ser encontrado no clássico texto *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, de Denis Smalley (1997).

de modulação. Este pode ser um recurso muito útil para performance, pois permite a mudança repentina de caráter das sonoridades bem como o retorno para as formas prévias.

Concluindo, espera-se que este *patch* seja utilizado como um exercício crítico e criativo de controles de performance, em que as mudanças em termos de conteúdos espectrais não são desvinculadas do desenvolvimento temporal e dos movimentos espaciais. Essa interdependência é própria de relações recursivas, cujos dispositivos de controle estão mais relacionados à formação de clusters ou pontos de convergências de fluxos de sinal do que à modulação de parâmetros isolados.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, apresentamos três *patches* para criação musical, desenvolvidos a partir da experiência recolhida em dois projetos. O primeiro, “Caravana da Síntese Sonora”, oferece oficina com sintetizadores analógicos para um público fora da universidade. O projeto reúne resultados parciais de um projeto de pesquisa do Núcleo Música Nova. O segundo envolve a aplicação de técnicas de síntese sonora em disciplinas de graduação e pós-graduação. Ambas as atividades são destinadas a músicos e não músicos, proporcionando uma abordagem inclusiva e prática ao ensino da síntese sonora.

A plataforma VCV Rack foi utilizada para criar e testar os *patches*, embora os conceitos tenham sido inicialmente aplicados em sintetizadores analógicos. Ao transferir essas ideias para o VCV Rack, pudemos explorar a flexibilidade e a acessibilidade oferecidas por este ambiente virtual. A seguir, detalhamos as experiências com cada um dos três *patches* desenvolvidos.

Baseado na teoria de Harry Partch, o *patch* “PA[R]TCH” explora intervalos de Afinação Justa incentivando usuários a usarem outras escalas que não sejam temperadas. Essa Afinação propõe harmonias com pouco ou nenhum batimento, sendo boas para a construção de uma textura de movimentos lentos entre harmonias. “Ruído Sísmico” é um *patch* centrado no gerador de ruído NOISE PLETHORA da Befaco. Através da manipulação de diferentes tipos de ruído e suas propriedades, os usuários puderam compreender como elementos aparentemente caóticos podem ser organizados e utilizados criativamente em composições. Esta experiência destacou a importância do estranhamento e da aceitação de novas ideias no processo de aprendizagem, estimulando a descoberta e a inovação. Por fim, o *patch* “Pernilongo”, desenvolvido com uma cadeia de recursividades utilizando LFOs, filtros e sequenciadores, foi uma das criações mais complexas e desafiadoras. A recursividade e a interação entre os diferentes módulos incentivam os

usuários a desenvolverem um pensamento sistêmico e modular, essencial para a síntese sonora. O processo de criar e modificar este *patch* revelou a necessidade de uma abordagem iterativa e experimental, fundamental para a compreensão e a aplicação prática dos conceitos de síntese.

A experiência no uso destes *patches* nos mostrou que mexer em um ambiente de “patching” é similar a uma prototipagem, isto é, alterar os códigos fornecidos faz parte do processo, resultando, inicialmente, em um estranhamento, mas seguido da elaboração de novos caminhos, fatores cruciais para o desenvolvimento de habilidades em síntese sonora. Este estranhamento é um bom sinal, pois indica que os usuários estão começando a tomar decisões e a desenvolver um modo de pensar próprio. Explorar outras possibilidades dentro dos *patches* dados promove um aprendizado ativo e contínuo.

A utilização do VCV Rack e a transposição de conceitos dos sintetizadores analógicos para a plataforma virtual têm revelado ser uma estratégia eficaz no contexto da educação musical mediada por tecnologia. Dada a sua estrutura mais limitada em comparação com programas como Max, Pd ou Csound, sustentamos que o VCV Rack pode funcionar como um elo entre a experiência proporcionada pelos sintetizadores modulares e os ambientes de programação visual, os quais se aproximam da programação textual, apresentando maior abertura, embora também uma maior complexidade.

O uso desse material nos alerta acerca da importância de um ambiente de aprendizado inclusivo (no sentido tecnológico, financeiro e técnico) e experimental, onde tanto músicos quanto não músicos podem explorar e desenvolver suas habilidades em síntese sonora e criação musical. O sucesso dessas atividades reflete a eficácia de uma abordagem pedagógica baseada na experimentação, na interação e na descoberta, fundamentais para a formação de novos criadores musicais.

Agradecemos o apoio financeiro oriundo das seguintes agências e instituições:

CNPq, via Chamada CNPq/MCTI/FNDCT nº 18/2021 - UNIVERSAL (nº 409750/2021-2) para o projeto de pesquisa “Obsolescência tecnológica e de técnicas composicionais: a preservação do pensamento modular e analógico na composição de música eletroacústica digital”;

FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA via Chamada nº 09/2021 - PROGRAMA PESQUISA BÁSICA E APLICADA (nº PBA2022011000231) para o projeto “Como a tecnologia afetou e tem afetado a linguagem musical?”;

CAPES pela bolsa de Doutorado concedida através do programa Cota Institucional (Demanda Social) da Universidade de São Paulo;

Universidade Estadual do Paraná, via Programa de Pós-Graduação em Música;

Universidade Estadual de Londrina, via Departamento de Música e Teatro;

Universidade de São Paulo, via Programa de Pós-Graduação em Música;

Grupo de pesquisa Núcleo Música Nova – coleção “Synthia: patches para Síntese sonora criativa”.

GLOSSÁRIO

Termo	Tradução	Descrição
<i>Amplifier (VCA)</i>	<i>Amplificador (VCA)</i>	Aumentam e/ou atenuam a amplitude de sinais de áudio, controlando o volume e a intensidade sonora. VCA = amplificador controlado por tensão elétrica.
<i>CV (control voltage)</i>	<i>CV (controle de tensão – “voltagem”)</i>	Sinal de controle que varia a tensão elétrica para modular parâmetros de um sintetizador.
<i>DAW (digital audio workstation)</i>	<i>DAW (estação de trabalho de áudio digital)</i>	Software usado para produção, gravação, edição e mixagem de áudio digital. São exemplos: Reaper, Pro Tools, Ardour.
<i>Filter (VCF)</i>	<i>Filtro (VCF)</i>	Componentes que removem ou atenuam frequências específicas do sinal de áudio. VCF = filtro controlado por tensão elétrica.
<i>Signal flow</i>	<i>Fluxo de Sinal</i>	Caminho percorrido pelo sinal de áudio através dos componentes de um sintetizador.
<i>Gate</i>	<i>Porta/Portão</i>	Dispositivo que abre ou fecha a passagem de um sinal. Em um ambiente MIDI, isto pode significar a presença ou não de uma nota. Neste caso, o <i>gate</i> e o gerador de envelope gerenciam o início, a sustentação e o término de uma nota.
<i>Envelope Generator (EG or ADSR)</i>	<i>Gerador de Envelope (EG ou ADSR)</i>	Sinal que modula parâmetros como volume ou filtro ao longo do tempo, criando curvas de ataque, decaimento, sustentação e liberação.
<i>Knob, fader, dial</i>	<i>Potenciômetro</i>	Os potenciômetros podem ser construídos de diversas formas: [1] <i>Fader</i> ou <i>slider</i> são controles deslizantes horizontal ou verticalmente. [2] <i>Knob</i> : são controles deslizantes circulares (giratórios). [3] <i>Dial</i> : são controles deslizantes em disco. São frequentemente utilizados como sinônimos de knob. Na língua inglesa, esses controles se padronizaram com terminologias diferentes. Em português, usamos frequentemente o termo em inglês ou diretamente “potenciômetro”.
<i>Input</i>	<i>Entrada</i>	Ponto de entrada para sinais de áudio ou controle em um dispositivo.
<i>Loop</i>	<i>Laço</i>	Repetição contínua de um trecho de áudio ou sequência de notas.
<i>Module</i>	<i>Módulo</i>	Componente individual de um sintetizador modular, como osciladores e filtros.
<i>Open-Source</i>	<i>Código aberto</i>	Software cujo código-fonte está disponível publicamente para modificação e distribuição.
<i>Oscillator (VCO)</i>	<i>Oscilador (VCO)</i>	Gera formas de sinal de áudio a partir de diferentes funções de onda, desde formas básicas como senoidal, triangular, dente de serra, quadrada, até formas mais complexas. VCO = oscilador controlado por tensão elétrica.

Termo	Tradução	Descrição
<i>Output</i>	<i>Saída</i>	Ponto de saída para sinais de áudio de um dispositivo.
<i>Patch</i>	–	Conexões entre módulos de um sintetizador modular. No âmbito digital, refere-se a um programa gráfico, visual, que representa um conjunto de conexões entre diversos objetos ou módulos de processamento ou controle de som, assim como outros tipos de dados.
<i>Patching</i>	–	Processo de conectar módulos em um sintetizador modular para criar sons. O termo é utilizado também em âmbito digital, para programação visual.
<i>Preset</i>	<i>Pré-ajuste (memória)</i>	Configurações predefinidas de parâmetros de som em um sintetizador.
<i>Sequencer</i>	<i>Sequenciador</i>	Dispositivo ou software que reproduz uma sequência programada de notas ou eventos de controle.
<i>Sound Synthesis software</i>	<i>Programas de Síntese Sonora</i>	Programas usados para criar e manipular sons sintetizados. São exemplos: Max, SuperCollider, PD (PureData), Csound, Reaktor, Ableton Live, entre outros.
<i>Trigger</i>	<i>Gatilho</i>	Pulso usado para disparar eventos ou modulações em um sintetizador.
<i>VCV Rack</i>	–	Software modular de síntese sonora open-source que emula sintetizadores modulares físicos.
<i>Cardinal</i>	–	Software baseado no VCV Rack, mas oferece módulos incorporados ao seu código, de modo que não é necessário fazer download de módulos extra. Ele também oferece um <i>plugin</i> VST3 de modo gratuito.

Quadro 7 – Glossário com termos recorrentes em síntese sonora modular.

REFERÊNCIAS

BEFACO. **Motion MTR**: <https://www.befaco.org/motion_mtr>. Acesso em 9 jun. 2024.

BEFACO. **Noise Plethora**: <<https://www.befaco.org/noise-plethora>>. Acesso em 9 jun. 2024.

BEFACO. **Rampage**: <<https://www.befaco.org/rampage-2>>. Acesso em 9 jun. 2024.

BEFACO. **Rampage User Manual**. Disponível em: <https://befaco.org/docs/Rampage/Rampage_User_Manual.pdf>. Acesso em 9 jun. 2024.

BEFACO. **Spring Reverb**. Disponível em: <<https://www.befaco.org/spring-reverb>>. Acesso em 9 jun. 2024.

BEFACO. **Noise Plethora User Manual**. Disponível em: <https://www.befaco.org/docs/noise_plethora/noise_plethora.pdf>. Acesso em 18 jun. 2024.

BERDAHL, Edgar; SMITH, Julius O. An Introduction to the Synth-A-Modeler Compiler: Modular and Open-Source Sound Synthesis using Physical Models. **Proceedings of the 10th International Linux Audio Conference (LAC-12)**, Stanford, 2012, 8 p.

BERTALANFFY, Ludwig. **Teoria Geral dos Sistemas**. Trad. Francisco Guimarães. Editora Vozes Ltda., 1973. 351p.

CARDINAL. **Virtual modular synthesizer plugin**. Disponível em: <<https://cardinal.kx.studio/>>. Acesso em 18 jun. 2024.

DODGE, Charles; JERSE, Thomas. **Computer Music: Synthesis, Composition, and Performance**. 2 ed. Cengage Learning, 1997, 455 p.

ERBE, Tom. Thirty Years of Sound Hacking: From freeware to Eurorack. **Organised Sound**, 27(1): 20–25, 2022. Published by Cambridge University Press. <<https://doi.org/10.1017/S1355771822000176>>.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia**. Sinergia Relume Dumará, 2009, 82 p.

HARTMANN, William. The Electronic Music Synthesizer and The Physics of Music. **American Journal of Physics**, 43 (9), p. 755-763, 1975.

HOWE, Hubert. Compositional Limitations of Electronic Music Synthesizers. **Perspectives of New Music**, 10 (2), p. 120-129, 1972.

MAKENOISE MUSIC. **Make Noise Music**. Available at: <<https://www.makenoisemusic.com/>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

NÚCLEO MÚSICA NOVA. **Synthia**. Disponível em: <<https://nucleomusicanova.github.io/Synthia>>. Acesso 9 de jun. 2024.

PINCH, Trevor; TROCCO, Frank. **Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer**. Harvard University Press, 2002, 368 p.

PUCKETTE, Miller. Max at Seventeen. **Computer Music Journal**, 26:4, pp. 31–43, Winter 2002, Massachusetts Institute of Technology.

PUCKETTE, Miller. New Public-Domain Realizations of Standard Pieces for Instruments and Live Electronics. **Proceedings, International Computer Music Conference**. San Francisco: International Computer Music Association, 2001. pp. 377-380.

OLIVEROS, Pauline. **Anthology of Text Scores**. Samuel Golter (ed.). Kingston, NY: Deep Listening Publications, 2013.

REICH, Steve. Music as a Gradual Process (1968), *IN*: Paul Hillier (ed.), **Writings on Music 1965–2000: 1965-2000**. New York: Oxford Academic, 2004.

<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195151152.003.0004>, accessed 18 June 2024.

RESSI, Christof. [vstplugin~] – A Pd external for hosting VST plugins. **Revista Vórtex**. [S. l.]: Universidade Estadual do Paraná - Unespar, 10 dez. 2021. DOI 10.33871/23179937.2021.9.2.20. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.33871/23179937.2021.9.2.20>.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. O impacto dos sintetizadores no processo composicional. **OPUS**, [s.l.], v. 24, n. 1, p. 167-186, abr. 2018. ISSN 15177017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2408>. Acesso em: 12 jun. 2024.

RIBEIRO, Felipe de Almeida; NEIMOG, Charles K.; THOMASI, Ricardo. Uso de sintetizadores analógicos como estratégias de ensino-aprendizagem em música eletroacústica. **Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM**. São João del Rei, MG, 2023. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/xxxiiicongresso/33congr/paper/viewFile/1628/1073>. Acesos em 12 jun. 2024.

HUYGENS-FOKKER FOUNDATION. **Scales**. Disponível em: <https://www.huygens-fokker.org/microtonality/scales.html>. Acesso em 18 jun. 2024

SMALLEY Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. **Organised Sound**, Vol. 2, No. 2, p. 107-126, 1997. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; KOHL, Jerome. Electroacoustic Performance Practice. **Perspectives of New Music**, Vol. 34, No. 1. (Winter, 1996), pp. 74-105.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. 2 ed. Ablex Publishing Corporation, 2001, 284 p.

VCV RACK. **VCV Rack**. Disponível em: <https://vcvrack.com/>. Acesso em 9 jun. 2024.

VCV RACK. **H4N4 Xen Quantizer**. Disponível em: <https://library.vcvrack.com/h4n4-modules/xen-qnt>. Acesso em 18 jun. 2024.



Felipe de Almeida Ribeiro é compositor e pesquisador na área de música instrumental e eletroacústica. Doutor em Composição Musical pela State University of New York at Buffalo (EUA) e mestre pela University of Victoria (Canadá), realizou Pós-Doutorado na Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (Alemanha) com bolsa da fundação Alexander von Humboldt. Sua música tem sido executada e premiada em festivais e salas de concerto em diversos países. Atualmente, é Professor Associado na Universidade Estadual do Paraná, pesquisador do grupo Núcleo Música Nova e editor-chefe da Revista Vórtex. E-mail: felipe.ribeiro@unespar.edu.br.



Ricardo Thomasi é artista sonoro e pesquisador atuante nas cenas da arte contemporânea, tecnologias e educação musical. É docente do curso de música da Universidade Estadual de Londrina; professor colaborador do PPG-Música e do curso de especialização em música eletroacústica, ambos da Unespar. Em 2022 e 2023 foi pesquisador de pós-doutorado do CNPq e ECA/USP. Possui doutorado em processos criativos pela Universidade de São Paulo; mestrado em composição musical pela Universidade Federal do Paraná; e graduação em música pela Unespar. É pesquisador do grupo Núcleo Música Nova e diretor artístico do selo de música experimental Arte Estranha. E-mail: ricardothomasi@uel.br.



Charles Klippel Neimog é compositor e pesquisador da área de música e tecnologia. Investiga as relações fenomenológicas entre tecnologias e criação sonora. Tem foco no desenvolvimento de tecnologias que facilitem a produção eletroacústica através de abordagens que incorporem os limites técnicos e financeiros inerentes ao Brasil. É desenvolvedor dos projetos “pd4web” e “py4pd” para Pure Data (Pd). É doutorando em Musicologia pela Universidade de São Paulo e pesquisador do Núcleo Música Nova. E-mail: charlesneimog@outlook.com.

ENSAYO SOBRE CUESTIONES RELATIVAS AL CONTINUUM GESTO-TEXTURA Y LA DIRECCIONALIDAD EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL NO (A)TONAL

Germán Enrique Gras

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – pajaro_gras@yahoo.com.ar

Resumen: Este texto trata de la posibilidad de entender el binomio gesto-textura como un continuum, como una nueva aproximación a la utilización del aparato espectromorfológico (Smalley, 1986; 1997; Smalley, Gras y Aragão 2021; 2023) al estudio y comunicación de la música instrumental basada en el sonido (Gras, 2020; 2022; 2023). En este texto ese binomio no será descripto, evaluado o revisado, sino aplicado a la interpretación de la escucha de *Intent on Resurrection — Spring or Some Such Thing (2014)*, de Clara Iannotta, en la interpretación de Matthias Pintscher y la Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. Después de colocar algunas cuestiones sobre las estrategias de nuestra investigación, un cuadro analítico junto con un esquema formal es presentado con la finalidad de situar al lector, y una discusión interpretativa sobre los principales aspectos de esta música, de acuerdo con los objetivos de nuestra investigación, es elaborada.

Palabras clave: Espectromorfología. Gesto. Textura. Clara Iannotta.

1 INTRODUCCIÓN

Cuando se trata de música basada en el sonido (Landi, 2007; Gras, 2020), electroacústica o no, los conceptos de gesto y textura son, muchas veces, los principales agentes formales. Esto no excluye, por supuesto, la contribución que puede tener, en algunos casos, cuestiones relativas al orden de las alturas (puntuales o no), duraciones y otros órdenes. La utilización de estos conceptos, en el marco de este trabajo, se corresponde con la definición realizada por Denis Smalley, que pueden ser visitadas en su versión original en lengua inglesa (1986, 1997) o en su traducción al portugués (Smalley, 2021; 2023). Estos conceptos fueron también propuestos y trabajados en Espectromorfología (No-electro) Acústica: desde Denis Smalley hasta la música vocal-instrumental (Gras, 2020) y en Aproximación a la Aplicación del Modelo Espectromorfológico al Estudio de Música Instrumental Basada en el Sonido (Gras, 2023). Siendo así, no parece necesario revisarlos en este trabajo.

Recordemos simplemente que, como principios formadores, el gesto está relacionado con la direccionalidad (o tendencia) y la textura con la permanencia, un “*laissez-faire*”, en palabras de Smalley (1986, p.82). Pero, si no parece necesario revisarlos aquí, si lo es aplicarlos. Practicándolos ya no con relación a los sonidos del mundo o de la electroacústica, y si en lo que, a partir de ellos, en los diferentes niveles de articulación, se puede observar/decir sobre los sonidos (o espectromorfologías) que pueden ser obtenidos de los instrumentos tradicionalmente llamados de musicales (flauta, trompeta, violín, etc.), en sus combinaciones, contraposiciones, articulaciones, etc., o sea, en su uso musical – lo que conlleva la observación de la articulación en los diferentes niveles de una música. Formulado de otra manera: *¿qué se puede extraer de la observación de la música instrumental basada en el sonido a partir de los conceptos de gesto y textura?*

Este trabajo trata de realizar, entonces, una nueva aproximación hacia la utilización de conceptos oriundos del modelo espectromorfológico al estudio de la música instrumental. Para ello, *Intent on Resurrection, Spring or Some Such Thing* (2014)¹ para 17 músicos de Clara Iannotta es objeto de observación y reflexión de este estudio. Es importante apuntar que la observación que será presentada no estuvo guiada por la descubierta o el funcionamiento de un sistema armónico y las operaciones técnicas de su tratamiento, o las articulaciones de los diferentes caracteres, emociones o formas simbólicas (lo que, obviamente, no es negar su importancia). En lugar de eso, lo que interesa observar es lo que ya fue definido como ‘aspecto formal-temporal’ (Gras, 2013) a

¹ En lo que sigue, esta música será referida apenas como *Intent on Resurrection*.

partir de las articulaciones sonoras en su aspecto espectromorfológico. En la música elegida, entendida como basadas en el sonido (en contraposición a basadas en la nota), las relaciones entre alturas puntuales no siempre son secundarias (Gras, 2022), pero muchas veces la distinción entre sonidos armónicos, inarmónicos y ruidosos, en general, indican más que la altura en sí. Es importante apuntar, también, que la música que será abordada en este estudio es entendida como caso – buscando aquí o allí la manifestación del fenómeno estudiado, pero no tratando de explicarla en su integridad, y mucho menos, de manera definitiva. Con esto se quiere decir que no es necesario analizar la música en todos sus detalles. En algunos casos, habiendo alumbrado los aspectos más importantes, otros tal vez son apenas aludidos o rápidamente mencionados. Tampoco es necesario analizarla con base a datos de su composición (declaraciones del autor, por ejemplo). En lugar de ello, interesa entender cómo se escucha, cual es la interpretación (entendimiento) posible cuando nos relacionamos con el sonido – la música sonando.

En otras palabras, este no es un texto sobre la música de un/a u otro/a autor/a (y mucho menos sobre tal o cual autor/a), sino un texto en el que la música de un/a u otro/a autor/a es utilizada como objeto de estudio de algún aspecto particular que, por supuesto, es característico de esa música o de algunos de sus momentos, pero que podría serlo también en otra música de otro/a autor/a. Con esto se quiere decir que el énfasis de esta investigación está colocado en los mecanismos o elementos (en este caso los de gesto y textura) y sus funciones, como interpretados a partir de la escucha, en una música particular.

2. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN

Recién apuntamos que el interés de la observación aquí expuesta es entender cómo una música puede ser escuchada – ¿cuál es la interpretación posible? A partir de ahí, nuestra discusión se aleja, estratégicamente, de la relación tradicional entre análisis y partitura, esta entendida como objeto privilegiado (que por otro lado también no nos es accesible). Por eso, la mirada se convierte en observación auditiva, tomando como objeto la grabación (en audio y video) de una interpretación, sabiendo de las enormes diferencias posibles entre diversas versiones. Siendo así, el estatus de la grabación (como de la partitura, cuando accesible) es el de un soporte y no objeto de discusión.

En consecuencia, una estrategia de observación experimental fue utilizada. Esta consiste en escuchas repetidas, realizadas en conjunto con la redacción de un diario de escucha (apuntes

descriptivos en el caso de este texto), en el que se documentaron tanto las primeras impresiones como el descubrimiento de relaciones más profundas y detalladas, no necesariamente en ese orden. Estas anotaciones fueron revisitadas en escuchas posteriores para, por un lado, verificar su validez y, por otro, levantar/indagar cuestiones interpretativas. Esto quiere decir que todas las descripciones se refieren a la interpretación de este autor, que pueden, o no, coincidir con la de otros oyentes-lectores. Aclarase que este diario no substituye la partitura o la grabación (como punto de referencia), ni es el objeto de nuestra investigación, sino apenas un soporte útil en el que se puede ir asentando todo tipo de cosas, resultando, al final, en una especie de mapa del transcurso recorrido por la escucha. Aclarase también que, en el caso aquí tratado, la música observada ya había sido escuchada en otra ocasión (una o dos veces), pero no de la manera aquí descrita. Por lo tanto, si bien no se trató de primeras audiciones, pocos datos precedieron la observación que será presentada más adelante.

En ese proceso de ir descubriendo los modos en que la música se articula, la escucha se movía desde la macroforma para la microforma ida y vuelta. Ese vaivén no fue evitado, sino que se convirtió en una herramienta que demostró cierta utilidad por, al menos, dos motivos: al enfocar en la macroforma² los detalles se perdían, al enfocar en la microforma se perdía la noción macroformal, haciendo dudar, por ejemplo, si algún sonido que se destaca en la escucha constituía o no una articulación formal importante, lo que llevó, varias veces, a una reevaluación del esquema macroformal. Las relaciones de semejanza entre espectromorfologías o momentos, separados a cierta distancia, también colocaban en jaque nociones perceptivas de repetición/continuidad. Entonces, habiendo identificado los momentos de la microforma, la escucha debía retomar el foco en la macroforma para evaluar las consecuencias o la real percepción de elementos repetidos, y si estos, en esta escucha más alejadas (por así decirlo), criaban o no la noción de continuidad entre elementos a la distancia.

En estos acercamientos y alejamientos también fue observado un cambio más o menos marcado, paulatino, que ocurrió en las sucesivas escuchas. Se trata de una especie de entendimiento progresivo que comenzó, en algunos casos, solo después de la segunda o tercera escucha de esta investigación. En una primera escucha (y un poco en la segunda), la música de Clara Iannotta parecía

² Macroforma es una expresión general (no siempre muy precisa) utilizada en este trabajo para indicar partes de la articulación de unidades formales de primer o segundo grado, por ejemplo. Mesoforma (o mezzoforma) indica partes de esas unidades formales, o sea, apunta la articulación de tercer grado. En esa misma lógica, la microforma describe articulaciones menores, tales como secciones o gestos individuales, dependiendo del contexto.

simplemente pasar. No escuchaba, en primeras instancias, puntos de referencia claros. Las cosas parecían estar ocurriendo, sin más. Transformaciones de espectro, estratos de ruidos, sonidos impulsivos que instauraban momentos del tipo textural, algunas direccionalidades y puntos de partida y de llegada aparecieron desde el comienzo, pero las relaciones que estos elementos sugerían no eran necesariamente las mismas en escuchas posteriores. Los cuatro ataques-decaimiento que comienzan en el minuto 05:37 y algunos otros eran claros, y funcionaban como si fueran mojones, pero no resolvían mucho más que las articulaciones de segundo grado. Estos ataques, inclusive, hacían dudar sobre su importancia en la articulación formal, algunas veces haciendo pensar que era un claro articulador entre unidades formales, otras veces funcionando apenas como una interpolación dentro de una misma unidad formal.

A lo largo del proceso, algunos elementos comenzaron a adquirir, gradualmente, una función más clara, como balizas, y estas, adoptadas en posteriores escuchas y reevaluadas cuando necesario comenzaron a indicar elementos formales y levantaron a interrogantes interpretativos. Este modo de observación viene siendo utilizado desde hace algún tiempo, aunque no siempre de manera sistemática, y confiase que pueda ser una herramienta útil a la investigación interesada, como es el caso que este trabajo relata, en las relaciones sonoras percibidas por la escucha.

3. INTENT ON RESURRECTION - SPRING OR SOME SUCH THING DE CLARA IANNOTTA

En lo que sigue es expuesto, en primer lugar, una descripción relativamente detallada de los elementos que en la escucha³ parecían más relevantes. La descripción fue ordenada cronológicamente, en el cuadro 1, a partir del diario de escucha. Los momentos son indiciados en minutos:segundos de acuerdo con la interpretación de Matthias Pintscher y la *Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker*.⁴ A ese cuadro le sigue, en la figura 1, el esquema formal en el que las articulaciones de segundo, tercero y cuarto nivel están esquematizadas. Con el objetivo de mostrar rápidamente las proporciones de duraciones de las unidades, el diseño de la figura 1 llevó en consideración el total de segundos de cada una de las unidades, sus partes y secciones convertidos en milímetros, donde un segundo corresponde a 8 milímetros. No obstante, aunque breves comentarios al respecto de la forma aparezcan esporádicamente, algunas veces como puntos de referencia o como

³ Recodamos, nuevamente, que se trata de la escucha de este autor.

⁴ Disponible: https://youtu.be/Bg7_tit8drE?si=TzmZT7_owmzBTSs8.

argumento de algún punto, no nos detendremos en el análisis de este aspecto. En seguida, son expuestos comentarios interpretativos que pretenden ser una breve discusión sobre el tema abordado en este estudio. Como el objetivo principal es elaborar comentarios interpretativos (entendimiento) más que la elaboración de una descripción elegante, el lector que lo crea necesario, o así lo desee, podrá saltarse el cuadro y/o la figura e ir directamente para la discusión.

Minutaje	Descripción de la Unidad 'A'
00:31 a 01:22	Textura. <i>Tonlos</i> , raspados, mecánicos e impulsivos (clics megáfono) todo en <i>pp</i> . En 01:08 un sonido armónico gravísimo (parece contrabajo). En 01:18 comienza un <i>crescendo</i> con el agregado de sonidos oscilatorio (alternancia de armónicos en las cuerdas)
01:22 a 01:43	Textura. (interpolación) Comienzan melodías de cajitas de música junto con los clics (los únicos que restan desde la sección pasada), que cesan en 01:33 (los sonidos de cajitas de música continúan). O sea, hay una doble articulación, el <i>crescendo</i> concluye la sección anterior (yuxtaposición) al paso que los clics articulan las dos secciones por superposición.
01:43 a 02:35	Textura. Un ataque-decaimiento armónico gravísimo (bombo) junto con un <i>glissando</i> armónico (cuerda frotada) interrumpe la sección anterior y reintroduce la primera sección, aunque con variación. Las cuerdas haciendo <i>tonlos</i> e <i>glissandi</i> de armónicos están más presentes. Los sonidos mecánicos no aparecen; los raspados y clics siguen más o menos igual. En 02:16 a 02:21 hay un <i>crescendo</i> que conduce a un ataque-decaimiento armónico gravísimo (bombo) seguido de un <i>diminuendo</i> , pero se siente más como una hinchazón de la textura que como una articulación (como ocurrió en 'a'). En seguida, los <i>glissandi</i> de armónicos se vuelven más agitados, nerviosos, y un nuevo <i>crescendo</i> , en el que un sonido raspado se vuelve más aparente dirige hacia un ataque-con-iterado (vibraslap em 02:29) con un decaimiento artificial producido por tonlos-medio-armónico en las cuerdas.
02:36 a 3:08	Textura. Continúan los clics, con los sonidos raspados y los mecánicos (casi imperceptible). Los <i>glissandi</i> en las cuerdas ahora un poco más presentes, pero

	<p>van deteniendo su movimiento para transformarse, en 02:45, en un continuante armónico (en superposición con los clics), que permanece estático.</p> <p>En 02:58, en superposición al continuante armónico, unos sonidos raspados van surgiendo y acaban sustituyéndolo. Como si se tratase de una transformación de armónico para ruido.</p>
03:08 a 03:40	<p>Transición hacia 'b'. Gesto. Un rápido <i>crescendo</i> de un sonido raspado (ahora arco con presión exagerada) introduce un agregado de sonidos oscilantes (trinos y notas alternadas) a los que se le superpone, y se alterna con una nueva entrada de <i>glissandi</i> en <i>f</i>-dim. Sonidos armónicos reaparecen, los raspados continúan.</p> <p>Curiosamente, los clics desaparecieron en algún lugar. Un <i>diminuendo</i> deja toda la primera grande sección se perdiendo en el horizonte.</p> <p>Silencio.</p>
	Descripción de la Unidad 'B'
	'b1'
03:43 a 04:54	<p>Gesto. Desde el minuto 3:43 a 4:54 ocurre un encadenamiento de espectromorfologías que crean un macro-gesto. Al comienzo, sonidos raspados en superposición con un sonido iterado (tremolo en el bombo) surgen, crecen y se desvanecen, haciendo aparecer un sonido continuante inarmónico de registro medio (multifónicos 1 y 2 en fagot y clarinete respect.). Este se retrae para surgir otro continuante inarmónico, un poco más grave, que permanece estático con algunos raspados y armónicos muy tenues, pero enseguida es transformado gradualmente en un sonido ruidoso (arco con presión exagerada) que crece y luego desaparece, sobrando un sonido armónico gravísimo (contrabajo tocando en el cordal).</p> <p>Articulada por una corta superposición, hacia el minuto 04:18 vuelve a aparecer, rápidamente, una textura que recuerda al momento alrededor del minuto 01:56 de la primera sección, formada por <i>glissandi</i>. Esta vez, con el agregado de sonidos armónicos agudos en sucesiones aparentemente aleatorias y algún multifónico vuelve a dar la sensación de textura.</p>

	En el momento 04:38 hasta 4:54, de un sonido ruidoso (cuerdas con presión exagerada) junto un agregado armónico en los metales, marcando el intervalo melódico Do#-Re/Mi que da paso a un sonido multifónico en las maderas y sonidos raspados (ruidos) crean un gesto con movimiento por el espacio del registro que crece se mantiene y disminuye.
04:54 a 05:37	(extensión de 'b') Textura e gestos en alternancia/superposición. Sonidos continuantes formados armónicos muy cortos (en las cuerdas), algunos agudos, armónicamente más ricos (sul pont.) se alternan sin orden aparente. En 05:03 Un sonido continuante formado inarmónico constituido por multifónicos en clarinete y fagot, junto con el incremento del movimiento de las cuerdas crían un nuevo gesto, relativamente corto y aislado. En 05:09 resta la textura, muy parecida con la del comienzo de la sección, pero ahora con sonidos circulares raspados un poco más aparentes. En 05:17 un nuevo continuante formado inarmónico constituido por tremolo de platillo sobre el timbal en el lugar de los multifónicos. En superposición, desde el minuto 05:24, glissandi en el arpa y notas en el piano crían una especie de textura basada en notas, como una textura puntillista lenta, que suena con características similares a la de las melodías de cajitas de música, y termina con un glissando largo en el violín, en dim., que parece querer perderse en el agudo. Pero, en lugar de perderse, introduce (utilizándose del parámetro de las alturas) el Mi, nota central de los ataque-decaimiento que constituyen el próximo segmento, que, por su vez, articula con la parte 'B' (que será expuesta más adelante)
05:37 a 05:53	(interpolación-articulatória) Comienza una serie de cuatro ataques-decaimiento singulares, creando una especie de corta sección de repetición. Aunque la calidad espectral de cada uno de los ataques sea diferente, la identificación gestual es relativamente más fuerte. La música cambia mucho.
	'b2'
05:53 a 06:12	('a+b') Textura e gestos en alternancia/superposición. Esta parte reutiliza/reordena elementos de las partes anteriores. Ya no hay

	<p>encadenamientos espectromorfológicos claros, sino alternancia y/o superposición. Las unidades de tercer grado no se distinguen tan claramente como en las partes anteriores.</p> <p>Nuevo continuante hinchado inarmónico. La reutilización de los multifónicos 1 y 2 (de la sección que comienza 03:41) sugieren la idea de repetición, pero ahora con la adición de otros sonidos, como el wawa en el trombón y sonidos raspados más presente. Este es interrumpido en 06:03, por un ataque-decaimiento masivo seguido de otros individuales, que conducen nuevamente el multifónico 1 (u otro muy similar), aunque ahora en el medio de una textura, algo aleatoria, de ataques-impulso y algunos glissandi.</p>
06:12 a 06:39	<p>(‘a+b’) Gesto. En 06:12, un crescendo ruidoso granulado masivo es prolongado por glissandi y la textura puntillista lenta en el arpa y las notas en el piano, similar a la de 05:24, ahora con el agregado de los clics (megáfonos).</p> <p>En 06:33 a 06:39 (gesto) el continuante-formado en metales (Do#-Re/Mi) del minuto 04:38 reaparece con el agregado de algunos ruidos raspados, emergiendo, superpuesto al ruido generalizado, y se sumerge nuevamente en una textura ruidosa constituida por clics y raspados que se extiende hasta 07:06.</p>
06:39 a 07:23	<p>(‘a’) Textura. La sección que sigue después del continuante formado puede parecer como una extensión del continuante-formado, como lo sugiere la construcción dinámica y el tipo de material (el mismo del comienzo y reutilizado varias veces durante la música,), pero al mismo tiempo, ya que se articula también por superposición, puede ser interpretada, simplemente, como una textura modelada.</p> <p>07:06 (nueva sorpresa) Interrupción súbita por un ataque-impulso y silencio de 3 segundos. El mismo impulsivo da continuación a la sección en 07:10. Este momento se parece con el comienzo de la música.</p>
	Descripción de la Unidad ‘C’
07:23 a 08:13	<p>Textura. Una parte que introduce o movimiento melódico super-lento. Sobre una textura ruidosa muy similar a la anterior en conjunto con una</p>

	<p>nota - ataque-decaimiento armónico prolongado por un continuante bastante largo. Esta nota se articula melódicamente con otra nota también prolongada por otro continuante bastante extendido. Poco a poco los sonidos raspados ganan mayor presencia.</p> <p>Desde 07:58, dos crescendi en sucesión emergen. El primero sin mayores consecuencias formales, pero se junta la segundo que conduce hacia la próxima parte (articulación por elisión).</p>
08:13 a 11:14	<p>La textura casi-puntillista del arpa preparada y piano, varias veces utilizada como elemento secundario, o que articulaba secciones de tercer grado, ahora es el elemento central de la segunda parte de la Unidad 'C'.</p> <p>Em superposición, un gesto aparece repetidas veces. Se trata de un gesto melódico-armónico (Do-Si-Sol) em cresc. a <i>f</i>, algunas veces prolongado por los multifónicos 1 y 2 en superposición.</p>
12:13 a 13:53	Textura ruidosa relativamente estática. ¿Casi como una Coda?

Cuadro 1: Descripción de *Intent on Resurrection - Spring or Some Such Thing*, de Clara Iannotta.

El Cuadro 1 representa la organización temporal en minutos y segundos de *Intent on Resurrection* descrita en el cuadro 1. Al orden formal lo entendemos en niveles de articulación, siendo formados en el segundo nivel por unidades, estas divididas en partes y estas últimas en secciones. Con letras mayúscula para las unidades formales ('A', 'B' y 'C'), las divisiones en partes menores (articulación de tercer nivel) son identificadas como letras minúsculas ('b1', 'b2', apenas en la unidad 'B'), y las subdivisiones de las partes no identificadas con letras. En el video que tomamos como objeto de observación de este estudio la música comienza en el minuto 00:31 (ausente en la figura), después de la entrada del director al escenario junto con los aplausos de la audiencia.

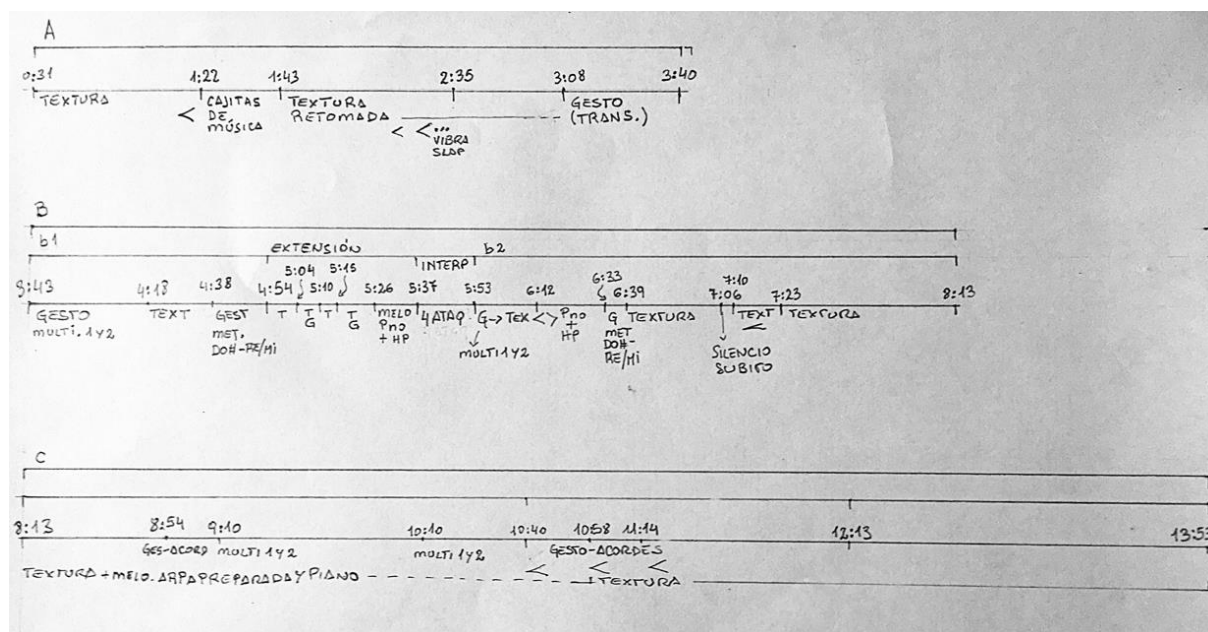


Figura 1: Esquema formal de la primera parte (A y B) de *Intent on Resurrection* de Lara Iannotta. Fuente: autor.

3.1 DISCUSIÓN SOBRE LA INTERPRETACIÓN

Antes fue colocado que la música de *Intent on Resurrection* parecía pasar, sin más. Después de sucesivas escuchas, esta primera impresión ya no resultaba del todo convincente, aunque tampoco del todo desechable, ya que algo de aquellas primeras escuchas todavía subsiste. Al indagar sobre las posibles causas, algunas interpretaciones, tal vez provisionarias, serán expuestas. En primer lugar, algunas articulaciones entre las unidades y sus partes parecen estar pensadas para que funcionen de un modo algo ambiguo, como es el ejemplo de los varios casos de *crescendo*-interrupción súbita que conducen para la misma sección o para ningún lugar. La cuestión es que, tras la ocurrencia de dos o tres casos de esos, que parecen tender, pero que no resultan, uno de ellos funciona como articulador de una parte o unidad (algunos de estos casos serán comentado con más detalles más adelante). A esto se le suma la recurrencia de materiales, como los multifónicos, por ejemplo, en diversas partes y situaciones, a veces claramente asociados a un gesto, bien articulado, otras sin mayor consecuencia formal – simplemente aparece y desaparece en un contexto textural, a lo largo de las diversas unidades formales. Lo mismo ocurre con la secuencia notas-intervalos en piano y arpa preparada, que retorna una y otra vez con diferentes funciones, a veces como extensión de alguna sección, a veces como un elemento sin mayor destaque en una textura y al final como uno de los elementos centrales. Además, la música nos invita, casi constantemente, a un vaivén de foco, el que revela detalles que hacen dudar sobre la interpretación en los diferentes niveles de articulación.

En una escucha enfocada, principalmente, en el segundo nivel de articulación, la unidad 'A' (00:31 a 03:43) está claramente basada en texturas y la primera parte de 'B' en gestos, pero el pasaje de una a la otra no es tan claro, porque la última sección (03:08 a 03:40), un tanto ambigua, puede ser interpretada como una textura ensanchada debido a la construcción dinámica (intensidades *cresc. dim.*) o un gesto con textura interna bastante fuerte, lo que hace pensar en un gesto transitorio. Así, como un todo, 'A' parece una grande textura que gradualmente va apuntando (esto es, tendiendo), hacia la unidad 'B', en dirección a una articulación de gestos. Mas adelante, en la extensión de parte 'b', (04:54 a 05:37), hay momentos en los cuales gesto y textura parecen fundidos, y los momentos que suenan claramente texturales parece apenas prolongaciones (sin mayores consecuencias formales). Al realizar una escucha enfocada en los detalles, principalmente en las articulaciones de cuarto grado, las pequeñas secciones y sus divisiones parecen claras, unas a-la-espera, otras conductoras. Pero en el momento en el que el foco de la escucha se mueve nuevamente hacia los niveles superiores, esa claridad se va perdiendo.

Por un lado, algunos elementos de 'A' (principalmente textural) indican el surgimiento de gestos que generalmente no se consolidan como tal. Son los momentos como el que va desde 01:18 hasta 01:21, en el que un *crescendo* culmina en un *glissando* acentuado y enseguida todo cambia. Los raspados, *gliss.* y *tonlos* cesan y entran las melódicas de cajitas de música (los clics de los megáfonos continúan por algún tiempo, luego cesan). Si bien este *crescendo* en dirección hacia el *glissando* funciona gestualmente, es decir, direccionalmente, tiende a un punto culminante (el propio *gliss.*) y constituye una articulación clara, pero la sección de las melódicas de cajitas de música no parece constituirse como una sección del peso de la anterior, sino que funciona como una interpolación, un desvío, lo que se acentúa cuando en 01:43 la primera sección es retomada. Lo mismo ocurre en los momentos 02:16 a 02:21 y 02:26 a 02:29. Estos pequeños momentos gestuales tienen efecto apenas como elementos articuladores en los niveles más bajos, entre una sección y otra o dentro de una de ellas, pero no como articuladores entre las partes. Entre tanto, en el minuto 03:08, un gesto (*cresc.*) similar y de las mismas dimensiones y características actúa de hecho como articulador entre las dos últimas secciones de 'A', porque la consecuencia es notoria: introduce un encadenamiento espectromorfológico que adquiere importancia formal (el gesto transitorio ya mencionado), haciendo que la escucha se mueva, por lo menos un poco, de la percepción textural, que viene siendo la norma desde el comienzo, para una gestual, que será la norma en gran parte 'B'.

O sea, un mismo elemento, de duración similar, trabajado de la misma manera con funciones diferentes puede generar dudas dependiendo de la estrategia de escucha.

Por otro lado, y en sentido inverso, el surgimiento de un continuante, como ocurre en el momento entre los minutos 02:45 a 03:00, en una textura hecha toda de ruidos cortos, parece indicar que algo va a cambiar, cría una expectativa, se realice o no. El caso es interesante porque llama la atención, nuevamente, para la dimensión contextual. Es decir, el continuante, en el que la escucha se dirige hacia las características internas del sonido – más para el espectro que para la forma y entonces depende de una cierta permanencia (relativa) – comparte características con la textura, se escucha como una generalidad. De una manera similar se refería Lachenmann, en *Klangtypen Der Neuer Musik* (1996)⁵, al describir tanto al sonido-color (paralelo del continuante de Smalley) como al sonido-textura, por ejemplo, que es, en cierto sentido, paralela a la descripción de textura de Smalley en *Spectro-morphology and Structuring Processes* (1986)⁶. Pero, ese continuante, en el contexto, parece indicarnos algo, promueve una tendencia, lo que puede ser interpretado como una función cruzada. O sea, un elemento del tipo textural que se comporta, musicalmente, a la manera de un gesto. Mientras tanto, y como nada ocurre, volvemos a interpretarlo apenas como un elemento integrante de la textura.

En las cadenas espectromorfológicas sucesivas (el final de 'A' y comienzo 'B'), interpretadas como macro-gestos (descripto a continuación), que ocurren desde los minutos 03:08 y 03:42 (mostradas en la figura 2) ocurre la misma función cruzada, ahora en sentido inverso. Dentro de estas cadenas con comportamiento principalmente gestual, algunos de sus segmentos tienen comportamiento textural, a ejemplo del continuante inarmónico (multifónico Si-Do# del clarinete bajo), estático, que se extiende desde (alrededor de 03:48) hasta 04:07, o el otro que se extiende desde 04:43 hasta 04:53 (este termina con un *diminuendo*). Ambos continuantes, debido al carácter estático y a su duración relativamente larga, generan ciertas dudas en algún momento. Pero al ser interpretados como formando parte de una cadena espectromorfológica, que además no se desvanece, no llegan a promover un cambio de actitud de la escucha, permitiendo que cada una de las cadenas se escuchen, de hecho, como un macro-gesto

⁵ Hay una traducción al inglés realizada por Peter Ivan Edwards y una traducción preliminar al portugués traducida por José Henrique Padovani.

⁶ Hay una traducción al portugués realizada por Germán Gras y Thaís Amorim Aragão. Para un estudio comparativo entre el modelo de Lachenmann y el de Smalley, leer Gras (2020).

(un gesto construido de varios elementos). Una descripción esquemática, que pertenece al diario de escucha (en manuscrito), muestra estas dos situaciones.

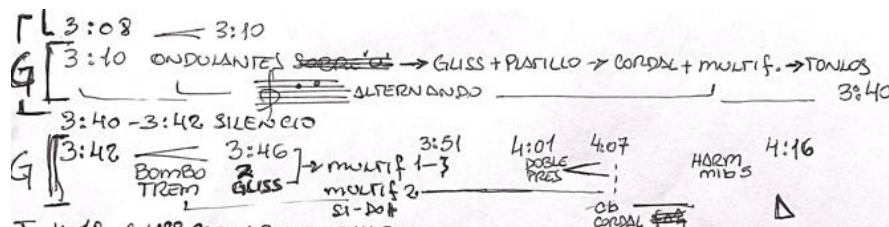


Figura 2: Gráfico esquemático de dos cadenas espectromorfológicas, retirado del diario de escucha. Fuente: este autor.

Otro caso que puede ser discutido dentro es lo que podría ser llamado de textura modelada. Esto ocurre cuando una textura, en algún momento, es modelada (exteriormente, diría Lachenmann) gestualmente. En la sección de extensión de 'b1', desde el minuto 04:54, acostumbrados a la escucha gestual sugerida por los encadenamientos espectromorfológicos (03:44 y 04:38), se instaura nuevamente y de manera clara una textura conformada de 'notas' alternadas en las cuerdas sin solución de continuidad, algún arco circular y algún *gliss*. En la sección que va desde 05:04 hasta 05:01, sobre la misma textura, un *crescendo*-mantenimiento-*diminuendo*, con el agregado de un multifónico, parece tender a funcionar como un gesto, pero al final se siente más como un ensanchamiento de la textura. La expectativa es criada, pero de una manera muy tenue, no alcanza a ser suficiente. Algo similar ocurre en la sección que se extiende desde 05:15 hasta 05:16. Esta vez, los elementos con los que la textura que precede esa moldura externa está construida son mantenidos en el *crescendo*-mantenimiento-*diminuendo*, ahora más notorio y mucho más largo que el anterior. La sensación de anuncio de que algo está próximo a acontecer es mayor que en el momento anteriormente descrito (05:04 a 05:01) y esta vez el tipo de textura que le sigue es otro, aunque una textura también. Por lo tanto, el comportamiento gestual se vuelve más fuerte, tal vez en un estadio intermedio entre gesto y textura. O sea, tiene la construcción interna de una textura y externa de un gesto. Pero, tal vez porque se trata de una extensión (que no parece expositiva), tal vez por el tipo de material utilizado, o por parecer apenas una hinchazón, no se escucha claramente como un gesto, aunque también no es exactamente una textura apenas; y la hipótesis de una tercera categoría no parece plausible, además de que, teóricamente, no tendría sentido.

A todo eso se les suman algunas ambigüedades relativas a las funciones formales. En el minuto 05:37 Una serie de cuatro (pseudo)repeticiones de un ataque-decaimiento sobre Mi nos

toma desprevenidos. El hecho de ser una situación inaudita (hasta ese momento), además de la singularidad del material, sugiere claramente una articulación formal, el pasaje de una unidad a otra, pero las secciones que le siguen son construidas sobre material reutilizados/reelaborados en secciones anteriores, lo que indica continuidad. Pese a las ambigüedades ya narradas, antes de estos cuatro ataques, en 'b1' la norma venía claramente siendo gestual. Después de los cuatro ataques, cuando el material distintivo de 'b1' es retomado, ocurre una especie de compresión en el ordenamiento y al mismo tiempo diversificación del material. Esto es: en la sección que va desde 05:53 hasta 06:12 (nombrada como 'a+b' en el cuadro 1) los multifónicos 1 y 2 son seguidos de ataque-casi-impulsivos, notas agudas no-melódicas, nueva entrada de uno de los multifónicos, clics, raspados y armónicos en las cuerdas en un espacio relativamente pequeño, en un tipo de ordenamiento que no sugiere continuidad.

Además, esta secuencia de eventos, por más que esté construida, mayormente, como una sucesión de pequeños gestos, no llega a constituir una sección gestual, porque, además de la gran variedad, cada uno de los sonidos parece individual y además no tienden unos a los otros. Es como se ocurrieran aleatoriamente (lo que está asociado con las características de una textura), haciendo parecer que se trata más de una sucesión (libre) que de un encadenamiento. Pero intentar interpretarlos como textura también no es muy convincente, pues la identidad de cada uno de los gestos es bastante fuerte. Difícilmente esta sección se escucha como una generalidad. Nuevamente, entonces, podríamos pensar en una nueva forma de estadio intermedio entre gesto y textura, aunque diferente de las descripta anteriormente.

No obstante, si esa sección en conjunto con los cuatro ataques genera cierta ambigüedad, en conjunto con las secciones siguientes, la sensación de continuación de B se vuelve más fuerte. Quiere decir, en la escucha atenta a la articulación de segundo o tercer, la forma parece más clara, al revés de lo que ocurre en la unidad 'A'. Esto es, la secuencia del gesto formado por los multif. 1 y 2 seguido por el gesto de los metales (Do-Re/Mi), por más que estén intermediados por (o conduzcan para) momentos texturales construidos sobre material de 'A' y material que suena como nuevo, indica más para la interpretación de esta parte como perteneciente a la unidad 'B' (tal vez una elaboración de 'b1'), que al comienzo de una nueva unidad. Esto, de alguna manera, se confirma cuando comienza 'C' en el minuto 08:13.

Es también interesante la relación entre la escucha gesto-textura y la escucha altura-intervalos. Ya se ha estudiado (Gras, 2022) que la utilización de técnicas extendidas, por ejemplo, lo que

generalmente apunta para músicas basadas en el sonido, no conlleva a la no utilización de estrategia de ordenamiento de alturas (sea por medio de la técnica serial o cualquier otra). En otras palabras, escuchar una música instrumental como basada en el sonido no quiere decir que ‘notas-intervalos’ no formen parte de esa música. Un caso (entre muchos) que parece ejemplar es el del *Kammerkonzert* (1970) de Ligeti, “escrito casi exclusivamente con notas e intervalos, pero con una propuesta que apunta más para la ‘música basada en el sonido’ que para la música basada en la nota”⁷ (Gras, 2022, p. 15).

Este no es el caso de *Intent On Resurrection*, ciertamente, pero hay momentos en los que la construcción está basada, o se apoya, fuertemente en notas. El momento de las melodías de cajitas de música, si bien puede ser interpretado como una especie de collage (u *objet trouvé*, que para el caso es lo mismo), está, obviamente, basado en alturas, pero lo que suena es otra cosa (por lo menos en la interpretación de este autor). Lo que se escucha es una especie de textura-timbre extraña, aunque delicada, dulce, pero textura al fin, por más que cada una internamente funcione de acuerdo con padrones tonales. Por otro lado, en ciertos lugares, como al final de la extensión de ‘b1’, notas aparentemente no ordenadas en piano y arpa preparada también invitan a una escucha basada en notas-intervalos, como si se tratase de la inclusión de un momento ‘serial o aleatorio’, lento que, en sí, no cría expectativa o tendencia hacia un objetivo (este momento tendrá consecuencias hacia la última parte de la música, como será discutido más adelante). Mientras tanto, hacia el final de esta sección, inadvertidamente, se cuele una secuencia cromática descendente (Sol, Fa#, Fa, Mi), también relativamente lenta, bastante aparente y claramente conclusiva que se articula, por elisión, con la interpolación que separa ‘b1’ y ‘b2’, en un ataque-decaimiento sobre la nota Mi. Puede parecer que escuchar ‘notas’ e ‘intervalos’ nos llevaría a cambiar, o por lo menos reevaluar, la estrategia de escucha, pero en realidad (insistimos que se trata de nuestra interpretación) esta secuencia comienza inadvertidamente y, por lo tanto, es considerada casi al momento en que se produce la articulación con la interpolación, que además se da por elisión. De alguna manera, la evaluación es retrospectiva, nos agarra sin aviso.

La unidad ‘C’ puede ser descripta, fundamentalmente, como la exploración de la secuencia (Mi, Sol# alto y Re alto) que se asocia directamente con los momentos antes mencionados del arpa preparado y piano, basado en notas, aunque en superposición a una textura formada por ruidos, muy próxima de la unidad ‘A’ y final de ‘B’. Esta unidad es formalmente más clara que la anterior, por más

⁷ Escrito quase exclusivamente com notas e intervalos, mas com uma proposta que aponta mais para a “música baseada no som” do que para a música baseada na nota.

que muchos elementos de las unidades anteriores sean reutilizados. Mientras tanto, es interesante la escucha casi-polifónica que promueve. Sobre un estrato claramente basado en el sonido (mayormente ruido), escuchado claramente como una textura, ocurre un estrato que promueve la escucha de notas-intervalos. Dos escuchas aparentemente en conflicto sucediendo al mismo tiempo.

4 CONCLUSIÓN

Los relatos de escucha y la discusión sobre la interpretación de los momentos narrados pueden parecer un tanto elementales si los evaluamos en singular. Evaluados en el contexto en el que funcionan, realizados con los elementos (relativamente económicos) con los que fueron contruidos y encadenados de la manera a conformar la música como un todo con sus saltos y transiciones entre textura, gesto y notas-intervalos, y por otro lado llena de ambigüedades, con funciones cruzadas o fusionadas en algunos momentos, en la que las articulaciones se confunden, dependiendo del foco de escucha, adquieren cierto interés, tanto a la escucha como a la discusión.

De acuerdo con los comentarios interpretativos que fueron expuestos, parece que puede postularse, por lo menos como posibilidad la idea de continuum gesto-textura, algo que Smalley sugería como posibilidad para la música electroacústica, em (1986; 1997) al apuntar gestos con textura interna y/o texturas de las que gestos participaban.

Si la característica necesaria para la constitución del gesto es la direccionalidad, o bien la tendencia (aunque no siempre tal característica será indicio de tal apariencia), en *Intent On Resurrection*, las dinámicas (crescendo-mantenimiento-diminuyendo, por ejemplo), cuentan como uno de los principales mecanismos que sugieren tal percepción, aunque no siempre lo establece. Lo mismo puede decirse sobre las notas, así como ocurre con las melodías de cajitas de música o en algunos momentos de arpa preparada y piano, que no siempre generan la expectativa o consecuencia necesaria. Como ya fue apuntado, además de una u otra herramienta, su funcionamiento contextualizado es necesario. Sin embargo, por lo que fue levantado y expuesto, no parece ser posible elaborar enunciados conclusivos, lo que apunta para la necesidad de más estudios.

REFERENCIAS

GRAS; Germán. A forma através do tempo nos primeiros compassos de *Allegro Sostenuto* de Helmut Lachenmann. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2013, p.172-180.

GRAS, Germán. Espectromorfología (no-electro)acústica: desde Denis Smalley hasta la música vocal-instrumental. **Opus**, Porto Alegre, v.26, n.3, p.1-24, set.-dez., 2020.

GRAS; Germán. A superação da técnica (estendida) e a proposta da sonoridade no estudo, discussão e comunicação da música contemporânea. **Opus**, Porto Alegre, v. 28, p. 1-18, 2022.

GRAS, Germán. Aproximación a la aplicación del modelo espectromorfológico al estudio de música instrumental basada en el sonido. In: OLIVEIRA, Elder; BIBIANO, Ana Karolina; ZOMER, Ana Leticia (org.). **A Música e Seus Encontros: da paisagem sonora à análise musical**. Belém: EMUFPA, 2023. p. 152-172.

Iannotta: Intent on Resurrection/Matthias Pintscher•Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. Canal: Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. Disponible: https://youtu.be/Bg7_tit8drE?si=TzmZT7_owmzBTs8.

LACHENMANN, Helmut. **Musik als Existentielle Erfahrung**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

LANDY, Leigh. **Understanding the Art of Sound Organization**. Cambridge: MIT Press. 2007.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. **Organised Sound**, Cambridge, v.2, n. 2, p.107-126, 1997.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (org.). **The languages of electroacoustic music**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 1986. p.61-93.

SMALLEY, Denis. Espectromorfologia e Processos de Estruturação. GRAS, Germán; ARAGÃO, Thaís Amorim (Trad.). In: Revista Vórtex, Curitiba, v.9, n1, 2021. p.1-38.

SMALLEY, Denis. Espectromorfologia: explicando as formas sonoras. GRAS, Germán; ARAGÃO, Thaís Amorim (Trad.). In: OLIVEIRA, Elder; BIBIANO, Ana Karolina; ZOMER, Ana Leticia (org.). **A Música e Seus Encontros: da paisagem sonora à análise musical**. Belém: EMUFPA, 2023. p. 110-151.



Germán Enrique Gras nasceu em Santa Fe, Argentina. Formou-se em música-composição pela UNL (Universidad Nacional del Litoral). Possui mestrado e doutorado em música – área de concentração composição, ambos pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) sob orientação de Celso L. Chaves. Ministrou aulas na Universidade estadual do Ceará, UECE (Fortaleza) nos períodos de 2014-2016, 2017-2019 e 2021-2023, e atualmente ministra aulas na Universidade Federal de Rio Grande do Norte desde 2023. E-mail: pajaro_gras@yahoo.com.ar.

CARTOGRAFANDO DEVIRES E ROTAS ARTÍSTICAS: CAMINHOS METODOLÓGICOS ENTRE LINHAS DE FUGA

Marta Martins Pederiva
Universidade Federal do Pará – marta.pederiva@hotmail.com

Resumo: O presente capítulo trata da cartografia como possibilidade metodológica para pesquisas no campo artístico. Com tal propósito, define o termo, apresenta sua importância junto com as funções dos mapas, perpassa brevemente por sua história até a ampliação de seu uso para além da geografia, ajudando a traçar o caminho da pesquisa, conectando ações e reações para criar novos significados. Comenta sobre as contribuições de Deleuze (1991, 2000 e 2003), Guattari (2000), Suely Rolnik (2011), Virginia Kastrup (2015) e Luciano da Costa (2020) para as estratégias metodológicas. Aborda fronteiras fluidas e o conceito de multiartista para compartilhar reflexões a partir de textos escritos com uma proposta de leitura não linear que questiona a lógica de hierarquização imposta pela organização da escrita acadêmica. De forma geral, as experimentações artísticas aqui relatadas demonstram correspondência com a prática da cartografia, revelando caminhos possíveis de expressão em suas linhas de fuga.

Palavras-chave: Cartografia. Metodologia. Pesquisa em/sobre arte. Processos artísticos. Performatividade.

1 INTRODUÇÃO

O significado original da cartografia vem de sua relação com a geografia e a criação de mapas. Ela envolve a demarcação conceitual e histórica do espaço, tanto físico quanto social. Junto das mudanças que os mapas tiveram ao longo do tempo, com materiais e necessidades diferentes, apresentaram-se, também, funções distintas. Como estratégia metodológica, é utilizada em áreas heterogêneas. Cássio Lemos e Andréia Oliveira (2017) sustentam que, por conseguir interligar diferentes aspectos da pesquisa, a cartografia ajuda a traçar o caminho do projeto, conectando ações e reações para criar novos significados.

O presente capítulo passará por essas questões da história da cartografia, definindo o termo e apresentando sua importância junto com as funções dos mapas. Também trará algumas propostas e abordagens dessa metodologia, “que não é uma metodologia ou só metodologia, mas é uma estratégia de apreensão de mundo e produção de conhecimento decorrente da viagem investigativa” (Silva; Baptista, 2022), buscando focar em possibilidades para pesquisas no campo artístico. Comentará sobre as contribuições de Deleuze e Guattari, Suely Rolnik, Virginia Kastrup e Luciano da Costa, entre outras, para o campo.

Versará, então, sobre o universo das fronteiras fluidas no campo artístico e utilizará como um de diferentes exemplos a crescente popularidade do termo multiartista. Por fim, compartilhará reflexões a partir de textos escritos com uma proposta de leitura não linear, que questiona a lógica de hierarquização imposta pela organização da escrita acadêmica.

A fim de desenvolver o conteúdo acima, o capítulo é separado em dois grandes grupos além da apresentação introdutória e conclusiva das ideias. *De Mapas a Mundos: Cartografia como Fluxo e Potência* apresenta uma breve história da cartografia; as funções dos mapas; a noção de cartografia como processo dinâmico e multiplanar; uma curta discussão sobre trabalhos de Deleuze, Guattari, Rolnik, entre outros; além de exemplos de aplicação da cartografia em processos investigativos em teatro, música e artes visuais.

Fronteiras Fluidas e Possibilidades Cartográficas analisa o uso do termo multiartista no ambiente acadêmico; discute impasses metodológicos sobre investigações qualitativas e quantitativas em relação à cartografia; traz outros termos relevantes, como musicatuentes, atuação polifônica, preparação musical para atores, para exemplificar estudos que florescem na interface

artística; analisa a prática estética de caminhar e suas relações com a filosofia da diferença; comenta sobre possibilidades de narrativa cartográfica, focando em textos de proposta de leitura não linear.

Percebemos que esta investigação seja importante por apresentar possibilidades de acompanhamento das subjetividades que se apresentam nas mais variadas experiências artísticas, educativas e culturais. Considerar a cartografia enquanto possibilidade, enquanto estratégia para investigações artísticas, reconhecendo multiplicidades fluidas que acolhem a criatividade para além da variedade em que as artes trazem em seu âmago.

2 DE MAPAS A MUNDOS: CARTOGRAFIA COMO FLUXO E POTÊNCIA

Por existir uma ligação original da cartografia com a geografia e com mapas, é interessante construir uma breve linha temporal para depois discorrer sobre ela como metodologia de pesquisa. Cássio Lemos e Andréia Oliveira (2017) citam como pinturas rupestres com representações celestes durante a pré-história são exemplos de como os mapas estão presentes ao longo da história da humanidade. Mencionam, também, os mapas em barro de terrenos geográficos da Babilônia, a expansão do conhecimento geográfico com os gregos na Antiguidade Clássica, o avanço da cartografia com a imprensa e relações capitalistas no Renascimento, o surgimento da cartografia moderna com academias científicas no Século XVIII e a necessidade de novos mapas devido às incursões imperialistas no Século XIX.

Podemos acompanhar a evolução dos mapas a partir das mudanças nos materiais usados para confecção, como faz Marcello Martinelli (2010), por exemplo. Em seus primórdios, eram gravados em pedra ou argila, pintados em pele de animais ou armados em estruturas diversas o lugar das pessoas que os faziam, seus ambientes e atividades.

Desde uma ilustração de território físico e das relações sociais presentes nas comunidades representadas, apresentando julgamentos de valor e conhecimento socialmente construído, a uma ferramenta de comunicação complexa que considera os signos em suas variadas formas e manifestações, frisando sua contextualização, os mapas podem possuir diversas funções. Assim, documentam mais do que paisagens. Registros cartográficos são meios de comunicação que podem refletir representações culturais com mensagens políticas (Harley, 2001), fluxos de ideias e subjetividades (Lemos; Oliveira, 2017) e é essencial entender seus contextos sócio-histórico-culturais específicos para alcançar as relações representadas, bem como seus efeitos (Martinelli, 2010).

A relação entre mapa e cartografia é, para a maioria das pessoas, de sinônimos. Entretanto, Suely Rolnik (2011) aponta que para os geógrafos o primeiro termo representa um todo estático, enquanto o segundo das mudanças que acontecem enquanto ele se forma:

é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (Rolnik, 2011, p.23).

A cartografia, então, se dá “nos (des)fazimentos de mundos, acompanhando estes processos rizomáticos que são multiplicidades de movimentos. Um desenho de mapas que vão se transformando, como paisagens psicossociais, transformam-se junto com a velocidades dos sujeitos” (Carvalho, 2018, p.13). Como ele acompanha algo que está em constante alteração, não é um processo fixo, estático ou linear. Dessa forma, precisa ser multiplanar.

Escrever a partir dessa proposta é compor e descompôr materialidades que se erguem e se amainam em modos de subjetivação, é incentivar modos de registro inauditos e uma produção de “conhecimento a partir da potência caótica do contato, do caminho, da partilha e do conflito” (Vieira; Gorzvevski; Lima, 2021, p.388). Assim sendo, é uma abordagem que junta os caminhos de quem pesquisa e seu objeto de estudo. Posto isso, não é possível sugerir a separação entre a pessoa e seu campo de pesquisa. Ela precisa participar, interagir e experimentar as situações que estuda. Conseqüentemente, esse processo pode ser tido como de coautoria com foco no registro representativo das múltiplas perspectivas e relações que aparecem no campo de pesquisa.

Cássio Lemos e Andréia Oliveira (2017) tratam das possibilidades de investigação que a cartografia traz para o campo das artes visuais, bem como das formas de construir a pesquisa. Para os autores, ela pode ser entendida como uma ferramenta fundamental para a representação do espaço, tanto físico quanto social. Por não apresentar etapas ou fases rigidamente estabelecidas, os pesquisadores defendem que a abordagem de Deleuze e Guattari propõe o encontro de novos caminhos que possivelmente não foram explorados anteriormente durante a pesquisa, a criação de conexões e significação durante o processo, fomentando rizomas que estarão no cerne do trabalho.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000) destacam que a cartografia traduz processos contínuos e abertos, evidenciando a dinâmica das interações. Funciona como uma construtora de

conexões, entrelaçando diferentes elementos da pesquisa, desde processos complexos a situações cotidianas sem uma hierarquia entre eles, pois possuem uma potencialidade rizomática de propiciar questionamentos e resultados importantes, onde cada parte pode ser tão importante quanto a outra. Trata-se, portanto, não mais de um território geográfico, mas de um território existencial e subjetivo que é acompanhado, mais do que representado.

Luciano da Costa (2020) escreveu um artigo como forma de organizar sua fala em aula do Laboratório de Arte e Psicologia Social. O autor defende que Deleuze e Guattari, a partir dos livros *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* e *Diálogos*, apresentam a cartografia mais como uma ética e uma política do que uma metodologia de pesquisa propriamente dita. Um dos seus principais argumentos para tal é de, ao invés de ser um lugar de chegada, a cartografia se colocar como um local de partida. Como um apêndice de sua escrita, Costa compartilha um poema coletivo produzido por participantes da aula.

Com tal amplitude de possibilidades, faz sentido que essa estratégia investigativa seja um caminho buscado no campo das artes. Para o teatro, por exemplo, é possível trazer o livro organizado por Narciso Telles e Adilson Florentino (2009). Além de trazer vinte e nove textos voltados para o ensino teatral e a formação docente no Brasil, orienta quem lê a escolher livremente a ordem do conteúdo. Tal proposta abre um leque de compreensões possíveis, já que uma trajetória de leitura não linear amplia a estrutura rizomática de contato com as ideias escritas. Essa é uma noção que dialoga com a cartografia, pois questiona a racionalidade na organização dos textos, o domínio das classificações temáticas e cria certa fluidez nas fronteiras de leitura.

Para o campo da música, citamos Antonella Pons (2017) com um estudo do elemento sonoro como rupturas em sistemas hegemônicos que incentivam o adormecimento sensorial presente na vida urbana. Ao mapear a produção musical em Pelotas, Rio Grande do Sul, e em João Pessoa, Paraíba, a autora propõe experiências corporais na cidade e a produção de territórios sonoros micropolíticos. Também é relevante mencionar que sua dissertação foi declaradamente proposta para ser “lida, sentida e ouvira” (Pons, 2017, p.15), com QR Code e link de acesso a material audiovisual, além de uma diagramação com mapas, imagens, cores e fontes diferentes, propiciando diferentes nuances de leitura.

Para o campo das artes visuais, mencionamos Indira Richter e Andréia Oliveira (2017), que comenta sobre o uso da cartografia como método na pesquisa em artes. Segundo as autoras,

essa abordagem pode ser buscava por diversos motivos, tais como apresentar uma estética para obras, aplicar a teoria na poética de criação, organizar a linha de raciocínio, perceber a coerência na interface entre linhas, compreender a pesquisa por meio da experiência e materializar seus pontos de maneira poética. Elas citam diferentes artistas para exemplificar abordagens prévias e reforçam que cada pessoa se encontra na cartografia, se encontra com a cartografia para utilizá-la, criando suas próprias normas ao longo de sua relação com o processo.

Para a educação artística, convidamos a leitura de Leonardo Charréu (2019). Dentre várias problematizações, o autor afirma que os dados de uma metodologia artística de investigação não são recolhidos, mas produzidos. E além de apresentar a cartografia, ele trata da artografia: uma proposta que é baseada em uma perspectiva narrativa como a cartografia, mas também é sobre toda investigação conduzida por pesquisadores que também são professores e artistas, e que, além disso, explicitam sua produção artística no texto da pesquisa. Neste capítulo, artografia não é utilizada, mas é relevante reconhecer sua existência.

Como dito anteriormente, não existe uma receita a ser seguida por quem adentra os caminhos da cartografia. Deste modo, quem pesquisa tem a liberdade de percorrer uma rota não linear enquanto compartilha os desdobramentos encontrados ao longo do processo. Para isso, pode utilizar de gravações, fotografias, transcrições, desenhos, narrações, análises de experimentações, entre outros dispositivos que auxiliam no mapeamento de fluxos. Dentro de sua vasta abundância, processos cartográficos costumam conter materialidades visuais e narrativas. Ou seja, representações extratextuais como forma de compartilhar conceitos e ideias. Quem acompanha essas experiências, quem cartografa, está transformando em memória viva os afetos que pedem passagem, porquanto “o cartógrafo é antes de tudo um antropófago” (Rolnik, p.23, 2011) que se nutre de todas as forças que o circundam.

Essa noção de uma antropofagia cartográfica apresenta o atravessamento que os elementos em conexões híbridas trazem ao se configurarem de maneira fluida em virtude de uma adição, de algo “e...”. Para além de uma assimilação, existe uma transformação contínua de eventos que se conectam e reconectam por fissuras e espaços, desterritorializando e reterritorializando as experiências vividas e suas forças contextuais. É um processo mutável que se desenvolve por meio de interações dinâmicas e rizomáticas, refletindo a diversidade dos contextos e das subjetividades presentes.

Os registros escolhidos podem ser entendidos como indutores reflexivos, analíticos e dialógicos com outras pessoas e elementos envolvidos na pesquisa ao invés de representações finais e estáticas da realidade. Por todos esses motivos, a cartografia parece ser uma metodologia que conversa bem com a tentativa de compreensão artística do mundo.

3 FRONTEIRAS FLUIDAS E POSSIBILIDADES CARTOGRÁFICAS

A crescente na discussão sobre a multipotencialidade humana tem atravessado diversos campos. É possível encontrar entrevistas na rádio, artigos jornalísticos e acadêmicos, ensaios poéticos sobre o tema, entre várias possibilidades. Na educação e na arte não é diferente.

Em maio de 2024, por exemplo, ao buscar o termo multiartista no Google Acadêmico, foram apresentados 1647 resultados, sendo o maior número de citações no período de 2020 a 2024 (com 937 aparições, ou seja, 56,89% do total registrado na plataforma). Tal quantidade fica ainda mais expressiva quando comparada com outros anos, como é possível perceber no gráfico a seguir:

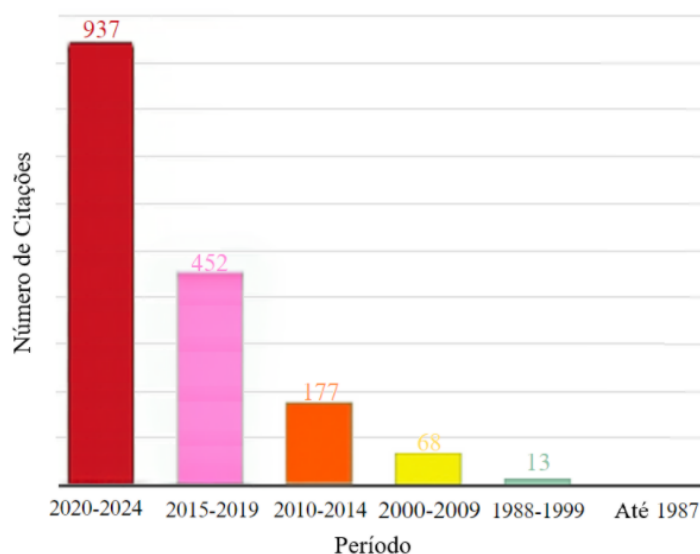


Figura 1: Gráfico comparando número de citações do termo multiartista por período em intervalos de anos. Fonte: Elaborado por Marta Pederiva¹, 2024.

A partir desses dados, temos a informação de que, no ambiente acadêmico, o uso do termo aconteceu mais vezes do que o dobro nos últimos quatro anos em relação ao período de

¹ Gráfico montado no site infogram.com, com as cores editadas em canva.com e as palavras e números adicionados com o software Paint.

2015 a 2019 (que apresentou 452 resultados, ou seja, 27,44% do total). Na verdade, é mais do que a soma de todos os anos anteriores (710 citações de 1988 a 2015, sendo que de 2010 a 2014 foram 177, ou seja, 10,75% do total; de 2000 a 2009, 68 ou 4,13%; de 1988 a 1999, 13 ou 0,79%; e não houve nenhum resultado para o até 1987).

É possível (e até aconselhável) repetir a pesquisa com outros conceitos, visto que um dos elementos que pode influenciar tal aumento é a popularização da palavra. Isto é, em outros anos, podem ter sido utilizadas outras expressões para se referir a pessoas que se envolvem com práticas artísticas de diferente natureza. Além disso, não podemos deixar de considerar diferentes fontes de pesquisa. Sem contar o invento e a difusão internet como mais um fator que interfere nessa análise.

Por outro lado, não podemos deixar de destacar a possibilidade de transformações nas práticas artísticas ou na educação que possam explicar essa tendência. Existem outros termos, decorrentes de diferentes pesquisas, que também podem ser utilizados para demonstrar a hipótese de que a fluidez entre fronteiras tem sido uma crescente.

O vocábulo multiartista em seu crescente uso entrou aqui para exemplificar a expansão de pessoas que se voltam para áreas de interface, como uma rota que atravessa o acompanhamento de processos que tratam de fronteiras fluidas. Talvez sua inclusão neste texto acione o tradicional debate sobre impasses metodológicos relacionados às pesquisas qualitativas e quantitativas.

Aqui é abordado o entendimento de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2015), o qual aceita práticas cartográficas sejam constituídas de ambos os tipos de investigação, na condição de que tenha como propósito o delineamento do trajeto. Segundo os autores, “para além da distinção quantitativa-qualitativa restam em aberto impasses relativos à adequação entre a natureza do problema investigado e as exigências do método. A questão é como investigar processos sem deixá-los escapar por entre os dedos” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015, p.8).

Ou seja, na falta de protocolos que a cartografia propõe, é mais importante o caráter de acompanhamento processual da investigação, sua implicação no desenvolvimento de produção, suas conexões de redes ou rizomas do que a natureza quantitativa ou qualitativa de um recurso de organização das ideias. E para acompanhar processos é profícuo ter abertura para diferentes procedimentos metodológicos, já que eles ampliam o leque de possibilidades a serem materializadas.

A partir de outro ponto, é possível falar sobre fronteiras fluidas com suporte nos trabalhos sobre *musicatuantes*² (Pederiva, 2020), a comunidade Corpo-Voz (Thales Mendonça, 2020), atuação polifônica (Ernani Maletta, 2016), *actor-musicianship* (Jeremy Harrison, 2016), musicalidade como arcabouço da cena (Fábio Cintra, 2006), conceitos e estratégias de uma performance cênico-musical (Miguel Antar e Yonara Dantas, 2016), preparação musical para atores (Marcos Chaves, 2016), ritmo musical da cena teatral (Jacyan Oliveira, 2008), entre tantas outras que tratam do tema.

A multipotencialidade está presente em diversos campos. Francesco Careri (2002), por exemplo, trata de deambulação e linearidade ao propor que o ato de caminhar seja uma prática estética além de uma ferramenta de exploração urbana. Unindo arquitetura e arte, a deambulação pressupõe um andar deliberado, mas sem destino predestinado.

Percebendo e interagindo com o espaço urbano, a pessoa que se propõe a isso pode desvelar dinâmicas urbanas e transformações de espaço. Segundo o autor, essa é uma prática subversiva de reapropriação a partir do questionamento e reconfiguração da lógica espacial, possibilitando outras formas de interação e percepção da cidade.

Essa noção de explorar múltiplas camadas e significados do espaço urbano pode ser relacionada à multiplicidade da filosofia da diferença, que propõe uma visão de mundo a partir da pluralidade de forças e fluxos em constante interação, rejeitando uma visão fixa, unificada, homogênea de tudo. A deambulação permite o contato com narrativas distintas, histórias e dinâmicas presentes no espaço urbano, a abertura para as possibilidades que surgem a partir do caminhar sem destino fixo (Careri, 2002). Além disso, o caráter de unicidade da deambulação é pulsante. Ao caminhar, cada pessoa colabora na criação de um espaço urbano dinâmico e plural.

Quando Francesco Careri (2002) trata de linearidade, podemos perceber sua similaridade com o rizoma. Afinal, existe uma imprevisibilidade na trajetória de quem caminha, conectando pontos distintos de forma fluida e orgânica, gerando uma rede complexa de agenciamentos e devires na

² A noção de musicatuate surge da inquietação do não-lugar identitário entre a música e o teatro, do não-pertencimento aos campos específicos por se mergulhar na multiplicidade das trocas significativas em performances cênico-musicais. Esse conceito passa pelo alinhamento de termos como atuação polifônica (Maletta, 2016) e *actor-musicianship* (Jeremy Harrison, 2016), pela relevância dos campos específicos da música e do teatro e pela identificação da problemática de caminhos isolados para a experimentação artística. O termo descreve o dinamismo multifacetado e pulsante no fazer artístico cênico-musical que acontece como uma característica própria, um fluxo contínuo de mudanças evidentes de eventos gerados a partir da interface entre teatro e música. Para o capítulo atual, o que mais interessa é a noção de que a performatividade pode possibilitar delineamentos distintos de subjetivação e transformações nos processos artísticos e educativos.

cidade. Por revelar narrativas e históricas ocultas das cidades, a linearidade trata tanto de questões concretas quanto simbólicas, desafiando a estrutura rígida e funcionalista dos espaços urbanos ao propor caminhos alternativos de entender e vivenciar a relação com a urbanidade.

Além disso, o autor traz a cartografia para sua escrita ao se referir a “uma visão de cidade líquida” (Careri, 2002, p.82), “uma operação construída que aceita destino, mas não se funda nele” (Careri, 2002, p.89), “uma mostra dos letristas com o título *66 métagraphies influentielles*” (p.91), os trabalhos que Douglas Huebler realizou em 1970, “Variable Works (in progress) Dusseldorf Germany - Turin, Italy, numa viagem pedindo carona entre as duas cidades [...] e Alternative Piece, Paris, errando pelo metrô parisiense” (Careri, 2002, p. 128), “um dos principais problemas da arte do caminhar [...] transmitir a sua experiência em forma estética” (Careri, 2002, p.132), o que ele chama de “poesia geográfica” (Careri, 2002, p.133) de Fulton, entre tantos outros momentos. No mais, a própria escrita de Careri apresenta uma abordagem cartográfica. Sua jornada é atravessada por imagens, poesias, definições teóricas, mapas, citações e mais. É uma narrativa textual e imagética que caminha tanto quanto as ações e pensamentos do autor, trazendo cores e texturas diferentes para as palavras impressas.

A filosofia da diferença destaca a singularidade e a diferença, assim como a deambulação faz com o espaço, musicatuentes com a relação entre música e teatro e a cartografia com as possibilidades metodológicas. A oposição à repetição e à homogeneidade possibilita o empoderamento de experiências e significados, desterritorializando estruturas, funções e normas estabelecidas por uma lógica que busca a rigidez. Finalmente, reconfigurar fronteiras é criar formas de interação e compreensão de mundo.

A partir da compreensão que existem múltiplas possibilidades a serem construídas a partir da caminhada artística e acadêmica, um texto-agenciamento passa a ser uma coletânea rizomática de reflexões e descobertas sem pretensão de hierarquizar abordagens. Portanto, é reforçada a noção de que não existe uma fórmula universal de aplicação da cartografia como metodologia.

O livro organizado por Deisimer Gorczewski, *Arte que inventa afetos* (2015), por exemplo, possui uma seção de aproximadamente vinte páginas denominada *Pesquisar e Intervir com imagens*. Nela, os únicos textos são de contextualização, com numeração da imagem, título, fonte, autoria e, às vezes, número de página com referência à Coleção de Estudos da Pós-Graduação da UFC, da qual o livro faz parte. Não é comum encontrar tal fusão em compilados de outras abordagens.

Dentro desse livro, Wilma Farias denomina suas considerações finais de “Inconclusões” (Farias, 2015, p.79). Em um texto de outra editora, Luiz Orlandi encerra seu artigo com “Por enquanto é isso” (Orlandi, 2004, p.22). São formas de reafirmar que a escrita, assim como as ideias, está em constante revisão.

Getúlio de Araújo (2012) inclui cartas em sua dissertação. A primeira, endereçada a quem lê seu trabalho, foi escrita em 2010 dois anos antes da publicação do texto e busca contextualizar os devaneios do autor, além de instruir a leitura não convencional. Peço licença para trazer uma passagem um tanto quanto longa, mas que ressoou em mim como uma sensação comum aos processos artísticos e das pesquisas que os acompanham. Ademais, é uma outra rota de possibilidade da escrita cartográfica:

Eu me encontro perdido de mim. E satisfeito por essa condição desorientada. Talvez este próprio texto morra, como rascunho, sirva somente como ponte para outro lugar, um percurso de reconhecimento e atualização das questões que me atravessam, de PORTAS ABERTAS para que eu possa textualmente ser lugar de passagem. Presente em mim – pois é possível estar não habitando – estabeleço um acordo do não limite. Falo diretamente com você. E saliento aqui a importância do seu olhar. Faço-lhe então um convite para jogar. O meu jogo é a minha escrita. O seu é sua leitura sobre o que digo. Estou falando com você dessa forma um pouco mais próxima pra dizer que é possível considerar sua presença e as relações que ficam a cargo do seu papel de leitor neste discursar e ser visto nu. Para você, a imagem do que eu posso ser conduzirá seu olhar. Falarei com você, meu leitor direto. E se sentir uma estranheza no meu discurso, saberá que sou eu descobrindo os limites da minha escrita, que, ramificada, visita desesperadamente outras regiões. Regiões tão múltiplas que se interpenetram a todo instante. Os meus neurônios. Há de se pensar nos neurônios. Em processo criativo, as criações se fazem no âmbito do desenterro, onde os criadores tiram de si e do mundo, aquilo de sepultado e escondido. Em cena, revelam do que estão cheios, suas experiências anteriores, suas referências e buscam encontrar – como quem busca algo que se perde e precisa ser lembrado – a razão de sua própria fala. Falar de processo, de outros que foram observados na desordem de busca suas razões, é tentar compreender as minhas próprias razões sobre a arte e suas questões. Em processo, cenas já nascem destinadas a serem abortadas pelos criadores. Essas cenas, tortas em sua gênese, cumprem por vezes o papel de lançar pistas daquilo que ainda se guarda. Como se o morto estivesse enterrado em partes, esquartejado, espalhado e perdido em meio a outros tantos pedaços de outros cadáveres (Araújo, 2012, p.8).

A noção de possibilidade de morte do texto é algo que acompanha todo mundo que escreve, de alguma forma. Ao mesmo passo em que pode causar angústia, reconhecer tal cenário pode também chamar as rotas de conexão com outros trajetos. Ou, ainda, falar sobre o desconhecimento do futuro a partir da iniciativa desse desconhecimento, seja pela sensação que causar, também tem espaço na academia. Algumas abordagens podem reprimir tal escolha, mas a cartografia é uma das que acolhe essa possibilidade.

Existe uma poética na forma de expressão de quem caminha pela cartografia, como se cada passo emanasse uma cor, brotasse uma flor ou abrisse um portal para outra dimensão. É um deambular rizomático que pode até se tentar capturar com palavras, imagens, vídeos ou outras estratégias. Só que a partir do momento que entra em contato com outro elemento, já se transforma novamente. E fica tudo bem, já que a cartografia não pretende controlar. Ela se propõe a conectar, a criar pontes, laços, uniões, que podem ser desfeitas a qualquer momento. Assim como no movimento da vida.

Com tal pensamento, cabe a citar alguns textos mencionados ao longo deste capítulo, além de outros ainda não referidos, para destacar diferentes propostas de leitura não linear. O livro *Cartografias do ensino do teatro*, organizado por Narciso Telles e Adilson Florentino (2009), por exemplo, alerta para os riscos de uma leitura organizada em relação ao enquadramento das questões a partir do domínio das classificações temáticas, e aconselha quem lê a escolher por onde começar e terminar.

A tese de Jess Oliveira (2024), ao invés de ser organizada a partir de capítulos, foi estruturada em quatro atos, propondo uma leitura não linear a fim de destacar a fluidez e movimentos ao tratar de poéticas da diáspora africana. Ao conectar poéticas, políticas e experiências, a autora oferece uma experiência multimodal, com links e QR codes para poesias, canções, performances, entrevistas, palestras, imagens, rádios. Tais adições ao longo da escrita já podem ser entendidas como uma quebra com a linearidade, mesmo em textos que não buscam uma forma de leitura que fuja da hierarquização padrão.

Valéria Bonafé (2017) estrutura modular para sua tese de doutorado, com cinco cadernos de texto e múltiplas formas de leitura. Além de poderem ser consultados individualmente, existem indicações de idas e vindas entre os diferentes volumes, além de referências síncronas entre conteúdos complementares.

Stênio Biazon Gomes (2023) é outra pessoa que elaborou sua tese a partir de um formato diferente. Como um fichário que engloba sete *zines*³ agrupadas em três folhas-bolsos, os percursos de leitura sobre práticas de improvisação musical livre são diversos.

³ Publicação independente, como um tipo de revista não comercial, de pequena circulação e tiragem limitada. Impresso como fotocópia, costuma ser de baixo custo e não ter direitos autorais.

Esses sistemas móveis de entradas e saídas interconectadas proporcionam múltiplas compreensões e entendimentos. Tal estrutura rizomática dialoga com a cartografia e com as fronteiras fluidas de práticas artísticas que promovem a afirmação da vida.

4 CHEGANDO AO FINAL DAS PÁGINAS

Como já colocado, quem escreve esse texto acredita tanto na noção de revisitação das ideias que se incomoda com palavras definitivas sobre o fim de certas ideias. Então parece apropriado anunciar o fim das páginas ao invés de conclusões finais.

Como recapitulação dos principais pontos discutidos, achados e contribuições do estudo, cabe lembrar que passaram por uma definição do contexto a fim de apresentar a questão central da pesquisa, uma explicação sobre a cartografia como metodologia e o chamamento a estudos diversos, com foco naqueles que tratam das fronteiras fluidas no campo das artes. Essa abordagem emergiu como potência para capturar o dinamismo das práticas artísticas e as linhas de fuga que se apresentam nos diferentes agenciamentos e devires.

Na introdução deste capítulo, discutimos sobre a origem geográfica e relacionada à criação de mapas que a cartografia tinha. Ao transcender tal associação, tornou-se um caminho de possibilidades investigativas relevante para diversas áreas. Pesquisadores como Deleuze, Guattari, Rolnik, Kastrup e Costa se debruçam sobre a multiplicidade de tal abordagem. Ao detalharmos a cartografia como fluxo e potência, destacamos como a cartografia pode capturar processos em constante transformação, permitindo uma representação dinâmica das interações humanas e culturais.

Quando adentramos a discussão sobre fronteiras fluidas, trouxemos o termo multiartista como um reflexo da crescente multipotencialidade humana no campo artístico contemporâneo. Mencionamos sua crescente popularização, evidenciando seu impacto nas práticas educacionais e culturais. Também chamamos outros termos e pesquisas a fim de reforçar a relevância do tema.

Ao investigar algumas das diferentes rotas que a cartografia ajuda a percorrer, desafiamos estruturas convencionais. Explorar possibilidades criativas e educativas para pesquisas artísticas pode promover uma abordagem não linear e rizomática na escrita acadêmica. O foco em questão foi sempre voltar para a noção de que a pesquisa continua a evoluir à medida que novas

experiências são incorporadas ao texto-trajeto, refletindo a filosofia da diferença ao abraçar as singularidades e heterogeneidades do mundo em constante transformação.

Para isso, a cartografia contribui com originalidade, abrindo campos de possibilidade condizentes com as demandas de uma pesquisa artística. A estrutura flexível e dinâmica oferecida por essa estratégia investigativa para mapear as interações e processos de forma plural parece facilitar a reflexão crítica e a análise das dinâmicas de poder, afetos e subjetividades envolvidas nessas experiências artísticas. Como um jogo contínuo e dinâmico, constantemente constrói caminhos possíveis se mostra relevante, então, para abordagens que busquem políticas de afirmação da vida em contextos de controle e domínio dos corpos, além de ter implicações para a educação artística e os estudos culturais. Investigações futuras e práticas artístico-educativas tem muito a ganhar com a proposta cartográfica.

Referências

ARAÚJO, Getúlio Góis de. **Cartografia de um processo de criação em teatro**: o processo criativo do espetáculo Saga no Sertão da Farinha Podre do coletivo Teatro da Margem. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12307?locale=pt_BR. Acesso em 17 mai. 2024.

ANTAR, Miguel Eduardo Diaz; OLIVEIRA, Yonara Dantas de. Is that the show?! Comprovisation and Occupation of Public Spaces at the TransPosições Performance - Sonologia - Out of Phase - International Conference on Sound Studies - NuSom USP e SESC-SP, São Paulo, Brasil. In: **Sonologia**: Internacional Conference In Sound Studies - Out of Phase, 2016, São Paulo. Proceedings: Sonologia 2016 Out of Phase, 2016. p. 176. Disponível em: https://sonologia2016.eca.usp.br/wp-content/uploads/2017/09/Sonologia2016_OutofPhase.pdf. Acesso em: 17 mai. 2024.

BONAFÉ, Valeria Muelas. **A casa e a represa, a sorte e o corte ou**: A composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]. 2016. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-15052017-160903/pt-br.php>. Acesso em: 17 jul. 2024.

CARERI, Francesce. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHO, Diego. **Docência e teatro**: Uma cartografia dramatúrgica. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia) - Instituto Federal Sul Rio Grandense campus Pelotas, Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em:

https://biblioteca.ifsul.edu.br/pergamum/anexos_sql_hom81/00003a/00003a87.pdf. Acesso em: 17 mai. 2024.

CHAVES, Marcos Machado. **Preparação Musical Para Atores**: Princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral. 2016. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000024/00002467.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2024.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical do teatro. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-222601/publico/59771.PDF>. Acesso em: 17 mai. 2024.

COSTA, Luciano Bedin da. A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas, v. 15, p. 10-35, dezembro 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/issue/view/960>. Acesso em: 29 jun. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. Signos e acontecimentos – Entrevista concedida a Raymond Bellour e François Ewald. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon, 1991.

GOMES, Stênio Ramalho Biazon. **Anarquizar sons e fluxos**: movimentações em torno das práticas de improvisação musical livre. 2023. Tese (Doutorado em música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17112023-121314/pt-br.php>. Acesso em: 28 jun. 2024.

GORCZEVSKI, Deisimer (organizadora). **Arte que inventa afetos**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2015. Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/25163/artes_que_afetam.pdf. Acesso em: 28 jun. 2024.

HARLEY, John Brian. **The new nature of maps: Essays in the History of Cartography**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2001.

HARRISON, Jeremy. **Actor-Musicianship**. London: Methuen Drama, 2016.

LEMOS, Cássio Fernandes; OLIVEIRA, Andréia Machado. Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas, v. 1, n. 8, p. 41-52, maio 2017.

Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13299>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica**: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MARTINELLI, Marcello. Um breve apanhado sobre a breve história da cartografia temática. In: **3º Simpósio Iberoamericano de História da Cartografia**. Agendas para a História da Cartografia Iberoamericana, 2010, São Paulo. 3o Simpósio Iberoamericano de História da Cartografia. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://3siahc.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/cartografia-tematica-martinelli.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MENDONÇA, Thales Branche Paes de. Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal. **Voz e Cena**, [S. l.], v. 1, n. 01, p. 169–193, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/31647>. Acesso em: 17 mai. 2024.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral**: a dinâmica do espetáculo de teatro. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9610/1/JacyanPt1.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2024.

OLIVEIRA, Jess. **Respiro fora da(s) linha(s)**: Aproximações poéticas às diásporas africanas no Brasil e Alemanha. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/39511>. Acesso em: 17 jul. 2024.

ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. Corporeidade em minidesfile. **Unimontes Científica**. Montes Claros, v.6, n.1, jan./jun. 2004.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDERIVA, Marta Martins. **Musicatuante**: desafios e possibilidades. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo. 2020.

PONS, Antonella dos Santos. **Som em Devir**: Por uma cartografia sensível da paisagem sonora urbana. 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2017. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5237>. Acesso em: 28 jun. 2024.

RICHTER, Indira Zuhaira; OLIVEIRA, Andréia Machado. Cartografia como metodologia: Uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. **Paralelo 31**, Pelotas, v. 1, n. 8, p. 28-38, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13292>. Acesso em: 28 jun. 2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina. Editora da UFRGS, 2011.

SILVA, Renan Lima da; BAPTISTA, Maria Luiza Cardinale. Esquizografias turísticas e Cartografia dos Saberes: Reflexões epistemológico-teóricas sobre pesquisa e ecossistemas turísticos. **Cenário: Revista Interdisciplinar em Turismo e Território**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 45–56, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacenario/article/view/40824>. Acesso em: 26 jul. 2024.

TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs.). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29513/4/CartografiasEnsinoTeatro%20%281%29.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2024.

VIEIRA, Ana Paula Veras Camurça; GORCZEWSKI, Deisimer; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Texto-trajeto: caminhar entre cenas, tempos e espaços no Poço da Draga (CE). **Indisciplinar**, v. 7, n. 2, p. 386-422, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/issue/view/1796/375>. Acesso em: 15 mai. 2024.



Marta Martins Pederiva Musicatuate. Doutoranda em Educação na Amazônia (PGEDA/UFGA). Mestre em Artes da Cena (Escola Superior de Artes Célia Helena). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música (UNB). Coordena um grupo de estudos com Leonardo Praty dentro do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora – PPGARTES/UFGA. Integrante do Grupo de Pesquisa ANARKHOS – Micropolíticas, Arte-Performance e Experimentações Literárias na Educação - PPGEDUC/UFGA e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Práticas Educativas - GEPPE/CNPq, PPGE/UNB. Atua na interface artística entre música e teatro, explorando possibilidades para processos educativos em arte mais integrais, múltiplos e plurais. E-mail: marta.pederiva@hotmail.com.

ATIVIDADE CRIADORA EM MÚSICA NA INFÂNCIA: EDUCAÇÃO, INSTRUÇÃO E DESENVOLVIMENTO NA TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL

Patrícia Lima Martins Pederiva

Universidade de Brasília – patpederiva@gmail.com

Daiane Aparecida A. de Oliveira

Universidade de Brasília – daiane.aao@gmail.com

Resumo: A atividade criadora é uma possibilidade de todas as pessoas, é o que afirma Lev Semionovich Vigotski, fundador da Teoria Histórico-Cultural. No entanto, o comportamento criador é comumente atribuído ao dom ou talento, como especificidade de poucos. Neste artigo, afirmamos que a atividade criadora em música pode ser experienciada desde a infância, por meio de uma educação musical intencionalmente organizada para este fim. Para isso, com base na referida teoria, num primeiro momento, partilhamos alguns conceitos para compreender a base da atividade criadora, são eles: educação, instrução, desenvolvimento, experiência, imaginação, criação, musicalidade, função do(a) professor(a), entre outros. Tais conceitos são necessários para a organização de práticas pedagógicas que possibilitem o desenvolvimento de uma musicalidade criadora. Num segundo momento, num diálogo teórico-prático, partilhamos algumas possibilidades de organização do espaço educativo-musical voltado para a vivência desta atividade. A teoria vigotskiana aponta caminhos e possibilidades para o(a) professor(a) guiar pedagogicamente o desenvolvimento da musicalidade criadora da criança desde a sua mais tenra infância, sempre que haja intencionalidade para este fim.

Palavras-chave: Criação. Educação Musical. Infância.

1 INTRODUÇÃO

Neste artigo, afirmamos que a atividade criadora em música pode ser experienciada desde a infância, por meio de uma educação estético musical intencionalmente organizada para este fim. Para isso, com base na Teoria Histórico-Cultural, trazemos alguns dos principais fundamentos cunhados por Lev Semionovich Vigotski, fundador desta teoria. Tais conceitos são necessários para a organização de práticas pedagógicas que possibilitem o desenvolvimento de uma musicalidade criadora, são eles: educação, instrução, desenvolvimento, experiência, imaginação, criação, musicalidade, vivência, entre outros.

A teoria vigotskiana aponta caminhos e possibilidades para o(a) professor(a) guiar pedagogicamente o desenvolvimento da musicalidade criadora da criança desde a sua mais tenra infância, sempre que haja intencionalidade para este fim, para além da técnica e do espetáculo. Isso, tendo como pressuposto básico o entendimento de que todas as crianças são musicais e que, a partir do compartilhamento de experiências musicais diversas, que todos os seres humanos possuem, é possível potencializar o nosso desenvolvimento. Inclusive o musical, encontrando lugares comuns, por meio da dimensão dos afetos.

Para explicitar de maneira mais aprofundada a afirmação de que a atividade criadora em música pode ser experienciada desde a infância, por meio de uma educação estético- musical intencionalmente organizada para este fim, apresentaremos primeiramente algumas reflexões e conceitos da Teoria Histórico-Cultural. Posteriormente, em um diálogo teórico-prático, partilharemos algumas possibilidades de organização do espaço educativo-musical, voltado para a vivência autêntica e humana desta atividade.

2 CRIAÇÃO MUSICAL COMO ATIVIDADE EDUCATIVA E DESENVOLVIMENTAL

A criação, nas mais diversas atividades humanas e, mais especificamente a criação musical, por meio de algumas perspectivas, ainda é uma atividade permeada por muitos mitos. Está ligada à figura de artistas considerados como geniais, como um suposto dom que poucas pessoas teriam em seus caracteres genéticos ou, ainda, uma herança divina, em que foram escolhidas para atuar na área, enquanto outras, não. Dessa forma, se torna algo para poucos, algo pré-determinado a seres tidos como eleitos para criar musicalmente. O mito do dom inato, como afirma Pederiva

(2009), de corpos prontos para a atividade, do determinismo biológico em última instância, afasta da atividade musical e da criação musical, neste contexto, os que acreditam não o possuírem.

Essa é uma versão excludente da atividade criadora em geral e, principalmente, em música, já que coloca a criação musical em um pedestal distanciado da vida, revestindo-o com o manto da inoperância e da inatividade. E, se situarmos a criação musical no contexto da educação em geral, trata-se de uma visão ainda mais determinista, antidesenvolvimental e antieducativa, distanciado da vida. O que pode, afinal, a educação diante de determinismos em que não se pode atuar pedagogicamente?

O ato criador faz parte da vida, é um sistema que, como princípio fundante, como ritual estético, deve permear todas as atividades humanas, principalmente nos contextos educativos, em que:

A vida vai se transformando em um sistema de criação, de permanente tensão e superação, de constante combinação e criação de novas formas de comportamento. Assim, cada ideia nossa, cada um de nossos movimentos e vivências constituem a aspiração a criar uma nova realidade, o ímpeto para frente, rumo a algo novo. A vida só se transforma em reação quando se libera definitivamente das formas sociais que a deformam e mutilam. Os problemas da educação serão resolvidos quando se resolverem os problemas da vida. Então, a vida do homem se transformará em uma criação ininterrupta, em um ritual estético, que não surgirá da aspiração de satisfazer algumas necessidades, mas de um ímpeto criador consciente e luminoso. A alimentação, o sono, o amor e o jogo, o trabalho e a política, cada um dos sentimentos e cada uma das ideias se transformarão em objeto da criatividade. O que hoje se realiza nos âmbitos da arte, posteriormente impregnará a vida inteira e a vida se tornará um trabalho criador (Vigotski, 2003, p.303-304).

Lev Semionovich Vigotski, criador da Teoria Histórico-Cultural, defende que os seres humanos se desenvolvem na cultura, em meio aos processos educativos voltados para este fim, a questão é que,

A educação criativa deve partir, em todos os casos normais, da existência de elevados dons da natureza humana e da suposição de que as maiores possibilidades criativas estão presentes no ser humano, e, [que se deve] dispor e orientar as influências educativas para desenvolver e manter essas possibilidades. portanto, os dons também se transformam em tarefa da educação (...) A possibilidade criativa que cada um de nós possui de se transformar em co-partícipes de shakespeare em suas tragédias e de Beethoven em suas sinfonias, é o indicador mais claro de que em cada um de nós existe potencialmente tanto um Shakespeare quanto um Beethoven (Vigotski, 2003, p.244).

Dessa forma, compreendemos que nós, seres humanos culturais, temos a possibilidade de nos relacionarmos criadoramente com a vida e com as atividades sociais e culturais. E essa seria

uma das principais funções da educação: atuar pedagogicamente para o desenvolvimento da nossa potência criadora desde a infância, já que somos todas e todos, seres com potência de criação.

Vigotski explica sua concepção de criação e os processos envolvidos nessa atividade. Para ele, a atividade criadora é “àquela em que se cria algo novo. Pouco importa se o que se cria seja algum objeto do mundo externo ou uma construção da mente ou do sentimento, conhecida apenas pela pessoa em que essa construção habita e se manifesta” (Vigotski, 2018a, p.13). Ou seja, o autor desmistifica a criação como algo incomum, colocando-a como uma dimensão da atividade humana, como um comportamento que faz parte e está ao alcance de todas as pessoas, e que envolve processos intelecto-afetivos, de caráter psíquico, o que será explicado mais adiante.

Em sua Teoria Histórico-Cultural, Vigotski diferencia o comportamento criador do reprodutor, explicando-nos suas funções em nossa história filogenética, ancestral, e suas implicações em nosso desenvolvimento, como base da constituição humana, possibilitada, em sua dimensão biológica, pela estrutura e capacidade de nosso cérebro. Esse possui as duas propriedades, a de imitar, reproduzir e a de combinar, criar, forjadas em nosso desenvolvimento filo e ontogenético.

O comportamento reprodutivo, para Vigotski (2018a), estaria ligado à memória, consistindo-se em repetir meios de conduta criados e elaborados anteriormente, ressuscitando marcas precedentes de impressões. Este comportamento não criaria nada de novo, tendo como base a repetição do que já existiu. Sua função seria conservar a experiência anterior dos seres humanos, facilitando sua adaptação ao meio circundante, e a criação e elaboração de hábitos que se repetiriam nas mesmas condições.

Já o comportamento criador, por sua vez, estaria inserido em outro gênero de atividade. É uma atividade que gera novas imagens e ações, combinando e reelaborando elementos de experiências anteriores. A base da atividade criadora, para o autor, seria a imaginação, manifestando-se na vida cultural. Para ele,

Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele. É exatamente a atividade criadora que faz do homem um ser que se volta para o futuro, erigindo-o e modificando o seu presente (Vigotski, 2018a, p.16).

A base da atividade criadora seria a imaginação, manifestando-se em todas as faces da vida cultural e tornando possível tanto a criação artística, como a técnica e a científica. Dessa forma,

“tudo o que nos cerca foi feito pelas mãos do homem, todo o mundo da cultura, diferentemente do mundo da natureza, tudo isso é produto da imaginação e da criação humana que nela se baseia (Vigotski, 2018a, p.16).

Mas, a criação, parte integrante do comportamento humano, não surge do nada, precisa ser alimentada no seio da imaginação, para que possa se voltar para a realidade conectando-se com as nossas múltiplas e infundáveis experiências. São as experiências pessoais (intelecto-afetivas), experiências históricas, experiências sociais e a experiência duplicada (a que podemos planejar em nossa consciência), que possibilitam “prever os resultados de nosso trabalho e orientar as próprias reações para esse resultado” (Vigotski 2003, p.63). Elas alimentam a nossa imaginação, produzindo material para a criação e favorecendo condições para que estas criações se voltem para a realidade.

A fórmula do comportamento do ser humano, em cuja base se encontra a fórmula do comportamento animal completado com novos elementos, adotará o seguinte aspecto (1) reações hereditárias (2) reações hereditárias multiplicadas pela experiência pessoal (reflexos condicionados) (3) experiência histórica (4) experiência social, mais (5) experiência duplicada (consciência). Portanto, o fator decisivo do comportamento humano não é só o fator biológico mas também o social, que confere componentes totalmente novos a conduta do ser humano. A experiência humana não é apenas o comportamento de um animal que adotou a posição vertical, mas é uma função complexa de toda a experiência social da humanidade e de seus diferentes grupos (Vigotski, 2003, p.63).

Ora, qual seria o papel de uma educação da atividade criadora, senão, possibilitar vivências criadoras, com base e por meio da ampliação de todos os tipos destas experiências, fornecendo materiais para a imaginação e, assim, promover o desenvolvimento do comportamento criador?

Por isso, quem educa deve organizar e orientar a atividade criadora em escolas e outros espaços educativos que atuem como ferramentas para o desenvolvimento integral da pessoa humana e de sua instrução. A tarefa da escola consiste, dessa maneira, em promover o que ainda é insuficiente no desenvolvimento da pessoa, mas que se encontra latente em sua constituição.

A educação, que é um processo organizador de instrução consciente, orienta o desenvolvimento humano, agindo sobre as formas de desenvolvimento cultural, de “aperfeiçoamento cultural das funções psicológicas, de elaboração de novas formas de pensamento, de domínio dos meios culturais de comportamento” (Vigotski, 2021, p.75). Ou seja, é preciso “estabelecer qual é a relação entre o processo de instrução e o processo de desenvolvimento (...) buscando formas de apoiar este último processo” (p.153). Para o autor,

Instrução não é desenvolvimento, mas, se corretamente organizada, guia o desenvolvimento (...) chama à vida uma série de processos de desenvolvimento que, fora da instrução, seriam impossíveis de ocorrer. A instrução, desse modo, é internamente necessária em um momento comum nos processos de desenvolvimento das peculiaridades humanas históricas, não naturais (...) Todo processo de instrução é fonte de desenvolvimento, que traz à vida uma série de processos que, sem instrução, não surgiram (...). As linhas de instrução escolar despertam os processos de desenvolvimento internos (...) Os processos de desenvolvimento não coincidem com os de instrução (...) os processos de desenvolvimento caminham seguindo os processos de instrução que criam zonas de desenvolvimento iminente (Vigotski, 2021, p.264-266).

Por meio desse raciocínio Vigotski nos instiga, como educadoras e educadores, a organizar a ação criadora, seu desenvolvimento, por meio de processos educativos voltados para este fim. Mas, há uma peculiaridade na organização dos espaços educativos. Eles precisam ser colaborativos. Isso porque nenhuma pessoa detém o todo das experiências sociais e culturais, nem mesmo professoras e professores.

A educação a que o autor nos convida, uma educação Histórico-Cultural, é relacional. Não tem por centralidade nem as/os estudantes, nem sequer as professoras e os professores. Ela só pode ser realizada por meio de trocas entre todas as pessoas, de modo não hierárquico. Isso valida, de antemão, as experiências de todas e todos, como parte integrante deste processo, importante de serem vivenciadas no espaço educativo.

Isso não exclui a importância nem a intencionalidade docente, que passa a ser exatamente esta: a de organizar o contexto educativo para as trocas experienciais, ampliando-as, enriquecendo-as. E, desse modo, por meio desse caminho de instrução, ter condições de promover o surgimento do novo, que para Vigotski, na Teoria Histórico-Cultural, é sinônimo de desenvolvimento, que está na iminência de acontecer quando há a possibilidade de trocas colaborativas em meio aos processos educativos.

O autor denomina de ZDI, Zona de Desenvolvimento Iminente, o que conseguimos fazer com o auxílio de outrem, o que ainda não fazia parte de nosso repertório, mas que, por meio de um processo colaborativo, é internalizado em nosso comportamento. A colaboração, aqui, é um ato e um compromisso entre todas as pessoas que, além de quem está na docência organizando este processo, se implica de forma corresponsável perante o desenvolvimento de todos(as) os(as) participantes, por meio da ajuda mútua.

Nessa forma de educar há lugar para constantes atos criadores que se encontram, a cada instante, com o desenvolvimento, em linhas espirais, já que ambos são e caminham para o

surgimento de algo novo. A criação, aqui, não é temida, porque expressa encontros entre pessoas, e torna-se bem-vinda neste processo.

Além do requisito da incorporação das diferentes categorias experienciais e da colaboração nos processos voltados para o ato criador nos contextos educativos, Vigotski (2018a), afirma que ela, a criação, faz parte da atividade psíquica de caráter combinatório, que se torna possível por meio de múltiplas formas de entrelaçamento com a realidade. Aí estão diversos elementos, que possuem diferentes expressões, em diferentes etapas da vida.

O mecanismo psicológico que compõe a criação envolve o entrelaçamento entre imaginação e realidade. Essa forma de relação consiste na combinação entre elementos da realidade e da fantasia, onde são reelaborados e modificados.

A dimensão emocional também deixa suas marcas na fantasia, que seleciona afetos, impressões e ideias, e seu colorido afetivo. “O sentimento seleciona elementos isolados da realidade, combinando-os numa relação que se determina internamente pelo nosso ânimo, e não externamente, conforme a lógica das imagens” (Vigotski, 2018a, p.28). As diferentes emoções funcionam como centros de gravidade, agrupando acontecimentos e impressões sem aparente relação entre si. Essa pode ser definida como “lei da realidade emocional da imaginação” (Vigotski, 2018a, p.29).

Outro mecanismo que compõe o ato criador é a inadaptação, que está sempre na base da criação em que surgem desejos, anseios e necessidades. Elas atuam como molas propulsoras, como estímulos para a criação, colocando essa ação em movimento. Mas, ela precisa se apoiar em um meio rico, em possibilidades existentes para que se materialize, o que já implica em processos colaborativos, como afirmado anteriormente. E, para que funcione como um fator organizador do comportamento, necessita de materialização, precisa voltar-se para a realidade após ser gestada no seio da imaginação, como o esquema abaixo apresenta (Esquema 1):



Esquema 1: Círculo completo da atividade criativa da imaginação. Fonte: Oliveira, 2020, p.122.

Por isso, entre outros fatores, quando falamos de criação artística, a partir da Teoria Histórico-Cultural de Lev Semionovich Vigotski, nas mais diversas expressões possíveis da arte, dizemos que as artes são equilibradoras do comportamento humano, são ferramentas das emoções. “A arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade (...) é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida” (Vigotski, 2001, p.329).

Para o autor:

A arte é o social em nós, e se seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma que as suas raízes e essência sejam individuais. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais. Por isto, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é sempre social (...) a refundição das emoções fora de nós, realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade, (...) **A arte é uma técnica social do sentimento**, um instrumento da sociedade através do qual ele incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais de nosso ser. Seria mais correto dizer, que o sentimento não se torna social, mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal, sem isto deixar de continuar social (...) Procura nos mostrar mais fenômenos vitais do que houve na vida que vivemos” (Vigotski, 2001, p.315, grifos nossos).

Assim, a criação artística acessa, incorpora e abre caminhos para um diálogo entre as pessoas consigo mesmas e como as e os demais, por uma outra via, que nenhuma outra atividade humana o faz, por meio dos afetos. Isso possui uma importância vital para o desenvolvimento humano e para a educação. É o que, na Teoria Histórico-Cultural, chamamos de vivência estética.

A vivência estética é a atividade humana que cria condições de possibilidade para a consciência destas emoções, e que nos conecta às vivências afetivas enraizadas nas mais diversas experiências sociais e afetos particulares, organizadas como estrutura artística. Ou seja, possibilita adentrar o mundo de outrem pelo campo das emoções, por uma via direta e consciencial, lugar em que somos todos seres humanos, de reconhecimento empático.

Vivência é concebida por Vigotski como a menor relação pessoa-meio. Assim, vivência estética é entendida como a relação ser-humano-arte. Cada pessoa dá sentidos as suas vivências estéticas, que configuram o seu campo afetivo.

Vivência é uma unidade na qual se representa de modo indivisível, por um lado, o meio, o que se vivencia- as vivência está sempre atrelada a algo que está fora da pessoa- e, por outro lado, como eu vivencio isso (...) sempre lidamos com uma unidade indivisível das particularidades da personalidade e das particularidades da situação que está representada na vivência (...) Assim, a vivência auxilia a destacar as peculiaridades que desempenham um papel na definição da relação com uma dada situação (Vigotski, 2018b, p.78).

Mas, as emoções vivenciadas na relação com as artes não podem ser generalizadas para todas as pessoas. Cada vivência singular, atrelada às diferentes experiências sociais, gera marcas afetivas que só possuem sentido para a pessoa que a vivencia, mas que, ao mesmo tempo, guarda as marcas dos afetos sociais.

As vivências artísticas permitem, como condição de possibilidade, este diálogo afetivo, lugar em que os seres humanos podem se encontrar como iguais em suas diferenças, tendo como referência o reconhecimento do âmbito emocional. Isso porque na dimensão das emoções, nas tristezas, nas alegrias, no medo, na raiva, na indignação, na esperança, entre outras emoções, materializada em forma de arte, há a possibilidade autêntica e singela de encontro em lugares comuns, em que podemos nos reconhecer, apesar das diferenças.

A possibilidade de reconhecimento entre pessoas por meio dos afetos presentes em uma criação artística, é o que aqui denominamos de diálogo estético. Ele acontece na vivência artística, porque as emoções que fazem parte desta estrutura comunicam emoções culturais vividas no cotidiano social. Cada emoção possui histórias experienciadas na trama da vida social, que dizem respeito a acontecimentos em que os seres humanos se encontram. Assim, a experiência estética pode propiciar inúmeras vivências estéticas, vivenciadas nas diferentes expressões artísticas, inclusive na música.

Dessa forma, o diálogo possível em arte, como atividade educativa e experiência estética, é um campo de possibilidades para:

- a) O diálogo com as nossas emoções;
- b) O reconhecimento, que estas emoções possuem um caráter social, sem perder sua individualidade;
- c) A possibilidade de um diálogo com nossa humanidade, pela via das emoções;
- d) E, por meio deste reconhecimento, a possibilidade de nos tornarmos mais empáticos com outrem, num profundo exercício de alteridade.

Vivenciar as artes por meio de experiências estéticas nas mais diferentes expressões artísticas é de extrema importância para a vida. É por meio delas que recuperamos a integralidade de nossa unidade afeto-intelectiva, principalmente com o peso, nesta balança, na dimensão das emoções. Não há outra atividade humana que permita esta inserção vital, nos modos que aqui foram descritos neste artigo. Isso implica em outros modos de estar no mundo, inclusive, em termos comunicacionais.

Assim, na especificidade desta atividade humana, que possui este grau de importância, é preciso que as artes, entre elas a educação musical, estejam, não somente nos espaços organizados, como espetáculo, mas, como atividade educativa, voltada para o sentir e para a comunicação dialogal empática que nasce a partir desta incursão, propiciada pela experiência estética.

Pensar as experiências estéticas no contexto educativo implica em organizar este espaço para a vivência, não somente de técnicas que permitam a compreensão de suas estruturas alicerçadas por formas materiais e conteúdos, mas, passa pelo sentir aprofundado. Um sentir que também é social, enraizado no cotidiano da vida.

Esse sentir não elimina a dimensão intelectual, racional deste processo, mas busca enfatizar o que, e como, nos afetamos em relação às experiências artísticas, que, como ato educativo, envolve apreciação, expressão e criação, bem como as dores e alegrias de outrem.

É na via das marcas afetivas que nos tocam a alma, na atividade artística, apreciando, expressando e criando, por meio de trocas colaborativas, e sobre como e porquê isso acontece, da consciência de seus enraizamentos sociais, que também constituímos a via do diálogo. Mas, um diálogo que se dá pelo reconhecimento de que, como seres humanos também somos emoções, e quais são elas. De uma consciência coletiva sobre nossos afetos.

Acreditamos que a tarefa da educação musical, como educação estética, então, seja a de organizar os espaços educativos para os diálogos estéticos, para o sentir em comunidade, desde a mais tenra infância, em todo e qualquer processo educativo. Talvez, essa seja a peça-chave, a pedra angular rechaçada, e que poderá alicerçar outras formas de relações sociais mais respeitadas.

3 ORGANIZAÇÃO DE PROCESSOS PEDAGÓGICOS DE CRIAÇÃO MUSICAL DESDE A INFÂNCIA

A organização de espaços educativos com base na criação musical desde a infância não se refere apenas a esta atividade na infância. Isso quer dizer que a educação voltada para a criação não deve acontecer somente com crianças, mas desde a infância, até a vida adulta. Isso porque,

segundo Vigotski (2018a), a atividade criadora é a que nos impulsiona para o novo, para o futuro, diferentemente da reprodutora, que apenas mantém o velho.

A organização de processos pedagógicos de criação musical desde a infância, sob os pressupostos da Teoria Histórico-Cultural parte de alguns princípios, são eles:

- a) A atividade criadora musical é um atributo de todas as pessoas;
- b) A imaginação musical é uma possibilidade de todas as pessoas;
- c) Ambas, a atividade criadora e a imaginação, têm por base as experiências musicais, que todas as pessoas possuem;
- d) Logo, todas as pessoas são seres musicais (Pederiva, 2009).

As atividades imaginativa e criadora em música são possibilidades e não certezas, porque para que ocorram, os seres humanos necessitam ter experiências musicais. Sobretudo, vivências criadoras e imaginativas em meio à vida, e em espaços educativos organizados intencionalmente para isto.

Além disso, afirmar que todas as pessoas são musicais (Pederiva, 2009) não deve pressupor que a musicalidade é um dom, um talento de característica inata, como afirmamos no tópico anterior mas, uma possibilidade. Assim como discorreremos sobre a imaginação e criação, a musicalidade necessita da vivência em meio à cultura, com outros seres humanos, para que se desenvolva em potência.

Organizar um espaço educativo requer, necessariamente, uma intencionalidade pedagógica para algum fim. Tratando-se da atividade educativa em música, ela deve estar organizada para o desenvolvimento da musicalidade de cada pessoa, que é definida como “[...] toda a possibilidade que os seres humanos possuem para expressar, explorar e organizar sons produzidos através do próprio corpo ou pela manipulação sonora de objetos (Gonçalves, 2017, p.51). Portanto, a educação musical precisa estar voltada para o desenvolvimento desta possibilidade de relação consciente entre o ser humano e os fenômenos sonoros. Compreendemos, assim, que educação musical é “[...] a área que se traduz pela educação do desenvolvimento da musicalidade humana, ou seja, a arte da música enquanto atividade educativa. Este desenvolvimento é impulsionado

primeiramente por meio de experiências que acontecem na vida, ou na unidade educação (vida)-música (Gonçalves, 2017, p.246).

Para organizar o espaço educativo para o desenvolvimento da musicalidade humana, partindo das experiências musicais que todos possuem em meio à vida, defendemos que o(a) professor(a) assume a função de ser o(a) organizador(a) do meio educativo, tal como Vigotski (2003, p.296) define:

Portanto, o professor tem um novo e importante papel. Ele tem de se transformar em organizador do ambiente social, que é o único fator educativo. Sempre que ele age como um simples propulsor que lota os alunos de conhecimentos, pode ser substituído com êxito por um manual, um dicionário, um mapa ou uma excursão.

Em educação musical, seu papel é ser o(a) organizador(a) do meio educativo-musical. Nesse sentido, uma educação musical histórico-cultural, especificamente falando, se refere ao:

[...] processo de organização do espaço educativo intencionalmente estruturado em uma prática colaborativa, para trocas de experiências, em meio à vivências de percepções, compreensões, emoções, expressões e criações musicais que criam condições de possibilidade para o desenvolvimento da musicalidade de pessoas musicais histórico-culturalmente constituídas, por meio de um processo educativo de aprofundamento consciente e da possibilidade de autorregulação do comportamento musical (Pederiva; Gonçalves, 2018, p.315).

Logo, compreendemos que, em unidade com as experiências, a imaginação, a criação, estão a colaboração, as vivências, as emoções, dentre outros aspectos essenciais na organização da arte como atividade educativa. No entanto, sabemos que uma das problemáticas da educação brasileira é a organização das artes, inclusive a música, como mera reprodução e espetacularização (Martinez, 2015), que diz respeito ao seu uso para fins de apresentações escolares e memorização de coreografias, por exemplo. Além disso, no caso específico da educação musical, há uma prática de doutrinação dos corpos por meio de músicas que intencionam alcançar o silêncio, a ordem, a organização para o lanche, filas e outros momentos da rotina escolar.

A arte possui uma função em si mesma (Vigotski, 2003), que é ser a ferramenta das emoções (Vigotski, 2001) e, para tanto, é preciso considerar todos os aspectos que a constituem, como citamos anteriormente. Pensando nisso, nos propomos a partilhar possibilidades de

organização do espaço educativo que possuem a atividade criadora como centralidade do processo em educação musical.

Oliveira (2020), na dissertação "Educação musical: das vivências ao desenvolvimento da musicalidade de crianças"¹, organizou, como parte da metodologia da pesquisa, um espaço educativo-musical histórico-cultural a partir das vivências sonoras de 14 crianças com 6 e 7 anos. O referido trabalho de campo possuía os seguintes objetivos, do ponto de vista educativo, pedagógico:

- a) Ponto de partida, a centralidade: as vivências das crianças;
- b) Intencionalidade educativa, o objetivo: o desenvolvimento da musicalidade;
- c) O caminho, a organização do ambiente educativo: a partir de atividades imaginativas e criadoras, sob a lente da teoria vigotskiana.

Acerca das vivências, que foram o ponto de partida, a pesquisadora-professora convidou as crianças a gravarem, em seus cotidianos, sons que compunham suas paisagens sonoras². Foi criado um acervo de paisagens sonoras, tais gravações foram, dia após dia, partilhadas com as participantes. Houve um compartilhamento de experiências e vivências com tais sonoridades, e atividades pedagógicas foram organizadas com diferentes intencionalidades educativas, para o desenvolvimento da musicalidade.

Aprofundaremos algumas das atividades educativas organizadas por Oliveira (2020), propondo um diálogo teórico-prático com o conceito de criação musical da Teoria Histórico-Cultural, bem como outros conceitos. Objetivamos compartilhar algumas possibilidades de organização do espaço educativo-musical, compreendendo que estas não são vias únicas, mas parte da diversidade de modos para se organizar práticas pedagógicas criadoras em educação musical.

Na metodologia de pesquisa utilizada, que também se configurou como uma didática em educação musical histórico-cultural, Oliveira (2020):

- a) Apresentou as paisagens sonoras às crianças sem informar quais eram as fontes sonoras, e pediu para que descobrissem e as nomeassem;

¹ Para saber mais: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/39227>.

² Paisagem sonora refere-se a qualquer campo do estudo acústico (Schafer, 2011).

b) Posteriormente, a pesquisadora-professora perguntou como eram os sons da gravação, com a intencionalidade de que elas expressassem o som, não apenas nomeassem a fonte sonora;

c) Por fim, em uma roda de conversa, todas conversaram sobre as suas vivências com as paisagens sonoras, expressando por meio de palavras, a sua relação com as sonoridades. Elas também tiveram a oportunidade de expressar, por meio de registros sonoro-gráficos (compreendidos como notações musicais não convencionais), esta relação.

Notou-se, no processo da pesquisa, que as crianças não tinham experiências anteriores com a criação sonora consciente, como proposto no tópico b, tendo em vista que em um primeiro momento, elas não compreenderam que, para além de nomear as fontes sonoras (tópico a), era possível criar tais sonoridades, cada uma à sua maneira. Inicialmente demonstraram sentir vergonha, receio, posteriormente passaram a expressar-se de diferentes modos. Não há criação musical certa ou errada, cada pessoa possui uma vivência diferente com as sonoridades e, portanto, seus modos de expressão são singulares.

Em um dos momentos organizados na referida pesquisa, as crianças ouviram o som de uma máquina de lavar roupas na função de centrifugação, identificaram e nomearam a fonte sonora e, ao serem convidadas a expressarem as sonoridades, elas fizeram da seguinte maneira (Vídeo 1):



Vídeo 1: Crianças expressando o som da máquina de lavar roupa. Fonte: Oliveira, 2020, p.93. Disponível em: https://youtu.be/sgpX617T9_I.

No vídeo, é possível ouvir que as crianças criam sons com o aparato vocal, sem utilizar outras fontes sonoras (tais como instrumentos musicais convencionais, não convencionais ou outros objetos). Cabe ressaltar que ao serem convidadas a criarem os sons, não era direcionado um modo

único para fazê-lo, não eram fornecidos materiais específicos para a criação, havia apenas os materiais da própria sala de aula (brinquedos, caixas, materiais escolares etc.).

Podemos observar que elas se expressam não somente emitindo sons com a boca, mas com o corpo todo: em pé, utilizam o corpo para girar, rodopiar com os braços abertos, assim como uma máquina centrifugando faz (Imagem 1 e 2):



Imagem 1: Crianças expressando os sons de máquina de lavar roupa. Fonte: Oliveira, 2020, p.92.



Imagem 2: Crianças expressando os sons de máquina de lavar roupa. Fonte: Oliveira, 2020, p.92.

Na situação descrita acima, observamos o círculo completo da atividade criativa da imaginação (Vigotski, 2018a), em que as crianças: (1) com base em suas experiências; (2) imaginam sonoramente a máquina de lavar; (3) reelaboram, criam aquele som a partir de seus corpos; e, (4) encarnam esta criação na realidade. Em outras perspectivas de educação musical, o comportamento das crianças poderia ser concebido como uma simples ação cotidiana, no entanto, para a perspectiva histórico-cultural, é uma atividade criadora. A situação em questão também se caracteriza como o desenvolvimento da musicalidade, tendo em vista que, anteriormente, as crianças demonstraram não saber como se expressar musicalmente, com consciência, sons de paisagens sonoras, costumavam apenas nomear fontes sonoras.

Em continuidade às possibilidades de criação musical, outra ferramenta utilizada foi o registro sonoro-gráfico, compreendido como notação musical não convencional. Para entender esse

conceito, dialogamos com Ciszewski (2010, p.26), primeiro sobre o conceito de notação musical convencional³:

A notação musical é o registro gráfico dos sons. A chamada “notação musical tradicional” é constituída por notas musicais, usadas para registrar sons em relação a sua altura e duração. As partituras tradicionais são escritas com notas musicais, respeitando os padrões de escrita desenvolvidos ao longo da história da música ocidental.

Para diferenciar o que são as notações musicais convencionais das não convencionais, Ciszewski (2010, p.28), explica que as últimas demonstram os registros sonoros de maneira diferente, pois, “[...] se utiliza de desenhos e símbolos, [...]” e completa que “[...] é muito mais próxima daquilo que as crianças já fazem e, assim, pode contribuir para o desenvolvimento da criança, a partir da criação e significação de símbolos”. No trabalho educativo de crianças, faz muito mais sentido trabalhar com o não convencional, privilegiando a criação sonoro-gráfica da criança, a partir daquilo que faz sentido na relação criança-música, considerando-a em sua singularidade. Ciszewski (2010, p.32) completa: “Essa abordagem permite uma ênfase na exploração sonora, fazendo a criança pesquisar e vivenciar os parâmetros dos sons, além de propiciar a ela a experimentação de todo o processo composicional, desde a escolha do material sonoro, a organização e registro deste”.

Ou seja, o registro gráfico não convencional é um tipo de criação específico da educação musical, que pode e deve ser organizado em atividades educativas para o desenvolvimento da musicalidade. Na Teoria Histórico-Cultural, Vigotski (2018a) afirma que o desenho é um tipo de criação específico da infância, portanto, este é mais um motivo para que seja considerado.

Em Oliveira (2020, p.94), observamos a criação de uma das participantes da pesquisa, que explica o seu registro sonoro com as seguintes palavras: "Desenhei o barulho da máquina de lavar, eu, minha mãe e meu pai. Eu gosto desse som porque ele é muito alto, eu gosto de barulho alto, ele é legal, dá vontade de dançar" (F.L.) (Figura 1).

³ Em nossos trabalhos, optamos por utilizar a palavra convencional em substituição a tradicional, em respeito às tradições da cultura popular e dos povos tradicionais. Para saber mais, ver Barros (2017).



Figura 1: Registro sonoro de F.L. Fonte: Oliveira, 2020, p.94.

Na fala e no desenho da criança, ela compartilha a sua vivência com a paisagem sonora apresentada em sala, que possui a máquina de lavar roupa como fonte sonora. Neste registro, podemos observar alguns aspectos e conceitos importantes no que tange a música, a educação musical e a criação na infância.

Nota-se que ao lado da máquina de lavar há um quadrinho estreito, em que a criança registra pequenos símbolos, para representar o som da máquina. Essa criação se deu a partir da relação singular da criança com o som em questão, que somente foi possível a partir do modo como o espaço educativo foi organizado, para a criação musical, inclusive no que diz respeito à notação musical.

Além disso, em seu relato, ela demonstra o modo como se sente em relação ao som, que gosta, que sente vontade de dançar. Essa vivência é específica desta criança, não podendo ser generalizada a outras, e a criação gráfica (por meio do desenhar) realizada por ela possibilita a vivência de suas emoções, como Vigotski (2001) afirma ser a função da arte.

Por fim, F.L., a criança em questão, ressalta um dos elementos da música, a intensidade (alta), afirmando que gosta. É essencial lembrar que a intensidade da máquina, que para ela é algo agradável, poderia não ser tão agradável assim para outra criança. A partir da criação gráfica, características do som puderam ser exploradas.

A atividade organizada possibilitou à criança: buscar em sua experiência anterior a sonoridade, imaginar o som, criar um registro gráfico e encarná-lo na realidade, como Vigotski (2018a) ser essencial em processos criadores. Cabe ressaltar que houve intencionalidade pedagógica para isso, e que não necessariamente, em todo espaço educativo, haverá a atividade criadora em seu círculo completo. Há muitas maneiras do(a) professor(a) organizar pedagogicamente as artes como atividade educativa, no entanto, acreditamos, com base na teoria vigotskiana, que é preciso a vivência do círculo completo da atividade criativa da imaginação.

4 CONCLUSÃO

O ato criador acompanha a humanidade para que ela se projete para o futuro, modificando-o, combinando-o, reelaborando-o de forma criadora, erguendo novas formas de comportamento e situações, transformando a vida, como indica Vigotski (2018a).

Tudo o que existe a nossa volta é resultado da dimensão criadora dos seres humanos, da corda de um violão, até a mais alta tecnologia em termos de fenômenos sonoros. Se abrimos a *internet*, por exemplo, conseguimos, até mesmo, ouvir o som do sol, entre outros (BBC, 2024). Novas tecnologias são criações humanas que nos aproximam de outras formas de nos relacionarmos com fenômenos sonoros, e de eles fazerem parte de nossas criações musicais, o que transforma radicalmente as nossas vivências.

Criar musicalmente, em meio a processos educativos em música é uma necessidade que caminha juntamente com a apreciação e a expressão musicais. Necessidade de ser, estar e transformar. A educação musical do ato criador integra o processo maior de desenvolvimento humano, a que deveria se voltar todas as educações.

Vigotski indica-nos caminhos para pensar as artes na educação musical como educação estética, voltada para a experiência dialogal, por meio da dimensão das emoções. Assim, defendemos uma educação estético-musical que tenha, em sua essência e como princípio organizador, o pensamento deste autor, que está centrado nas experiências e nas vivências estéticas, como apreciação, expressão, criação e no sentir consciente, que, como possibilidade, abre espaço para o diálogo estético que aqui tratamos. O que implica, por sua vez, no reconhecimento de nossa humanidade e da esperança de que possamos viver em sociedade mais empaticamente, com este outro modo de comunicação.

Esperamos que as reflexões presentes neste artigo possam contribuir para sedimentar uma educação musical criadora. Acreditamos que a Teoria Histórico-Cultural de Lev Semionovich Vigotski, por meio de seus princípios, ainda tem muito a contribuir com ela, que denominamos de Educação Musical Histórico-Cultural.

Revisão ortográfica do texto: Christina Velho (christivelho@gmail.com).

REFERÊNCIAS

BARROS, Daniela. **Educação, resistências e tradição oral: a transmissão de saberes pela oralidade de matriz africana nas culturas populares, povos e comunidades tradicionais**. 2017. 217 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BBC. **Cientista revela como é o som do sol**. Acesso em 04/03/2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QznRhVRgvDk>.

CISZEVSKI, Wasti Silvério. Notação musical não tradicional: possibilidade de criação e expressão musical na educação infantil. In: **Revista MEB**. Porto Alegre, v. 2, n. 2, setembro de 2010.

GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. **Educação musical na perspectiva histórico-cultural de Vigotski: a unidade educação-música**. 2017. 277 f., il. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MARTINEZ, Andréia Pereira de Araújo. A criança, a escola e a educação estética. In: PEDERIVA, Patrícia; MARTINEZ, Andreia. **A escola e a educação estética**. Curitiba: CRV, 2015, pp.15-24.

OLIVEIRA, Daiane Aparecida Araújo de. **Educação musical: das vivências ao desenvolvimento da musicalidade de crianças**. 2020. 180 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **A atividade musical e a consciência da particularidade**. Acesso em 06/02/2024. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/4430/1/2009_PatriciaLimaMartinsPederiva.pdf

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; GONÇALVES, Augusto Charan Alves Barbosa. Educação musical na perspectiva histórico-cultural: uma didática para o desenvolvimento da musicalidade. In: **Obutchénie. Revista De Didática E Psicologia Pedagógica**, v.2, n.2, pp.314–338. 2018.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011a

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Psicologia Pedagógica**: Edição comentada. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância**. 1ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2018a.

VIGOTSKI, L. S. **Sete aulas de L.S. Vigotski sobre os fundamentos da pedologia**. 1ª edição. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018b.

VIGOTSKI, Lev Semionovich. **Psicologia, Educação e Desenvolvimento**. Escritos de L. S. Vigotski. São Paulo; Expressão Popular, 2021.



Patrícia Lima Martins Pederiva é Professora Associada e Coordenadora da área de Artes no Departamento de Métodos e Técnicas da Faculdade de Educação e Docente do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília; Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Práticas Educativas - GEPPE/CNPq; Estudiosa da Teoria Histórico-Cultural de Vigotski e da Educação Musical Histórico-Cultural; em Pós-Doutoramento na Faculdade de Educação de Barcelona, Espanha, em Educação Libertária. E-mail: patpederiva@gmail.com.



Daiane Aparecida A. de Oliveira é pedagoga licenciada pela Universidade de Brasília (FE/UnB); mestra e doutoranda em Educação pela mesma Instituição (FE/UnB); especialista em Educação Infantil na Teoria Histórico-Cultural pelo Instituto Saber. Tem experiência de pesquisa e docência na área de Educação, Desenvolvimento Humano, Psicologia da Educação, Arte e Educação Musical, com ênfase nas infâncias. E-mail: daiane.aao@gmail.com.

ORGANIZADORES



Elder dos Santos Oliveira Junior é doutor em Música com ênfase em Composição Musical, Universidade de Aveiro, Portugal (2019). Pós-doutor em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande (2021). Professor Adjunto na Universidade Federal do Pará, Brasil. Pesquisador do GEECAF/FURG e TRAMA-USP. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Coordenador do Projeto Mosaico: um novo espaço para o pensamento. E-mail: elderoliveira27@gmail.com.



Germán Enrique Gras nasceu em Santa Fe, Argentina. Formou-se em música-composição pela UNL (Universidad Nacional del Litoral). Possui mestrado e doutorado em música – área de concentração composição, ambos pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS) sob orientação de Celso L. Chaves. Ministrou aulas na Universidade estadual do Ceará, UECE (Fortaleza) nos períodos de 2014-2016, 2017-2019 e 2021-2023, e atualmente ministra aulas na Universidade Federal de Rio Grande do Norte desde 2023. E-mail: pajaro_gras@yahoo.com.ar.



Ana Leticia Crozetta Zomer possui doutorado em Teoria e Análise Musical (2022) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Musicologia e Etnomusicologia (2017) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduação em Licenciatura em Música (2013) pela mesma instituição. Atualmente é pesquisadora do grupo TRAMA: Teoria e Análise Musical (USP-ECA e CNPq, 2015-) e do grupo Arte Sonora: estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA e CNPq 2022). Possui trabalhos publicados em livros, revistas e anais de congressos nacionais e internacionais. A ênfase de seu trabalho concentra-se nos estudos das músicas do século XX e XXI, abrangendo principalmente os enfoques musicológicos, analíticos e interpretativos. E-mail: analeticiazomer@gmail.com.



Claudio Horacio Vitale é graduado em Composição Musical pela Universidade Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Mestre e Doutor pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Realizou pós-doutorados no Brasil e na França. Foi professor no Conservatório de Música de Pehuajó, Argentina, e na Universidade Federal de Pelotas, Brasil. Suas principais áreas de atuação são Teoria, Harmonia, Contraponto, Análise Musical e Composição. Tem artigos publicados em revistas, livros e anais de congressos internacionais. É autor de músicas de extração erudita e popular. Atualmente, ensina na Universidade Estadual do Paraná. E-mail: claudiohvital@gmail.com.



ISBN: 978-65-996581-6-7

TED



9 786599 658167

Ed.EM
EDITORA DA ESCOLA DE
MÚSICA DA UFPA



ICA

INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

Arte
FACULDADE DE MÚSICA



ARTE
SONORA



PROJETO MOSAICO