Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música

Programa de Pós-graduação em música

Marcelo Ricardo Villena

Escuta e referencialidade.
Composição em diálogo com o meio ambiente.

Belo Horizonte
2017

Marcelo Ricardo Villena

Escuta e referencialidade.
Composição em diálogo com o meio ambiente.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em música – linha de pesquisa: Processos Analíticos e Criativos.

Orientador: João Pedro de Oliveira

Belo Horizonte
2017

V737e Villena, Marcelo Ricardo

Escuta e referencialidade. Composição em diálogo com o meio ambiente [manuscrito]. / Marcelo Ricardo Villena. – 2017.
430 f., enc.; il. + 2 DVDs

Orientador: João Pedro de Oliveira.

Área de concentração: Processos Analíticos e Criativos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Paisagem sonora. 2. Transcriação. I. Oliveira, João Paulo de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.6

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pelo aluno MARCELO RICARDO VILLENA, em 02 de março de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. João Pedro Paiva de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Daniel Eduardo Quaranta
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Felipe de Oliveira Amorim
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Marco Antônio Farias Scarassatti
Universidade Federal de Minas Gerais
(Faculdade de Educação)

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Sumário

Universidade Federal de Minas Gerais 1
Resumo 9
Abstract 10
Agradecimentos 11
Introdução 13
Breve histórico da pesquisa 15
Estrutura da tese 27
1. Meio ambiente e música 29
1.1 Sobre geofonia, biofonia e sobre formas de relação com o som ambiental em diversas culturas. 30
1.2 Vínculos entre som ambiental e música nos repertórios ocidentais 45
1.3 Vínculos entre som ambiental e música nos repertórios indígenas 60
2. Escuta e percepção ambiental 66
2.1 Teoria ecológica da percepção 68
2.2 Escuta ecológica 81
2.3 Escuta sensível 90
2.4 Escuta do som ambiental e composição. 99
2.5 Relações entre as teorias de escuta e as abordagens poéticas deste trabalho ... 104
3. Referencialidade 119
3.1 Oposição Referencialidade - Formalismo 119
3.2 Dimensão semiológica do termo e relações com as propostas poéticas do presente trabalho 130
3.3 Metodologias de composição em sintonia com o conceito de referencialidade: tópicas e TI. 135
3.4 Análise dos procedimentos composicionais à luz das tópicas e a TI. 147
4. Processo compositivo 157
4. 1 O batuque de Tláloc (2013) 157
4. 2. Rua Espírito Santo (2013-14) 170
4.3. O quê que eu faço com isso? (2014) 188
4. 4 Galeria Babylon (2016) 200
5.5 Amanhece na Vila (2016) 210
5.6 Parquinho Cumbaca (2016) 229
Considerações finais 237
Referências bibliográficas 241
Anexo 1: rascunhos e programas de concertos 249
Anexo 02: Portfólio de composições 255

Anexo 03: Ficha Técnica dos DVDs.....429

Lista de figuras

Figura 1: exemplo de trêmolos 164

Figura 2: gesto de “cachos” em um instrumento só.....165

Figura 3: gesto de “cachos” em mais de um instrumento.....166

Figura 4: representação de pingos isolados de chuva 166

Figura 5: gesto de batida dupla.....167

Figura 6: gesto de soltar a baqueta.....167

Figura 7: sinal indicando fricção na pele.....168

Figura 8: Ação representativa de rajadas de vento.....169

Figura 9: textura pontilhista construída a partir de ciclos rítmicos.....170

Figura 10: Mapa da região da Rua Espírito Santo estudada para a composição da peça. ... 173

Figura 11: técnica representativa de freadas. 179

Figura 12: gesto imitativo do som de bueiro solto.....180

Figura 13: “tradução” musica de sons de carros passando. 180

Figura 14: ação musical para referenciar sons de copos no bar. 180

Figura 15: técnica associada a som de objeto sendo arrastado. 181

Figura 16: movimentos circulares de vassourinhas 181

Figura 17: sprechgesang 181

Figura 18: arco no prato. 182

Figura 19: ação referencial de som de descarga.....182

Figura 20: ação representativa de alarme. 183

Figura21: técnica para aludir ao som de jorro d’água batendo na calçada.....183

Figura22: gestos musicais representativos de som de água nas marimbas e vibrafone. 184

Figura 23: Entorno da Escola de Música da UFMG.....194

Figura 24: Mapa da Avenida Brasil no trecho pesquisado. 205

Figura 25: Mapa de palco de *Galeria Babylon*. 209

Figura 26: Região de estudo da paisagem sonora para *Amanhece na Vila*. 214

Figura 27: Ressonância contínua de piano representando o som de trânsito ao fundo da paisagem sonora. 227

Figura 28: Batida no gongo produzindo uma ressonância de fundo como representação do som de eletricidade contínuo. 228

Figura 29: Exemplo de ataque isolado representando canto de pássaros. 228

Figura 30: motivo musical imitativo de trechos do canto da corruíra. 228

Figura 31: multifônicos na flauta representando o canto de um galo à distância. 229

Figura 32: melodia imitativa de canto de sabiá. 229

Figura 33: trinado com a ponta dos dedos nas cordas do piano representando som de carro ou moto passando. 230

Figura 34: trêmolo com a palma das mãos no encordoado do piano representando carro ou moto passando. 230

Figura 35: representação do canto de tessourinha na voz.....230

Figura 36: representação do canto de tessourinha na flauta.....231

Figura 37: representação do canto de tessourinha no piano 231

Figura 38: gesto de percussão em vários instrumentos representando objetos batendo entre si. 231

Figura 39: motivo alusivo ao canto de bem-te-vi na flauta 232

Figura40: motivo alusivo ao canto de bem-te-vi no piano.....232

Figura 41: Grupo de Flautas Doce da UNILA. 234

Figura42: partituras penduradas no varal para a performance de *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II* 240

Lista de tabelas

Tabela 1: recorrência dos tipos de sonoridades nas peças. 151

Resumo

A partir de uma pesquisa teórica sobre dois conceitos-chaves (escuta e referencialidade) desenvolvem-se três tipos de procedimentos performáticos para composições que buscam estabelecer relações entre paisagens sonoras e sonoridades musicais produzidas com meios acústicos. O conceito de referencialidade, auxiliado pela *Tradução Intersemiótica* e a *Teoria das Tópicas,* é empregado para compreender os mecanismos implícitos no ato compositivo de conectar os estímulos ambientais com materiais musicais. A escuta e percepção ambiental são avaliadas como metodologia para o planejamento da composição, através da *Teoria Ecológica da Percepção* (James Gibson), a *Escuta Ecológica* (Eric Clarke) e a *Escuta Sensível* (Marton). O trabalho aceita também contribuições vindas da reflexão das relações entre música e meio ambiente presentes em culturas indígenas (astecas, kuikuro, kidsêjê, tikmu'un), do estudo de escritos teóricos e/ou a escuta de composições de: Jonathan Kramer, Olivier Messiaen, Ulises Ferretti, John Cage, Peter Ablinger, Morton Feldman, David Monacchi, Lilian Nakahodo e Mathew Burtney. Este estudo teórico possibilita a elaboração das três propostas performáticas acima referidas: 1) peças para instrumentos acústicos tradicionais a serem executadas em situação convencional de concerto; 2) peças para serem tocadas através da manipulação de objetos do cotidiano, colhidos em meio ambientes específicos; e 3) peças para serem tocadas em locais específicos, de caráter indeterminado, em que o fluxo de eventos musicais é definido no momento da execução a partir da escuta das sonoridades ambientais.

Palavras-chave: paisagem sonora, ecologia acústica, escuta ecológica, escuta sensível, transcriação.

Abstract

From a theoretical research on two key concepts (listening and referentiality) three types of performative procedures are developed for compositions that seek to establish relationships between soundscapes and musical sounds produced with acoustic means. The concept of referentiality, aided by Intersemiotic Translation and Topical Theory, is used to understand the mechanisms implicit in the compositional act of connecting environmental stimuli with musical materials. The listening and environmental perception is evaluated as a methodology for composition planning, through the Ecological Theory of Perception (James Gibson), Ecological Listening (Eric Clarke) and Sensitive Listening (Marton). The work also accepts contributions from the reflection of the relations between music and the environment present in indigenous cultures (Aztec, kuikuro, kidsêjê, tikmu'un), the study of theoretical writings and / or listening to compositions by: Jonathan Kramer, Olivier Messiaen , Ulises Ferretti, John Cage, Peter Ablinger, Morton Feldman, David Monacchi, Lilian Nakahodo and Mathew Burtney. This theoretical study allows the elaboration of the three performance proposals mentioned above: 1) pieces for traditional acoustic instruments to be performed in a conventional concert situation; 2) pieces to be played through the manipulation of everyday objects, harvested in specific environments; And 3) pieces to be played in specific places, of indeterminate character, in which the flow of musical events is defined at the moment of execution from the listening of the environmental sonorities.

Keywords: soundscape, acoustic ecology, ecological listening, sensitive listening, transcreation.

Agradecimentos

- À FAPEMIG, pela bolsa de estudos. Sem dinheiro é difícil comer, sem comer fica difícil pensar.
- À UNILA pela concessão de afastamento remunerado no segundo semestre de 2016 que possibilitou uma plena concentração no trabalho teórico e artístico.
- Ao meu orientador, João Pedro, pelo esforço de orientar um trabalho que talvez não reflita exatamente suas ideias sobre os temas expostos. Agradeço as críticas atentas. Levo como ensinamento, como sabedoria, a máxima do livro das mutações: o sábio fala e age com simplicidade.
- Às pessoas que me ajudaram financeiramente nos momentos difíceis.
- A Maria Betânia Parizzi Fonseca pela bolsa para dar aulas no Centro de Musicalização Infantil quando ainda não tinha saído a bolsa da FAPEMIG.
- Aos que lutam para que os estudantes tenham direito à bolsas de estudos.
- Às pessoas de BH que me acolheram em sua casa sem ter-me visto nunca antes na vida: Gilberto Jr. e César Baracho.
- A Gabriel Aquino por me esperar na rodoviária em março de 2013, quando cheguei com a perna quebrada.
- Aos professores da banca.
- Aos músicos que tocaram as peças: Andressa Castilho, Sívia Sander, Gabriel Galvão, Félix Eid, Rodrigo Báez, Bruno Santos, Lupe Guerrero, Ronal Espinoza, Alex Cubillas, Danilo Bogo, Adriano Mendes e Henrique Soares Vianna.
- Às pessoas que filmaram as perfomances: Bernardo de Souza, Manuel Joseph Corman e Jéssica Lima Bonfim.
- A mi vieja.
- Aos povos ameríndios por oferecer outra forma de ver o mundo e outra forma de se relacionar com o mundo.
- Aos compositores que abriram a música para a percepção plena do meio ambiente.
- Aos pássaros e outros bichinhos que fazem ruído.
- Ao vento...
- A Jéssica, meu amor.

In memoriam Ulises Ferretti (1953-2014)

Introdução

A presente tese aborda o processo criativo de peças para meios acústicos motivadas e pensadas em "diálogo" com o meio ambiente junto à pesquisa teórica que orientou sua composição. O termo "diálogo" é empregado para se referir ao pensamento compositivo central do trabalho: estabelecer relações entre as sonoridades presentes nos ambientes em que vivemos e os materiais musicais (e sua organização) no seio de um trabalho criativo, isto é, descobrir estratégias de composição que estabeleçam vínculos entre a escuta de sonoridades musicais e a experiência de escuta de paisagens sonoras. Parte-se da premissa de que o som ambiental oferece inúmeras possibilidades para a imaginação do compositor, que pode aproveitá-las para seu trabalho na procura por timbres, texturas, procedimentos de organização formal e estratégias performáticas das peças em diversos contextos.

O trabalho insere-se dentro de uma proposta de música experimental,[1] absorvendo contribuições teóricas desenvolvidas a partir da década de 1970, tais como os conceitos de *paisagem sonora* (M. Schafer) e *soundscape composition* (Truax), assim como de tendências compositivas do século XXI (principalmente *ecoacoustic*), fundamentais ao estudo do meio ambiente em seu aspecto sonoro, definindo procedimentos de trabalho compositivo dentro de uma concepção ecológica. Observam-se também a influência do pensamento dos compositores John Cage e Peter Ablinger, que se relacionam com concepções performáticas deste trabalho, assim como o pensamento presente em culturas indígenas, em suas concepções sonoras dialogando com o meio ambiente e sua relação estreita com os métodos de escuta ambiental empregados.

A relação entre meio ambiente e música é abordada a partir dos conceitos de escuta e referencialidade.[2] Entende-se que o trabalho compositivo proposto parte do estudo

---

[1] Por música experimental entendemos a música concebida sobretudo na reflexão sobre um *processo* e não na procura por um *resultado sonoro* específico*: "*A los compositores experimentales en general, no les preocupa designar un *tiempo-objeto,* cuyos materiales, estructura y relaciones estén calculados y fijados de antemano, sino que les emociona más la idea de perfilar una *situación* en la que puedan darse sonidos, un proceso de generación de acción […]" (Nyman, 2006, p. 25).

[2] Os conceitos de escuta e percepção ambiental serão abordados no capítulo 2, o de referencialidade, no capítulo 3.

de um meio ambiente viabilizado por procedimentos pessoais desenvolvidos a partir de teorias da percepção. A *Teoria Ecológica da Percepção* (Gibson) e a *Escuta Ecológica* (Clarke), fortalecem a concepção de que o meio ambiente é um sistema altamente estruturado que é percebido de forma *direta* como tal, não precisando, em muitos casos, de processos de representação interna, como é compreendido pelas teorias cognitivistas convencionais. Reforça também a ideia de integração entre ser e meio ambiente. A *escuta sensível* (Marton), por outro lado, propõe uma "escuta perto da natureza", uma escuta atenta aos detalhes e às relações entre os fenômenos para compreender a dinâmica da vida no local. As metodologias de escuta derivadas de estas teorias (e aplicadas nas saídas de campo) receberam o auxílio do conceito de *referencialidade* (Goularte) para construir estas propostas no âmbito da composição. A referencialidade, desta maneira, é compreendida como a capacidade de "apontar" de estabelecer um nexo entre um fenômeno sonoro ambiental e as sonoridades próprias de uma peça musical. Compreendido este conceito em sua dimensão semiológica, aplica-se a tríade básica do signo segundo Charles S. Peirce (*ícone*, *símbolo* e *índice*) para a determinação de materiais musicais que sirvam à função de estabelecer relações com o meio ambiente estudado.

Desta maneira, os conceitos acompanharam as reflexões do processo de concepção e criação das peças, ideadas como três tipos de proposta performática ou perspectivas de "diálogo" com o som ambiental: 1) peças compostas para instrumentos acústicos, em que estes evocam eventos sonoros típicos de um entorno em uma *performance* realizada em salas de concerto tradicionais, 2) peças em que os interpretes manipulam (em sala de concerto) objetos encontrados num meio ambiente pesquisado pelo compositor de maneira a produzir sons semelhantes aos reconhecidos no local e 3) peças em que os intérpretes se deslocam para um meio ambiente específico para escutar sua paisagem sonora, que por sua vez participa da composição como elemento de indeterminação e influencia, em alguns casos, o fluxo de ações musicais.

Nesta introdução apresentaremos a gênese da pesquisa, com uma breve referência a autores que contribuíram com seus textos e trabalhos artísticos e a avaliação de experiências pessoais na temática, anteriores à escrita desta tese.

Breve histórico da pesquisa

Esta pesquisa surge do interesse de vincular a composição musical a um contexto social mais amplo. Os estudos de composição musical, como muitos outros no meio acadêmico, parecem se concentrar na discussão quase exclusiva de questões técnicas que, embora imprescindíveis à descoberta de novas ferramentas e metodologias de trabalho ou novas poéticas, parecem produzir um isolamento da disciplina em relação a um contexto sócio-cultural maior. A especificidade dos conhecimentos disciplinares leva, de certa maneira, a uma situação em que só o especialista da área está capacitado a compreender e opinar sobre uma pesquisa. Estudar paisagens sonoras, ao contrário, leva implícito, desde o surgimento da temática, uma mudança de rumos em direção ao diálogo interdisciplinar.

Estas questões preocupam ainda mais quando um compositor que se dedica a investigar procedimentos, técnicas, problemáticas estéticas, para tornar sua música mais rica em sonoridades e intelectualmente desafiadora, percebe que essas pesquisas têm pouca ressonância na sociedade (pelo menos de forma direta). O compositor não deveria procurar conhecer seu entorno, fazer referência ao cotidiano das pessoas para dessa maneira estimular essa aproximação? Acreditamos que o estudo do meio ambiente como motivação para a criação artística possibilita sim essa aproximação e a chave está justamente na intenção do compositor de prestar atenção no mundo à sua volta. Se queremos que haja interesse pela composição contemporânea devemos abordar assuntos que ecoem no nosso meio cultural. Acreditamos que o estudo de paisagens sonoras é uma temática que pode potencialmente propiciar essa integração. Além de ser uma fonte inesgotável de ideias musicais (nunca uma paisagem sonora se manifesta de forma igual) é uma temática que estabelece pontes com as pessoas (ao tratarmos de assuntos que dizem ao respeito do seu dia a dia). Estimula, inclusive, a nossa aproximação com as problemáticas de vida de outros seres, já que a partir da escuta ambiental consciente percebemos que não estamos sós no mundo, compreendemos nossa interação com a diversidade da vida.

O ponto inicial desta pesquisa, que surge deste interesse pela integração da composição ao seu meio, foi a leitura de livros de Murray Schafer, quem introduziu no meio artístico e acadêmico os conceitos de *soundscape* (*paisagem sonora*)[3] e *ecologia acústica*.[4] Estes conceitos fomentaram o vínculo entre o trabalho do compositor e a percepção ambiental e estimularam, em alguns casos, um maior "engajamento" na militância ecológica. Schafer procurava despertar a sensibilidade na escuta ambiental de forma crítica, sobretudo em relação ao equilíbrio sonoro dos ecossistemas, apontando para a influência majoritariamente humana na produção dos sons, propondo ações concretas para a sua melhoria.

O compositor, na ótica de Schafer, teria duas funções principais ao se tratar de ecologia: a) conscientizar o resto da sociedade sobre os problemas ambientais no aspecto acústico, através da reeducação da escuta;[5] b) contribuir com "sua sensibilidade estética" para uma nova disciplina a ser criada, o *acoustic design,* que visaria o planejamento do ambiente sonoro como um todo. (SCHAFER, 1993, p. 108-109). Tal pesquisa viria a ser uma peça fundamental no processo de conscientização da sociedade sobre as problemáticas ambientais, integrando equipes transdisciplinares, trazendo sua ótica particular de artista através de sua experiência perceptiva subjetiva, carregada de relações emotivas com o meio ambiente, insuflada por seus afetos. Se considerarmos a música um fator essencial à construção de *identidades* de grupos sociais e a escuta da paisagem sonora um fator determinante no estabelecimento da *identidade* entre ser humano e seu entorno,[6] o trabalho do compositor joga um papel central na tarefa de reforçar esses vínculos, tornando-nos mais atentos aos estímulos que recebemos no dia-a-dia.

Porém, nos textos de Schafer não parece haver uma intenção explícita de criar uma "estética" compositiva ambiental. Se observamos os exercícios criativos propostos no livro *O ouvido pensante* (SCHAFER, 1992), a escuta de paisagens sonoras não visa

---

[3] Por paisagem sonora entende-se todo e qualquer ambiente acústico e as sonoridades nele presentes.

[4] Ramo da ecologia que estuda os ecossistemas no aspecto sonoro.

[5] Re-educação auditiva feita através das próprias composições ou de propostas educacionais.

[6] Através da música se reafirma a identidade nacional, a identidade de classe, a identidade geracional, etc. Sobre a relação entre paisagem sonora e a identidade urbana ver os trabalhos de (Atienza, 2008) e (Nold, 2007).

exclusivamente sua recriação em peças de concerto (algo que poderíamos dizer sobre a *soundscape composition*), senão que é uma atividade útil ao desenvolvimento da percepção auditiva e à consciência ambiental que estimula fins criativos diversos (geralmente propostas musicais de caráter referencial ou projetos interdisciplinares com outras áreas da arte) e faz parte do projeto de melhorar (ou preservar) o meio ambiente acústico.

A ideia central de Schafer quando concebeu o *World Soundscape Project*[7] (WSP) era compreender a paisagem sonora mundial (todos os sons do mundo) como uma grande peça musical: a grande obra de arte não partiria de um indivíduo, senão da totalidade da humanidade através de um processo de consciência ambiental. Criar essa consciência levava implícita a ideia de transformar o cotidiano em um campo de vivência artística, de pesquisa, de criação, de respeito pela diversidade da vida. Como ponto de partida para esta tarefa o WSP iniciou suas atividades registrando as paisagens sonoras de diversos locais (a começar pela cidade de Vancouver) para possibilitar sua escuta e análise. Esses registros, foram lançados em LPs com o fim explícito de estimular a consciência ambiental nos cidadãos, apresentando as características distintivas de um local, suas peculiaridades. (TRUAX, 2002).

O objetivo inicial de Schafer apontava neste sentido. Exceto poucos trabalhos de instalações sonoras e peças radiofônicas, Schafer tem uma postura de certo receio em relação a compor peças eletroacústicas a partir destes registros de som ambiental, empregando o termo *esquizofonia* para aludir à dissociação entre a fonte geradora do som e o ambiente em que está sendo reproduzido. (SCHAFER, 1992, p. 172).[8] Porém, o núcleo de compositores da *Simon Fraser University* (SFU) foi desenvolvendo gradualmente, uma estética compositiva na música eletroacústica, usando o processamento eletrônico das amostras para reforçar aspectos psicológicos da percepção ambiental, para criar empatia entre o meio ambiente e o público, procurando manter parcialmente as características

---

[7] Projeto Paisagem Sonora Mundial. Ver: http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html

[8] É difícil compreender a opinião definitiva de Schafer em relação ao uso das mídias: não condena nem descarta seu uso, mas aponta os perigos sociais e de manipulação ideológica que podemrepresentar. Vale apena observar a entrevista dada ao prof. Mauro de Sá Rego Costa para o livro *Radio, Arte e Política* (COSTA, 2013) ou o capítulo específico dedicado ao rádio em *Voices of Tyranny: Temples o Silence* (1993).

distintivas (referenciais) dos sons de forma a estabelecer vínculos entre as sonoridades das peças e as experiências do cotidiano. (TRUAX, 2002,html).[9]

A experiência da *soundscape composition* mudou parcialmente o foco das discussões iniciais de Schafer, que abordavam principalmente a relação do ser humano com o meio ambiente sonoro, para o âmbito compositivo. Abafaram, de certa maneira, o projeto ambicioso de Schafer, em que a composição da "paisagem sonora mundial" era um ato, além de artístico, político, social e ambiental, reduzindo seu âmbito à criação de um novo gênero de composição eletroacústica de caráter fortemente referencial, isto é, em que os materiais musicais e suas manipulações compositivas visavam aludir a eventos extra-musicais.[10]

A partir da *soundscape composition* surgiu um grande volume de trabalhos, sobretudo em música e artes visuais, que tentaram explorar a capacidade evocativa do som projetado por meios eletrônicos para tratar principalmente da vida urbana, tanto em peças para serem ouvidas em sala de concerto quanto em instalações ou intervenções sonoras. Poderíamos mencionar propostas como *Itinerarios del sonido* (2005),[11] em que artistas de diversas áreas compuseram peças para serem ouvidas em paradas de ônibus, considerando algum tipo de relação com o entorno; o coletivo galego *Escoitar*[12], que mistura produção artística com militância ecológica, desenvolvendo *performances* em que o som ambiental se mistura à ação teatral e à dança; as cartografias sonoras do artista sonoro *Stanza*, preocupado pelo mapeamento ambiental em projetos como o *soundcities*,[13] assim como na produção de instalações sonoras. A quantidade de trabalhos artísticos e acadêmicos tratando do som das cidades e sua relação com a vida cotidiana é muito vasta, sendo quase

---

[9] Ver texto de Truax sobre os princípios estéticos da *soundscape composition*: <http://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>

[10] Como veremos no capítulo 3, há outros procedimentos referenciais em música que este de aludir a fenômenos extra-musicais. Este tipo de referencialidade que estamos tratando e que é central na discussão das problemáticas destes gêneros de música eletroacústica é denominada por Ferreira Goularte (2010) como "remissões extrínsecas".

[11] http://itinerariosdelsonido.es/

[12] http://www.escoitar.org/?lang=es

[13] http://www.soundcities.com/

impossível dar conta de tudo o que vem sendo produzido nas últimas décadas em diversas regiões do mundo.

Dentro desta vasta produção, chamaram nossa atenção dois autores que preferem o contato direto com ambientes de natureza mais preservada: Mathew Burtney e David Monacchi. O primeiro desenvolve suas pesquisas de campo no Ártico e na Tundra, o segundo na Amazônia e no Congo. Além desta característica em comum, e do fato de denominarem seu trabalho com o termo *ecoacoustic*, coincidem no procedimento de empregarem os dados colhidos em campo para estabelecer o planejamento compositivo de questões estruturais: principalmente timbre, textura e discurso.[14] Estas características chamaram a atenção também por coincidirem com interesses que surgiram em nossas pesquisas anteriores à presente tese.[15]

Porém, se o trabalho desta tese recolhe a intenção expressiva da *soundscape composition,* isto é, a procura de vínculos psicológicos entre composição e experiência de escuta ambiental, assim como a metodologia de estruturação compositiva a partir da análise de dados ambientais observada nos compositores *ecoacoustic*, a diferença reside no tipo de meios empregados: enquanto estes trabalhos se fundamentam na relação referencial estreita entre o som ambiental ouvido em forma direta e o som ambiental gravado e projetado por meios eletrônicos, as composições desta tese foram concebidas empregando exclusivamente instrumentos acústicos tradicionais e diversos objetos colhidos nos ambientes de pesquisa. Esta mudança implica uma pesquisa por meios que estimulem nos ouvintes a produção de associações entre sons produzidos por instrumentos e objetos e sonoridades ambientais. A pesquisa, desta maneira, se centra na procura por materiais musicais semelhantes (timbres, texturas, comportamentos, fluxo temporal) e na procura por estratégias performáticas que reforcem os vínculos entre música e som ambiental.

---

[14] A ideia de colher dados ambientais para a composição não é exclusiva destes autores, porém, observa-se uma maior clareza na explicação de como esse processo é feito e como o resultado musical tem a ver com os ecossistemas estudados.

[15] A ideia de planejar a composição a partir de dados colhidos em campo (ou deduzidos a partir da análise de gravações de uma paisagem sonora) foi um dos fundamentos da metodologia de nosso trabalho de mestrado (VILLENA, 2013).

A diferença entre nosso trabalho e as propostas que partem do som gravado e reproduzido não é meramente técnica. Propõe-se discutir uma proposta de composição ecológica em sintonia com a necessidade atual de minimizar cada vez mais o impacto ambiental. Ao trabalhar com meios acústicos há uma crítica implícita a um modelo de progresso humano centrado exclusivamente nas máquinas e sua demanda constante de mais energia, em um planeta praticamente exaurido de recursos. A limitação compositiva de trabalhar sem meios eletrônicos implica repensar nossa concepção de avanço científico, apontando a resgatar hábitos de vida menos conectadosà rede elétrica.[16]

O problema pelo qual a tecnologia criou tal fascínio no âmbito da composição ecológica se deve, sem lugar a dúvidas, à sua maior capacidade *referencial*. Os meios de gravação e reprodução oferecem uma "imagem" mental bastante fiel da cena que queremos "retratar", sobretudo se consideramos o desenvolvimento de sistemas de espacialização sonora. Com meios acústicos a tarefa se vê dificultada por diversos motivos, sobretudo ao empregarmos instrumentos convencionais: ao escutar uma flauta, por exemplo, evocamos a imagem do próprio instrumento junto a uma infinidade de peças do repertório que se sobrepõe a qualquer relação que queiramos estabelecer com uma sonoridade ambiental.

Para abordar esta dificuldade propomos procedimentos performáticos que vão além de uma simples imitação das sonoridades ambientais com instrumentos. O desafio centra-se nas possibilidades de "diálogo", nos procedimentos que permitam que o público compreenda a relação entre os materiais musicais e a paisagem sonora que originou a peça: 1) nas peças para instrumentos acústicos tradicionais, criadas para serem tocadas em sala de concerto, procura-se estabelecer relações de *semelhança* entre ambos ambientes sonoros a partir do timbre, da textura e da estrutura geral da peça (o que inclui questões de forma, discurso e relações de continuidade, transições, espacialidade, etc.), sem descartar o estabelecimento de associações *simbólicas* pré-determinadas, isto é, definidas com certo

---

[16] A questão do impacto ambiental de nossas atividades musicais ainda não foi devidamente dimensionado pela comunidade musical. Há um campo de pesquisa a ser explorado sobre os recursos necessários à construção e manutenção de instrumentos acústicos e eletrônicos e a produção de lixo que eles geram. Porém, se considerarmos a sua manipulação não é difícil intuir que um computador, por exemplo, consome recursos que não são necessários com meios acústicos ao precisar continuamente de energia elétrica. Devemos lembrar que a demanda crescente por energia elétrica faz necessária a construção de usinas hidrelétricas que mudam radicalmente ecossistemas com consequências ambientais nem sempre muito claras, afetando irreversivelmente a biodiversidade e a vida de populações humanas.

grau de arbitrariedade pelo compositor, mas com o intuito de serem compreendidas e decodificadas pelos ouvintes;[17] 2) nas peças para serem tocadas manipulando objetos colhidos no meio ambiente, a própria imagem do objeto no palco, somada à possibilidade de manipulação similar à que sofre em situações espontâneas nos locais em que foram encontrados, possibilita o estabelecimento de vínculos ainda mais estreitos entre a experiência de *performance* no palco e a escuta ambiental; 3) nas peças concebidas para ambientes específicos (ambientes "ao ar livre" no caso deste trabalho) propõe-se um diálogo direto entre o som ambiental e o som dos instrumentos diferente do que se propõe através do conceito de *intervenção sonora* (um termo que implica a colocação no ambiente de algo que *intervém,* que *interfere*) para uma relação centrada na *escuta* do som ambiental, que é o fator que determina, em uma das duas peças, o desenrolar de eventos da composição.

Estas três propostas, evidentemente, surgem de diálogos com o trabalho de outros compositores que vem trabalhando ideias afins. No Brasil deve-se mencionar a obra do compositor uruguaio Ulises Ferretti (1953-2014), fundamentada também na escuta de paisagens sonoras e que serviu de impulso inicial para nossa pesquisa, principalmente o seu trabalho de mestrado na UFRGS *Entornos sonoros del cotidiano: cinco piezas instrumentales* (FERRATTI, 2006). Nesse trabalho, Ferretti aborda uma poética compositiva com a mesma restrição de trabalhar com instrumentos acústicos tradicionais.[18] As ideias centrais para a concepção da primeira perspectiva de diálogo desta tese (peças para instrumentos tradicionais a serem interpretadas em sala de concerto) surgem da leitura dessa dissertação: uso do som ambiental como fonte de motivação compositiva, procura por relações de semelhança entre sons ambientais e sonoridades instrumentais, alusão às tramas sonoras ambientais por meio do tratamento da textura musical e finalmente, o tratamento da forma ou discurso musical a partir das relações de continuidade percebidas nas paisagens sonoras. Estes elementos serviram de base à pesquisa que antecedeu esta

---

[17] Nos repertórios anteriores ao século XX (música do período barroco, teatro kabuki, música indígena, por exemplo) as associações entre materiais musicais e sonoridades ambientais também apresentam em muitos casos uma relação de símbolo, isto é, estabelecida como "convenção". Interessante é notar, no entanto, que os símbolos, muitas vezes, são uma síntese abstrata de uma relação original de semelhança (icônica). Abordaremos estas questões com mais profundidade no capítulo sobre referencialidade.

[18] Todas as peças são compostas exclusivamente para meios acústicos, exceto *Impromptu*, para flauta doce contralto e eletrônica.

tese, a dissertação de mestrado *Paisagens sonoras instrumentais: um processo compositivo através da mímesis de sonoridades ambientais.* (VILLENA, 2013).

Estas duas dissertações partem de uma percepção global da paisagem sonora para conceber a peça, acolhendo a diversidade de eventos sonoros, ora confluentes, ora divergentes, atentos à multiplicidade presente nas paisagens sonoras, nas quais por vezes a única relação existente entre dois sons é o fato de coexistirem "no mesmo tempo e espaço". (FERRETTI, 2006, p. 8). Há uma intenção explícita, em ambos trabalhos, de observar os elementos inusitados das paisagens sonoras, a irrupção abrupta de sons, o encobrimento de sonoridades, a medição estrita dos ciclos temporais, a observação de mudanças de comportamento sonoro (ora agitado, ora calmo), as relações de causa-efeito, a permanência de alguns elementos enquanto outros mudam, e as modificações graduais ou sutis que contradizem, de certa maneira, toda uma tradição estabelecida de *variação,* compreendida como um processo de crescimento do simples ao complexo: nas paisagens sonoras muitos eventos operam a partir de lógicas não lineares[19] (interrupções de fluxos sonoros, transformações sutis, repetições com alterações mínimas dos materiais sonoros ou dos silêncios entre os eventos, etc). Ambos trabalhos, de qualquer maneira, se sustentam no entendimento de que é possível deduzir (ou interpretar) um *ordenamento* sonoro da paisagem, com um equilíbrio entre unidade e diversidade e que, mesmo na aparente irregularidade, os sons ambientais apresentam uma periodicidade ditada pelos ritmos da vida que acontece no local de estudo. Em ambos os trabalhos subjaz a ideia de que o compositor se vale de sua sensibilidade para recriar artísticamente suas percepções desta ordem natural: é uma escuta *estética* que "transforma" ou "traduz" os fenômenos naturais ao universo particular de uma peça musical.

Em *Paisagens sonoras instrumentais: um processo compositivo através da mímesis de sonoridades ambientais,* de qualquer maneira, há um tratamento diferente das questões de técnica instrumental, ao empregar abundantemente técnicas expandidas para criar associações com o som ambiental. Nesse aspecto podem ser percebidas influências do

---

[19]Optamos por empregar o conceito de não linearidade, segundo Kramer (1988, p. 21) ou seja, como um processo em que os eventos sonoros não derivam necessariamente a partir da lógica em que o simples gera o complexo. A forma de análise de eventos musicais empregada por Kramer aqui é aplicada também à percepção de eventos sonoros ambientais.

compositor Helmut Lachenmann, no sentido de usar as técnicas expandidas como uma forma de *tradução* de concepções próprias de um estilo eletroacústico (no caso de Lachenmann a *musique concrète*) para o meio acústico.[20] Outro aspecto contemplado, foi a inclusão de indicações de performance das peças tratando da espacialidade com meios instrumentais, o que pode enriquecer a experiência de escuta e possibilitar associações com fenômenos ambientais. Já no aspecto conceitual há a inclusão do termo *mímesis* como fundamento conceitual do trabalho, como processo imaginativo do autor que a partir da escuta de um som ambiental gera um material musical manipulável compositivamente.

Nesta tese optou-se por trocar este conceito-chave (*mímesis*) pelo conceito de *referencialidade* por se entender que permite uma abordagem mais ampla do cerne da questão: estabelecer *relações* entre o som do meio ambiente e música. *Mimesis* é um conceito que percorre toda a história da arte ocidental, compreendido de diversas maneiras e que poderia ser atrelado à ideia de *imitar* ou *representar* algum fenômeno do mundo real, por meios artísticos.[21] No trabalho em questão, a *mímesis* foi empregada como um conceito aberto a um leque extenso de possibilidades que vão da simples imitação até a criação de diversas relações de semelhança. Nesse caráter essencialmente *icônico*, isto é, na capacidade de evocar por meio de caraterísticas similares entre objeto real e "representação" o conceito não deu conta de todas as operações que estavam em jogo no trabalho, como no caso da composição *A espera silente*, em que talvez pudéssemos falar de um jogo performático que seria melhor definido pelo conceito de *devir animal* de Deleuze e Guattari:[22] a intenção nessa peça era que os intérpretes adotassem *atitudes* semelhantes à dos animais presentes no local estudado para a produção sonora (especificamente a escuta atenta ao que acontece no entorno antes de produzir seu próprio som), mais do que simplesmente *imitar* ou *representar* as sonoridades da paisagem sonora da mata estudada.

---

[20]Para compreender os procedimentos de Lachenmann ver: GUIGUE, Didier. Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann. Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p.93-109, dez. 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.2/files/OPUS_13_2_Guigue.pdf>(Guigue, 2007)

[21]Sobre o conceito de mímesis recomendamos a leitura de GAGBEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. Perspectivas: Revista de Ciências Sociais, v. 16, nº 1, 1993.

[22] Para aprofundar no conceito ler o capítulo *Devir-intenso, devir-animal, devir imperceptível* em *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia.* (DELEUZE e GUATTARI, 1997).

Refletindo nestes problemas conceituais e que implicam possibilidades ou restrições no trabalho composicional consideramos, então, a troca do conceito de *mímesis* pelo conceito de *referencialidade.* Observando que este último termo definiria de forma mais apropriada a questão-chave nas estéticas ambientais, e refletindo não só em *como* essa referencialidade poderia ser realizada com os instrumentos acústicos, mas também em *quais seriam os aspectos novos que o conceito poderia trazer* para o processo compositivo originado na escuta de paisagens sonoras.

Surgiram, a partir destas reflexões, outras ideias performáticas, perspectivas de "diálogo" entre música e meio ambiente que se baseiam não só na construção de relações de *semelhança* entre objeto real e representação artística, mas na criação de relações *simbólicas* (entendidas como uma *convenção* interpretativa) e as relações *indicativas* (*index*), em que o fator principal é a *proximidade.*[23] A referencialidade trouxe a riqueza operativa do signo e possibilitou conceber outras possibilidades de "diálogo", além da composição de peças para instrumentos acústicos para serem apresentadas em ambiente de palco tradicional. A referencialidade, em definitiva, se mostrou um conceito mais maleável e estimulante para o processo criativo.

Foi nestes momentos iniciais de reflexões conceituais que surgiu a ideia de manipular objetos do cotidiano, especificamente a partir do contato com o grupo mineiro de música contemporânea *Derivasons*. Após assistir duas apresentações, o grupo fez-nos o convite para a composição de uma obra. Dentro do repertório observado, as peças que empregavam objetos do cotidiano (martelos, pedaços de madeira e metal, manipulação de eletrodomésticos) estabeleciam um vínculo sonoro e afetivo com a vivência do meio ambiente. Sugeriu-se, então, que os intérpretes procurassem objetos nos locais onde realizam suas atividades cotidianas (na universidade, no trabalho, na própria casa, numa praça, etc.) e oferecessem ao compositor para pesquisar formas de manipulação sonora. Desta experiência surgiu a primeira peça nesta perspectiva de diálogo: *O quê que eu faço com isto?*, baseada também no estudo de uma das paisagens sonoras que tinham sido percorridas pelos intérpretes na sua procura por objetos e que era também familiar ao

---

[23]Estes conceitos, desenvolvidos a partir de Peirce (1978 e 1993) e Plaza (1987) serão discutidos no capítulo 3.

compositor: o bosque à frente do prédio da Escola de Música da UFMG. Esta experiência mostrou-se íntima ao conceito de referencialidade que estava sendo avaliado por dois motivos: 1) maior facilidade de reproduzir sonoridades ambientais por estar manipulando objetos que existiam no próprio meio ambiente, 2) a possibilidade de "evocar" o local de estudo pelo estímulo visual dos objetos no palco.

O aspecto da escuta ambiental que já estava presente na pesquisa do mestrado mediado pela *Escuta ecológica* ganhou, ao mesmo tempo, o reforço do conceito de *Escuta sensível*.[24] Ambos conceitos se complementam na tarefa de estabelecer uma relação de escuta direta e íntima que motivou o terceiro procedimento performático: incorporar a escuta das paisagens sonoras à estrutura da composição como elemento de indeterminação (absorvendo o pensamento dos compositores John Cage, Peter Ablinger e Ulises Ferretti), denotando a ideia de um diálogo direto entre os sons musicais e o som ambiental. Esta relação de diálogo também foi compreendida como uma forma de referencialidade, não só pela possibilidade de estabelecer *semelhanças* entre os sons presentes no meio ambiente e os sons executados pelos intérpretes (uma relação *icônica* ou *simbólica*), senão pelo aspecto indicativo (*index*): um signo que *aponta* em direção a algo que está *próximo*, sem ser necessariamente *semelhante*.

A partir da definição dos três tipos de peças, com seus procedimentos performáticos diversos, decidiu-se um plano geral para o portfólio de composições, contemplando-se a possibilidade de compormos peças para cada tipo de perspectiva. *O batuque de Tláloc,Rua Espírito Santo* e *Amanhece na Vila* são peças concebidas para instrumentos acústicos convencionais para serem executadas em sala de concerto. *O batuque de Tláloc* é um solo para percussão múltipla de curta duração. Evoca as sonoridades da queda da chuva em um telhado de plástico em uma casa no bairro Alto da XV, em Curitiba. Não é trabalhada a partir de uma gravação, nem a partir de análises estruturais de uma paisagem sonora. Parte da ideia de ser uma evocação de uma sensação guardada na memória, trabalhada com liberdade. A temática, de alguma maneira, dialoga

---

[24] Marton (2008) define *Escuta sensível* como um tipo de escuta "perto da natureza", atenta a detalhes sutis. Neste trabalho, este tipo de escuta é relacionada, principalmente, com o envolvimento afetivo necessário à tarefa de "traduzir" numa composição a multiplicidade de sensações envolvidas na apreciação de uma paisagem sonora.

com as *Regenstücke* do compositor austríaco Peter Ablinger. O resultado sonoro, de qualquer maneira é diferente.

Rua Espírito Santo é composta para ensemble de percussão. Ela é baseada em gravações noturnas feitas na paisagem sonora da Rua Espírito Santo entre a avenida Santos Dumont e a rua dos Caetés, no centro de Belo Horizonte. Uma destas gravações foi empregada como modelo formal, definindo seções a partir do comportamento das sonoridades reconhecidas no ambiente: trânsito de carros, motos e ônibus, atividades de pessoas nas calçadas e bares. Encima desse planejamento formal definido pela análise de um áudio foram acrescentadas sonoridades pontuais e tramas sonoras complexas reconhecidas em outros áudios gravados no local.

As peças concebidas para objetos encontrados no meio ambiente são *O quê que eu faço com isto?*, escrita em formato de ações descritas verbalmente em tempo cronometrado e *Galeria Babylon.* Esta segunda se baseia nas sonoridades presentes na paisagem sonora de uma rua comercial do centro de Foz do Iguaçu, a Avenida Brasil, recolhendo principalmente a disposição espacial das fontes sonoras em relação a um transeunte. O resultado é uma performance com elementos teatrais e a inclusão de um jogo de baralho como elemento de indeterminação. A apresentação ao vivo em sequência no mesmo concerto na Universidade Federal da Integração Latino-americana mostrou como o resultado sonoro espelha as características distintivas das paisagens sonoras motivadoras.

Finalmente há duas peças concebidas para serem executadas em um mesmo meio ambiente específico: *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II,* compostas para serem apresentadas especificamente na praça homônima do bairro Vila A (Foz do Iguaçu). A primeira emprega o som ambiental como forma de indeterminação. Os músicos recebem um catálogo de trechos musicais que devem executar como "resposta" a sonoridades ambientais passíveis de acontecer naquele espaço. Desta forma, a música é "regida" pelo som do meio ambiente, ou talvez pelo foco particular de escuta do intérprete. A segunda foi composta a partir dos materiais do catálogo da primeira organizados temporalmente de forma convencional. Porém, a peça inclui permanentes trechos de silêncio de forma a permitir uma escuta da paisagem e permitir que o ouvinte estabeleça vínculos entre os sons

da composição e os sons presentes na praça. A experiência de performance das duas peças foi registrado em video que é incluído nos anexos.

Estrutura da tese

A tese abrange aspectos teóricos e práticos (compositivos) que se retro-alimentam. No aspecto teórico, destaca-se a pesquisa das relações entre meio ambiente e música em diversos repertórios e o pensamento subjacente à esta produção. Procuram-se também as relações que estas experiências anteriores apresentam com o trabalho, mas sobretudo, compreender como os conceitos-chave auxiliaram nas duas atividades principais do processo: a escuta ambiental e o trabalho de composição.

Na discussão sobre o processo compositivo procura-se analisar como as três propostas performáticas foram desenvolvidas: o passo a passo que conduziu da escuta ambiental à concepção da peça e desta ao produto final, tendo sempre em mente o objetivo de compor em relação à vivência do meio ambiente. Apresentar as metodologias empregadas para o trabalho em campo, para o planejamento compositivo, as tomadas de decisão, as questões referentes à primeira montagem.

No primeiro capítulo são abordadas as relações entre meio ambiente e música de forma global. Inicialmente, através de uma discussão de literatura, tecemos hipóteses sobre a possível influência da escuta ambiental nos processos criativos de povos pré-históricos, contrapondo duas formas de desenvolvimento posterior: a criação de sistemas teórico-musicais que privilegiam discussões sobre o som periódico, em culturas baseadas na escrita, e os procedimentos em diálogo com o meio ambiente (e sua diversidade de materiais sonoros), desenvolvidos por grupos humanos que procuram, antes que nada, uma adaptação adequada aos ecossistemas em que vivem. Posteriormente, tratamos das abordagens compositivas ocidentais: tradição erudita instrumental, mudanças de paradigma em relação ao som ambiental no século XX, *soundscape composition, ecoacoustic*. Finalmente, observam-se características distintivas da relação entre meio ambiente e música em culturas indígenas latinoamericanas.

No segundo capítulo tratamos das metodologias de escuta e percepção ambiental como fundamento para o trabalho de composição. A *Teoria ecológica da percepção* e sua extensão, a *Escuta ecológica,* apontam para a compreensão do som do meio ambiente como um fenômeno global, como uma estrutura "pronta" que entra em ressonância com as necessidades do ser que o habita. A *Escuta sensível* é relacionada à intimidade do ouvinte com o meio ambiente, intimidade esta que guiou a prática de compositores como Olivier Messiaen (no aspecto referencial, quando alude a cantos de pássaros) e procedimentos musicais de culturas indígenas. Ambos os tipos de percepção (*Teoria Ecológica da Percepção e Escuta Sensível*) são avaliadas como forma de compreensão das relações diretas entre ouvinte e as paisagens sonoras, a construção de *sentidos*, as relações emotivas, a compreensão estrutural, fundamentando o trabalho de planejamento das composições. Neste sentido de explicar como os conceitos orientaram a criação de metodologias serão discutidos procedimentos empregados durante o trabalho de composição das peças do portfólio.

O terceiro capítulo é dedicado ao conceito de referencialidade. Em um primeiro momento abordam-se as discussões em torno do término na musicologia e sua importância nos debates atuais. Numa segunda parte o termo é objeto de análise a partir de categorias da semiótica, analisando as propostas compositivas através das tríade dos signos de Charles S. Pierce. Em um terceiro momento, discutem-se duas teorias derivadas de estudos semióticos: a *Teoria das Tópicas* e a *Tradução Intersemiótica.* Finalmente,avalia-se o uso destas teorias no próprio trabalho comentando as peças do portfólio a partir de perguntas nascidas da discussão dos seus pressupostos.

O quarto capítulo traz o memorial do processo compositivo junto à análise das composições. Discutimos os estudos iniciais do meio ambiente, os métodos de análise de áudios, os laboratórios com instrumentistas, os planejamentos compositivos, o processo de escrita e as experiências de *performance*.

Nas considerações finais fazemos uma avaliação do trabalho em relação aos objetivos iniciais, refletindo sobre as descobertas e as questões que ficaram em aberto, apresentando possibilidades de novas pesquisas.

1. Meio ambiente e música

Não faz tanto tempo que o ser humano está na terra.

Antes de nós houve monstros pré-históricos.

Mas entre eles e nós estiveram os pássaros, que levam cantando centos de anos.

Foram os pássaros que inventaram as escalas cromática e diatônica, a de quartos de tom, a de sextos de tom... Inventaram, inclusive, a improvisação coletiva.

Existem sons maravilhosos na natureza, e não sou o primeiro a perceber isso. [...]

(Olivier Messiaen, no filme *La liturgie de cristal*.)

A primeira tarefa que propomos para esta tese é observar algumas das relações que o ser humano, em diversas culturas e períodos históricos, estabeleceu entre música e meio ambiente. Interessa perguntarmo-nos como essa relação foi pensada anteriormente, em que contexto e por que poderia ter se originado, como foi trabalhada compositivamente, e quais os vínculos possíveis entre essas poéticas compositivas e o presente trabalho. Este capítulo aborda as generalidades destas tradições, olhadas amplamente.

Em uma primeira seção apresentam-se conjecturas sobre a influência da escuta ambiental nas experiências que teriam originado a música (reafirmadas em narrativas míticas de alguns povos) e os caminhos diversos que as diferentes culturas tomaram para delimitar seus procedimentos musicais, algumas enfatizando uma relação direta com o meio ambiente natural, outras se afastando do convívio com a vida selvagem e apontando para a criação de sistemas musicais mais abstratos. Numa segunda seção abordamos poéticas musicais em diálogo com o meio ambiente na música erudita tradicional, em autores do século XX e XXI. Finalmente tratamos sobre os trabalhos acústicos de povos indígenas.

1.1 Sobre geofonia, biofonia e sobre formas de relação com o som ambiental em diversas culturas.

Quando abordamos a definição de paisagem sonora, na introdução, mencionando a proposta de Murray Schafer de concebê-la como se fosse uma "composição coletiva", deixamos de lado uma questão importante e que é central à problemática das estéticas vinculadas ao meio ambiente: essa "composição coletiva" de forma alguma é feita pela participação *exclusiva* de seres humanos. Uma paisagem sonora, de fato, é o resultado da confluência de sonoridades produzidas por atividades humanas, atividades animais e fenômenos naturais (vento, chuva, som do movimento das águas, objetos caindo pela força gravitacional, etc.). Se considerarmos uma paisagem sonora como um objeto de fruição estética, devemos considerar que há algum tipo de "musicalidade" nesses fenômenos sonoros não humanos. Uma musicalidade "adjudicada" pela consciência humana ou mesmo inerente à vida.

Existe o debate sobre a questão de os pássaros terem ou não uma musicalidade *intencional*, isto é, se eles de fato procuram beleza, ao produzir seus sons, além de comunicar questões relacionadas às funções biológicas básicas. Na introdução do livro *The book of music and nature*, (ROTHENBERG e ULVAEUS, 2001) menciona-se um pássaro, o *cuitlacoche rojizo* (*brown thrasher*), que teria a capacidade de emitir mais de 2.000 melodias, comentando-se que não foi encontrada até o momento relação alguma entre tal variedade de cantos e funções biológicas específicas. A que se deve tal fartura melódica nessa espécie em particular?

Singular é o fato de que as ciências biológicas definam pássaro como "ave canora", ou seja, como aves com uma maior destreza (ou virtuosismo) sonoro. Ao ouvir seus cantos percebemos que o que os distingue de outras espécies de aves são as "variações musicais" que podem ser ouvidas nas suas melodias. Se escutarmos com atenção os cantos matinais dos sabiás, por exemplo, podemos perceber um macho a produzir um determinado contorno melódico, enquanto outro macho produz um contorno melódico diferente. Após alguns minutos, um dos dois parece estar incorporando uma "ideia

musical" do outro, copiando um mordente, um trilo, um grupo de notas descendente, uma pontuação em *staccato*. Nossa percepção auditiva quando atenta aos cantos dos pássaros se depara com um grau de manipulação dos materiais "musicais" muito complexo, que deve ser objeto de estudo em suas particularidades em cada espécie, para compreender como funciona, mas que nos faz perguntar, como artistas, o por quê dessa procura por algo que nós, humanos, definimos como "beleza" e até que ponto podemos entender essas manipulações de materiais sonoros como "criatividade".

Em alguns povos que vivem em contato direto com a natureza (na Amazônia, por exemplo), existe a crença explícita na criatividade musical de determinadas espécies animais.[25] Este crença, por outro lado, é objeto de discussão de diversos autores vinculados a preocupações ambientais.[26] Parece haver uma tendência a rever a concepção antropocêntrica de que só o ser humano é capaz de ter criatividade. Os pássaros, por exemplo, mudam seus hábitos de acordo com o impacto das atividades humanas no meio ambiente (caça, métodos agrícolas, etc.). Um caso interessante nesse sentido são as fotografias que mostram que algumas espécies passaram a usar restos de cigarro como um dos materiais de construção dos ninhos porque o cheiro do fumo afugenta insetos indesejáveis.[27] Com isto queremos dizer que os animais mudam seus hábitos, incorporam novos conhecimentos a partir da exploração do meio ambiente. Pensando nisso, por que motivo estariam isentos de ter criatividade sonora ou musical? O compositor Bernie Krause, em *A grande orquestra da natureza* comenta:

> Mesmo com o advento da consciência ecológica despertada no último meio século, a atenção dedicada aos sons naturais tem sido apenas ocasional. Porém, em resposta ao foco concentrado na gravação, no arquivamento e no estudo das vozes individuais de criaturas descontextualizadas, um entendimento mais holístico do mundo biofônico está finalmente a florescer. Entretanto, os estudos dos sons naturais em suas conexões com as expressões musicais humanas têm se mostrado ainda mais lentos. A grande maioria das pesquisas, dos artigos e dos

---

[25] No caso de povos indígenas brasileiros, como os kidsêjê (SEEGER, 2004), os kuikuro (FRANCHETTO e MONTAGNANI, 2011) e os tikmu'un (TUGNY 2009 e 2011), há inúmeros repertórios musicais cuja autoria é atribuída aos pássaros ou a espíritos vinculados aos mesmos.

[26] Murray Schafer (1992), Rothenberg & Ulvaeus (2001) e Krause (2013).

[27] Uma pesquisa sobre este fenômeno foi feita pela UNAM: http://www.imprensaregional.cienciaviva.pt/conteudos/artigos/?accao=showartigo&id_artigocir=343

> livros sobre o assunto ainda é muito antropocêntrica e solipsista,[28] afirmando essencialmente que a música se origina apenas de nós e que somos os juízes supremos do que é e do que não é musical no mundo. Talvez sejamos. Mas estamos começando a ver pesquisas que sugerem um campo de influências mais amplo. (KRAUSE, 2013, p. 196).

Bernie Krause persegue uma ideia: a prática musical, nos homens, teria sido uma extensão de práticas sonoras dos animais, práticas que teriam por objetivo comunicar emoções e que seriam, por vezes, carregadas de uma beleza que está além da simples necessidade biológica. Esta suspeita de uma intencionalidade que pretende embelezar o mundo, encantar, pode ser vislumbrada (como expressão poética de um artista) também em depoimentos de Messiaen:

> Geralmente, os pássaros cantam melhor no nascer ou no pôr-do-sol, devido à beleza das cores. Cantam uns três minutos. Nesses momentos tudo é de um precioso cor-de-rosa. Os pássaros cantam porque as cores os impressionam e os inspiram. Todos os pássaros são artistas que, como eu, são sensíveis às cores.[29]

Mas além de qualquer polêmica que possa suscitar esta suposta musicalidade "intencional" em outras espécies animais, ou de uma hipotética herança genética de um "instinto musical" dos animais para o homem, podemos conjecturar que a criação musical se originou na escuta do meio ambiente, com uma mistura de fascínio e assombro.

Imaginemos o homem pré-histórico, atento o tempo todo aos sinais que vinham do entorno (atento à presença de animais perigosos ou objeto de caça, procurando detectar através do som a localização de fontes de água), produzindo sons de forma a estabelecer diálogos: gritos amedrontadores para afugentar animais ou para detectar as características geográficas pela reverberação acústica, imitação de sons de animais para atrair a caça, etc. A escuta dos sons permite tirar informações do meio ambiente em circunstâncias em que a vista é impossibilitada (mata fechada, noite sem lua) tornando o melhor ouvinte uma sorte de oráculo para a comunidade, pela sua capacidade de se antecipar aos acontecimentos. Podemos imaginar que os sons ouvidos eram incorporados em práticas rituais que teriam

---

[28] s.m. Filosofia. Doutrina filosófica cujos preceitos se pautam numa única realidade representada somente pelo eu empírico. Filosofia. Teoria filosófica segundo a qual nada existe fora do pensamento individual, sendo a percepção (das coisas e/ou das pessoas) uma impressão sem existência real. P.ext. Modo de vida ou hábitos de quem vive na solidão. (Etm. do latim: sol(i) + do latim: ipse.a.um + ismo). Dicionário on-line de português: http://www.dicio.com.br/solipsismo/

[29]Depoimento no filme *La liturgie de cristal.* (MILLE, 2009)

por sentido sacralizar relações simbióticas entre animal e humano,[30] incorporando nessas primeiras experiências musicais o "colorido" das *geofonias* (chuva, vento), eventos produzidos por fenômenos para nós "inanimados", mas que para o homem antigo eram provavelmente manifestações espirituais, seja música ou não, o repicar rítmico dos pingos da chuva no chão, as canções em escalas microtonais dos pássaros, o som do vento na copa das árvores, podemos hipotetizar que tudo isso pode ter sido o fundamento inicial para a prática musical por meio da associação de sinais acústicos ambientais a diversos tipos de simbolismo religioso-mágico. Krause relata uma experiência pessoal no Lago *Walowa,* no Oregon, que ilustra que para alguns povos a origem da sua música está relacionada de fato à percepção de fenômenos sonoros ambientais.

Ele revela que em outubro de 1971, conheceu o local guiado por um ancião do povo Nez Percé, Angus Wilson. Angus conduziu Krause e um amigo à beira do lago para lhes ministrar uma "aula de música". Após meia-hora de permanecer em silêncio no local (um sítio sagrado para a tribo), Krause percebeu uma mudança de vento e subsequentemente o início de um fenômeno incrível: sons semelhantes a um órgão de tubos, que não geravam "exatamente um acorde, mas sim uma combinação de tons, suspiros e gemidos de meia frequência que interagiam uns com os outros, criando compassos estranhos e produzindo ressonâncias quando seus tons se igualavam", (KRAUSE, 2013, p. 40) produzindo harmônicos superiores e conglomerados de sons dissonantes.

Intrigados pelo evento, Krause e seu colega foram conduzidos pelo velho índio a um ponto específico do lago, onde puderam compreender como esses sons eram gerados: o vento passava nos orifícios de um conjunto de bambus quebrados, embora fixos ainda ao solo. Angus, o ancião Nez Percé, após pegar um pedaço de bambu e soprar no orifício produzindo uma melodia, sentenciou: "Agora vocês sabem de onde tiramos nossa música. E a sua música veio daí também."

Esse fenômeno sonoro, relacionado à escolha de um local como "sítio sagrado" para os Nez Percé, é um dos tantos suportes que podem ser colhidos em etnografias com

---

[30]Wisnik relaciona a arte musical primitiva com práticas de sacrifício ritual. (WISNIK, 1999, p. 34).

povos inseridos no meio ambiente à conjetura de uma origem da música na escuta do som ambiental. Uma escuta que provavelmente não se via reduzida a fenômenos *geofônicos* (vento, chuva, barulho do mar, etc.), senão que respondia a expressões sonoras dos animais. Se as alusões à musicalidade dos pássaros podem ser vistas como um lugar comum na literatura musical, Krause vai além, procurando sonoridades em outras espécies. E dentro dessas espécies aponta particularmente "nos nossos parentes, os primatas", quando se trata de discernir sobre a origem da comunicação humana, seja iniciada a partir da fala ou do canto:

> Quando estava em Ruanda gravando os gorilas-das-montanhas e seu habitat, eu passava horas escutando-os "cantar" e observando seu comportamento. Os gorilas expressavam todo tipo de emoção por meio de sons. [...] As fêmeas em especial, quando limpavam os pelos, umas das outras, muitas vezes "cantarolavam" distraidamente de boca fechada, emitindo frases musicais curtas, numa doce e fácil série de notas que pareciam produzidas ao acaso. Esses tipos de vocalizações foram chamados de "canto" pelos observadores, pois soam como mulheres humanas cantarolando despreocupadas para si mesmas. (KRAUSE, 2013, p.107-108).

Na observação destes fenômenos de canto nos gorilas, o autor reflete que seria possível que as primeiras espécies de hominídeos tivessem desenvolvido o canto antes de qualquer tipo de língua. Em outros trechos, o autor menciona outros casos de atitudes animais que poderiam se relacionar com musicalidade: cantos de baleias, formigas, hipopótamos, grilos, entre outros. Também podemos acrescentar, a partir de observações pessoais: coordenação rítmica de movimentos coletivos em insetos (percebidas como uma dança lenta e silente), papagaios dançantes em resposta a um estímulo musical humano, coros de sapos[31], etc. A pesquisa do autor, sobre uma musicalidade natural que originou a musicalidade humana, via genética ou a partir da escuta, ressoa, de qualquer forma em diversos estudos sobre a musicalidade dos fenômenos sonoros ambientais, como é o caso dos escritos de Murray Schafer, nas pesquisas de um ramo da biologia, no pensamento e procedimentos dos compositores autodenominados *ecoacoustics* e nas práticas sonoras de diversos povos indígenas do Brasil.

---

[31]Os sapos costumam produzir uma textura musical densa a partir de um *processo gradual* de acréscimo de partes, isto é, inicialmente (no pôr-do-sol) cantam um ou dois indivíduos, se incorporando paulatinamente os outros até chegar a uma textura fechada por volta da meia noite. O processo se inverte da meia noite para o amanhecer, quando volta a se ouvir uma ou duas vozes isoladas.

Murray Schafer comenta, em *Voices of Tyranny: Temples of Silence*, que nos ecossistemas naturais cada espécie tem um sinal acústico específico para se comunicar com seus pares que *não rivaliza* com os sinais emitidos pelas outras espécies:[32] há uma faixa de frequências específica a cada espécie onde acontece o som, um timbre único, contornos melódicos diferenciados, uma forma característica de ataque, de articulação. Schafer percebe um tipo de "musicalidade", nos ecossistemas sem intervenção humana, em que as sonoridades produzidas por todos os seres convivem de forma harmoniosa, em oposição às superposições sonoras caóticas e violentas das nossas cidades, em que haveria uma competição por espaços de poder. Denomina às primeiras "paisagens sonoras Hi-Fi" (alta fidelidade) e às segundas, "paisagens sonoras Lo-Fi" (baixa fidelidade),[33] querendo denotar que a "música" dos seres que habitam o meio ambiente natural teria uma organização mais equilibrada (e saudável) do que a resultante das nossas atividades humanas, já que permite a compreensão de toda informação sonora dos seus habitantes, enquanto que em nossos ecossistemas nem conseguimos por vezes ouvir o som de nossos próprios passos.

O antropólogo Miguel de Alonso menciona estudos de bioacústica para os quais esse equilíbrio ecológico no âmbito sonoro funciona principalmente através do estabelecimento de uma faixa de frequência específica de cada espécie, um ordenamento que teria acontecido, evidentemente, produto da seleção natural:

> Dentro desta disciplina foi proposta recentemente a hipótese de nicho. [...] a hipótese de nicho afirma que, em um ecossistema acusticamente equilibrado ou "bio-acusticamente consistente", cada espécie seria susceptível de ser analisada como ocupando uma faixa de frequência concreta dentro do espectro do som de tal ecossistema. De maneira que cada ecossistema acústico conformaria uma "orquestra" própria e pessoal que nada ou muito pouco teria a ver com o resto dos ecossistemas. (ALONSO, 2003, p. 12-13).[34]

---

[32](SCHAFER, 1993, p. 9).

[33](SCHAFER, 1997, p. 71-72).

[34] Tradução nossa. No original: "Dentro de esta disciplina se ha propuesto recientemente lo que se ha dado en llamar la hipótesis de nicho. [...] la hipótesis de nicho afirma que, en un ecosistema equilibrado o ecológicamente o 'bioacústicamente consistente', cada especie seria susceptible a ser analizada como ocupando una banda de frecuencia concreta dentro del espectro del sonido total de dicho ecosistema. Por todo ello, cada ecosistema acústico conformaría una suerte de 'orquesta' propia y personal que nada o muy poco tendría que ver de los ecosistemas." Disponível em: https://www.academia.edu/19749 7/El_entorno_sonoro._Un_ensayo_sobre_el_estudio_del_sonido_medioambiental_The_Sonic_Environment._An_Essay_About_the_Study_of_Environmental_Sound_

Segundo esta teoria, o funcionamento de um ecossistema teria a ver com uma organização sonora que pode ser compreendida estruturalmente da mesma forma em que compreendemos uma orquestra, por exemplo. Essa compreensão do funcionamento de um ecossistema como uma forma de "musicalidade" própria de um local é o aspecto analítico (ou interpretativo) que pode ser encontrado nos trabalhos de Ferretti e Villena acima mencionados e nos trabalhos dos compositores autodenominados *ecoacoustic*. A diferença é que enquanto os primeiros analisam o comportamento de paisagens sonoras urbanas, os segundos estudam paisagens sonoras de ecossistemas mais preservados: David Monacchi as florestas equatoriais, Mathew Burtner, os glaciares do Ártico e a Tundra.

Estas tendências atuais de compor a partir da percepção ambiental demonstram um interesse genuíno em compreender o funcionamento de um meio ambiente. A procura destes compositores por locais de natureza intocada nos leva a refletir nas diferenças entre as formas de pesquisar o meio ambiente dos compositores contemporâneos e os povos indígenas que moravam, por exemplo, na floresta que Monacchi investiga. Embora em ambos casos haja um interesse genuíno em conhecer a natureza a abordagem é diferente. Os compositores *ecoacoustic* procuram, como vimos, detectar as relações estruturais que se estabelecem entre os sons de uma paisagem. A forma de conhecer o mundo e a motivação para a produção sonora dos povos das florestas brasileiras, (tikmu'un, suyá, kuikuro, entre outros), se originam de um tipo de pensamento que o antropólogo Viveiros de Castro conceitua com o termo *perspectivismo ameríndio*:[35] a procura por aceder a diversas formas de percepção, próprias das espécies animais com que convivem.

> O estímulo inicial para esta reflexão foram as numerosas referências, na etnografia amazônica, a uma concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos — é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 227).

Para estes povos, a consciência não é uma exclusividade humana, e a vida espiritual de animais e seres humanos está intimamente relacionada. As práticas xamânicas

[35]Para diferenciá-lo do perspectivismo de Leibniz ou de Ortega e Gazet.

são compreendidas como uma forma de aprender esses diversos "pontos de vista" de cada espécie que habita o ecossistema e que o ser humano deve desenvolver para compreender o seu entorno. Esses "pontos de vista" são apresentados aos xamãs, geralmente nos sonhos, por espíritos desses animais, em processos que incluem o aprendizado de canções que posteriormente serão ensinadas na comunidade e que cumprirão também funções terapéuticas. Por esse motivo, a autoria de muitos repertórios musicais é adjudicada aos animais, ou aos espíritos desses animais. Os povos das florestas sul-americanas, aparentemente, não precisaram estabelecer novos fundamentos estéticos que reintegrassem o homem ao meio ambiente, optaram por desenvolver sua forma de vida e seus sistemas de conhecimento inseridos nele, assimilando a musicalidade do entorno em suas práticas musicais.

Não houve, ao que parece, uma ruptura com as supostas origens pré-históricas da prática musical em vínculo com a percepção ambiental, senão, talvez, uma compreensão e incorporação dos processos naturais a sua cultura. Quando um indígena afirma que "para a onça, sangue é cerveja" está afirmando uma afinidade *cultural* entre o homem e o bicho, já que para ambos, os problemas fundamentais da vida são os mesmos: precisam comer, têm filhos, pais, esposa, um dia vão morrer, etc.. O que estabelece uma diferença é o que significam as coisas materiais para cada *perspectiva animal*. Dessa maneira se "estou vestindo uma pele de onça" (se tenho um corpo de onça) vou sentir o prazer que um ser humano sentiria ao beber cerveja, no ato de beber sangue. A diferença de perspectiva está na matéria que constitui meu corpo.

Por isso nos rituais ameríndios o processo de simbiose com algum ser que está no meio ambiente, não é um processo meramente imitativo, representativo, *mimético*, senão que o ritual consiste em "vestir" a matéria do bicho, "construir" meu corpo à maneira do outro ser para assimilar sua forma de percepção. Como funciona, neste processo, vestir a musicalidade de um outro ser da floresta? Seria esta uma pergunta que os etnomusicólogos deveriam fazer? Poderia o compositor aproveitar algo dessa pergunta?

Fazendo esta comparação entre os objetivos da escuta e percepção ambiental entre compositores contemporâneos e povos indígenas brasileiros estamos discutindo a ponta de

lança atual de duas formas do ser humano se relacionar com o mundo: as culturas baseadas na adaptação e as culturas baseadas na transformação do meio ambiente. É evidente que toda cultura humana se adapta e transforma o meio ambiente. Mas se observarmos uma foto satelital do estado de Roraima constataremos que a região ocupada pelos ianomâmi apresenta a floresta quase intocada enquanto que Boa Vista e seu entorno apresenta um tom amarelado: enormes extensões de floresta foram destruídos completamente. Até que ponto as concepções de arte da nossa cultura estão dissociadas da nossa forma de agir coletiva?

A partir desta reflexão gostaríamos de lembrar novamente a hipotética situação originária de todas as culturas humanas: a inserção em meio ambientes naturais numa situação favorável ao diálogo sonoro direto com outros seres. Estes grupos humanos desenvolviam sua vida nômade através de atividades de caça e recoleção de alimentos sem alterar propositalmente a situação original dos ecossistemas. A partir desse ponto inicial, comum a todos os grupos, houve diferentes formas de "evolução".

Alguns mantiveram essa forma de vida, procurando aperfeiçoar suas formas de adaptação aos ecossistemas. Outros desenvolveram técnicas de agricultura e/ou pecuária, isto é, passaram a manipular e transformar o meio ambiente, sendo que entre estes grupos houve alguns que mantiveram a mobilidade geográfica, enquanto outros se fixaram em locais específicos, organizando as comunidades em torno de uma ordem política estatal, com divisão de trabalho e castas, construindo cidades e criando sistemas de escrita.

Nossa cultura insere-se nesta última tradição, tendo desenvolvido diversas tecnologias de escrita especificamente musicais, que vão desde o simples traço no papel até o registro em áudio e softwares. As tecnologias de fixação do conhecimento, desde as culturas antigas e clássicas, foram vistas pelos seus possuidores, como um rasgo de distinção em relação aos povos ágrafos, que foram retratados, na literatura, como "bárbaros", "povos sem Fé, sem Lei, sem Rei".[36]

Os povos ágrafos, provavelmente, optaram por preservar sua forma de vida baseada na simples adaptação aos ecossistemas. Pierre Clastres, no texto *A sociedade*

---

[36]Foi a descrição que Pero de Magalhães Gândavo fez dos índios no Tratado da Terra do Brasil (1573).

contra o estado,[37] sugere duas coisas interessantes. Primeiro: as sociedades ágrafas estão longe da ideia convencional de serem "economias de subsistência" em que o ser humano estaria numa situação de penúria e carência, sendo melhor defini-las como sociedades que evitam o "excedente", isto é, que procuram produzir só o que precisam para viver, evitando o acúmulo. Clastres (fundamentado em documentos históricos sobre os tupis e etnografias contemporâneas feitas entre os ianomâmi) refuta a concepção segundo a qual estes povos viveriam no meio de penúrias e fome, sendo ao contrário, ricos em um item escasso para nós: o tempo livre. Segundo: a lenda da *Terra sem males,* entre os tupis-guaranis, nos séculos XV-XVI talvez tenha sido uma oposição dos líderes religiosos à centralização do poder nas mãos de líderes militares. Clastres dá a entender que esse movimento migratório em busca de um "paraíso terrenal" foi a forma de combater internamente a criação iminente de um Estado. Ou seja: permanecer "selvagens" teria sido uma opção.

Essa opção, observada na sua implicação estética-musical, significa o desejo de viver inserido numa paisagem sonora natural. Observando a hipótese de Clastres a larga escala, a opção dos tupis-guaranis por evitar a formação de um Estado, com a construção de cidades e o impacto ambiental que isso implica, resultou na possibilidade de continuar a fruir da beleza do canto de pássaros que nem o uirapuru, algo que para nós, em nosso entorno, é impossível. A suposta oposição à criação de um estado reflete uma ideia de *pertencimento* ao meio ambiente, como pode ser testemunhado em inúmeros depoimentos de anciãos indígenas na filmografia brasileira,[38] o desejo de permanecer em contato direto com outras formas de vida e continuar a desenvolver o pensamento xamânico.

Esta forma de pensamento desenvolvido por estes povos, que é comparável no seu contexto social à nossa ciência e filosofia,[39] teria optado por construir o conhecimento do

---

[37] CLASTRES, Pierre. *La sociedad contra el estado.*Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.

[38] Podem se escutar depoimentos deste tipo nos filmes do projeto *Video nas aldeias,* concebidos por autores indígenas e realizados em parceria com cineastas brancos. Ver: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/

[39] Um dado importante que devemos ter em conta é que todas as espécies classificadas pela biologia na Mata Atlântica e na Floresta Amazônica já tinham recebido um nome específico por estes povos, na maior parte dos casos, junto ao conhecimento de suas propriedades terapêuticas. Nenhuma dessas línguas em que foi feita a primeira taxonomia era escrita. E isso não foi um impedimento para que, de geração em geração, o conhecimento fosse guardado na memória e transmitido oralmente. No caso dos maxacali, comprovadamente, os termos são guardados através dos cantos-listas, como pesquisado pela etnomusicóloga Rosângela de Tungy (2009 e 2011).

mundo a partir dos mitos. E nesses mitos (que são reprocessados de geração em geração, que se adaptam a novos contextos ambientais), cabe destacar, a música é onipresente em seu diálogo com o meio ambiente natural, *culturalizado* e divinizado.

Situação oposta a esse desejo de viver inserido (em diálogo) com o meio ambiente, de compreender que o ser humano é só um elemento a mais nessa totalidade, foi a opção da nossa tradição pela formação de Estados, pela divisão do trabalho e da sociedade em castas, pela criação da escrita para a fixação do conhecimento e, sobretudo, se considerarmos nossa problemática, pela edificação de cidades. Edificar um prédio significa criar condições de isolamento para as inclemências ambientais, significa ter um espaço de ressonância sonora particular, construído. Significa desenvolver meios de preservação física de instrumentos musicais. A nossa cultura foi fundamentada a partir do isolamento do meio ambiente, procurando ter um local de refúgio, para pensar e produzir objetos e pensamentos que talvez fossem improváveis em outra situação.

O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel serve como exemplo desta visão quando classifica a arquitetura como a "menos espiritual" das artes, porém, como aquela que possibilita o desenvolvimento das outras:

> A *primeira* das artes particulares, com a que devemos iniciar esta determinação fundamental, é a bela *arquitetura.* Sua tarefa consiste emelaborar a natureza exterior inorgânica, de modo que esta fique emparentada com o espírito como mundo exterior adequado à arte. Seu material é a materialidade mesma em sua exteriorização imediata como massa pesada, e suas formas são as da natureza inorgânica, que o entendimento ordena segundo relações abstratas de simetria. Posto que em tais formas e materiais não pode se realizar o ideal como espiritualidade concreta e, por conseguinte, a realidade representada se mantém externa e impenetrada frente à ideia, ou se mantém frente a ela em relação abstrata, em consequência, o tipo fundamental da arquitetura é a forma *simbólica* da arte. Pois a arquitetura somente prepara o caminho à realidade adequada de Deus e luta a seu serviço com a natureza objetiva, para trabalha-la arrancando-a dos matagais da finitude e da informidade casual. Assim pavimenta o caminho para Deus, dá forma a seu entorno exterior e lhe edifica um templo como espaço para a concentração interior e para se dirigir aos objetos absolutos do espírito. Constrói um cerco para os congregados, como proteção contra a ameaça da tormenta, contra a chuva, o mal tempo e os animais selvagens, e revela um querer se concentrar, se bem em forma exterior, embora adequada à arte.[40]

Neste ponto gostaríamos de refletir sobre a relação que estas formas de pensamento têm com os sistemas musicais tradicionais. Se pensarmos que este tipo de pensamento estabelece uma relação com o mundo natural signada por um certo grau de

---

[40]Tradução nossa. Hegel, Georg W. F. *Lecciones de estética. Vol. 1.* Tradução: Raúl Gabás. 1989. P.73.

distanciamento e que implica também uma seleção talvez algo arbitrária do que é "apropriado" ou não para formar parte do cotidiano humano, podemos considerar que os sons escolhidos para fazer parte do sistema não levaram em conta a riqueza do som ambiental, senão que optou-se pelos sons (ou por concepções do som) que possibilitassem uma melhor *compreensão* (poderíamos dizer: *análise*) desses fenômenos.

Observando a construção do pensamento musical europeu, por exemplo, houve duas preferências pontuais: o som periódico e a consonância. Estas preferências levaram o pensamento musical a se afastar, de certa forma, da percepção direta do meio ambiente, onde podemos ouvir todo tipo de sonoridades e combinações intervalares e onde talvez haja inclusive um predomínio de sonoridades complexas (aperiódicas). As preferências mencionadas podem ser entendidas, de certa maneira, como a intenção de assimilar o som musical a um pensamento *racional* ou, enxergado de forma mais ampla, como um dos aspectos de uma tentativa geral do pensamento ocidental de *apreender todos os fenômenos do mundo de uma forma racional.* Um marco histórico, nesse sentido, é o tratado de Boécio (480-524?) *De institutione musica*, uma sorte de compêndio do pensamento musical grego clássico que contribuiu para assentar as bases do pensamento musical ocidental medieval.

Boécio escreve seu tratado em um momento de transição (nasce 4 anos após a queda "oficial" do Império Romano de Ocidente), preocupado em fazer uma síntese do conhecimento matemático da cultura clássica greco-romana, que corria o risco de se perder completamente sob o abalo das invasões germânicas. Nesse contexto, discute duas ideias fundamentais do pensamento grego: a questão do *efeito* da música sobre o ser humano e a questão da sua *essência* regida por leis matemáticas.[41] A questão do *efeito* ou da influência da música no caráter é comentada fundamentalmente a partir de concepções já mencionadas por Platão na *República* sobre o *ethos* das *harmoniai* (escalas), dos modos rítmicos e dos gêneros (diatônico, cromático e enarmônico); já as proporções matemáticas são abordadas a partir das teorias de Pitágoras (ca. 571 a. C. – ca. 490 a. C.). Vale destacar que estas duas questões são comprendidas não como pólos opostos, senão como dois

[41]Sobre esta dicotomia efeito/essência e seus desdobramentos na música ocidental posterior ver BONDS (2012).

aspectos que se complementam, como as duas caras de uma moeda: se entendia que pela força do seu *efeito*, a arte musical era capaz de propiciar, quando bem empregada, um *equilíbrio espiritual* no ser humano. Porém, isto seria possível, caso se compreendesse que a música continha em sua *essência matemática* um reflexo da harmonia cósmica:

> Portanto, parece que, por agora, deve-se dizer isto àquele que examina a música: quantos tipos de música descritos pelos estudiosos podemos descobrir. São três: a primeira, a cósmica; a segunda, a humana; a terceira, a produzida por certos instrumentos, como a cítara, o *aulos* e outros que acompanham as canções.
>
> Em primeiro lugar, a cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação dos elementos, ou na sucessão de estações, pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória muda e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, porque por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons. (BOÉCIO, apud PARIZZI CASTANHEIRA, p. 66).

A música, portanto, devia espelhar essa harmonia, devia servir para que o ser humano se afinasse com a harmonia do cosmos, entre outras coisas pela comparação das proporções matemáticas entre os sons da escala com as distâncias entre os planetas. Podemos dizer que esta teoria levava implícita a concepção de que através da música o ser humano teria acesso à compreensão da matemática que rege o universo, uma matemática aparentemente *divina*. Visava, pode se dizer, compreender a "ordem" do universo por meio da *razão*:

> Os pitagóricos acreditavam que o universo era um todo ordenado e que a alma humana só atingiria a perfeição se compreendesse e assimilasse essa ordem. Para eles, havia um único meio de se fazer isso: através dos números. Com a descoberta de que as relações entre as notas musicais poderiam ser explicadas por uma simples proporção numérica, a música também passou a fazer parte das investigações, como uma forma de expressão da ordem cósmica. Em decorrência disso, surgiu a idéia de que as relações entre as notas, que originavam determinados intervalos, seriam consonantes ou dissonantes por causa das suas propriedades matemáticas, sendo a consonância o reflexo de uma relação matemática mais simples. Os pitagóricos acreditavam que, se estas fossem decifradas e assimiladas, seria possível integrar a alma humana na ordem cósmica e, assim, torná-la perfeita. (PARIZZI CASTANHEIRA, 2009, p. 15).

Este modelo de organização musical matemático-pitagórico que Boécio apresenta no seu tratado será incorporado pelos teóricos medievais a partir do século IX (no tratado *Musica Enchiriadis*) como fundamento para as teorias da polifonia e posteriormente servirá a Zarlino (séc. XVI) para definir o material básico da teoria harmônica, a tríade. A teoria musical ocidental, desta maneira, se baseará na utilização da altura discreta, excluindo o contínuo (*glissandi*), o ruído (entendido como som aperiódico) e as configurações híbridas (misturas de sons de comportamento espectromorfológico diverso). Processos de características semelhantes acontecerão em outras culturas baseadas na escrita, como a chinesa e a indiana, em que se definem escalas deduzidas a partir do ciclo de quintas,[42] e em que estas escalas (e suas fórmulas melódicas típicas) definem fenômenos musicais comparáveis ao *ethos* helênico. Embora possamos reconhecer na música destas culturas configurações de timbres instrumentais que propiciam o hibridismo, o que implica que o som aperiódico é bastante usado, de fato, suas teorias discutem quase exclusivamente o som periódico.

Há de se pensar no entanto que a prática musical, entendida em um contexto cultural mais amplo, nunca teve esta limitação. Na Europa, é bem provável que houvesse uma música "oficial" originada no disciplinamento dos claustros e uma música secular originada da liberdade de expressão própria da rua. Nesta última, é bem provável que o som do meio ambiente fosse usado de forma consciente e abundante. Devia haver uma música além da ideologia dominante, a ideologia do Estado, um Estado que assumia a preferência por alguns sons e excluía outros como "errados" ou "pecaminosos". Devia haver uma música além dos mosteiros, que acolhia as sonoridades do mundo sensível, não somente as do mundo das ideias racionais e "perfeitas". O som do cotidiano, concreto, sem síntese, sem sistematização intelectual: apreendido em seu caráter "enganoso" (como argumentaria Boécio) dos sentidos. Ou até que buscava o som "mágico" do mundo, o som que conduz para mundos não decodificáveis pela razão.

No extremo oriente a literatura nos oferece exemplos da existência destas ideologias "rebeldes": um antigo texto chinês mostra que o meio ambiente, como motivação poética, não estava completamente distante do pensamento musical. Zhuangzi

[42]Wisnik, 2002, p. 74.

(369?-286? a.C.), um filósofo taoísta "de cuja existência há evidências históricas" (ROTHENBERG & ULVAEUS, 2001, p. 69), apresenta um certo conflito entre a música "dos homens" e a música "do mundo". Na sua apologia de um conceito-chave do taoísmo (a fluidez), talvez haja também um apelo estético por uma música baseada na escuta ambiental:

> Um dia, em que Nanguoziqi estava meditando sentado numa tábua, com sua cabeça inclinada para trás, caiu vagarosamente num estado de não-ser. Um discípulo lhe perguntou:
>
> -Mestre, você não parece ser você mesmo hoje. Qual é o problema?
>
> -Boa pergunta, Zihou. – respondeu. Eu só entrei num mundo onde eu me esqueço da minha própria existência.
>
> "Você sabe, você já ouviu a música dos homens, mas você nunca ouviu a música da Terra. E mesmo que você tenha ouvido a música da Terra, você nunca ouviu a música do Céu! A música dos homens provém sempre dos seus instrumentos, mas a música da Terra é o som do vento... e o vento é a respiração da Terra. Quando o vento começa a soprar, cada fresta que encontra lhe responde com um som."
>
> "Você pode imaginar com o quê um vento se parece? O vento sopra, e as frestas nas árvores das enormes montanhas respondem. Algumas são como narinas, outras como bocas, como ouvidos, como círculos ou morteiros, como piscinas profundas, barrancos ou sombras."
>
> "Todas as frestas juntas emitem sons, como a água correndo, como chuva de flechas, como grito ou respiração... Alguns sons são grossos, outros são finos, alguns distantes, outros próximos. Juntas, todas as frestas se harmonizam num coro de sons..."
>
> "Depois que o vento passa, as frestas ficam quietas, deixando os galhos das árvores balançando suavemente para frente e para trás. Esta é a música da Terra." [...][43]

Singular é observar que o texto foi escrito por um pensador taoísta. Os taoístas levavam frequentemente uma vida de andarilho, sem erigir claustros de conhecimento, como os budistas *chan* (*zen*) e sem contribuir a edificação de um Estado burocrático, como

---

[43] Tradução nossa. No original: "One day, while Nanguoziqi was learning against a table with his head tilted back, he leisurely fell into a state of no-self. –'Master, you didn't seem to be yourself today. What's the matter?' - 'Good question Ziyou, I just entered a world where I forgot my own existence. You know, you have heard the music of people, but you have never heard the music of the Earth. And even if you have heard the music of the Earth, you have never really heard the music of Heaven! The music of people must always come from instruments, but the music of the Earth is the sound of the wind. Wind is the breathing of the Earth. When the wind begins to blow, every openings there is responds with sound. Can you think of what a big wind is like? The wind blows, and the openings in the huge mountain trees respond. Some are like nostrils some like mouths, some like ears; some are like circles or mostards, and others like deep pools or shallow gullies. Al together the openings emit sounds, like rushing water or a shower of arrows; like screaming or breathing. Some sounds are coarse while others are fine; some are distant and others up close. Together, all the openings harmonize in a chorus of sounds. After the wind has passed, the openings become quiet,leaving the tree branches swaying gently back and forth. This is the music of the Earth." (ROTHENBERG & ULVAEUS, 2001, p. 70-72).

os confucionistas. A fluidez a que faz alusão o texto era um aspecto observado na natureza que eles ansiavam incorporavam em suas práticas espirituais e em sua forma de agir no cotidiano. De acordo com essa ideia ensinavam em ambientes naturais e de total liberdade. Preconizavam, inclusive, que o aluno vivenciasse durante todo o processo educativo o conflito entre a prática meditativa e as problemáticas da vida secular. Ou seja: o discípulo não era resguardado, nem do meio ambiente natural, nem do convívio social. O aprendizado talvez fosse mais lento, porém mais sólido, já que posto à prova no dia a dia.

Para encerrar esta seção gostaríamos de comentar outro texto oriental em que há um conflito semelhante: um conto do escritor e teórico da arte Junichiro Tanizaki (1886-1965) que, embora tenha desenvolvido seu trabalho no século XX, procurava resgatar formas de pensamento japonesas tradicionais. Na parábola do rouxinol selvagem que foi trazido à cidade somos informados de que "a ave canora não pode cantar da mesma maneira que canta no mato, porque é preciso mais do que a língua nativa para evocar o mundo selvagem no seio da civilização."[44] O rouxinol, para aludir de maneira apropriada ao mundo natural, para ser *compreendido* na corte, deve traduzir o "espírito selvagem" aos *moldes* da civilização. Este conto foi tratado musicalmente por Stravinsky na ópera *Le Rossignol,* "ilustrando" as diferenças entre as duas musicalidades. Intui-se, nestes textos observados, um conflito entre mundo natural e urbanidade, que perdura até os dias de hoje. Entendemos as discussões atuais sobre abordagens ecológicas em música como uma participação de nossa área de conhecimento na tentativa de resolver esse conflito, diante dos problemas ambientais que gerou.

1.2 *Vínculos entre som ambiental e música nos repertórios ocidentais*

---

[44] Tradução nossa. No original: "the songbird cannot sing the same some it sings in the wilds, for it takes more than the native tongue to evoque wilderness inside the heart for civilization." (ROTHENBERG & ULVAEUS, 2001, p. 4).

A música erudita ocidental, como vimos na seção anterior, se originou numa tradição delimitada em suas regras de manipulação dos materiais por intelectuais formados na Igreja, um ambiente que propiciava uma concepção de ascese do ser humano em relação à matéria e, consequentemente, ao seu entorno. A civilização ocidental, com seus fundamentos na filosofia racionalista platônico-aristotélica e uma religião monoteísta que sagra um deus invisível e imaterial, edificou seu pensamento musical a partir do uso exclusivo do tipo de som mais apto para procedimentos analíticos, mais decodificável racionalmente e menos alusivo ao meio ambiente (à matéria): o som composto por parciais periódicos, redutível a relações matemáticas simples. A base para os primeiros repertórios dessa tradição, o canto gregoriano e os diferentes tipos de *organum*, foi a teoria pitagórica dos harmônicos e a procura por relações de afinidade entre os sons (consonância).

Houve, portanto, uma dupla restrição compositiva: por um lado evitava-se o uso de sons aperiódicos (pelo menos na discussão teórica), por outro, estabeleciam-se regras que davam preferência à escolha de determinados sons (as consonâncias) em detrimento de outros (as dissonâncias). A relação entre música e natureza não acontecia, neste repertório sacro, no plano dos fenômenos sonoros ambientais perceptíveis de forma direta, mas em um plano teórico que relacionava as harmonias entre os sons musicais com as órbitas planetárias, como vimos nos textos de Boécio.

Podemos supor, como no caso do texto taoísta que avaliamos anteriormente em relação ao pensamento teórico chinês, que essa não era a única forma de compreender a vida e a música neste período. Outros núcleos sociais, provavelmente, não aderiam a esse ideal da Igreja, e sua música, provavelmente, era construída com base em gostos ou regras diferentes. O surgimento de novas forças dinâmicas da sociedade (mercadores e artesãos), no entanto, vai transformar gradualmente essa situação de hegemonia de um tipo de pensamento para a possibilidade de uma maior pluralidade estética à medida que nos aproximamos da Renascença. Nos repertórios registrados em partitura, a partir do século XI passa-se a contemplar a comunicação de assuntos mundanos, primeiro com os trovadores e os goliardos, posteriormente através de gêneros polifônicos: baladas, madrigais, *chansons*, *villancicos*, etc. A necessidade de comunicar essa vida secular possibilitou que o som ambiental entrasse furtivamente dentro do sistema como *mímesis*,

pela necessidade de "ilustrar" musicalmente o texto.[45] Isto é, passam-se a incluir *imitações* musicais de sons ambientais no contexto das composições, recursos musicais que permitissem "evocar" fenômenos sonoros ambientais, como em *La guerre*, de Clement de Jannequin (1485-1558) e *Il est bel et bon*, de Pierre Passereau (1509-1547). Porém, a inclusão destas *mímesis* não influenciavam em nada a estrutura geral destas composições, que era estabelecida a partir de critérios comuns a outras obras do mesmo período. *La Guerre*, por exemplo, é dividida em duas seções principais, como o eram inúmeros motetos e madrigais da época: a "narrativa" é aparentemente "encaixada" dentro de esquemas formais, harmônico e rítmicos convencionados.

Observando composições de diversos períodos, até o século XX, somos inclinados a pensar que a música erudita ocidental sempre considerou indispensável, parafraseando o conto de Tanizaki, "traduzir o espírito selvagem aos moldes da civilização". Isto é, *representavam-se* essas situações sonoras ambientais dentro de códigos artísticos alheios às relações que poderiam ser observadas nos ecossistemas. Todo e qualquer fenômeno retratado devia ser *adaptado* a uma lógica normatizada. Obras como *Il Gardellino* ou *As quatro estações* de Antonio Vivaldi (1678-1741), podem ser eficazes na sua capacidade evocativa de cantos de pássaros, tempestades, som de neve, etc. Porém, são organizadas nos moldes estruturais do concerto grosso, com suas alternâncias de solo-tutti, com suas modulações, sua interpolação de temas. O mesmo cabe a exemplos do séc. XIX, como a *Sinfonia nº 6 (Pastoral)*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827) ou a *Sinfonia Fantástica*, de Heitor Berlioz (1803-1969).[46] Ambas composições partem de uma estruturação geral na tradição da sonata e da sinfonia. Se por momentos conseguem "evocar" com eficácia fenômenos ambientais (cena de campo, tempestade), essas cenas estão emolduradas no formato pré-existente. A forma não é alterada pelos materiais ambientais, prevalece uma lógica derivada das alturas, uma estruturação que obedece às

---

[45]Essa tendência favorável à mimesis pode ser atribuída à descoberta gradual dos textos de Aristóteles, já que este (diferentemente de Platão) reconhecia suas virtudes no contexto de processos "didáticos", tanto em questões sensíveis quanto morais.

[46]A Sinfonia Fantástica é mimética não só em relação à imitação de sonoridades ambientais (a cena do campo do terceiro movimento) senão em relação a situações da história que está sendo "narrada" através dos sons. Pretende retratar os sons de um baile, uma bacanal de bruxas, etc., junto às emoções que sente o "poeta" protagonista da história. Berlioz parece mais inclinado a retratar "paisagens sonoras" do que Liszt, que preferiria talvez se concentrar em "pintar" musicalmente perfis psicológicos.

relações de tensão e repouso harmônico. Para assistir a aventuras mais ousadas devemos aguardar o alvorecer do século XX, sobretudo a partir do pensamento dos músicos futuristas.

Em 1913, Luigi Russolo escreve o manifesto *L'arti dei rumori*, um texto que reflete as ideias deste movimento que edificou talvez as bases para todas as experiências testadas no decorrer do século XX no sentido de integrar *todos os sons do mundo* à prática musical: *musique concrète*, arte sonora, arte radiofônica, *soundscape composition,* instalações sonoras, esculturas sonoras. O texto inaugura uma nova concepção de tratamento dos sons que alguns consideram extrapoladora do que poderíamos entender por música, entrando num território que é definido, por vezes, com o termo *arte sonora*, já que a música, na sua etimologia, é a "arte das musas", ou seja, uma arte própria do imaginário grego clássico, com sua teoria baseada exclusivamente em sonoridades periódicas. Dentro desse novo termo foram incluídos os trabalhos de artistas plásticos, interessados nas problemáticas do som no espaço e tempo, porém, alheios a questões próprias da teoria musical.

O movimento futurista, além de fomentar essa nova abordagem do som, convidando a incorporar todos os sons do mundo a serem objeto de tratamento artístico, fomentou a criação de novos instrumentos, numa tentativa de reproduzir sonoridades de máquinas da cidade industrializada, os *intonarumori.* Embora as composições dos futuristas não apresentem um uso desses instrumentos em um contexto tão inovador quanto propunham nos seus escritos, os trabalhos teóricos do movimento sugeriram, de certa forma, a inclusão de elementos da paisagem sonora da era industrial na composição erudita. Em alguns casos, propuseram explicitamente a criação de peças baseadas em sons concretos (ou ambientais), como no poema *Un paessaggio udito* (Marinetti, 1927).[47] Isto é, consideraram "capturar" por meio da tecnologia sonoridades ambientais para serem reproduzidas em ambientes diversos.

---

[47]A obra de Marinetti é um poema-guia para gravar dois eventos específicos no contexto de uma paisagem sonora: os movimentos de um pássaro tomando banho numa poça d'água e o crepitar do fogo. Uma reconstrução dessa obra pode ser ouvida em: http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/suoni.htm. (Suoni futuristi).

Também devemos destacar o aporte que fizeram junto a outros movimentos artísticos e escolas da primeira metade do século XX (Formalismo russo, Dadaísmo, Bauhaus), na sua ideologia anti-romântica e anti-burguesa, ao se afastarem do conceito de arte *transcendental*[48](como ideal estético oitocentista) em direção a uma estética do *cotidiano*, da espontaneidade. Muitos dos pensamentos presentes no trabalho dos futuristas ecoam no trabalho de artistas contemporâneos, salvo certos aspectos do pano de fundo ideológico, hoje objetos de crítica, como o louvor à guerra e o pano de fundo de fé cega no progresso tecnológico.

O trabalho dos futuristas, no entanto, não estava isolado do contexto histórico. A revolução "conceitual" dos futuristas é acompanhada por uma revolução em aspectos da prática compositiva que permitiram uma paulatina aceitação das sonoridades ambientais "como se fossem sons musicais": harmonias mais complexas, escalas microtonais, sonoridades orquestrais mais potentes, maior uso de instrumentos de percussão[49], uso de eletricidade como fonte de geração sonora (ondas Martenot e Theremin) ou para gravação e reprodução. Todas estas novidades técnicas, que ampliaram a palheta do compositor, estimularam gradualmente a assimilação das sonoridades ambientais como som aproveitável para fins musicais.[50]

Mas além do ambiente da música especificamente, outras áreas da arte acompanharam esse processo de assimilação do total sonoro, desde experiências isoladas, como o filme sonoro *Week End* (Walter Ruttmann, 1930), quanto movimentos culturais de grande ressonância pública, como os gêneros radiofônicos alemães denominados Schallspiel, Hörspiel, Radiokunst e Ars Acustica.[51] Estas experiências popularizaram a

---

[48] Sobre o conceito de arte "transcendental" ver *Schiller: la necesidad transcendental de la belleza:* http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n37/n37a11(DE ROSALES, 2008).

[49] Essa tendência de acréscimo de instrumentos de percussão é confirmada pela composição de peças com uso exclusivo destes instrumentos, como as *Rítmicas V* e *VI* (1930) do compositor cubano Amadeo Roldán e *Ionization* (1934) de Edgard Varèse.

[50] Além da prática específica de gravar sons ambientais e reproduzi-los com aparelhos há exemplos de uso dessa liberdade de recursos rítmicos, harmônicos e formais com meios acústicos com o objetivo de representar sonoridades ambientais, como é o caso de Olivier Messiaen e suas *mímesis* de sons de pássaros. O compositor usa, por exemplo, intervalos dissonantes para criar timbres que evoquem atritos semelhantes aos que podem ser ouvidos em cantos de pássaros, assim como emprega procedimentos de rítmica aditiva para reproduzir sua organização fraseológica.

[51] Para conhecer essa produção recomenda-se *Caminos del arte sonoro* (IGES et al., 2006).

prática de empregar sons ambientais, que passou a ser assimilada pelo público gradualmente, senão como música, como formas de expressão artística derivadas das novas tecnologias.

Há, por outro lado, uma grande quantidade de trabalhos baseados no som ambiental em âmbitos diversos à música que foram desenvolvidos no decorrer do século XX, que consideram o som um meio de comunicação de uma consciência de espaço e que possibilitam refletir sobre a vida nas cidades: instalações sonoras, intervenções urbanas, esculturas sonoras, etc. Estes trabalhos, feitos sob conceitos estéticos e metodológicos de diversas áreas, consideram dois aspectos abordados nesta tese: a criação de um produto artístico para ser executado/reproduzido em um meio ambiente específico e o uso de objetos do cotidiano para obter sons. Atualmente, assistimos a uma vasta produção de autores individuais e de coletivos de artistas que seguem lineamentos comuns. O som ambiental, passou a ser vinculado com a geografia, com as cartografias, com o espaço urbano, redimensionando a percepção do espaço a partir da audição, desde a escuta de peças por meio de sistemas de espacialização surround às experiências de deslocamento sonoro, em que um som é retransmitido em outro ambiente, como os rios canalizados de Belo Horizonte "resgatados" do esquecimento do pedestre e projetados de forma eletrônica nas ruas por onde eles passam pelo compositor Marco Scarassatti.[52]

O século XX também é o período em que foi retomada de forma sistemática a espacialidade sonora, tanto nas experiências das artes plásticas, do cinema, quanto na própria música, com as primeiras peças feitas pela mixagem de sons concretos e eletrônicos, o *Poème eletronique* (1958) e *Gesang der Jünglinge* (1956-57), ou as experiências na própria música instrumental: *Gruppen (1955-57)*. Estas obras serviram para resgatar do esquecimento o que alguns compositores pretendem que seja o quinto parâmetro musical (a espacialidade), quase abandonado, salvo poucas exceções, desde as experiências de Andrea Gabrieli (1532-1585) e Giovanni Gabrieli (1555- 1612). Atualmente, a espacialidade faz parte de uma prática comum à música eletrônica, onde há

---

[52] Uma entrevista ao compositor sobre este trabalho está disponível em: http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/03/08/entrevista-marco-scarasatti-rios-enclausurados-ordin%C3%A1rio-e-extraordin%C3%A1rio Acesso:16-11-2016 (ALBUQUERQUE, 2016).

inúmeras pesquisas de sistemas de projeção sonora multicanal. No entanto, ainda não passou a ser um parâmetro tão importante na música instrumental.

Neste ponto não podemos evitar refletir no cuidado que devemos ter de não conceber o uso da espacialidade exclusivamente em contextos de ambientes fechados e isolados acusticamente, um ritual bastante comum, na música eletroacústica, e que parece reforçar a ideia de isolamento da música em relação ao meio ambiente.[53]

Esta escolha entre o isolamento ou a integração ao entorno e ao diálogo com outras artes e âmbitos sociais pode ser apontada como a gênese de duas atitudes em relação ao meio ambiente que influenciaram o pensamento de compositores desde meados do século XX até a atualidade. Duas atitudes que podem ser relacionadas ao pensamento de Pierre Schaffer e John Cage no que diz a respeito do som ambiental.

O pós-guerra assistiu a duas abordagens atentas ao som do meio ambiente: a *musique concrète* francesa, fundamentada teoricamente por Pierre Schaeffer (1910-1995) a partir da fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) e as experiências de John Cage (1912-1992), que foi associado comumente a um suposto "espírito" dadaísta, embora aluda permanentemente em seus escritos a seus estudos em filosofia zen com o mestre Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966). A teoria de Schaeffer, resumidamente, propõe a *écoute réduite* (escuta reduzida), uma escuta do fenômeno sonoro de forma não-referencial, que visa evitar que o ouvinte procure reconhecer o evento ambiental que causou o som. O que significa, em definitiva, que o som é tratado compositivamente de forma abstrata. Schaeffer parecia preocupado em responder a críticas feitas a uma suposta incongruência entre os materiais (referenciais) e os processos (que negavam qualquer "narratividade") nas primeiras composições de música concreta.[54] Mas ao escutar e trabalhar os sons de maneira não-referencial, Schaeffer acabou optando por preservar a forma de pensamento

---

[53] No estado de Minas Gerais há uma das exceções que podem ser apresentadas a esta crítica: os concertos ao ar livre no centro de artes de Inhotim. Outros exemplos: Ai-Maako no Chile, Solar Power Plant na Alemanha.

[54] Um exemplo são as críticas de Pierre Boulez às composições concretas no livro *Apontamentos de aprendiz*. Este livro foi editado por primeira vez em 1966, mesmo ano do *Tratado dos objetos musicais* de Schaeffer. Porém, recolhe escritos de Boulez publicados em outros meios entre 1948 e 1966, ou seja, Schaeffer viu essas críticas antes de lançar o *Tratado* e, muito provavelmente, as teve em consideração (haja vista o alto prestígio de Boulez naquele período) para re-elaborar suas teorias sobre a poética da musica concreta.

tradicional da música ocidental, fundamentada no pensamento abstrato (o solfejo dos objetos musicais) e, de certa maneira, na alienação da música em relação ao meio ambiente, transformando a experiência de composição *concrète* numa experiência centrada no estúdio de gravação.

John Cage, ao contrário, mostrou uma postura menos preocupada com críticas em relação ao seu *métier* e mais propensa à experimentação livre. A consideração central, fundamentada no *zen,* era a ideia de evitar que os sons sejam *controlados* pelas decisões do compositor, mas que eles se manifestassem de forma espontânea. Esse pensamento levou a fortalecer a importância dada à indeterminação e que o levou a experimentar a inclusão do som ambiental nas suas composições. O caso extremo de indeterminação foi a peça conceitual *Tacet 4'33"*, em que não há nenhuma nota a ser tocada: a composição propõe uma escuta completamente focada no som do entorno. O conceito de *soundscape*, evidentemente, nasceu desta experiência.

Mas por outro lado, no âmbito da composição eletroacústica, Cage também empregou o som de maneira referencial em peças como *Roaratorio* (1979),[55] em que recebe pouco ou nenhum processamento. Este *Hörspiel* (peça radiofônica) é baseada no livro *Finnegans Wake,* de James Joyce (1882-1941):

> A interpretação da obra consiste numa leitura polifônica cujas fontes constituem os milhares de sons que aparecem no livro, gravados sobre fita magnética: gravações dos lugares e países que aparecem no livro; um circo de música tradicional irlandesa; e por último, uma leitura de Cage de seus textos baseados no livro de Joyce.[56]

O pensamento de Cage, por outro lado, parece ter servido de estímulo à ruptura de Luc Ferrari (1929-2005) com os preceitos do núcleo de Schaeffer, manifesta na composição de peças eletroacústicas que preservavam a referencialidade externa e procuravam o *anecdotisme*: *Heterozygote* (1963-64)*, Musique Promenade* (1964-69) e, principalmente, *Presque Rien* (1967-70). Esta última, sobretudo, poderia perfeitamente ser

---

[55] http://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY

[56] Tradução minha. No original: "La interpretación de la obra consiste en una lectura polifónica cuyas fuentes las forman los millares de sonidos que aparecen en el libro grabados sobre cinta magnética: grabaciones de los lugares y países que aparecen en el libro; un 'circo' de música tradicional irlandesa; y por último, una lectura de Cage de sus textos basados en el libro de Joyce." ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 221.

considerada a primeira *soundscape composition*. A influência de Cage, neste processo de apreensão gradual das sonoridades ambientais, originado na música futurista e hoje explicitamente baseado nas relações estruturais presentes nos ecossistemas (os trabalhos dos *'ecoacoustics'* Burtner e Monacchi) é fundamental. Creio que a mudança ideológica não está isenta da insistência de Cage em olhar a música a partir da ótica *zen.*[57]

Tomar consciência de que compor a partir do meio ambiente não é fazer um recorte de algum aspecto isolado dos fenômenos ambientais, mas apreendê-los de maneira contextual, possibilitando que a própria estrutura dos entornos determine o rumo da composição, foi plausível, em parte, a partir da disposição aberta à escuta que Cage propunha: "Em qualquer lugar que estejamos, aquilo que ouvimos maioritariamente é ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando o ouvimos, nos parece fascinante."[58] Há uma ideia de fundo, que é aceitar os sons ambientais em sua real dimensão, sem precisar mais ajustá-los a um ordenamento construído internamente a partir de normas estabelecidas por uma tradição, como propunha Stravinsky na *Poética musical*.[59] Essa procura por um tipo de composição que seja estruturada a partir da dedução de uma sintaxe própria do meio ambiente natural ou de uma concepção em que o som do meio ambiente seja um fator de indeterminação na composição está presente também nos escritos de Cage, influenciados explicitamente pelo pensamento do filósofo da arte indiano Ananda K. Coomaraswamy: "Uma ideia específica dos escritos de Coomaraswamy é mencionada repetidamente por Cage, a de que a arte deveria 'imitar a

---

[57] Um conceito chinês, presente no pensamento taoísta e no pensamento budista chan (zen) e que poderia servir para compreender o pano de fundo da obra de Cage, é o *wu wei*. Traduzido comumente como "deixar ser", em realidade é um procedimento complexo adquirido através do treino sistemático de práticas orientais (artes marciais, *ikebana*, caligrafia, pintura, cerimônia do chá, teatro e música tradicional, etc.) que consiste em deixar que as coisas tomem seu rumo apropriado, a partir de um fluir natural, que os mestres aprendem (com a prática) a "visualizar" (intuir) e conduzir com suavidade.

[58] Tradução nossa. No original: "Whenever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When you listen to it, we find it fascinating." (CAGE, 1973, p. 3).

[59] A Poética musical é o título com que se reúne as conferências do compositor na Universidade de Harvard em 1939-40. A discussão sobre a "musicalidade" dos sons ambientais inicia a "segunda lição" (p. 43).

natureza em seu modo de funcionamento'".[60] Rothenberg comenta em relação a este pensamento:

> Muitos de nós somos atraídos por essa ideia porque, como artistas, queremos que nossos trabalhos sejam perfeitos ou integrados o suficiente para abordar a *necessidade* que é a natureza, uma natureza que pode não ser perfeita, mas que é algo que parece essencial, conveniente ao mundo exatamente como ela é.[61]

Esta diferença de postura do compositor, que não cria a partir de uma concepção unilateral, mas aborda seu ato como uma forma de diálogo com seu entorno, apresenta uma atitude evidentemente mais ecológica. O que está em discussão nestas propostas é uma mudança de atitude humana em relação ao meio ambiente. A nossa cultura modificou sistematicamente os ecossistemas para exclusivo benefício próprio, sem considerar o equilíbrio de forças da vida, poluindo rios e mares, destruindo florestas, levando à extinção diversas espécies. A forma de pensar uma composição, os processos, as escolhas, podem ser considerados completamente isentos destes problemas ambientais?

O pensamento de Cage, observado neste sentido, talvez não tenha sido contemplado com a devida atenção pelo meio musical. Sua obra intelectual e artística desdenha o isolamento e convida a dialogar com o mundo, com outras artes, com a música popular, com o pensamento oriental (não visitado como *turista*, mas objeto de estudo sistemático), com o som do meio ambiente.

A gênese do conceito de paisagem sonora é explicitamente derivada dos trabalhos e pensamento de Cage, a quem Murray Schafer alude continuamente em seus escritos, especificando, no entanto, uma preocupação ecológica que não era tão evidente no compositor estadunidense. A *soundscape composition*, porém, cumpriu sua função ecológica parcialmente: as peças inserem-se ainda numa proposta de peças de concerto e as

---

[60] Tradução livre nossa, no original: "One specific idea from Coomarawamy's writings is mencionned repeatedly by Cage, however: that aer should 'imitate Nature in her manner of operation.'" (PRITCHETT, 1993, p. 37).

[61] Tradução nossa. No original: "One aesthetic idea that desserves more scrutiny is the notion that music might imitate nature, not by sounding like nature but by working like nature, part of an art not literally mimetic but like nature only "in manner of operation." Many of us are attracted to that idea but are unclear about just what it means. Perhaps we are drawn to it because as artists many of us want our works to be perfect or integrated enough to approach the *necessity* that is nature, a nature that might not be perfect but is something that seems essential, fitting into the world exactly as it is. (ROTHENBERG & ULVAEUS, 2001, p. 5).

relações estruturais presentes nos entornos não são consideradas da forma sistemática que viriam a ser consideradas pelos *ecoacoustic*, por exemplo. Os autores da SFU cumpriram o importante papel histórico de iniciar esse trabalho de relacionar explicitamente composição musical e meio ambiente, possibilitando os desdobramentos que assistimos atualmente.

A observação atenta das relações estruturais presentes no som dos ecossistemas como ponto de partida para o planejamento compositivo e a ideia de compor para espaços alternativos ao meio ambiente isolado da sala de concertos são questões consideradas sistematicamente no trabalho compositivo por Peter Ablinger, Mathew Burtner e David Monacchi. Peter Ablinger deve ser destacado na segunda problemática por abordá-la não somente em obras para meios eletrônicos (o que já é muito usual), mas também em peças de música instrumental. O vínculo com o meio ambiente, por outro lado, fica evidente nos processos e materiais usados para a composição de suas peças, como por exemplo nos Regenstück (Estudos de chuva), compostos para diversas formações instrumentais.

Os trabalhos de Mathew Burtner e David Monacchi coincidem no uso de um termo que pode ser apontado como tributário da nova disciplina criada por Schafer no início dos estudos do WSP, a *ecoacoustic* que deriva, evidentemente, do termo "ecologia acústica". O uso do termo surgiu, ao que parece, de forma paralela no trabalho de ambos autores que, de qualquer forma, apresentam linhas de pensamento semelhantes, baseadas em trabalhos de campo em meio ambientes selvagens. Além disso, ambos fazem do seu trabalho artístico uma forma de denúncia política da degradação ambiental influenciada direta ou indiretamente pelas atividades econômicas humanas.

No artigo *Ecoacoustic: Ecology and Enviromentalism in Contemporary Music and Sound Art* (2012), Jonathan Gilmurray tenta uma definição *"in progress",* das estéticas ambientais surgidas no século XXI usando estes autores como referência, pelo uso comum do termo, explicitando, no entanto, que são somente dois autores representativos de um grande tendência mundial.[62] Por um lado, relaciona estes trabalhos (em sintonia com nossa argumentação) a uma suposta origem da música na mímesis dos sons naturais (Gilmurray, 2012, p. 4), exemplificando com etnografias em povos contemporâneos como os Tuva

[62] Um site que reúne alguns desses autores: http://www.ecosono.org/.

(LENIN, 2006) e os Kaluli (FELD, 2009), acrescentando uma citação de François-Bernard Mâche, para quem "o uso de sons naturais como 'modelo' seria o próximo grande desenvolvimento da música ocidental."[63]

Refere, por outro lado, outros termos empregados para este tipo de abordagem na atualidade: "ecomusicologia", "environmental sound art", "ecomusic", "ecocentric music", "eco-composition", "eco-struturalism" e "environmental performance works". Entende-se, então, que discutir os procedimentos de dois compositores (Burtner e Monacchi) é somente uma escolha, justificada aqui pela percepção de procedimentos afins aos que estavam sendo previamente trabalhados e que poderiam servir de orientação para o nosso trabalho. Uma questão importante nestes dois autores, embora menos desenvolvida que no caso de Ablinger, é o uso de partes instrumentais nas suas composições ambientais, às vezes acopladas a áudios dos entornos, às vezes sem suporte tecnológico, algo pouco abordado, por exemplo, na *soudscape composition*.[64]

A seguir apresentamos uma enumeração dos aspectos mais relevantes dos trabalhos de Monacchi e Burtney que podem ser destacados do texto de Gilmurray:

David Monacchi

- Composição a partir de pesquisas de grande porte financiadas por *Greenpeace* na Floresta Amazônica e no Congo.

- Definição da *composição ecoacústica* como "um espaço onde a tecnologia e ciência encontram a música e a arte para tratar de questões ambientais" (MONACCHI 2007: encarte de CD, apud GILMURRAY).

---

[63] Pag. 4. Tradução nossa. No original: "the use of natural sound as a compositional 'model' as the next great development in western music" (MACHÊ, 1992, Apud GILMURRAY).

[64] Um dos raros exemplos na *soundscape composition* é *Fantasie for Horns* de Hildegard Westerkamp.

- Construção de um sistema musical que estimule a sensibilidade auditiva e revele a densidade e beleza do som natural.

- O processo compositivo é inteiramente derivado do estudo do bioma.

- Prática de "escuta profunda" em campo.

- Análises espectromorfológicas dos áudios para preservar o contexto ambiental do som durante o trabalho de composição.

- As técnicas de processamento de áudio são usadas exclusivamente para preservar, na composição, a musicalidade e ordem biofônica do ecossistema.

- Acréscimo de "rumores" *[drones]* sintetizados eletronicamente, para prover uma base harmônica para os sons naturais. Este procedimento, de qualquer maneira, não é arbitrário, Monacchi trabalha em base à "hipótese de nicho" (ALONSO, 2003), observando a própria distribuição das alturas dos cantos dos bichos no espectrograma da paisagem sonora para recriar ou reforçar este equilíbrio no seio da composição.

- As composições são apresentadas em espacialização multicanal acompanhadas de análise espectrográfica projetada em uma tela para estimular a concentração do ouvinte no próprio som.

- Tanto *Nightingale* (1999), quanto *Integrated Ecosystem* (2009) tem o acréscimo de improvisos ao vivo feitos pelo compositor (por flauta transversal de madeira na primeira e por um instrumento virtual comandado por sensores na palma da mão na segunda).

- O trabalho de Monacchi procura uma visão de coexistência e engajamento entre ser humano e meio ambiente natural.

Mathew Burtner

- Composição derivada de pesquisas em ecossistemas do Círculo Polar Ártico.

- Prática artística definida pelo autor como “ambientalismo sonoro”, retirando materiais e procedimentos dos ecossistemas para estruturar a música.

- Concepção compositiva “em diálogo” com o meio ambiente.

- Emprego de sons naturais para criar trilhas de áudio, em composições eletroacústicas mistas, que são concebidas como se fossem partes instrumentais em diálogo com as partes executadas pelos instrumentistas ao vivo, como em *Snowprints* (2001), em que os instrumentos refletem as mudanças das características do som da neve gravada e reproduzida ao vivo.

- Mapeamento de dados acústicos dos ecossistemas como base para a estruturação musical. Como em *Windprints* (2005) em que o vento da tundra determina o metro, as harmonias e a dinâmica da obra. Em outros casos, a peça é construída a partir de dados colhidos no decorrer de décadas, como em *Iceprints* (2009), em que cada ano do processo de degelo do Ártico definiu uma página da composição, de maneira que o ouvinte pode acompanhar um processo de mudança ecológica em larga escala.

- Uso de sistemas de modelagem física interativa do som, com sensores que controlam instrumentos virtuais, usados na *performance* por bailarinos, que “interagem” com o meio ambiente sonoro.

Vemos, portanto, que as propostas destes compositores representam uma mudança significativa em relação ao pensamento musical tradicional do ocidente. Os compositores saem do conforto das suas salas de estúdio para vivenciar ecossistemas selvagens, realizam estudos sistemáticos, organizam dados e empregam diversos recursos tecnológicos com o objetivo de trazer um *profundo* conhecimento da natureza para o seio da composição. Há nestes autores contemporâneos um envolvimento científico e afetivo no diálogo entre música e meio ambiente. Um envolvimento, de qualquer maneira, temporário e limitado a visitas de pesquisa, um envolvimento de denúncia política, já que a composição acontece (como a própria vida dos autores) dentro do mundo urbano e tecnológico. No outro extremo permanece como contraposição a produção sonora dos povos que construíram sua

história na preservação do meio ambiente: os mencionados por Gilmurray (o povo tuva e o povo kaluli) ou muitos dos povos americanos originários, que não precisam de nenhum suporte tecnológico complexo, nem de financiamentos de uma organização ecológica internacional para fazer música em diálogo com o meio ambiente. A tecnologia necessária é o corpo, instrumentos simples e um complexo sistema de pensamento.

1.3 Vínculos entre som ambiental e música nos repertórios indígenas

Gostaríamos de fechar este capítulo com uma breve reflexão sobre estudos que observamos na literatura científica sobre alguns povos indígenas contemporâneos no Brasil e as relações entre som e meio ambiente que vem sendo descobertas sobre a cultura asteca (s. XIV-XVI) por etnomusicólogos mexicanos. O que nos surpreende é que, diferentemente da cultura europeia, parece haver uma relação muito mais profunda com o meio ambiente, não só na forma de se *fazer* música, mas também no ato de se *pensar* o sistema musical.

A referência (documental) histórica principal que temos sobre as práticas musicais *mexicas* (astecas) são dois compilados de poemas transcritos por padres espanhóis do séc. XVI, no contexto da missão evangelizadora nas décadas que se seguiram a conquista de Cortês: os manuscritos *Romances de los Señores de la Nueva España* e os *Cantares Mexicanos*.[65] Através destes dois volumes temos acesso aos textos de poemas em *náhuatl* (língua da Confederação Asteca), transcritos em alfabeto latino seguindo as regras de fonética do espanhol antigo, junto a sua tradução ao castelhano. Não há nenhuma transcrição das melodias em partitura. O que se sabe sobre estas músicas, baseia-se, a princípio, em relatos históricos dos colonizadores e à análise da organologia.

Por meio dos relatos de época sabemos que uma boa parte destes poemas eram cantados por guerreiros mexicas antes de sair a campo de batalha, nas *guerras floridas*.[66] Entende-se, desta maneira a contínua menção à morte e ao caráter efêmero da vida, comparada continuamente com a fragilidade de uma flor. Mas o que a princípio pode ser compreendido como uma metáfora pode fazer parte, em realidade, de um sistema de pensamentos e práticas comparável ao desenvolvido por povos indígenas atuais, por exemplo, no Brasil. Há menções de que os rituais em que estes poemas eram cantados e dançados incluíam, entre outras coisas, a ingestão de plantas que modificavam o estado de

---

[65] Ver na bibliografia BIERHORST (1985; 2009).

[66] As guerras floridas consistiam em "encontros" marcados em território neutral, por dois exércitos, em que se visava não matar o inimigo, mas *captura-lo* para um posterior ritual de sacrifício aos deuses. Prática similar é encontrada entre os Tupinambá e Tupinambó para o ritual antropofágico, que era um mecanismo para assimilar os cantos da tribo rival.

consciência, tal como a ayahuasca é usada no Brasil e Perú contemporâneo por povos amazônicos. O estado alterado de consciência que a planta produzia era uma forma de ativar outras formas de percepção, que era concebida como uma forma de aprendizado de vida. O padre Bernardino de Sahagún (1499-1590) nos informa:

> A primeira coisa que comiam no convite eram uns cogumelos pretos que eles chamam nanacatl, que embriagam e produzem visões, e ainda provocam a luxúria; isso eles comiam antes do amanhecer, e também cacau antes do amanhecer; aqueles cogumelos eram comidos com mel, e quando começavam a se esquentar com eles, começavam a dançar, e alguns cantavam e alguns choravam, porque já estavam bêbedos com os cogumelos.
>
> E alguns não queriam cantar, senão que se sentavam em seus aposentos e ficavam por ali, como pensativos, e alguns viam em visão que morriam, e choravam, outros que eram devoradas por uma besta feroz, outros viam que capturavam na guerra, outros achavam que iriam ser ricos, outros que haveriam de ter muitos escravos, outros que iriam adulterar, e que destruiriam sua cabeça por causa disso, outros que iriam cometer um furto, pelo qual seriam mortos, e outras muitas visões que viam. Depois de haver passado a embriaguez dos cogumelos, conversavam uns com os outros acerca das visões que tinham visto.[67]

Os rituais descritos pelos conquistadores espanhóis em muito se assemelha, nos procedimentos cuidadosos, a práticas indígenas contemporâneas brasileiras: períodos do ano e do dia específicos (fase da lua, por exemplo), mistura de comidas, relação entre comida e canto, experiência geral vinculada à procura de visões de outro mundo para resolver pendências neste mundo, etc. O sistema de crenças dos astecas não parece estar tão distante do *perspectivismo ameríndio*. O papel da música, partícipe da operação de adquirir a *visão* de uma outra perspectiva (e lembremos aqui que os soldados astecas se dividiam em dois grupos: guerreiros-jaguar e guerreiros-águia) contava com o auxílio de uma riqueza organológica que começa a ser pesquisada.

---

[67] Tradução nossa. No original: "La primera cosa que se comía en el convite eran unos honguillos negros que ellos llaman nanacatl, que emborrachan y hacen ver visiones, y aun provocan la lujuria; esto comían antes del amanecer, y también cacao antes del amanecer; aquellos honguillos (los) comían con miel, y cuando ya se comenzaban a calentar con ellos, comenzaban a bailar, y algunos cantaban y algunos lloraban, porque ya estaban borrachos con los honguillos. Y algunos no querían cantar, sino sentábanse en sus aposentos y estábanse allí, como pensativos, y algunos veían en visión que se morían, y lloraban, otros que les comía alguna bestia fiera, otros veían que cautivaban en la guerra, otros creían que habían de ser ricos, otros que habían de tener muchos esclavos, otros que habían de adulterar y les habían de hacer tortilla la cabeza, por este caso, otros que habían de hurtar algo, por lo cual les habían de matar, y otras muchas visiones que veían. Después que había pasado la borrachera de los honguillos, hablaban los unos con los otros acerca de las visiones que habían visto." SAHAGUN, Bernardino. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*.

Etnomusicólogos mexicanos estão conjecturando os usos de centenas de aerofones astecas que são descobertos pelos arqueólogos, ajudando a entender como seriam esses rituais em que os poemas eram cantados. Por um lado, observa-se um instrumental muito mais apto para funções miméticas de sons ambientais que o instrumental de tradição europeia:

> As resoluções acústicas de outros instrumentos musicais pré-cortesianos mostram a tendência a imitar sons da natureza. Há registros de apitos-trompetes cujo som é similar ao produzido pela águia, apitos globulares que imitam o "canto" de uma espécie de coruja e flautas mirlitão[68] que provavelmente estavam construídas com a finalidade de representar o som do vento.[69]

Por outro lado, apontam ao uso de "batimentos" harmônicos como forma de entrar em estados de consciência não-ordinários, como forma de comunicação com outras entidades espirituais:

> A partir de alguns dados organológicos, pode-se inferir que os povos mesoamericanos conheciam os meios para conseguir um fenômeno acústico conhecido como batimento e que este era aproveitado para diferenciar sonicamente a presença de seres sobrenaturais. Uma prova disto são as flautas múltiplas, desenhadas com o objetivo de produzir batimentos graças aos sons simultâneos que se geram ao soprar pelo mesmo aeroduto. Outros dados que reforçam esta conjectura são as menções que fazem algumas crônicas ao uso de apitos executados de maneira sincrônica e a assobios realizados por várias pessoas simultaneamente. Estas práticas têm a peculiaridade de produzir este tipo de fenômeno acústico.[70]

Ficamos a imaginar como poderia ter sido o desenvolvimento musical de uma cultura ameríndia baseada na organização estatal, com sistema tributário, divisão de castas e a criação incipiente de um sistema de escrita. A relação do som, nestas culturas, com a construção mental de imagens, nos faz suspeitar que a escrita asteca talvez tivesse a ver

---

[68] "O kazoo ou mirlitão é um membranofone soprado, constituído por uma membrana que entronca na extremidade inferior de um pequeno tubo de metal ou de plástico." <http://www.meloteca.com/dicionario-instrumentos.htm#k>

[69] Tradução nossa. No original: "Las resoluciones acústicas de otros instrumentos musicales pré-cortesianos muestran la tendencia a imitar los sonidos de la naturaleza. Hay registros de silbatos trompeta cuyo sonido es similar al producido por el águila, silbatos globulares que imitan el «canto» de una especie de búho, y flautas de mirlitón que probablemente estaban construidas con la finalidad de representar el sonido del viento." (CAMACHO, 2010, p. 29).

[70] Tradução nossa. No original: "Basándose en algunos datos organológicos, se puede colegir que los pueblos mesoamericanos conocían los medios para conseguir un fenómeno acústico conocido como batimiento y que éste se aprovechaba para diferenciar sónicamente la presencia de los númenes. Una prueba de ello son las flautas múltiples, diseñadas con el objetivo de producir batimientos gracias a los sonidos concurrentes que se generan al soplar por el mismo aeroducto. Otros datos que refuerzan esta conjetura son las menciones que se hacen en algunas crónicas al uso de silbatos ejecutados de manera sincrónica y a silbidos realizados por varias personas simultáneamente. Estas prácticas tienen la peculiaridad de producir este tipo de fenómeno acústico. (IBIDEM, p.29)

com questões musicais, já que as histórias retratadas nos códices que se salvaram do fogo dos inquisidores se vinculavam a práticas mnemônicas ritualizadas, de mexicas e tlaxcaltecas, e que surpreenderam os evangelizadores, pela sua incrível capacidade de guardar textos.[71] Textos que provavelmente foram declamados para os padres, mas que talvez fossem decorados através de fórmulas melódicas. Interessante é a observação, pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny, em relação aos tikmu'un que, mesmo tendo sido alfabetizados, associam as canções aos desenhos e não ao texto escrito, o que pode significar que o que ativa o canto, não são as palavras (como seria para nós), senão a imagem representada do animal-espírito que é invocado.[72]

A relação da música com estes animais-espírito, comuns a diversas culturas ameríndias, nos convida a fazer reflexões para o âmbito da composição. A começar, todas as etnografias mostram uma atividade de *captura de algo externo*, como início do processo composicional. Os "compositores", entre os kisêdjê (também conhecidos como suyá, Mato Grosso), geralmente são pessoas que *voltavam de uma caçada* e foram enfeitiçados por algum bruxo, perdendo o próprio espírito e adoecendo. Caso eles consigam ouvir as canções dos animais no "outro mundo" (aonde foram enviados), aprendam a cantá-las e as ensinem à comunidade, recuperam sua saúde. Mas nunca voltam a ter a sua alma original de volta. Eles vivem, a partir desse momento, entre dois mundos. (SEEGER, 2004, p. 53-54).

Entre os tikmu'um (Minas Gerais), a "casa de rezas", virada para onde antigamente havia densa mata, é um espaço onde se invocam os espíritos-animal. São canções também *aprendidas* antigamente *com as entidades da floresta*, hoje devastada, objeto de memória. A pesquisadora Rosângela de Tugny revela que os tikmu'um executam peças de repertório popular brasileiro corretamente, além de serem exímios dançarinos de forró, mas não abandonam seus vastos repertórios de canções-lista, em que enumeram espécies hoje extintas na região, *porque essas canções servem para curar doenças*. Doenças antigas, é claro, não as trazidas pelo homem branco e para as quais precisam da nossa medicina. A

---

[71]TODOROV. Svetan. *A conquista de América: a questão do outro.* São Paulo: Martins Fontes, 1982.

[72] (TUGNY, 2009). Nossa suspeita de que a escrita asteca se relacionava a práticas musicais, por outro lado, é compartilhada por Gary Tomlimson em *The Singing of the New World* (2007).

captura, entenda-se neste caso, não se limita a uma melodia de um espírito-animal, mas também a um procedimento daquilo que nossa ciência denomina musicoterapia.

A partir destes relatos de pesquisadores é impossível evitar o surgimento de uma pergunta: a forma de abordar o conhecimento, nas culturas ameríndias não está de acordo com os preceitos atuais de uma ciência transdisciplinar?[73] A prática musical faz parte de um sistema de pensamento (que reúne de forma *orgânica* diversas disciplinas) e em que o homem está completamente integrado ao meio ambiente. Música é uma forma de cura de doenças, é uma forma de aceder a outros mundos espirituais, é uma forma de compreensão das relações sociais que abarca seres e objetos além do humano, em sintonia com teorias contemporâneas da sociologia.[74] Uma música que em alguns casos, como nos tikmu'um, apresenta complexidades características das paisagens sonoras naturais: texturas granulares, superposição de temporalidades diversas, a procura proposital por acentuações deslocadas.

O *perspectivismo ameríndio*, na sua prática de *detectar* "espíritos" em toda e qualquer coisa que rodeia um ser humano,[75] pode ser compreendido como um exercício de escuta ambiental à procura de *identidades*. Ao atribuir um "espírito" destruidor à cachaça,[76] por exemplo, os índios não estão denotando a *identidade* do produto? Uma *identidade* que produz o efeito no corpo? O som de um carro, por exemplo, pode ser percebido como um som agressivo, e de fato, um carro a alta velocidade é um agente que mata. As *identidades* sonoras nos falam do entorno e da nossa relação com o mesmo, como bem aponta Atienza (2008), *guiando a construção dos aspectos referenciais e conferindo o caráter expressivo à composição*. Um caráter expressivo que é invocado na cultura

---

[73] O racionalismo ocidental olha com desconfiança para estas narrativas, porém, a indústria farmacêutica financia a vinda de pesquisadores para a Amazônia para aprender com os índios as propriedades curativas de uma determinada planta ou da secreção da pele de uma perereca, como relata Manuela Carneiro da Cunha em *Culturas com aspas* (2009).

[74] Ver, por exemplo: LATOUR, Bruno. *Changer de societé, refaire de la sociologie.* Paris : La Découverte, 2007.

[75] Viveiros de Castro afirma que se ele fizesse, entre os awarete, um comentário sobre a existência de panelas-espírito em alguns povos do alto Xingu, e de suas relações com doenças, os awarete "achariam tal ideia um tanto absurda" , mas se porventura um xamã awarete sonhasse com uma panela-espírito (e conversasse com ela, por exemplo) a comunidade reconheceria (pelo menos temporalmente) a possibilidade de existirem panelas-espírito. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008).

[76] (CESARINO, 2008, p. 386).

indígena no exercício de procurar em todas as coisas um "espírito", uma "entidade". Intui-se, nesta compreensão do meio ambiente, manifesta pelo perspectivismo, metodologias latentes para o pensamento associado à composição musical, dentro de nossa cultura.

Porém, o maior conflito entre nossa tradição e a música indígena amazônica, talvez seja a ideia de autoria, que no seu caso nunca é humana. Os índios estão aprendendo a usar nosso conceito de *cultura* e nosso conceito de *propriedade intelectual* para o diálogo inter-étnico.[77] Algo que é entendido, de qualquer forma, como um outro corpo duplo do xamã. Isto é, no seu meio ambiente também existem os brancos, e para se comunicar com esses seres é preciso entender a sua "perspectiva", entrar na sua *frequência* mental. Precisam inventar esses conceitos no seu imaginário, entre outras coisas, para que o *conhecimento aprendido com os outros seres que habitam o meio ambiente* (e que eles cuidaram zelosamente durante séculos) não seja roubado pelas indústrias farmacêuticas multinacionais. Porque a ideia de autoria e de propriedade, na cultura indígena brasileira, simplesmente não existia.

Nesse sentido, a cultura ameríndia sintoniza-se com os questionamentos à autoria tão em voga nas artes plásticas a partir da década de '90, objetos de estudo de trabalhos de Bourriaud (2009a; 2009b) e Ladaga (2010). Esse questionamento que tanto vemos nas etnografias: a música é dos ratos, dos morcegos, dos pássaros, dos peixes, das árvores. Seres que nestas tradições estão em um plano acessível à consciência humana. Nessa ideia radicalmente oposta a nossa tradição, em que o homem só faz parte da natureza, o diálogo com o meio ambiente se torna uma forma de *fusão* do homem com a natureza. Ou o estabelecimento de uma rede, um rizoma, de conexões para nós ainda improváveis. Não é esse o caminho que apontam os trabalhos *ecoacoustic* com suas criações que visam a "coexistência", o "engajamento", a "interação"? Não é esse, em definitiva, o objetivo último do compositor que *captura* o *belo* som do meio ambiente?

---

[77] Foram obrigados pelas circunstâncias a desenvolver uma *performance* de suas tradições (a "cultura" com aspas a que se refere Carneiro da Cunha) para fins de luta política: vestir roupas rituais ou executar uma dança tradicional na Praça dos Três Poderes perante as câmeras de TV.

2. Escuta e percepção ambiental

> *Somos tão visuais que a maioria de nós, quando não enxerga muito mal, tende a escutar aquilo para que está olhando. Quando voltamos o olhar para os vagalhões que rebentam longe da costa, nossos ouvidos e cérebro costumam filtrar tudo o que não é o ribombar longínquo, que transmite a impressão de distância e de uma incrível força. Quando contemplamos as ondas mais próximas, que quebram na beira da praia, ouvimos o estalo das pequenas bolhas, rebentando na areia aos nossos pés, enquanto o rumor das vagas distantes desaparecem ao longe.*
>
> Bernie Krause em *A grande orquestra da natureza* (2013, p. 13).

Neste segundo capítulo abordaremos um aspecto essencial no trabalho de composição em diálogo com o meio ambiente: as formas e métodos de escuta das paisagens sonoras. Duas teorias serão vistas como centrais para a pesquisa dos ambientes e situações sonoras que motivaram a composição das peças do portfólio: a *Escuta Ecológica* e a *Escuta Sensível.* A primeira surge dos trabalhos do psicólogo estadounidense James Gibson, e embora trate originalmente da percepção do mundo visual, despertou o interesse de pesquisadores preocupados como o mundo sonoro, como é o caso de Eric Clarke, que empregou os princípios de sua teoria para a análise musical. A segunda teoria é tratada como uma ferramenta para a escuta de paisagens sonoras pela educadora musical brasileira Silmara Lídia Marton, tomando como base a "lógica do sensível" do antropólogo Claude Levi-Strauss.

Estas teorias foram escolhidas, entre outras possíveis, pelo vínculo que estabelecem com trabalhos de autores que abordam questões de ecologia acústica ou pesquisam métodos de composição fundamentados no estudo do meio ambiente. Observamos, por exemplo, o uso explícito da *Teoria Ecológica* em escritos de Ferretti (2006 e 2011), Oliveira (2011) e Keller (2000). Assim mesmo, uma leitura atenta de textos de Murray Schafer (1992, 1993 e 1997) e Truax (1994) revelam uma grande afinidade destes autores com os pontos principais do pensamento de Gibson. Já a *Escuta Sensível,* parece ter sido usada de forma explícita em relação à escuta ambiental somente por Marton em sua tese *Paisagens sonoras, tempo e autoformação* (2008) em um trabalho de educação

musical, sem ter sido discutida, especificamente em trabalho focados na discussão de um processo composicional.[78] Porém, nossa ideia é que podem ser estabelecidos vínculos desta teoria com práticas auditivas que sustentam o trabalho compositivo de autores como Olivier Messiaen, da artista sonora brasileira Lilian Nakahodo e das práticas musicais de povos indígenas brasileiros, por exemplo. Para o presente trabalho podemos afirmar que ambas as teorias contribuíram para o processo de estudo das sonoridades de locais específicos, possibilitando definir aspectos técnicos e expressivos das peças em complemento com procedimentos pessoais.

A *Teoria Ecológica* e a *Escuta Ecológica* enfatizam a abordagem do processo perceptivo em relação a um contexto ambiental. Tanto Gibson quanto Clarke compreendem qua há uma "relação direta" entre o dado sensível (ou informação perceptual) e a interpretação que o cérebro faz desses dados. Dessa maneira, a *Teoria Ecológica* acaba centrando sua preocupação no que é "especificado pelo entorno" de forma direta. A *Escuta Ecológica* acaba focando em aspectos que estimulam: 1) uma compreensão global do entorno, como um *sistema* integrado, 2) a procura de "sentidos", ou seja, estímulo à *escuta causal* e a *escuta semântica*, o que permitirá refletir sobre os procedimentos compositivos que possibilitem fazer *referência* a esse aspecto essencial da vivência de um ser humano no meio ambiente,[79] 3) nessas duas formas de escuta mencionadas já vemos que há diferença nas diferentes procuras de "sentidos", desde as que podem ser estabelecidas de forma direta até as mediadas por aspectos culturais mais complexos (linguagem, símbolos, apreensão de significados culturais inerentes a um estilo musical, carga histórica implícita na percepção de um simples sinal sonoro), 4) a compreensão do entorno como espaço relacional que pode ser transposto ao seio de uma composição, que pode nos oferecer seus materiais, ou com o qual podemos estabelecer

---

[78]Podem-se encontrar alguns trabalhos acadêmicos no Brasil sobre a escuta sensível nos âmbitos da educação musical, da antropologia, da sociologia, medicina e musicoterapia. Poucos trabalhos estabelecem algum tipo de relação com o âmbito da composição musical, geralmente trabalhos de educação musical. Ver por exemplo: Lino (2008), De Souza e Joly (2010).

[79]A *escuta causal* e a *escuta semântica* são as que possibilitam nossas ações no meio ambiente. A *escuta reduzida*, embora importante como ferramenta analítica e compositiva, é algo mais dissociada da vivência direta do corpo em um ecossistema, não parece tão fundamental para a resposta direta aos sons ambientais. Por exemplo: escutar as características acústicas do som de um motor não é tão importante quanto percebermos que é o motor de um carro e que, em consequência, devemos sair da pista se não queremos ser atropelados.

relações sonoras a partir de um estudo sistemático. Enfim, a *Teoria Ecológica,* nos oferece ferramentas analíticas apropriadas para a análise dos fenômenos tanto em campo, quando para a análise posterior de gravações em laboratório. Esta análise permite a compreensão do funcionamento, em um dado meio ambiente, dos fenômenos presentes e entender como eles se organizam a partir dos ritmos próprios da vida local. Esta análise é o ponto de partida para o planejamento da composição, quando os eventos sonoros do meio ambiente incitam a criação dos materiais musicais, sejam derivados da procura por evocar o meio ambiente, no aproveitamento dos objetos materiais ou de materiais musicais que sejam passíveis de serem inseridos na paisagem sonora característica de um local estudado sistematicamente.

A *Escuta Sensível*, por outro lado, reforça também a ideia de uma escuta na procura por "sentidos". Porém, desenvolve aspectos diferentes e que parecem ter a ver com o âmbito expressivo, mais do que o analítico ou racional, estimula a atenção: 1) nos sons menos perceptíveis, 2) nas relações do som com os processos ecológicos ou ambientais, 3) na relação do som com os ritmos dos ciclos da vida, 4) nas relações entre os sons (e seus ritmos) com a cultura humana inserida no local. A *Escuta Sensível,* como apresentada por Marton, faz um apelo ao silêncio, a procurar uma atitude própria de culturas em contato direto com o meio ambiente (culturas rurais, no caso da tese estudada). Nos convida a estabelecer laços afetivos com o entorno. E esses laços são, em definitiva, o aspecto primordial no nosso trabalho: sem esse aspecto, qualquer análise racional e sistemática seria vazia de sentido, seria incapaz de nos instigar ao ato de compor.

2.1 *Teoria ecológica da percepção*

A *Teoria Ecológica da Percepção* surge em meados do século XX a partir de pesquisas do psicólogo americano James J. Gibson (1904-1979). Gibson estava preocupado em explicar como o ser humano percebe o mundo visual. Durante um quarto de século, estudou e comparou diversas teorias da percepção visual, dentro de uma abordagem eclética, apresentando a primeira exposição da teoria em 1950, no livro *The*

Perception of Visual World. O problema fundamental apresentado era a questão da percepção do espaço, o qual, na sua opinião,[80] não era explicado satisfatoriamente pelas teorias existentes até aquele momento:

> [...] como podemos dar conta da riqueza do sentido da vista se consideramos a pobreza da imagem dentro do olho? A visão depende desta imagem que se projeta na retina. Mas que inadequada parece essa imagem quando comparada com o resultado! A cena que vemos tem profundidade, distância e solidez; a imagem é plana. Como pode a visão depender da imagem refletida nos olhos e ainda produzir a cena que se extende até o horizonte? O entorno físico tem três dimensões; ele é projetado pela luz em uma superfície sensível de duas dimensões; ele é percebido, no entanto, em três dimensões. Como é que a terceira dimensão perdida é restaurada na percepção?[81]

O foco do estudo de Gibson, no entanto, não eram as questões fisiológicas (o aparelho visual, o cérebro), senão as questões psico-físicas.[82] Acreditava que os estudos feitos sobre os aspectos fisiológicos eram suficientes para compreender os processos nesse âmbito, mas que ainda não conseguiam dar conta do problema de explicar como funciona a percepção do mundo visual. Entendia que a fisiologia explicava a apreensão das sensações pelos sentidos, sendo que estas poderiam ser consideradas somente "a matéria prima", enquanto que a percepção seria "o produto manufaturado".[83] O que era necessário, desta maneira, era compreender o processo de *fabricação* do produto final do processo perceptivo.

Ao avaliar como esse processo funcionaria, Gibson questiona as teorias *cognitivistas*, nas quais a experiência acumulada e a cultura do indivíduo teriam um papel central no processo perceptivo. Na sua opinião, desconsidera-se aí um fator essencial para a resolução desses problemas que é a relação *direta* do estímulo com a percepção.

---

[80] GIBSON, 1950, Preface, p. vii.

[81] Tradução nossa. No original: […] how can one account for the richness of sight considering the poverty of the image within the eye? Vision depends of this retinal picture. But what an inadequate the image seems to be when compared with the result! The visible scene has depth, distance, and solidity; the image is flat. How can vision depend of the pictures in the eyes and yet produce a scene which extends to the horizon? The physical environment has three dimensions; it is projected by light on a sensitive surface of two dimensions; it is perceived nevertheless in three dimensions. How can the lost third dimension be restored in perception? (GIBSON, 1950, p. 2).

[82] Interessante observar que os principais trabalhos de Gibson (1950 e 1979) são contemporâneos das pesquisas de Pierre Schaeffer, o que mostraria um interresse naquele momento histórico na psico-física. O compromisso de Gibson em definir essa área de estudos no prefácio, nos dá um indício dessavontade deabrir caminhos em uma área do conhecimento com a qual o público não deveria estar muito familiarizado.

[83](IBIDEM, p. 12).

(GIBSON, 1950, Preface, viii). Aplicando seus termos poderíamos dizer que procurava compreender melhor as relações entre a "matéria prima" e a "manufactura":

> "Os olhos oferecem um arranjo de cores, os ouvidos um fluxo de sons. É isto o que eles fazem. O resto da experiência é uma questão de combinar, organizar e unir as sensações em coisas e eventos." (IBIDEM, p. 12).[84]

Isto não significa, como no caso dos estudos em fisiologia, que o autor negasse a importância da experiência e da cultura nos processos perceptivos, como veremos também na releitura que Eric Clarke faz dos estudos de Gibson. O ecletismo de Gibson fica evidente quando confessa suas influências, rendendo tributo à *Teoria da Gestalt*, ao Funcionalismo Americano, àquilo "que pode ser chamado de *dimensionalismo*", (IBIDEM, Preface, viii) a Kurt Koffka, Leonard Troland e Edwin Boring. Mas o impulso fundamental para a elaboração de sua teoria veio de pesquisas em aviação militar durante a Segunda Guerra Mundial. Estas pesquisas, segundo Gibson, levaram àseguinte formulação:

> A ideia básica era que o espaço visual poderia ser concebido não como um objeto ou uma organização de objetos no ar, mas como uma superfície contínua ou uma ordem de superfícies contíguas. O caráter especial do mundo visual é dado não pelos objetos em si, mas pelo pano de fundo do objeto. Isto é exemplificado pelo fato de que o espaço do piloto de um aeroplano, paradoxalmente ao que possa parecer, é determinado pelo chão e pelo horizonte, não pelo ar em que está voando. Esta concepção conduz a uma reformulação radical do estímulo ou sinais de profundidade e distância. Em vez de investigar as *diferenças* de estímulo entre dois objetos, o experimentador é levado a investigar as variações dos estímulos em relação a um pano de fundo contínuo. Esta mudança de ênfases teve grandes implicações […]. [85]

---

[84]Tradução nossa. No original: "The eyes furnish us with an array of colours, the ears with a flow of sounds. That is all they can do, and the rest of experience is a matter of combining, ordering, and uniting, the sensations into things and events."

[85] Tradução nossa. No original: "The basic idea is that visual space should be conceived nor as an object or an array of objects in air but as continuous surface or an array of adjoining surfaces. The spatial character of the visual world is given not by the objects in it but by the background of the object. It is exemplified by the fact that the airplane pilot's space, paradoxical as it may seem, is determined by the ground and the horizon, not by the air through which he flies. This conception leads to a radical reformulation of the stimuli or cues for depth and distance. Instead of investigating the *differences* in stimulation between two objects, the experimenter is led to investigate the *variations* in stimulations corresponding to a continuous background. This shift of emphasis has a great many implications, end these will be explored in the ensuing chapters." "The basic idea is that visual space should be conceived nor as an object or an array of objects in air but as continuous surface or an array of adjoining surfaces. The spatial character of the visual world is given not by the objects in it but by the background of the object. It is exemplified by the fact that the airplane pilot's space, paradoxical as it may seem, is determined by the ground and the horizon, not by the air through which he flies. This conception leads to a radical reformulation of the stimuli or cues for depth and distance. Instead of investigating the *differences* in stimulation between two objects, the experimenter is led to investigate the *variations* in stimulations corresponding to a continuous background. This shift of emphasis has a great many implications, end these will be explored in the ensuing chapters." (GIBSON, 1950, p. 6-7).

Estas investigações em aviação militar o levaram a conceber uma *Ground Theory* (teoria do solo, teoria do chão), em que a percepção atuaria a partir da relação de objetos móveis sobre um "plano de fundo". Os princípios gerais desta teoria são sintetizados no capítulo 1 de *The Perception of Visual World* através dos seguintes ítens:

1. "As impressões elementares do mundo visual são as de superfície e borda (beira)."[86] Estas impressões nos levam a distinguir as relações de *figura-fundo* e dessa maneira, a distinguir os objetos.

2. "Há sempre algumas variáveis na estimulação (mesmo sendo difícil descobrir e isolar) que correspondem a propriedades do mundo espacial."[87] Quer dizer que as percepções sempre correspondem a um estímulo fisiológico. Uma percepção de profundidade, por exemplo, pode derivar de uma mudança de luminosidade que o olho distingue "escaneando" todo um contexto.

3. "A variação do estímulo na imagem retiniana à qual uma propriedade do espaço visual corresponde precisa ser somente uma propriedade correlacionada não uma cópia dela."[88] O que implica que o dado não precisa ser fiel, mas apresentar algum estímulo que possibilite sua "interpretação" pelo cérebro.

4. "Os pontos não homogêneos na imagem retiniana podem ser analisados por métodos da teoria dos números e da geometria moderna em um conjunto de variáveis análogo às variáveis da energia física."[89] As imagens na retina seriam, desta maneira, "decodificáveis" pelo cérebro por causa de uma possibilidade de "tradução" de dados

---

[86] Tradução nossa. No original: "The elementary impressions of a visual world are those of surface and edge." (IBIDEM, p. 8).

[87] Tradução nossa. No original: "There is always some variables in stimulation (however difficult it may be to discover and isolate) which corresponds to a property of the spatial world." (IBIDEM, p. 8).

[88] Tradução nossa. No original: "The stimulus-variable within the retinal image to which a property of visual space corresponds need be only a correlate of that property, not a copy of it." (IBIDEM, p. 8).

[89] Tradução nossa. No original: "The inhomogeneities of the retinal image can be analyzed by the methods of number theory and modern geometry into a set of variables analogous to the variables of physical energy." (IBIDEM, p. 9).

quantificáveis. Ou seja, a "interpretação" não é aleatória, se baseia em estímulos que permitem assimilar e traduzir dados mensuráveis.

5. "O problema de como percebemos o mundo visual pode ser dividido em dois problemas considerados separadamente. Primeiro, a percepção do mundo espacial substancial e segundo, a percepção do mundo das coisas úteis e significantes nas quais ordinariamente prestamos atenção."[90] Esta frase, no caso da percepção sonora, poderia ser comparada as "funções de escuta" de Schaeffer (1966, p. 66-69) da seguinte maneira: o primeiro problema poderia ser relacionado com a escuta (bruta ou qualificada) de "objetos sonoros", o segundo problema, com a escuta semântica e com a escuta causal.

Porém, para melhor explicar sua teoria, Gibson apresenta um percurso histórico cronológico, uma genealogia das teorias da percepção, com seu antagonismos teóricos, onde podem se ver, de forma implícita, diversas formas de compreender o mundo. A problemática da percepção do espaço foi debatida amplamente em diversos períodos da história e recebeu aportes de diferentes áreas de conhecimento. A partir desta genealogia, Gibson nos situa no estado de conhecimento que ele conferiu através do seu estudo sistemático sobre o assunto. Inicialmente, apresenta a ideia de que o problema da percepção visual foi abordado desde o começo por duas vertentes antagônicas: as teorias "nativistas" e as teorias "empiristas".

As teorias "nativistas" partiriam do princípio de que a percepção do mundo tem por base "conhecimentos inatos" ou que funciona a partir da "intuição". (IBIDEM, p. 14). Originalmente, esta vertente teria partido do pressuposto de que Deus teria colocado "ideias" na mente de toda pessoa antes de nascer, isto é, que o ser humano nasceria com todos os conhecimentos necessários para a percepção e adaptação ao mundo.[91]

---

[90] Tradução nossa. No original: "The problem of how we perceive the visual world can be divided into two problems to be considered separately, first, the perception of the substantial or spatial world and, second, the perception of the world of useful and significant things to which ordinarily attend." (IBIDEM, p. 10).

[91] "Em resumo, nós aprendemos nossas ideias en vez de descobri-las por elas terem sido implantadas na mente por Deus". Traduçao nossa. No original: "In short, we learn our ideas instead of discovering them implanted in our minds by God." (IBIDEM, p. 12).

Embora essa ideia possa parecer absurda para um cético, devemos convir que alguns processos perceptivos parecem acontecer de forma "inata": o corpo de todos os seres é a princípio "preparado" para conseguir captar as informações ambientais de maneira apropriada para sua subsistência. Porém, isso é compreensível, além de qualquer concepção "mística", como um processo adaptativo dentro da dinâmica da seleção natural.[92] Já pelo lado dos "empiristas" o recém nascido seria uma *tabula rasa,* sem qualquer conhecimento prévio e que precisaria da experiência no mundo para apreender a perceber. (IBIDEM, p. 12).

A controvérsia entre essas duas vertentes está longe de ser simples: a invenção do estereoscópio, por exemplo, mostrou que a divergência entre a imagem dos dois olhos, fornece um dado completo para que o corpo assimile de forma "direta" (sem necessidade de um aprendizado) a terceira dimensão do mundo projetado como imagem bidimensional. No entanto, Gibson apresenta pesquisas feitas com bebês que apontam a um aprendizado gradual na percepção do espaço em que este aprendizado seria assimilado através da exposição contínua do bebê aos estímulos do entorno. (IBIDEM, p. 17).

Porém, mesmo antes destas pesquisas com bebês, a questão da discrepância entre a imagem refletida nos dois olhos não dava conta completamente do problema da percepção do espaço tridimensional (e da sensação de profundidade). Quando um objeto se encontra muito distante, principalmente, é necessário juntar outras pistas: um objeto "encoberto" por outro, a projeção de uma sombra, a diminuição de tamanho de objetos que são sabidamente iguais em tamanho, etc.

> Se alguma coisa parece estar acima de outra, provavelmente não está suspensa no ar, senão somente situada no chão a uma grande distância. Se um objeto parece azulado ou fora de foco ele deve estar distante como as montanhas do horizonte. Se um objeto está parcialmente iluminado e parcialmente na sombra sua superfície não pode ser plana mas deve realmente ser curvada ou dobrada. Se uma coisa parece se movimentar ou se locomover através de outra coisa quando

[92] Atualmente também pode ser compreendido como um dado fornecido através dos genes.

> o observador movimenta sua cabeça de um lado para o outro, deve estar mais próxima que a outra coisa em proporção a seu movimento relativo.[93]

Estes métodos perceptivos, que implicariam uma tarefa "interpretativa" dos dados sensoriais pela mente, seriam próprios, de qualquer maneira, das práticas usuais dos artistas plásticos quando retratam um espaço tridimensional numa tela de pintura plana. Se a divergência óptica dos dois olhos captada pelo estereoscópio foi definida como uma pista de *nível primário* (recebidas de forma *direta* pela sensação), estas outras o foram como pistas de *nível secundário* (mediadas por um processo *interpretativo* perceptual). A detecção destas pistas de nível secundário, de qualquer maneira, ficou ainda mais facilitada após o surgimento da *Teoria da Gestalt*, da qual a *Teoria Ecológica* incorporou boa parte de suas ideias.

Uma das conclusões inovadoras da *Gestalt* foi descobrir, por meio de testes experimentais, que "as formas parecem ocorrer espontaneamente na percepção mesmo quando a imagem construida pelo experimentador for objetivamente incoerente e sem sentido."[94] Ou seja, mesmo quando o estímulo é confuso o cérebro procura "interpretá-lo" de maneira que adquira algum significado. A percepção, desta maneira, "não é redutível a elementos ou unidades aditivas",[95] é um processo ativo do cérebro, que completa dados perceptuais e os organiza. A *Teoria da Gestalt* superou a ideia puramente geométrica da percepção, a partir da descoberta de que o cérebro reorganiza os estímulos para lhes dar coerência: procurando continuamente delimitar "formas" que estabeleçam sentido no mundo. Um dos problema centrais da percepção, desta maneira, seria compreender como o cérebro "sintetiza" esses dados que não são transmitidos de forma completamente fiel ou completa, aparentemente, pelos estímulos que chegam aos sentidos. Para tal, a *Gestalt*

---

[93]Tradução nossa. No original: "If one thing appears above another it is probably nor suspensed in the air but merely lying on the ground at a greather distance. If an object seems bluish and blurred it must be distant like the hills on the horizon. If an object is partly in light and partly in shadow its surface cannot be flat but must really be curved or bent. If a thing seems to move, of be displaced across other things when the observer moves his head from side to side, it must really be nearer than the other things in proportion to its relative motion." (IBIDEM, p. 21).

[94] Tradução nossa. No original: Forms seemed to occur spontaneously in perception even when the picture constructed by the experimenter was objectively incoherent and meaningless. (IBIDEM, p. 22).

[95]Tradução nossa. No original: Experience is not reducible to elements or additive units. (IBIDEM, p. 22).

desenvolveu uma série de leis que explicam como o cérebro opera para preencher essas lacunas. Elencamos aqui algumas delas:

Lei da proximidade: eventos próximos em tempo e espaço, sometidos a condições semelhantes tendem a permanecer unidos.

Lei da semelhança: os eventos semelhantes são selecionados pelo cérebro e agrupados em um mesmo conjunto. A seleção é feita por algum critério: cor, intensidade, cheiro, peso, tamanho, forma, etc.

Lei da boa continuidade: a nossa percepção acompanha as tendências de agrupação e continuidade em linhas ou formas que já foram percebidas anteriormente ou com as quais estamos familiarizados.

Lei da pregnância: acontece quando uma forma predomina em relação às outras e nos "impõe" sua distribuição.

Lei da clausura ou fechamento: quando os elementos de uma forma tendem a se agrupar, na percepção, para formar uma configuração completa ou fechada.[96]

Podemos entender, neste momento, que as leis da Gestalt independem do foco específico de Gibson no "mundo visual". Elas são aplicáveis ao "mundo sonoro" onde, talvez, haja ainda uma necessidade mais premente por "interpretar" os fenômenos e lhes conferir um sentido, ou ao agrupar vários estímulos descobrir como se originaram. Ferretti discute um pouco sobre a relação destas leis da Gestalt com o som musical e com o som ambiental:

> A semelhança é importante para ao ressurgir um material igual ou similar percebermos a recorrência. A proximidade ajuda a perceber as direções de mudança ou transformação dos eventos. A boa condução ou destino comum têm um papel importante na detecção de linearidade de diferente tipo.[97]

---

[96]Para aprofundar na Teoria da Gestaldt ver (KOFFKA, 1999).

[97]Tradução nossa. No original: "La similitud es importante para al reaparecer un material igual o similar percibir recurrencia. La proximidad ayuda a notar las direcciones de cambio otransformación de los eventos.La buena conducción o destino común tiene un rol importante en la detección de linearidades de diferente tipo." (FERRETTI, 2006, p. 19).

Estes fundamentos teóricos da Gestalt, de qualquer forma são complementados por Gibson com outros conceitos, originados na leitura de teóricos anteriores, como Ernst Mach (1838-1916), que possibilitaram estabelecer dois conceitos chaves para a percepção visual, a saber: o *campo visual* [*visual field*] e o *mundo visual* [*visual world*] e que enriquecem ainda mais a sua compreensão destes processos.

Ao falar em *campo visual* estamos nos referindo à faixa de observação dos dois olhos: os 180 graus observáveis horizontalmente e 150 graus observáveis verticalmente. Para compreendermos melhor este conceito, Gibson sugere deixar a vista fixa em um ponto determinado: todo o que conseguimos ver é o *campo* visual. Ao fazer isso, notamos que a visão é mais nítida no centro e menos definida nas beiras. Já o *mundo visual* é algo que não tem limites, algo que é percebido como uma continuidade. Os olhos, "escaneiam" incessantemente o entorno, pelo deslocamento contínuo do foco do *campo visual,* de maneira a colher informações que são guardadas pelo cérebro, fazendo com que uma pessoa, por exemplo, não precise olhar para trás continuamente para saber se há uma parede ou uma janela. O *mundo visual*, dessa maneira, seria algo invariável, enquanto que o *campo visual* algo que muda continuamente de acordo com os movimentos dos olhos.

Neste ponto cabe comparar essa diferença com os dois tipos de escuta elencados por Barry Truax em *Acouctic Comunication*:1) um tipo de escuta que procura focos de atenção ou *"listening-in-search"* e 2) uma escuta global ou *"listening-in-reading",*[98] em que percebemos o "pano de fundo" onde acontecem as ações. Vemos que nos processos de percepção auditiva podem se estabelecer parâmetros semelhantes aos empregados por Gibson na percepção visual para compreender como acontece o processo de "decodificação".

Voltando ao antagonismo da percepção visual, o *mundo visual* seria, por outro lado um mundo de objetos concretos, enquanto que o *campo visual,* um mundo de formas preenchidas de cor. Ou seja: o *campo visual* traz informações sem processamento que são interpretadas à luz da totalidade que é o *mundo visual*. Neste ponto Gibson afirma: as "teorias da visão, falando de forma geral, tem sido teorias do *campo visual*, mas este tipo

---

[98](TRUAX, 1994, p. 17).

de explicação é insuficiente. O que precisamos é uma teoria da visão objetiva.”[99] Como apontará Clarke em seu trabalho, o que Gibson procura explicar, em definitiva, é como a percepção dá conta de interpretar o “sentido” das coisas. E, diferentemente de outras teorias, os princípios apresentados abrangem situações bem diversas, independentemente de fatores culturais.

Quando Gibson aborda as problemáticas da percepção de um ser humano pré-histórico (no cap. 11 do livro *The Perception of Visual World*), em sua difícil tarefa de sobreviver em um mundo habitado por animais selvagens, deixa transparecer o fato de que sua explicação sobre os processos perceptivos não se aplica exclusivamente ao ser humano moderno, inserido em uma cultura sofisticada, com seus processos educativos complexos, senão que pode perfeitamente dar conta inclusive de explicar a percepção de um ser humano pré-histórico. Exemplificando através da situação hipotética de um homem primitivo ao se deparar com um tigre dentes-de-sabre em um local próximo, reflete sobre a habilidade que ele teria de responder a esse estímulo de forma apropriada. Mesmo sem ter ainda colocado um nome a tal animal, ou o estudado como espécie, esse hominídeo saberia responder à sua proximidade adotando uma atitude adequada:

> Julgando seu provável comportamento, um homem primitivo distinguia a solidez, a distância e o espaço entre as coisas com grande precisão. Em seu lugar, podemos afirmar que ele via um mundo visual. Porém, também se comportava em relação às coisas com circunspecção, porque via um mundo carregado de significados. E sendo especulativos de forma a considerar todos os aspectos, é razoável pensar que nosso ancestral conseguia colher informações do seu entorno e conhecia as diferenças entre os objetos. Seu conhecimento era fundamentado na locomoção e no reconhecimento: era ajustado ao espaço e, ao mesmo tempo, consistia na reação aos objetos.[100]

A diferenciação estabelecida entre os dois problemas em que divide o processo perceptivo, no ponto 5 de seus princípios fundamentais mencionados anteriormente (a diferença entre “a percepção do mundo espacial substancial e a percepção do mundo das

---

[99]Tradução nossa. No original: “The theories of vision, generally speaking, have been theories of the visual field, but this type of explanation is insufficient. What is required is a theory of objective seeing.” (GIBSON, 1950, p. 43)

[100]Tradução nossa. No original: “Judging from his probable behavior, primitive man discriminated the solidity, separateness, and spacing of things with great accuracy. In his place, we would say that we saw a visual world. But he also behaved toward things with circumspection, for he saw a world of meanings. Speculative as all such accounts must be, it is reasonably, certain that our primitive ancestor got about in his environment, and knew one object from another. His behavior was based on locomotion and recognition: it was adjusted to space, and at the same time it consisted of reactions to objects.” (IBIDEM, p. 198).

coisas úteis e significantes”), já está presente nessa situação: as informações recebidas pelos sentidos que apresentam um mundo substancial são imediatamente “interpretadas” às necessidades pontuais de sua sobrevivência, ganham um “significado” particular próprio do ser humano.

No entanto, através do tempo, o homem foi construindo um mundo simbólico à sua volta, próprio da sua cultura, em que outros indícios devem ser considerados para agir no seu meio: “Além disso, nosso mundo é ampliado e complicado, se comparado com aquele de nosso ancestral, pela inclusão de certas formas, linhas e padrões feitos pelo homem que nós conhecemos por pinturas, símbolos e palavras impressas.” [101]

A chave das pesquisas de Gibson parecem centradas na questão de como a percepção opera para tornar os estímulos recebidos pelos sentidos em algo “proveitoso”, “útil” à nossa interação com o mundo. A percepção seria, desta maneira, um procedimento adaptativo próprio de qualquer ser vivo em seu agir no meio ambiente, sendo imprescindível para o ser humano, a incorporação gradual de conhecimentos de índole cultural: símbolos abstratos, formas de representação, idiomas, escrita.

Quando consideramos a tarefa de pesquisar maneiras de compor “em diálogo” com o meio ambiente não podemos deixar de considerar a utilidade desta teoria: a escuta necessária ao estabelecimento de vínculos com o entorno deve ser uma escuta atenta a sinais, como vimos: “escuta de pesquisa” (“*listening-in-search*”), que nos possibilite compreender tanto os estímulos que apontam para a compreensão de fenômenos naturais (como chuva) quanto para os sinais acústicos que nos informam sobre questões próprias de códigos simbólicos.

Contextualizando com o nosso trabalho, podemos refletir que nas peças em que pretende-se “evocar” uma situação ambiental na sala de concerto por meio do uso de instrumentos acústicos tradicionais ou objetos colhidos no entorno, a escuta ambiental deve ser guiada pelas funções “semântica” e “referencial”.

---

[101]Tradução nossa. No original:Furthermore, our world is enlarged and complicated as compared with that of our ancestor, by the inclusion of certain forms, lines, and man-made patterns which we know as pictures, symbols, and printed words. (IBIDEM, p. 198).

Michel Chion, em *La audiovisión* menciona que a *escuta causal* é aquela que procura descobrir qual fenômeno ambiental originou o som (ou seja, uma escuta do aspecto referencial). Já a *escuta semântica* seria aquela que procura compreender o significado de uma mensagem (uma frase proferida numa língua, código Morse, por exemplo). (CHION, 1993, p. 33-36).

Entender qual é a *causa* de um som, é algo fundamental para nossa interação com o meio ambiente, já que é a partir desta compreensão que decidimos nossas ações. A *causa* atrai nosso interesse e é o motor da nossa "exploração" do local. Mas descobri-la, de fato, nem sempre é tão fácil, quando falamos de som. Na nossa escuta inseridos no local a vista nos auxilia inúmeras vezes na tarefa de descobrir de onde surgiu um determinado som. Porém, quando escutamos uma gravação de uma paisagem sonora há sons que são difíceis de identificar e só uma análise cuidadosa do contexto pode nos oferecer pistas, chegando muitas vezes a uma ideia a partir de deduções. O som é muitas vezes ambíguo e muitas vezes a *causa* não é tão evidente. Devemos prestar atenção em vários aspectos para não nos enganar.

Já a escuta semântica implica um grau de complexidade maior. É uma escuta, a princípio, somente própria do ser humano e que se relaciona intimamente com o conhecimento sobre uma cultura.[102] Se escutarmos uma gravação de uma paisagem sonora de cidade de La Paz, por exemplo, e acontecer nela um diálogo em aymara, devemos dominar essa língua para poder compreender o que está se comunicando. O fato de compreender o que está sendo dito, evidentemente, possibilita ter acesso a informações que ampliam nossa consciência sobre a situação e seu contexto. Compreendendo o significado das palavras podemos deduzir que é o diálogo de dois operários e dessa maneira confirmar a suspeita de que os sons que ouvíamos anteriormente eram sons gerados pelo trabalho em uma construção.

A *escuta causal* e a *escuta semântica*, desta maneira, são essenciais ao trabalho do compositor. Se pretendemos retratar, por exemplo, as situações sonoras de uma feira dominical, é preciso compreender os pregões dos vendedores, as conversas, o sentido das

---

[102]Argumentamos aqui a partir da ideia de que somente o ser humano possui cultura, cientes de que é algo que pode ser questionado.

palavras, além da musicalidade dos ritmos e contornos melódicos da fala. Se pretendemos reproduzir os distintos eventos sonoros em uma paisagem devemos descobrir o evento ambiental que produziu esse som: o som produzido por alguém que está lavando a calçada com uma mangueira, a passagem de um carro na rua, o canto de um pássaro, um alarme. Embora não devamos esquecer a atenção necessária às características físicas do som de maneira a encontrar sonoridades semelhantes nos instrumentos empregados, a intencionalidade do compositor se centra nas características específicas do som que permitam ao ouvinte fazer associações mentais entre o som instrumental e o evento a ser evocado. Isto é, a escuta é sempre conduzida pelo aspecto *referencial* e pelo aspecto *semântico*.

No caso das peças compostas com objetos colhidos em locais de estudo se faz necessária uma seleção de objetos que produzam os sons característicos do ambiente. Se em um momento inicial, seria preciso uma escuta, no local, em posição fixa (sem deslocamento), prestando atenção às fontes sonoras, em uma segunda etapa seria necessária uma investigação guiada pelo processo de ação e resposta,[103] manipulando objetos, experimentando sonoridades de maneira a descobrir quais deles nos oferecem informações específicas que façam referência às particularidades do local.

Ainda mais se pretendemos inserir sons musicais em um meio ambiente específico, a escuta é guiada pelos mesmos princípios. Como poderíamos estabelecer vínculos entre os eventos musicais e os fenômenos presentes no ambiente sem avaliar o fator que determina a produção de um som? O canto de um pássaro, por exemplo, destacado em relação auditiva de *figura* sobre um *fundo* de uma trama complexa de sons ambientais, pode apresentar uma periodicidade regular entre produção de sons e silêncio que possibilitaria estabelecer um ritmo específico às intervenções dos músicos que participam da *performance.* Pode-se, inclusive, experimentar materiais musicais que estimulem respostas do animal.

---

[103]O processo de percepção a partir da ação e resposta é um dos aspectos fundamentais da Teoria Ecológica que será abordado na seguinte seção, ao tratarmos da Escuta Ecológica. Refere-se à forma em que o corpo responde aos estímulos ambientais e como esta resposta ajuda a perceber melhor estes estímulos, a modificá-los ou a possibilitar novas perspectivas para essa percepção.

Vemos portanto, que a Teoria Ecológica pode ser uma aliada à esta tarefa de composição referencial ao relacionar a escuta à procura de sentidos. Mas a pergunta que cabe aqui é: quais seriam esses "sentidos" (ou significados) a serem procurados na nossa prática de escuta? Gibson nos responde ao se referir a seis níveis básicos de sentido perceptível: 1) um primeiro nível, em que o "sentido" é descoberto por meio da manipulação dos objetos, o nível da "exploração" do entorno, comum em crianças e filhotes de animais; 2) um segundo nível, em que o "sentido" é conferido pelo "uso": objetos para comer, para esquentar, ou no caso dos músicos, para produzir som; 3) um terceiro nível, onde entra o "sentido" de perceber máquinas e objetos mais complexos (violino, celular); 4) um quarto nível, em que entra em jogo o "sentido" emocional; 5) um quinto nível, onde tratamos com o "sentido" dado pelos signos que se referem a algo que não está presente; 6) um sexto nível, o do "sentido" implícito nos símbolos (dinheiro, bandeira, palavras). (GIBSON, 1950, p. 199). Todos estes "sentidos", se pensarmos com atenção, se relacionam intimamente com o trabalho de compor música em diálogo com os entornos.

2.2 *Escuta ecológica*

Nesta segunda parte abordaremos a *Escuta Ecológica* a partir da discussão de trechos do livro *Ways of listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (2005), do musicólogo Eric Clarke. A *Escuta Ecológica* é a adaptação da *Teoria Ecológica da Percepção*, originalmente desenvolvida para compreender o mundo visual, para as problemáticas da percepção auditiva. O trabalho de Clarke, particularmente, procura desenvolver uma teoria analítica para o estudo de música a partir dos conceitos cunhados por Gibson. Insere-se, na musicologia, como uma nova ferramenta analítica para descobrir o "sentido" [*meaning*] musical, objeto de pesquisa em comum com outras teorias contemporâneas (fenomenologia, semiótica, hermenêutica, multimídia, teoria social, etc.). Porém, o autor argumenta a favor da *Escuta Ecológica* como uma teoria mais estreitamente relacionada à percepção sonora:

> Embora todos estes autores ofereçam alguma consideração à experiência de ouvir sons musicais, nenhum deles está tentando prioritariamente explicar como essas experiências musicais se originam. A maior parte dos autores que tratam deste assunto assumem que os sons são escolhidos de uma maneira ou de outra, formam unidades básicas de algum tipo (notas, motivos, melodias, texturas, etc.) e são organizados em estruturas, mas os processos perceptuais tem pouco ou nenhum papel na teoria do sentido musical.[104]

Pode-se concordar com o autor em que a percepção ecológica, aplicada à análise musical, apresenta um tratamento inovador principalmente quando confrontada à problemática da *recepção* (o *nível estésico* na divisão tripartida de Molino),[105] conseguindo observar o fenômeno musical de uma maneira mais *holística*, relacionando as reações e respostas do ouvinte ao estímulo sonoro a comportamentos biológicos, à adaptação de um ser ao meio ambiente, observando as diversas funções de escuta em relação a construção dos significados, situando a relação do ouvinte com a obra musical a partir dos condicionamentos culturais próprios das funções e usos sociais expressos em cada repertório, avaliando a carga histórica dos materiais musicais. A escuta ecológica pretende estabelecer uma relação profunda, como Clarke esclarece: "Uma parte importante desta discussão é uma consideração da relação entre natureza e cultura na percepção e especificamente na percepção dos sons do cotidiano e dos sons musicais."[106]

Mas apesar de o foco do livro não ser a escuta ambiental (foco central do nosso trabalho compositivo), a *escuta ecológica* aplicada à análise musical nos serve basicamente por dois motivos: 1) possibilita uma melhor compreensão da *Teoria Ecológica* no âmbito dos sons, auxiliando à sua aplicação como ferramenta de escuta dos sons ambientais; 2) a

---

[104] Tradução nossa. No original: "Although all these authors give some consideration to the experience of hearing musical sounds, none of them is primarily concerned with explaining how that experience comes about. Most writers on the subject assume that sounds are picked up in one way or another, form basic units of some kind (notes, motifs, melodies, textures, etc.), and are organized into structures, but that the perceptual processes involved play little or no role in a theory of musical meaning." (CLARKE, 2005, p. 7).

[105]Relembremos a divisão analítica tripartida de Molino: "Nattiez, seguindo conceitos elaborados por Jean Molino (MOLINO 1975/1990), erige sua teoria a partir da distinção entre os níveis poiético, neutro e estésico. […] O nível poiético analisa todos os aspectos da produção de uma peça musical, desde o processo criativo até o ato de escrita ou a influência do meio social em que o compositor estava inserido. A análise do nível neutro […] cuida das configurações imanentes do *traço* – o resultado final do processo poiético, isto é, a partitura e/ou ou objeto sonoro, "a música em si mesma". O nível estésico tem por objetivo investigar a recepção ou consumo da música, incluindo percepção, cognição, interpretação e recepção histórica. Tradução nossa livre de: NATTIEZ, Jean-Jacques. Music and Discourse: Towards a Semiology of Music.A translation and revision of Nattiez's *Musicologie générale et sémiologie.* Trad. Calyn Abbate. Princeton University Press. Princeton, 1990, p. 2.

[106] Tradução nossa. No original: An important part of this discussion is a consideration of the relationship between nature and culture in perception, and specifically of the perception of "everyday" and "musical" sounds. (CLARKE, 2005, p. 10).

metodologia aplicada para a análise musical pode ser usada também para analisar as gravações de paisagens sonoras, de forma a aproximar a compreensão destes fenômenos e conseguir estabelecer comparações entre as relações estruturais dos eventos sonoros de uma paisagem e as relações estruturais dos materiais musicais em uma peça. Esta comparação, mediada pelos critérios analíticos da *Escuta Ecológica,* torna-se uma ferramenta-chave para o processo compositivo (principalmente em sua fase de pré-composição) e que implica uma aproximação perceptiva entre os dois meios. Em realidade essa aproximação existe de fato na nossa escuta, como sugere Clarke, ao comentar uma situação imaginária de escuta, em que sons de um arquivo de áudio sendo reproduzido por um aparelho de som se confundem com os sons gerados na sala onde o ouvinte está situado:

> Os sons musicais habitam o mesmo mundo que os outros sons e enquanto a maioria do que se escreve sobre música e sobre percepção musical tende a separar a música do resto do entorno acústico é evidente que ouvimos música com o mesmo sistema perceptivo que usamos para todos os outros sons.[107]

A *Escuta Ecológica* pode, então, contribuir a relacionar os dois "mundos" ao compreender que nossa percepção do cotidiano pode ser integrada à percepção musical e convida-nos, de certa maneira, à integração do som musical com o som do meio ambiente, ao uso da paisagem sonora como mais um "instrumento" a participar da composição, como já foi proposto por Cage (1973), Ablinger (1997) e Ferretti (2006) e como usamos na concepção performática de algumas peças do presente trabalho. Para compreender melhor os possíveis usos da *escuta ecológica* vejamos os princípios da teoria expostos por Clarke.

Um dos princípios fundamentais, já exposto quando falamos da *Teoria Ecológica* é a compreensão do fenômeno perceptivo como uma ação do corpo de um ser vivo em sua adaptação ao meio ambiente. Para exemplificar isto, Clarke dá o exemplo da adaptação dos coelhos às pradarias, lugar onde eles encontraram o tipo de alimentação ideal e onde desenvolveram um corpo especializado para fugir dos predadores. Acrescenta-se a isso a explicação de que a ação contínua dos coelhos influência esse meio ambiente, já que ao comer os brotos de árvores e arbustos, eles acabam "modelando" o ecossistema de forma a

---

[107]Tradução nossa. No original: "Musical sounds inhabit the same world as other sounds, and while the majority of writing on music, and music perception, has tended to cordon off music from the rest of the acoustical environment, it is self evident that we listen to the sounds of music with the same perceptual systems that we use for all sound." (IBIDEM, p. 4).

que seja favorável a sua existência. Da mesma forma o sistema auditivo humano apresenta condições excelentes de adaptação para a percepção da linguagem e à percepção dos sons da série harmônica, permitindo a fruição dos sons musicais. E ainda: do mesmo jeito que os coelhos (ou melhor: muito mais sofisticado) o ser humano manipula o meio ambiente e constrói instrumentos musicais e modela espaços para atingir uma acústica "ideal" para ouvir.

Esta ideia de percepção estritamente ligado à adaptação ao meio ambiente implica uma diferença notável em relação às teorias cognitivistas. Para efeitos de comparação vamos tomar duas definições presentes no artigo *Comparação entre as abordagens ecológica e cognitivista para o treino da tomada de decisão no Ténis e no Rugby* (PASSOS et al., 2006). Segundo os autores:

> Na abordagem cognitivista assente na teoria computacional ou do processamento de informação, considera-se que a tomada de decisão e a acção são determinadas
>
> pela comparação entre a informação que chega pelos orgãos sensoriais (p.ex. o sistema visual) e a informação armazenada em memória sob forma de representações mentais (i.e. representações simbólicas da realidade) (PASSOS et al, 2006, p. 306).

Enquanto que na abordagem ecológica:

> James Gibson apresenta o conceito de percepção directa, em que existe uma função determinante da informação percepcionada directamente do ambiente (i.e. sem recurso a estruturas intermédias, como o processamento central que compara a informação que chega pelos mecanismos sensoriais com a informação armazenada em memória) para a coordenação e controlomotor. (IBIDEM, p. 306).

Clarke discute esta diferenciação explicando que a Teoria Ecológica não pretende eliminar os processos cognitivos completamente, mas salienta duas coisas. Primeiro: nem toda percepção é mediada por processos de representação internos, isto é, há uma diferença entre a compreensão de estímulos relacionados a sistemas de signos (uma placa de trânsito, por exemplo), onde haveria sim um mecanismo de representação, e os casos em que o corpo reage a um estímulo de forma direta. Para colocarmos um exemplo em nosso âmbito: uma pessoa sem nenhuma instrução musical, mas dotada de um "bom ouvido",

que ao escutar uma nota a reproduz sem qualquer inconveniente. No momento em que a nota soa no ambiente, imediatamente suas cordas vocais se prepararam instintivamente para entoá-la, sem ter conhecimento musical, além de o ouvido ter sido exposto ao estímulo. A reação das cordas vocais é *direta*. Elas "ressoam", "sintonizam-se" com o meio ambiente. Segundo: a teoria cognitivista argui que o processamento se daria a partir dos estímulos físicos básicos que são processados, passando pelo físico-mental, pelo mental, para finalmente acessar os valores culturais abstratos que o estímulo recebido ativaria. Clarke aponta o falho desta perspectiva: um ouvinte de música é consciente primeiro do estilo musical e suas implicações culturais e estéticas (por exemplo se é uma música para dançar ou para escutar sem se movimentar), antes de ter consciência da estrutura interna (escala musical, metro) ou das propriedades físicas do som. (CLARKE, 2005, p. 15). O caminho consciente, parece ser o contrário ao apontado pelos cognitivistas. Ou o acesso a esse "nível superior" teria que ser feito de maneira instantânea. A *Teoria Ecológica* (e a *Escuta Ecológica*) compreendem que esse processamento instantâneo se dá através das informações transmitidas pelo próprio estímulo de forma *direta* sem nenhum tipo de mecanismo de representação.

Um exemplo de como a percepção não depende somente de uma representação interna e sim da resposta a uma situação ambiental poderia ser esta: imagine que se encontra em um país diferente e que um grupo musical começa a tocar, a música pode ter um ritmo que o leve instintivamente a dançar, mas você só movimentaria seu corpo após observar a reação das pessoas no entorno. Inclusive porque dançar em uma situação em que não é permitido poderia lhe trazer problemas sérios. Após este primeiro contato com esse estilo musical, pode-se arguir que você construa alguma representação sobre o mesmo. Mas antes da *memória* vem a experiência direta: antes de lembrar que tocar uma chaleira que está apoiada encima do fogo queima você tocou uma chaleira e se queimou (e reagiu retirando a mão imediatamente!). Você teve uma experiência concreta, sem ter qualquer *imagem* mental do que seria se queimar.

O processo perceptivo na *Teoria Ecológica,* e que Clarke toma de Gibson para construir as bases da *Escuta Ecológica* pode ser sintetizado nos seguintes conceitos:

1) O processo perceptivo é uma adaptação de um ser vivo a um meio ambiente complexo e que pode ser compreendido estruturalmente.

2) As informações sobre o entorno são transmitidas pelos estímulos de forma direta.

3) O processo perceptivo se baseia em três princípios: a relação entre ação e resposta, a adaptação e a aprendizagem perceptiva.

4) Há dois conceitos básicos para entender como funciona o processo perceptivo, dentro da abordagem ecológica: *invariantes* e *affordance.*

O primeiro item já foi abordado na questão da adaptação dos coelhos às pradarias e da adaptação do aparelho auditivo humano à percepção de informações culturais (preparado para receber estímulos sonoros que contenham informação linguística ou musical). O desenvolvimento das culturas musicais, por outro lado, se relaciona às possibilidades que oferece o meio ambiente onde estamos inseridos, desde os instrumentos mais antigos (flautas feitas de ossos), até dispositivos modernos como i-Pods. (IBIDEM, p. 21-22).

O segundo item apresenta a divergência com as teorias cognitivistas e poderia ser resumida na frase: "a abordagem ecológica enfatiza a estrutura do entorno em si mesmo e se refere à percepção como o agrupamento daquela informação perceptual estruturada." (IBIDEM, p. 17). Um objeto material, ao ser manipulado, transmite pelo som suas características físicas. Imaginemos, por exemplo, as variações de altura em uma flauta, em relação ao comprimento do tubo, as vibrações (e sua síntese em altura e timbre) estão estreitamente vinculadas com o tipo de material, as dimensões do instrumento e a ação humana que é imprimida no objeto (pressão de ar). O corpo do receptor, como foi visto, "ressoa" de forma direta a estes estímulos do entorno, interpretando-os de forma direta. Porém, essa "ressonância" não é passiva, é um processo de "sintonização" ativo em que o corpo é ajustado permanentemente através da relação entre ação e resposta.

A relação entre ação e resposta é vista na *Teoria Ecológica* como base para o processo perceptivo em geral: todo estímulo que entra pelos sentidos gera uma resposta do corpo que por sua vez, gera uma reação do entorno, ou uma modificação do estímulo que gerará novas sensações em um processo contínuo e dinâmico. Tanto para os seres humanos como para os animais "a percepção é essencialmente exploratória" (IBIDEM, p. 19).

A relação da nossa escuta com a música é, de qualquer maneira, mediada pelo contexto cultural. Nossa atitude corporal difere dependendo se estivermos em um concerto de rock ou de música eletroacústica, por exemplo. No contexto da escuta de sons ambientais, a exploração é fortemente influenciada pela movimentação corporal, pela exploração de locais de escuta (e suas reverberações sonoras particulares) e pelo foco do olhar como observado por Bernie Krause no comentário que abre este capítulo. Podemos ainda acrescentar: a possibilidade de uso de dispositivos eletrônicos para "aumentar o volume" e escutar, por exemplo, sonoridades sutis como as de alguns insetos. O uso de tecnologia pode ser incluída nessa relação entre ação e resposta, já que um aparelho eletrônico faz parte do meio ambiente também. A ação corporal no meio ambiente também serve para explorar as sonoridades dos objetos presentes no local. O princípio de ação e resposta é o que possibilita, em definitiva, a aprendizagem perceptiva. E sobre este terceiro item Clarke distingue dois tipos: a aprendizagem "passiva" e a "ativa".

A primeira forma de aprendizagem perceptiva, a aprendizagem "passiva" é explicada por Clarke a partir de um exemplo interessante: a interação de um bebê com um xilofone.[108] O bebê pode descobrir sozinho a diferença de tocar o instrumento com ou sem baqueta, forte/piano e nas teclas agudas ou graves, incorporando de forma independente essas descobertas a uma performance "expressiva", isto é: conferindo a seu aprendizado "passivo" (sem instrução externa) um "sentido" dramático-musical. Por outro lado, a compreensão de um acorde como algo composto por três notas é algo que precisa ser ensinado. Clarke argumenta que as notas, se forem tocadas com o mesmo timbre, ao mesmo tempo e com a mesma dinâmica, serão assimiladas por uma pessoa sem instrução musical como uma entidade única e não como uma configuração composta de três

[108](IBIDEM, p. 23).

elementos (as três notas). Essa diferença de informação fará que o fenômeno seja compreendido de maneira radicalmente distinta.

Ao depararmos com estes conceitos de aprendizagem "passiva" e "ativa" nos damos conta de que a escuta do som ambiental, lamentavelmente, raramente é treinada ou ensinada no âmbito escolar, apesar de ter uma importância fundamental na sobrevivência, já que através do som somos informados do que acontece em um raio de 360º e podemos escutar coisas que estão ocultas para a vista. Um dos primeiros autores a apontar a importância desta aprendizagem foi Murray Schafer com seus exercícios de "limpeza de ouvidos" para os seus alunos. (SCHAFER, 1992). O compositor que trabalha com sons ambientais "descobre" muitas vezes esse "mundo oculto" pela educação musical convencional através do contato com trabalhos de outros músicos ou de artistas plásticos. O processo de aprendizagem perceptiva das paisagens sonoras acontece em grande medida de forma "passiva", empregando as palavras de Clarke, isto é: os compositores aprendem a escutar sozinhos, lendo textos ou compartilhando experiências com outros colegas. O trabalho que abordaremos na seção seguinte (MARTON, 2008) é um exemplo interessante da procura por uma metodologia para abordar a educação auditiva das paisagens sonoras, baseada nas experiências com um "mestre" peculiar: um agricultor nordestino.

Os outros conceitos elencados por Clarke, e que ele emprega para seu trabalho de análise do sentido musical, podem ser usados perfeitamente para explorar as sonoridades de um entorno. Por *invariantes* entendem-se os elementos que permanecem estáveis dentro de um estímulo apesar das variações aplicadas em outros componentes. Por exemplo, os fonemas e contornos da fala, que são reconhecíveis apesar da mudança de registro de uma voz feminina para outra masculina. No caso da música: um motivo, um tema, uma instrumentação, etc. Os elementos que possibilitam que um elemento *invariante* seja percebido (e desta maneira relacionado com outros) vêm expressos no estímulo sonoro.

Se falarmos de sonoridades de uma paisagem, um exemplo de invariante poderia ser as características acústicas do som do mar, classificadas geralmente como ruído branco. Imaginemos um ecossistema em que de um lado temos o mar aberto e do outro água mais "quieta", "parada". Apesar de conservar a invariante "ruído branco", certamente o mar

aberto terá um som mais grave e contínuo, enquanto que no local de água mais "parada" poderemos ouvir batidas de ondas curtas, bem articuladas, que gerariam um ruído branco de altura mais aguda. Estes detalhes sobre a faixa de frequência específica de cada ambiente (que pode ser analisada por espectrograma) e sobre os ritmos e tipo de articulação das ondas seria essencial para traçar as estratégias compositivas, caso viéssemos compor uma peça sobre esse ecossistema. Detectar a invariante "ruído branco" levaria a escolher, por exemplo, um instrumento (ou vários) de altura indeterminada, provavelmente de percussão. O comportamento das ondas, por outro lado, levaria à determinação de ciclos rítmicos e à criação de gestos musicais específicos que induzissem a evocar esse som.

O outro conceito empregado por Clarke (todos emprestados da teoria de Gibson)[109] é *affordance*. Um conceito de difícil tradução para o português e que significa um estímulo que convida a uma ação, algo que apresenta uma "potencialidade" de uso. Dessa maneira, para nós, humanos, um bife acebolado geralmente sugere comida (enquanto não formos vegetarianos, é claro), enquanto um livro é algo que serve para ler. Para uma traça, ao contrário, o livro seria a comida. A *affordance* é uma possibilidade contida em relação às capacidades do corpo: para nós é impossível tirar nutrientes do ato de comer as folhas de um livro. Mas caso não estejamos interessados na leitura de algum livro em particular, podemos usa-lo para ajustar o desequilíbrio entre as pernas da mesa também. O termo *affordance* ficou popular na área do *design* justamente por sua capacidade de explicar quando um determinado objeto nos "convida" a realizar uma ação. O interessante, é que a *affordance*, mesmo sendo intuída a partir da própria informação transmitida pelo estímulo, pode mudar de acordo com o interesse e o ambiente cultural: pensemos no uso de um mesmo instrumento musical por grupos culturais diferentes, como um violino na música erudita e na música guarani, que terá usos completamente diferentes. Na composição de peças a partir de paisagens sonoras podemos falar de diversas *affordances:* 1) uma sonoridade instrumental que *serve* para emular uma sonoridade ambiental específica, como o som de vibrafone e marimba tocados com arco na peça *Rua Espírito Santo,* que se mostraram semelhantes ao som das freadas dos ônibus na descida da

[109]Ver Gibson (1966).

rua dos Caetés em direção à avenida Santos Dumont; 2) uma praça silenciosa que se mostra um ambiente que *convida* a uma performance musical (muito mais do que uma rua barulhenta do centro de uma cidade), como a praça que foi escolhida para *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II*; 3) um maço de vagens de leucenas, que sugerem seu uso como chocalho, sugerindo uma imitação musical do som do vento nas àrvores na peça para objetos *O quê que eu faço com isto?* Se observamos atentamente, o processo compositivo como um todo pode ser analisado a partir da descoberta de *affordances* ou até a "desconstrução" das *affordances* habituais de um objeto para o estabelecimentode uma nova *affordance,* como no uso de um instrumento musical que nem o violino, usado geralmente para produzir sons periódicos, com o fim de "imitar" sons aperiódicos. A reflexão sobre as *affordances*, leva implícita a possibilidade de uma mudança de perspectiva.

2.3 *Escuta sensível*

O conceito de escuta sensível é apresentado por Silmara Lidia Marton na sua tese *Paisagens sonoras, tempos e autoformação* (MARTON, 2008), um trabalho desenvolvido na área de educação musical, dentro do *Grupo de estudos da complexidade* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É um trabalho que busca subsídios para educar a escuta do som do meio ambiente, integrada à temática da percepção auditiva em geral no âmbito da educação musical. Ao ser feito dentro de um *Grupo de estudos da complexidade*, compreendemos também que leva como princípios os postulados da ciência dentro de uma perspectiva *transdisciplinar.*

A partir dos escritos de Murray Schafer, principalmente os ensaios sobre suas experiências no âmbito escolar reunidos em *O ouvido pensante,* os conceitos de *paisagem sonora* e *limpeza de ouvidos*[110]foram ingressando no cotidiano da educação musical, crescendo junto ao desenvolvimento de teorias pedagógicas contemporâneas. Dentro

[110] Schafer emprega esse termo ao tratar sobre um curso em que procurava "levar os alunos a notar sons que na verdade nunca haviam percebido, ouvir avidamente os sons de seu ambiente e ainda os que eles próprios injetavam nesse mesmo ambiente" (SCHAFER, 1992, p. 67).

destas pedagogias, as vertentes ecológicas, vinculadas em seus princípios com as problemáticas apontadas por Schafer, justificam, na sua compreensão da escola como um micro-ecossistema influenciado por um macro-ecossistema externo, a proposta de Marton de trazer os conhecimentos tradicionais para o âmbito escolar, já que são conhecimentos gerados na comunidade externa e não no meio acadêmico, que a princípio seria a "fonte natural" de conhecimentos a alimentar o meio ambiente cultural escolar.[111]

Mas devemos compreender, para nos situar no contexto, o que implica uma abordagem a partir dos "estudos da complexidade", para entender, inclusive, o que se entende, na pesquisa de Marton em particular, por esse tipo de conhecimento. No *Manifesto Transdisciplinar* (NICOLESCU, 1999), aponta-se as diferenças entre 4 tipos diferentes de pesquisas: a) a pesquisa *disciplinar*, em que o estudo é desenvolvido no âmbito de uma só disciplina científica; b) a pesquisa *pluridisciplinar* que "diz respeito ao estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo" (Nicolescu, 1999, p. 21); c) a pesquisa *interdisciplinar* que "diz respeito à transferência de métodos de uma disciplina para outra" (Ibidem, p. 22); d) enquanto que a pesquisa *transdisciplinar* "diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo **entre** as disciplinas, **através** das diferentes disciplinas e **além** de qualquer disciplina" (IBIDEM, p. 22).

A *transdisciplinaridade*, segundo Nicolescu, surgiu a partir do desenvolvimento da física quântica, que pôs em xeque os três postulados fundamentais da *ciência moderna* (s. XVII-XIX): "1. A existência de leis universais, de caráter matemático. 2. A descoberta destas leis pela experiência cientifica. 3. A reprodutibilidade perfeita dos dados experimentais."(IBIDEM, p. 3).

Estes três postulados, segundo o autor, foram os que "contribuíram para a instauração de um paradigma da *simplicidade"* em que se baseou a ciência (sobretudo a física) até o início do século XX. A *simplicidade*, por outro lado, se baseava em 3 princípios: a continuidade, a causalidade local e o determinismo.

---

[111]Sobre pedagogias ecológicas ver *Las corrientes ecológicas contemporáneas* (SUÁREZ, 2000).

> A física clássica está fundamentada na idéia de *continuidade,* de acordo com a evidência fornecida pelos órgãos dos sentidos: não se pode passar de um ponto a outro do espaço e do tempo sem passar por todos os pontos intermediários. (IBIDEM, p. 3).

A física quântica, ao comprovar a quebra da *continuidade* no plano sub-atômico ruiu as bases em que repousava o pensamento científico moderno, dentro do qual, se conhecemos o ponto de partida de um objeto e sua velocidade (por exemplo), podemos prever sua localização depois de um determinado tempo transcorrido. Isto é, a física quântica acabou com a previsibilidade do mundo.

O termo *complexidade,* então, é usado para esta abordagem emergente do conhecimento científico, em que o mundo já não é tão previsível, já que passa a admitir que no mundo existem *diferentes níveis de realidade.* Partindo da premissa de que a realidade do mundomacro atômico é *determinista* e a realidade do mundo micro atômico tem aspectos *indeterminados*, compreende-se que não há uma única forma correta de interpretar o mundo. Por este motivo, a *complexidade* compreende a necessidade de fomentar o estudo a partir de mais de uma disciplina, incluindo também (como foi dito) o *entre*, o *através* e o *além* das disciplinas.

Além disso, Nicolescu aponta a necessidade de integração disciplinar como resposta à extrema fragmentação dos enfoques na ciência a partir do século XX, o que torna necessária a procura por uma *unificação* do conhecimento de diversas áreas já que até "Dois especialistas na mesma disciplina têm, hoje em dia, dificuldade em compreender seus resultados recíprocos." (IBIDEM, p. 21)

O manifesto de Nicolescu, no entanto, nada fala sobre um aspecto primordial da pesquisa de Marton e que pode ser considerada uma tendência, pelo menos entre autores brasileiros: compreender a transdisciplinaridade como uma abertura do meio universitário a conhecimentos não-científicos:[112] a *saberes tradicionais* e a *saberes populares.*[113]Embora a tese de Marton trabalhe *entre* varias disciplinas (música, ecologia, educação e

---

[112] A UFMG, particularmente, tem desenvolvido encontros acadêmicos que estimulam a troca entre a ciência ocidental e os saberes tradicionais de povos ameríndios.

[113] Em realidade, Nicolescu deixa essa possibilidade latente quando afirma que transdisciplinaridade trabalha **além** das disciplinas.

etnografia), o fato mais relevante é a proposta de buscar o conhecimento que um agricultor nordestino tem sobre o som do meio ambiente para desenvolver exercícios de escuta a serem aplicados em aulas de música. A tese de Marton é construída, desta maneira, sobre uma base conceitual desenvolvida a partir de autores acadêmicos (Claude Levi-Strauss, Edgar Morin, Murray Schafer), que justifica sua posterior procura de conhecimentos nas suas etnografias na Lagoa do Piató (Rio Grande do Norte) com o agricultor Chico Lucas. As experiências de campo, finalmente, servem de guia para elaborar conceitos e exercícios práticos de escuta ambiental. O conceito primordial do trabalho e que lança a autora ao trabalho etnográfico com o agricultor é a *escuta sensível*:

> Esta tese de doutorado explicita o esforço de demonstrar que a escuta sensível é uma forma de pensar o mundo, que implica numa atitude diferenciada. Esta escuta encontra na "lógica do sensível", propugnada e discutida por Levi-Strauss, uma *escuta perto da natureza,* o seu lugar primeiro de pertencimento. Sabemos que todo conhecimento é gerado a partir da experiência do sujeito. O modo singular com que cada um de nós lê, decodifica, representa, discursa, interpreta, imagina, sente, percebe, escuta, cheira, toca, apreende, absorve e se deixa tocar, é próprio da experiência humana. Hoje, entretanto, à exceção de algumas sociedades tradicionais que resistem aos ritmos do processo civilizatório do mundo contemporâneo, não se sabe mais o que é conhecer nesse sentido mais pleno de recrutar a experiência vivida, que Levi-Strauss denomina de "ciência do concreto". (MARTON, 2008, p. 20).

A escuta sensível, como apresentada pela autora, traz vínculos fortes com a experiência do compositor no meio ambiente, assim como estimula atitudes que podem ajudar o trabalho criativo: impele a refletir sobre a forma em que escutamos e sobre nossa relação de escuta dos sons do cotidiano em um mundo sobrecarregado de estímulos. Enfatiza, dessa maneira, uma escuta mais consciente e pautada por atitudes mentais meditativas, próprias de culturas "desconectadas" da velocidade, aponta para a proximidade com o meio ambiente, destaca o caráter subjetivo e pessoal ou inclusive, aspectos culturais da nossa escuta. O conceito de *escuta sensível*, embora novo, nos conduz a formas de pensamento e práticas humanistas presentes no *modus operandi* de alguns compositores que se motivaram (e se motivam) no contato *direto* e *afetivo* com o mundo. A *escuta sensível*, seria também um caminho de retorno às formas de produção de conhecimento de culturas em contato mais íntimo com a natureza sendo que:

> Observar e experienciar essas formas de conhecer ajudam a não ensurdecer esses outros cenários que a condição humana foi gestando através do tempo. Eles apontam para estilos de vida e pensamento altamente complexos, que compreendem uma relação mais simbiótica entre o homem e o mundo [...]. (IBIDEM, p. 20).

Uma crítica que pode ser feita a estas propostas de observar os saberes de culturas tradicionais é que estaria se propondo, no meio acadêmico, "voltar para trás", usar a ciência para "retroceder". Porém, vejamos que o próprio Nicolescu inicia sua discussão sobre a ciência atual com a crítica a um modelo científico que não dá mais conta da realidade. Essa ideia de progresso como destruição dos saberes de comunidades que viveram milênios em contato com um ecossistema, desenvolvendo procedimentos através da observação atenta dos fenômenos naturais é estéril. Ora, se pensamos que são essas culturas tradicionais, são pessoas analfabetas muitas vezes as que detém o conhecimento da biodiversidade[114] diante do embate das culturas transgênicas e que são "cientistas" os que avaliam que uma planta geneticamente modificada é "similar" a uma natural, gerando doenças, desertificação do solo, perda da biodiversidade natural e dependência alimentar a uma multinacional, podemos compreender que o conhecimento dessas comunidades não é tão desprezível assim.[115]

No caso específico da tese de Marton é evidente a vantagem de uma pessoa que mora no campo em questões auditivas sobre uma pessoa que mora na cidade. A exposição contínua a ruídos excessivos nas cidades provocam perda da audição, assim como a exposição indiscriminada a sons de todo tipo, superpostos caoticamente, gera indiferença aos estímulos. No campo ouvimos todos os sons em detalhe e tiramos continuamente informações dos estímulos sonoros para nos orientar, para nos alertar de perigos. Na cidade, por vezes, mal conseguimos distinguir o som de um carro que está prestes a nos atropelar, vivemos em um embotamento sonoro, anestesiados, de certa forma. A tese de

---

[114] Um exemplo disso são as comunidades indígenas de Chiapas que preservam centenas de espécies diferentes de milho.

[115] Há muitos filmes que tratam das problemáticas do "progresso" no meio rural, da destruição de formas de vida que funcionaram por séculos e, especificamente, dos danos causados pelos transgênicos. Alguns exemplos: *O veneno está na mesa:* https://www.youtube.com/watch?v=jLoDjRkEEjE
Escolarizando o mundo: https://www.youtube.com/watch?v=zzJnLJAvvow
O mundo segundo a Monsanto: https://www.youtube.com/watch?v=D6-YkHO3kPY

Marton, basicamente, é fundamentada na *humildade* de uma doutoranda que reconhece sua deficiência na matéria por causa de sua criação em uma metrópole (São Paulo) e procura aprender da sabedoria de um simples camponês, reconhecendo nesse agricultor, um "mestre" na *escuta sensível*.

> Trazer à tona esses cenários não implica fazer uma apologia ao homem natural. Ao contrário, como argumenta Levi-Strauss, podemos afirmar que o homem expressa a unidade de sua condição e, simultaneamente, as topologias arcaicas e modernas. (IBIDEM, p. 20).

Trazer à prática da composição em *diálogo com o meio ambiente* a possibilidade de apreender também da sensibilidade de pessoas inseridas em culturas que foram desprezadas pela ciência moderna (entendida aqui como paradigma clássico), mas que vivem *em contato direto com a natureza* pode ser compreendida como uma atitude afinada com a *complexidade* da ciência *contemporânea*, não como "atraso". Devemos pensar que ao preservar (resgatar) uma língua, um método agrícola, uma forma de escuta, uma escala não temperada, vinculados a seu contexto cultural e natural, estamos em realidade ampliando as fronteiras da ciência e as possibilidades de criação musical.

A "lógica do sensível" reside, para Marton, na atenção própria do pensamento mítico-mágico, uma atenção aos pequenos detalhes, ao som mínimo, à experimentação das sensações no local, à experimentação dos efeitos e das utilidades das coisas, tão forte nas culturas em que qualquer objeto presente no meio ambiente pode ser útil: um pedaço de madeira pode servir para fazer fogo, uma fruta pode servir de comida ou de tempero, uma palha pode servir para amarrar um objeto, etc. Nas culturas inseridas em meio ambientes naturais todo e qualquer objeto merece atenção porque *pode ser útil*, não há nas redondezas uma loja onde *comprar* o que precisamos, assim como não há depósitos de lixo. A *escuta sensível,* assim como a *escuta ecológica* pode ser compreendida também como uma escuta em procura dos sentidos e das *affordances.*

Após uma introdução conceitual, a autora relata suas experiências de escuta na Lagoa do Piató, um ecossistema do interior do Rio Grande do Norte, guiadas pelo

agricultor familiar[116] Chico Lucas. São oito encontros em que retira seis ensinamentos (ou conceitos) a serem transformados em exercícios de percepção auditiva para a educação musical. Os títulos reforçam as seguintes ideias a serem trabalhadas: 1) escutar é prestar atenção, 2) escutar é percorrer paisagens afetivas, 3) escutar é acompanhar o ritmo da natureza, 4) escutar é compartilhar, 5) escutar é operar bifurcações, 6) escutar é um horizonte aberto e incerto. Trataremos aqui somente dos primeiros três conceitos por serem os que, na nossa opinião, são vinculados pela autora de forma clara com práticas de escuta.

No primeiro encontro a autora desenvolve a ideia de "prestar atenção". Essa ideia, evidentemente, surge da situação pontual de estar conhecendo um lugar novo. O momento de reconhecimento de uma nova paisagem parece ser sempre um momento de fascinação em que prestamos atenção em tudo. Marton reflete inicialmente sobre a ligação dos sons com a vida dos que moram no local:

> A escuta da paisagem da Lagoa do Piató é uma forma de narrar sua história que, pela presença do som na sua natureza essencial, envolve os sujeitos e os liga a esse lugar. É uma maneira de compreender as suas existências. (IBIDEM, p. 33).

As descrições da paisagem sonora da Lagoa do Piató e do sítio de Chico Lucas, desta maneira, se entrelaçam a sua narrativa sobre o início de sua relação afetiva com o seu local de pesquisa, sua empatia com a calma que o local lhe transmite, o reconhecimento de uma temporalidade diferente daquela que ela vivencia na cidade, um tempo marcado por ações humanas e animais estreitamente ligadas aos ciclos naturais, se entrelaça com as relações que vai construindo com as pessoas (seu Chico e os seus familiares).

> Ao analisar a paisagem sonora da Lagoa, tentando captar suas distinções significativas, identifico aqueles sons que condicionam o patrimônio natural e cultural local. Experimento por meio da apreciação dessa paisagem uma escuta dos aspectos simbólicos presentes nos sons fundamentais que, pela força dos seus arquétipos, ligam a experiência singular desses sujeitos à experiência humana, unindo o local ao universal. (IBIDEM, p. 32).

De maneira semelhante podemos vivenciar um ambiente com vistas a desenvolver uma composição. Um caso semelhante, neste portfólio, é a descoberta da paisagem sonora

---

[116]Emprego esse termo no sentido de agricultura praticada em pequenas extensões de terra e diversificada nos seus cultivos, em oposição à agricultura mecanizada ou agro-negócio, que usa grandes extensões de terra para monocultivos.

das ruas do centro de Belo Horizonte, e que derivou na composição da peça *Rua Espírito Santo.* A escuta, apesar do ambiente urbano e poluído, foi guiada pela mesma curiosidade referida por Marton, prestando atenção a cada detalhe e aos vínculos entre o som e o "funcionamento" da vida no local: a periodicidade de passagem dos ônibus, o momento de limpeza da calçada por um funcionário de uma loja, o momento em que as pessoas se deslocam para os bares para relaxar de um dia de serviço, etc. Todos os sons foram percebidos observando seu vínculo com as atividades humanas. Esta observação do recém-chegado, que foi empregada no nosso caso para conhecer a paisagem sonora para a composição da peça é confrontada no texto da tese, pela autora, com a prática de prestar atenção de quem mora no local e não perdeu o fascínio. Voltando aos relatos da primeira saída a campo, para reconhecer o ecossistema da Lagoa do Piató, Marton diz tomar consciência da atenção redobrada de Chico Lucas, que escuta os sons relacionando-os ao seu contexto: o canto de um pássaro é uma "mensagem" que o pássaro quer transmitir, o som dos insetos é vinculado às suas tarefas, que são compreendidas em sua função complementar na reprodução das plantas. Parece que tudo, na percepção auditiva do agricultor, é relacionado com o funcionamento da vida do meio ambiente onde ele vive. Seu Chico *usa a escuta continuamente para adquirir conhecimentos sobre o entorno.*

De qualquer maneira, a autora, destaca as "propriedades" sugestivas da própria paisagem: sua percepção auditiva não é alterada apenas por ser guiada pelo "mestre" Chico. As paisagens naturais como a que ela apresenta estimulam um estado singular de consciência, em que a percepção fica mais aguçada: "Ao sentar diante de um rio, de um riacho, de uma cachoeira ou dessa Lagoa, o padrão dos nossos sentidos se altera. O olhar se converte em escuta. A escuta se converte no auto-olhar." (IBIDEM, p. 59).

Esse tipo de escuta de um fenômeno natural que leva a um tipo de estado meditativo foi o impulsou que levou à composição de *O batuque de Tláloc,* uma peça que rememora as sensações de ficar absorto diante do som da chuva caindo em um telhado de plástico. A escuta ficava atenta à diversidade de timbres e alturas, às complexidades rítmicas, imaginando que a chuva estava fazendo, de fato, um "sólo de bateria" único e irrepetível. A lembrança desta sensação de *escuta sensível* meditativa e ligada a um fenômeno *geofônico* foi o que deu impulso à composição.

Marton, finalmente, faz uma apologia ao silêncio, como veículo para o aprendizado, para o auto-aprendizado, como forma de interiorização, de conexão com a paisagem sonora: o silêncio pulsante das paisagens naturais que nos conecta com o sentido da nossa existência.

> A natureza expande os sentidos do corpo e os sentidos da alma. Por isso, é preciso escutar "prestando atenção" como um exercício lento, paciente e disciplinado. (IBIDEM, p. 69).

O segundo encontro leva como título "quando escutar é percorrer paisagens afetivas". Marton começa o relato da experiência a partir da relação que o seu Chico faz entre a vazante do rio e as paisagens sonoras afetivas de tempos antigos "do engenho de açúcar, dos carros-de-boi, dos aboios, dos cantos dos vaqueiros." (IBIDEM, p. 80). É um encontro que trata principalmente da capacidade do som de evocar situações de vida, remeter a lugares, a universos culturais. O som de um trem, por exemplo, pode nos fazer lembrar de uma pessoa, de um momento de nossa vida. Determinados sons de uma paisagem podem nos brindar uma sensação de pertencimento: imagine um pescador que retorna a sua cidade e escuta o som das ondas. Dentro dessa dimensão afetiva, a música é um dos elementos que mais preenchem nossas paisagens, trazendo memórias carregadas de vivencias culturais compartilhadas.

No terceiro encontro, titulado "quando escutar é acompanhar o ritmo da natureza", Marton revela que planejou uma estadia mais longa com o objetivo claro de poder acompanhar as situações típicas do dia a dia do local, o ritmo das atividade da família e o ritmo próprio do ecossistema da Lagoa do Piató. As reflexões giram em torno de eventos sonoros típicos de um meio ambiente natural razoavelmente preservado em sua diversidade: a escuta do cantos de grilos, sapos e cigarras. Todos esses sons são compreendidos, por "seu" Chico, como manifestações de alegria dos animais, e vinculados a situações específicas, como o período de acasalamento ou à abundância de chuvas. São sons que se relacionam com os ciclos da natureza e que o homem do campo aprende a reconhecer como "sinais" de transformações que ele deve perceber para sobreviver. Compreende-se uma dimensão poética da *escuta sensível* que vincula a beleza e paz que transmitem esses sons do meio ambiente a uma "organização" própria da vida do local à

qual o ser humano pertence e deve se adaptar, para criar seus próprios ritmos a partir desses ritmos próprios do local. É destacado, principalmente, nesse contexto rural, o som do vento, que, junto à florada das árvores, "anuncia" as mudanças de estação.

A partir desta leitura compreende-se na *escuta sensível* algumas preocupações similares à *escuta ecológica* e outras diferentes. Ambas concentram seus procedimentos na procura de sentidos e nas utilidades (*affordances*). A *escuta sensível,* porém, parece menos preocupada com compreender os processos perceptivos e é construída explicitamente na ideia de incorporar saberes de *culturas tradicionais,* enfatizando o conhecimento prático. Nesse sentido, Marton apresenta no fim da tese uma série de exercícios desenvolvidos a partir de suas experiências de campo orientada pelo Chico Lucas, que teriam como questão primordial transmitir o significado principal da *escuta sensível*: sintetizar uma "experiência de conciliação entre sujeito, natureza e cultura". (IBIDEM, p. 159).

2.4 Escuta do som ambiental e composição.

Até o momento tratamos sobre a escuta a partir de duas teorias. A *teoria ecológica da percepção* (e sua aplicação ao âmbito sonoro, a *escuta ecológica*) se debruça diante do problema de compreender *como* percebemos, trazendo uma concepção muito útil às questões de escuta de paisagens sonoras, por sua compreensão holística e contextual do processo de percepção auditiva. A *Escuta sensível*, por sua vez, embora aborde assuntos similares (a procura de sentidos em uma perspectiva ampla, que considera tantos aspectos biológicos quanto os culturais), agrega outras formas de conhecimento que não a científica (associadas por Marton principalmente a formas de "pensamento mítico-mágico"),[117] trazendo à tona e enfatizando outros aspectos que tem a ver com a relação emotiva entre o compositor e seu entorno. A *escuta sensível* se caracteriza também por colocar a *prática* da

[117] Marton (baseando-se em conceitos desenvolvidos pelo antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin) coloca o "pensamento mítico-mágico" em oposição ao pensamento "racional-empírico-técnico". O pensamento "racional-empírico-técnico" seria o pensamento próprio da ciência moderna (cartesiana/ newtoniana), enquanto que o "pensamento mítico-mágico" se refere a epistemes geradas sobretudo em culturas ágrafas, em que o conhecimento é vinculado a uma narrativa mítica ou a atividades de caráter sobrenatural, como no xamanismo ameríndio.

escuta "perto da natureza" (no caso do compositor, a *escuta direta no local*) no centro das atenções, deixando a reflexão teórica para uma segunda etapa. Nosso interesse agora é observar que relações podem ser apontadas entre estas duas teorias e a prática de alguns compositores, e como elas podem contribuir para as propostas compositivas desta tese.

O compositor brasileiro André Luiz de Gonçalves de Oliveira, em seu artigo *Paisagem sonora como obra híbrida* (2011), emprega a *Teoria Ecológica da Percepção* como fundamento para a discussão de problemáticas de espacialização multicanal, entendendo que a disposição do público na relação convencional de palco italiano estaria divorciada da forma em que percebemos as paisagens sonoras na nossa experiência no meio ambiente. Também discute a validade do modelo de percepção de James Gibson como fundamento estético para a interatividade entre espectador e obra. O problema central para o autor parece ser encontrar metodologias de composição que permitam produzir uma experiência estética similar à do corpo inserido no meio ambiente. A *Teoria Ecológica*, desta maneira,é vista como uma ferramenta adequada para desenvolve-las.

Outro compositor vinculado ao estudo de paisagens sonoras e que emprega as teorias de Gibson e Clarke é Ulises Ferretti. Na sua tese *Entornos Sonoros. Sonoridades e ordenamentos* (2011) menciona a Teoria Ecológica em vínculo estreito com seus métodos de percepção do meio ambiente ao trabalhar na composição de peças instrumentais e instalações sonoras:

> [...] essas práticas de escuta [baseadas na teoria de Gibson] estão influenciadas por características do som e pela maneira que se o ouve. Nelas, influem aspectos como a forma *esférica* – em todas as direções – de propagar-se o som, a particularidade do sistema auditivo de captar o som proveniente tanto de cima, dos lados e de baixo, e a capacidade auditiva de focar a atenção de maneira diversa. Muitas particularidades que nascem dessas maneiras de escuta têm sido utilizadas nos processos compositivos deste trabalho. Várias delas – como as diferenças entre escuta focada, periférica e outras interações adiante expostas – diferenciam propostas como *Duplo Coro* [uma instalação sonora]e *Canon Tipológico* [uma peça instrumental]. (FERRETTI, 2011, p. 27).

Ferretti parece procurar nas suas composições a mesma relação entre experiência ambiental e obra, destacada por Gonçalves de Oliveira, com a diferença, talvez, de dar maior ênfase à fase inicial do processo, à percepção ambiental como motivadora de *insights* compositivos, descrevendo em seus textos a recepção dos fenômenos sonoros ambientais minuciosamente. Parece empregar a teoria de Gibson para melhor "mergulhar"

nos entornos e guardá-los na memória. Na concepção da obra, assim mesmo, a questão da percepção da espacialidade e da recepção do som pelos ouvinte no ambiente de difusão é também concebido como uma problemática central.

O compositor argentino Damián Keller menciona a *teoria ecológica* como fundamento para a *eco-composição* no artigo *Compositional Processes from an Ecological Perspective* (2000). Neste caso, a *teoria ecológica* fundamenta o estudo das sonoridades de um ambiente para procurar *modelos de comportamento* de um ecossistema. O processo inclui recolher dados ambientais através de algum dispositivo tecnológico de captação de sons vinculado a dispositivos de geo-processamento, como podemos observar, por exemplo no artigo *Composing with Soundscapes: an Approach Based on Raw Data Reinterpretation* (GOMES et al., 2014).[118] A partir da análise desses dados são deduzidos *modelos* (de caráter, provavelmente, *conexionista*)[119] que serão "ensinados" ao computador. Os *modelos*, dessa maneira, são aplicados na prática *eco-compositiva*, através da programação de computadores que trabalham os materiais musicais seguindo as relações estruturais (e os processos) deduzidos do estudo de um meio ambiente.

Vemos portanto, que o emprego da *teoria ecológica da percepção* é bastante comum no ambiente dos compositores que trabalham a partir da percepção do meio ambiente. Estas experiências e reflexões de outros compositores aportaram ideias, confirmaram procedimentos e motivaram a procura por procedimentos próprios. Não tiveram uma influência perceptível de forma direta na forma de *técnicas* ou *metodologias.* A leitura destes relatos (acompanhada de audições de composições) motivaram a construção de uma poética pessoal por sua capacidade de estimular a reflexão sobre as implicações do som ambiental para o trabalho do compositor.

Voltados à outra teoria, a *escuta sensível,* destacando o sentido de ser uma "escuta perto da natureza", podemos associá-la à alguns aspectos da prática compositiva de Olivier Messiaen. Nos referimos, fundamentalmente, à sua pesquisa de cantos de pássaros que,

---

[118] Uma ferramenta para recolher dados ambientais mencionada neste artigo é o URB. Ver: http://www.urb.pt.vu/ (BARBOSA, 2014).

[119] Sobre os modelos conexionistas ver Clarke (2005, p. 26).

junto ao seu misticismo, percorre a maior parte da sua produção. No filme *La liturgie de Cristal* Messiaen explica seu método de trabalho aplicado em suas saídas a campo:

> Uso um sistema muito simples para transcrever o canto dos pássaros: simplesmente escrevo o que ouço com um lápiz em um papel pautado, como se fosse uma espécie de ditado musical muito rápido. No início é um esforço enorme para o ouvido, assim como para a memória, já que o canto dos pássaros é muito rápido. Escrevo a primeira estrofe enquanto o pássaro canta a segunda, a segunda enquanto canta a terceira, e assim sucessivamente. (Depoimento de Messiaen no filme *A liturgia de cristal,* MILLE, 2009).

O método de trabalho de Messiaen implica se deslocar para um contato direto, escutar com os próprios ouvidos e "traduzir" sua "interpretação" subjetiva do canto dos pássaros.[120] Em um primeiro rascunho no próprio local, ele já inicia o processo compositivo "perto da natureza" com os sentidos cheios dos estímulos (sonoros, táteis, olfativos) do meio ambiente em que os pássaros cantam. A percepção de Messiaen é a percepção de um artista. A *escuta sensível,* como formulada por Marton, a partir de uma etnografia de aprendizado com um agricultor potiguar, ao ser comparada à metodologia de escuta e composição de Messiaen nos sugere que os problemáticos embates entre ciência e arte no seio das pesquisas sobre *poiesis* talvez poderiam ser melhor abordados através do paradigma da *complexidade*. A visão de Messiaen, ao abordar o som ambiental é humanista, e sua metodologia, aparentemente simples (mas que requer uma grande percepção auditiva), não pode ser desmerecida quando abordamos a problemática de transcrever sons do meio ambiente para o âmbito da composição instrumental. A arte, de certa maneira, contradiz a concepção básica do paradigma da *simplicidade* que reduz tudo a uma linha "evolutiva".

> Eu não sou fotógrafo nem gosto de gravadores, prefiro escrever. E o que escrevo é o canto do pássaro tal como eu o ouço. Não é um pássaro "objetivo", como tal, senão uma transcrição, assim como um pintor de paisagens não faz fotografias das paisagens senão que dá sua impressão delas. (IBIDEM).

Além de Messiaen, uma autora que também poderia ser vinculada à *escuta sensível* é a artista sonora curitibana Lilian Nakahodo. Interessante é notar que ela estabelece um nexo entre os usos das tecnologias e essa "escuta perto da natureza".

---

[120]Observando diferentes trabalhos que abordam o conceito de escuta sensível chegamos à conclusão de que apesar de diferentes abordagens e conceituações há alguns elementos em comum: 1) trata-se de uma escuta baseada no deslocamento, numa "ida a campo", uma escuta a partir de uma metodologia com características etnográficas, 2) a escuta sensível implica adotar uma postura meditativa.

Diferentemente de Messiaen, ela trabalha a partir de paisagens sonoras urbanas. Em sua dissertação de mestrado, *Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir das práticas sonoras contemporâneas* (2014), procura a construção de um corpo teórico sobre trabalhos vinculados às paisagens sonoras a partir de uma ótica da geografia e das ciências sociais. Esclarece desde o início que a proposta se origina de uma postura *humanista*, focada em aspectos subjetivos da percepção do que denomina *lugares*.

> [...] neste mundo urbano contemporâneo, atravessamos um período de uniformidade na intermediação dos relacionamentos cotidianos; há que se ter bandas cada vez mais largas para as conexões, voos cada vez mais numerosos, *shoppings* cada vez maiores, mais... mais... em tempos cada vez menores. Neste contexto, vive-se mais pela tela de um computador, pelos fones plugados em um estéreo pessoal e enviando mensagens via *whatsapp*. Essa realidade marcada pela velocidade e supostos encurtamentos de distâncias é, aparentemente, um reflexo das transformações da sociedade que cria esses espaços que se pode denominar como *não lugares*. (NAKAHODO, 2014, p. 13).

A postura adotada não deixa lugar a dúvidas. A pesar de ser um trabalho teórico em procura de subsídios para um trabalho compositivo pessoal permeado integralmente pelo uso de recursos tecnológicos (gravadores portáteis, GPS, softwares multitrack e sistemas de espacialização) a autora apresenta um discurso crítico, em que o uso indiscriminado destes dispositivos, sem um objetivo humanista pode se tornar um empecilho à construção de relações de *intimidade* com o entorno. Os termos chave do trabalho, *lugares* e *não lugares* (emprestados do geógrafo Yi-fu Tang e do antropólogo Marc Augé), são propostos como metodologia para a prática de *soundwalk,* a caminhada de escuta de paisagens sonoras.

A construção de *lugares* que Nakahodo propõe, em oposição aos *não lugares,* impessoais, fugazes, uniformes, é processada através do contato físico do compositor com o ambiente, na vivência íntima com o local de estudo, na construção de laços afetivos e na descoberta (tal qual Ferretti menciona) de diferentes *perspectivas* de escuta. No entanto, Nakahodo parece ir além, quando comenta seus procedimentos de escuta pré-composicional, num território lindante com o *perspectivismo ameríndio*:

> Passo a gravar as caminhadas com o intuito de fazer uma peça "grilesca", um dos temas preferidos dos paisagistas sonoros, admito. Mas queria que meus grilos tivessem um tratamento diferente, então pus a gravá-los de todos os ângulos que me foi possível captar com meu gravador digital portátil, até imaginar que poderia ser, de fato, um deles. (NAKAHODO, 2014, p. 117).

Ao mencionarmos o *perspectivismo* já demos a entender que a relação que guia a escuta ambiental e a produção sonora de muitos povos indígenas também pode ser relacionada à *escuta sensível*. A começar pelo conceito de "lógica do sensível", tomado por Marton para elaborar seu próprio conceito, emprestado de Levi-Strauss, que o desenvolveu a partir da pesquisa da cultura dos povos das terras baixas da América do Sul. Nos mitos que explicam os repertórios musicais ameríndios, se faz menção continuamente a essa escuta concentrada em detalhes insignificantes: o barulhinho sutil da queda de uma semente no chão pode ser o início de um processo de transformação que leva um protagonista humano a uma viagem xamânica pelo mundo de outros seres, acessando outras *perspectivas*. Os fenômenos sonoros, como nas experiências de Marton com Chico Lucas, são integrados aos processos ecológicos de reprodução das plantas, às mudanças de estação, etc. Há um estabelecimento contínuo de nexos entre a vida humana e o funcionamento do meio ambiente habitado, explicando as formas de organização da vida social com uma "justificativa" mítica-ambiental. Neste contexto cultural particular o som "capturado" (o canto de um pássaro, a trama sonora complexa de um "coro" de sapos) é incorporada nos rituais de música e dança, em muitos casos, associado a processos de cura física.

2.5 Relações entre as teorias de escuta e as abordagens poéticas deste trabalho

Observadas estas relações que as teorias de escuta aqui apresentadas têm com os repertórios compostos em diálogo com o meio ambiente, resta agora compreender as relações com as três perspectivas de trabalho que guiaram a composição das peças do nosso portfólio. Tentaremos mostrar como estas teorias ajudaram na concepção e planejamento compositivo, fazendo referência às peças do portfólio.

Para começar devemos esclarecer que o estudo de paisagens sonoras pode ser feito a partir de duas abordagens básicas: a) empregando dispositivos tecnológicos eletrônicos, b) empregando meios que prescindam do uso da eletricidade, como a

metodologia de transcrição para partitura ao vivo empregada por Messiaen. Se bem que as tecnologias nos oferecem a possibilidade de colher e analisar dados objetivos úteis a nosso trabalho, consideramos que a *concepção* de uma peça acontece sobretudo graças à relação direta com o local, muito mais pelo contato afetivo e sensorial do que pela análise.

A análise, de qualquer maneira, oferece formas de detectar detalhes de comportamento das sonoridades, os planos sonoros presentes em um determinado ambiente, o tempo de duração de uma sonoridade global ou particular, assim como permite compreender (através da escuta repetida de um trecho de áudio, por exemplo) a forma em que acontece uma transição entre uma situação sonora para outra, entre outros aspectos.

Nesta seção pretendemos comentar as duas teorias de escuta ambiental de forma geral, avaliando seus usos para tomar contato com um ambiente sonoro e como essa experiência contribui para conceber e planejar uma composição. Consideremos para começar, então, alguns princípios básicos que podem ser deduzidos da *teoria ecológica* avaliando as maneiras pelas quais podem contribuir ao planejamento de uma composição dentro das três concepções performáticas: 1) discriminação entre figura e fundo, 2) compreensão de um entorno como uma "estrutura" 3) focos e perspectiva de escuta, 4) exploração do entorno, 5) dinâmica entre ação e resposta, 6) invariantes, 7) *affordances.*

A *relação figura-fundo* é essencial à discriminação clara dos eventos sonoros. No exemplo de escuta do canto de um pássaro de Messiaen, é essencial que seja distinguido o canto do pássaro em relação a um som de fundo, ou em relação a outros pássaros presentes no entorno. Essa relação, entre uma figura (ou duas figuras que se entrelaçam) sobre um fundo permite determinar o planejamento de uma textura, definir as tessituras, os timbres instrumentais, entre outros aspectos. Os princípios apontados na Teoria da Gestaldt, guiaram, provavelmente, a escuta de Messiaen enquanto registrava os cantos nas suas idas a campo. É evidente que alguns cantos deveriam se superpor a outros no momento da escuta, sendo necessário que o compositor deduzisse algumas notas ou encerramentos de frases que não conseguia, talvez, ouvir de forma completa. Esta relação de figura-fundo, evidentemente, é útil ao planejamento dos três tipos de peças.

O exemplo de Messiaen nos mostrou como a relação de figura-fundo na escuta ambiental está intimamente relacionada ao planejamento da textura. Nas peças instrumentais do nosso portfólio há duas atitudes diferentes nesse sentido. Em *O batuque de Tláloc* há um foco central na complexidade da "figura", o som da chuva no telhado, enquanto que outros sons que poderiam estar presentes são desprezados. Os únicos sons ambientais, que não esse, são: a) som de vento, inserido como uma pontuação que estrutura a forma, "representado" pelo rufos de pratos e b) som de vassoura varrendo, no fim (gestos circulares com a baqueta ou com bucha de lã de aço). De qualquer forma, eles são colocados na posição de "figura" como material musical. Ou seja, a peça apresenta mudanças de foco de escuta ambiental mas não constrói musicalmente uma relação de figura-fundo. Em *Rua Espírito Santo,* ao contrário, a textura é construída constantemente pela escuta nessa relação entre figura e fundo, havendo superposição de planos, mudanças de foco de escuta, ora centrada em um som, ora em outro. A mudança de textura é construída nessa escuta ambiental dinâmica, exploratória e em movimento.

Para as peças para objetos colhidos no meio ambiente, a escuta que seleciona os objetos, no local de estudo é feita por esse critério discriminativo também, contribuindo ao planejamento com a seleção de materiais sonoros (os objetos/instrumentos) básicos e a construção de relações entre as formas de manipulação musical dos objetos com a percepção das sonoridades presentes na paisagem. A paisagem sonora que motivou *O quê que eu faço com isto?* foi objeto de vivências que possibilitaram uma familiarização com as sonoridades típicas e o reconhecimento dos objetos presentes que produziam esses sons. A busca dessas sonoridades foi guiada continuamente por essa relação de figura-fundo e possibilitou uma análise da gravação da paisagem sonora que orientou o planejamento com focos definidos, em que as lembranças das vivências permitiam estabelecer (ou re-estabelecer) no seio da composição esses planos de escuta.

Nas peças a serem executadas em locais específicos todo o processo de estudo do local, assim como a dinâmica da *performance*,é estabelecido através da procura por discriminar figura e fundo e pelo estabelecimento de focos de atenção auditiva. A escuta de quem assista, porventura, a *performance* também é convidada a estabelecer esses parâmetros de percepção. *Parquinho Cumbaca* I é concebida como um estudo sistemático

desse ambiente, por parte do compositor, que descobre sonoridades características para criar materiais musicais que "dialoguem" com elas durante a performance. Os instrumentistas tem que permanecer atentos para reconhecer os sons e responder a eles com os materiais que o compositor estabeleceu. Vemos, portanto, que nestas peças tudo é discriminação de sonoridades de uma trama, tanto no estudo prévio, quanto na performance dos músicos, quanto a escuta do público presente, já que para que o público frua da experiência, evidentemente, tem que perceber essas relações ao vivo entre o som ambiental e o som musical.

Outro aspecto da *teoria ecológica* é a *percepção do entorno como um sistema*, como uma estrutura com partes que se inter-relacionam. O termo meio ambiente leva implícita a concepção de um sistema estruturado e dinâmico e o conceito de paisagem sonora, ao ser concebido nessa ótica da ecologia sonora também leva implícita a compreensão das relações de interdependência entre as sonoridades em relação à vida que acontece no local. A *teoria ecológica* nos torna conscientes dos mecanismos pelo quais "pesquisamos" um ambiente. A diferença entre *campo visual* e *mundo visual,* apontada por Gibson, pode ser comparada com a diferença entre uma escuta global e uma escuta focalizada. Embora o sistema auditivo não tenha a capacidade fisiológica de focar em um evento específico e filtrar todo o resto, como acontece com a visão, em que o centro aparece com nitidez e o resto aparece borrado ou não é enxergado, quando ouvimos conscientemente prestamos atenção em eventos específicos dentro do espectro sonoro total que recebemos dos 360º. Inclusive, como aponta Krause no texto que iniciou este capítulo, quem ajuda o cérebro a focar e filtrar os sons recebidos pelo sistema auditivo é a própria visão. Dessa maneira a percepção auditiva "escaneia" todo o entorno fazendo um mapeamento dos sons, uma "cartografia" onde o corpo se localiza. Esse escaneamento, é bom destacar, tem uma grande importância para estabelecer uma relação psicológica com o entorno, já que pode ser associado, como todo fenômeno sonoro, ao inconsciente e pelo fato de que o sentido da audição abrange um espaço geográfico mais circular que o sentido da vista, nos informando do que acontece em todas as direções e por trás dos muros. A percepção da paisagem sonora influencia, de fato, na nossa sensação de segurança em um determinado meio ambiente:

> [...] nossa percepção auditiva está ligada ao medo e ao cuidado: mesmo quando dormimos nossa audição vigia – está constantemente analisando e procurando identificar a origem do que lhe chega. (DOTTORI, 2006, p. 42).

De qualquer maneira, esta "escuta da pesquisa", que escaneia e decodifica o entorno, entendida como a procura contínua por focos de escuta *causal* e *semântica*, possibilita fazer um mapeamento de todos os eventos sonoros que participam da paisagem, estabelecendo (com o auxílio da vista) sua localização espacial, de maneira a ter uma "imagem" mental da sonoridade global do entorno e uma discriminação entre seus sons fundamentais (frequências de fundo, sons ininterruptos, etc,) e os eventos que se destacam como figurasesporádicas. Através dessa concepção estrutural, portanto, a *escuta ecológica* nos torna conscientes dessa tarefa indispensável à compreensão global e *relacional* do entorno. Essa compreensão estrutural do entorno, em definitiva, é usada pelo compositor para planejar a estrutura da peça.

Em *Rua Espírito Santo,* por exemplo, dividiram-se inicialmente os tipos de sonoridades características da paisagem sonora a partir da exploração do entorno e a escuta de três gravações feitas no local. Construiu-se um mapa de sonoridades, sua localização espacial na geografia do local, sua relação decontinuidade dentro de uma linha de tempo[121] e as relações entre os sons. O som do motor de um carro ou ônibus, por exemplo, é seguido inúmeras vezes pelo som da tampa de um bueiro solto na esquina da Rua Espírito Santo com a Rua dos Caetés. Esse som característico da paisagem, derivou na construção de uma relação entre materiais musicais, que com suas variações percorre como uma identidade sonora unificadora a peça como um todo.

Discriminando os eventos sonoros presentes no ambiente, por outro lado, estabelecem-se materiais musicais "semelhantes" ou que são associados de alguma forma com eles. Em *Rua Espírito Santo* o som de motor de caminhões ou ônibus, geralmente é associado a trêmolos no tímpano, às vezes com *glissandi* para imitar o efeito Doppler. *O batuque de Tláloc* é feita a partir da associação entre os sons dos pingos da chuva em um telhado com sons de uma bateria de instrumentos de percussão (blocos de madeira, caixa clara, tons, rototons). *O que quê eu faço com isto?,* feita a partir de objetos recolhidos no

---

[121] As gravações em que a peça se baseou foram todas feitas no final da tarde e início da noite, ou seja, no momento em que as pessoas voltam do trabalho para casa.

local, mostra em alguns casos uma relação mais estreita entre os sons musicais e os sons ambientais, como na ação musical de chacoalhar os ramos de vagens de leucena,[122] que realizam um som muito semelhante ao produzido pelo vento ao chachoalhar esse mesmo tipo de ramos no local de estudo. Neste tipo de peças alguns sons apresentam uma semelhança maior com o som original ou até pode ser considerado idêntico. Outros sons, como as batidas da obra de construção do prédio anexo da Escola de Música, que eram realizadas em objetos metálicos pesados ou em objetos de madera dura, foram "traduzidos" musicalmente para batidas na grade de metal quebrada de um ventilador, ou batidas em pedaços de bambu. Esses materiais musicais selecionados da escuta direta do meio ambiente ou das gravações feitas, finalmente, recebem os processos musicais que o compositor deduz do seu estudo do meio ambiente: repetições, aparições cíclicas, transformações graduais, desintegração, encobrimento, interrupções abruptas, etc. Os materiais são combinados gerando timbres, texturas, tramas, que ajudam a "evocar" as situações sonoras ambientais.

Nos casos em que a peça é pensada para ser executada no meio ambiente estudado, de maneira a incorporar a paisagem sonora na composição, a pesquisa sobre o comportamento dos sons ambientais possibilita planejar procedimentos que permitam estabelecer algum tipo de diálogo entre os sons ambientais e os materiais musicais (miméticos ou não) concebidos para ser executados naquele meio ambiente específico. Em *Parquinho Cumbaca I* os músicos recebem um catálogo de respostas musicais com a indicação do som ambiental que dispara essa ação. Por exemplo, se ouvir o som de cachorro latindo, deverá realizar ataques livres com a técnica *slap tongue,* ou se ouvir um caminhão passando um multifônico específico em frullato e entoando uma nota grave com a voz. A peça, desta maneira, é uma composição indeterminada, cuja sequência de eventos dependerá dos eventos sonoros que acontecerem naquele sítio no momento da *performance.* Para criar este catálogo foi necessário estudar os sons típicos da paisagem e que poderiam surgir a qualquer momento durante a performance.

A outra peça para o mesmo ambiente, *Parquinho Cumbaca II,* emprega os materiais do catálogo da primeira organizados em um tempo e ordem pré-determinado,

---

[122] Espécie *leucaena leucocephala.*

como numa peça ordinária, só que apresenta espaços de silêncio entre 6 e 40 segundos que permitem que a paisagem sonora da praça se "infiltre" entre os sons da peça. O compositor *aponta* para os sons com o silêncio e, com os próprios materiais concebidos na outra peça como forma de diálogo sonoro.

Os *focos* e *perspectivas de escuta* se relacionam com as duas primeiras questões, porém, apontam para a possibilidade de abordagens diferentes. Se por um lado, falarmos de *foco* e *perspectiva* é crucial em um momento inicial de estudo (de *escaneamento*) de um entorno, como aponta de forma clara a *teoria ecológica*, ao falarmos de *perspectiva* deixamos transparecer o aspecto subjetivo das escolhas. Deixamos transparecer o *ponto de vista do observador*, que determina alguns princípios organizativos para estabelecer o *seu* planejamento compositivo, deduzido desse meio ambiente que, de qualquer forma, apresenta uma organização própria. Ou seja: há uma dicotomia entre o que existe no entorno de fato (que talvez nunca possa ser apreendido em sua totalidade) e um *olhar particular* que o compositor escolhe para determinar os rumos da sua peça. Esse *olhar particular*, na nossa opinião, é influenciado principalmente pela sua experiência emocional no local, um aspecto que a *escuta sensível,* talvez aborde de maneira mais clara.

Em *Rua Espírito Santo,* por exemplo, houve o interesse em retratar um momento específico do dia, um olhar sobre o "fim do expediente", recolhendo as sonoridades do trânsito, da limpeza da calçada, das pessoas nos bares cantando. Em *O batuque de Tláloc* há uma escuta concentrada na musicalidade de um fenômeno de *geofonia*, que é associado simbolicamente ao deus mexicano antigo da chuva. A *geofonia* é convertida em *entidade,* em um jogo inspirado nas narrativas dos povos das florestas sul-americanas. Não é gratuita a alusão: o olhar do compositor pretende uma *captura* artística (uma antropofagia?) de uma "entidade" que traz uma musicalidade específica, à qual o compositor rende homenagem. O compositor é "cativado" pelo som da chuva e compartilha a "canção" com sua comunidade, como vimos nos suyá do Mato Grosso. *Amanhece na Vila* foca num período específico do dia, com destaque para os solista do bairro: o canto dos pássaros. *Parquinho Cumbaca I* e *II* é resultado de uma relação pessoal com o espaço performático que inclui tê-lo conhecido ao procurar um local para fazer ginástica em um momento de espera por uma reunião de trabalho. A lembrança do silêncio levou-nos a fazê-lo objeto de um

experimento de aula relacionado com a ideia da composição. Ou seja: houve uma longa percepção e vivência com o ambiente. Não foi escolhido de forma arbitrária.

O quê que eu faço com isto? apresenta dois olhares: a procura de objetos compartilhada, carregada dos afetos particulares dos músicos do grupo *Derivasons*,[123] junto à vivência de um dos locais de estudo pelo compositor, que recolhe as sensações das tardes no local com seu contexto característico. Recolhe o som do vento nas folhas, dos alunos da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais estudando no bosque, dos operários trabalhando na construção do prédio, das cigarras em pleno período de acasalamento. *Galeria Babylon* mostra um percurso de caminhada numa rua comercial, com mudança contínua no foco de escuta. A forma diferenciada de experiência sensorial levou a uma concepção de peça estruturada fundamentalmente no aspecto espacial.

A *exploração do entorno* também se mostra um aspecto fundamental ao planejamento compositivo. Nas peças para instrumentos acústicos convencionais precisamos conhecer com profundidade o entorno para conseguir estabelecer quais são suas características distintivas em relação a outros ou, se preferir, para associar essas suas características a uma paisagem sonora típica: rural, urbana, paisagem de porto, de feira popular, de praia, etc. No caso das peças feitas para serem tocadas com objetos, evidentemente, é impossível compor sem explorar o entorno, familiarizando-se com os objetos e suas sonoridades, percebendo como são balançados pelo vento, como são atingidos pela chuva, etc. Já nas peças feitas para serem tocadas em ambientes específicos, devemos explorar tanto as características acústicas do local (os pontos de reverberação, por exemplo), como nos familiarizar com a paisagem sonora ao ponto de conhecer as sonoridades presentes e como se comportam em diferentes momentos do dia, em diferentes dias da semana e em diferentes períodos do ano, sem esquecer dos fenômenos particulares que podem ser gerados por datas festivas do calendário (reveillon, carnaval, semana santa, etc.).

---

[123] O grupo *Derivasons*, composto integralmente por compositores vinculados à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, foi a motivação principal para a composição desta peça e ajudou na concepção da ideia de trabalhar com objetos. O fato de vê-los nas apresentações manipulando objetos do cotidiano como martelos, foi o estímulo que permitiu definir as questões centrais da composição. Para mais informações sobre o grupo: http://grupoderivasons.blogspot.com.br/

Em *Rua Espírito Santo* temos, por exemplo, um dos sons característicos da paisagem sonora de Belo Horizonte: os sons de freadas de ônibus, que deriva do fato de ser uma cidade cheia de ladeiras. O horário e o local em que foram feitas as gravações influenciaram ainda mais: centro da cidade (maior fluxo de ônibus) e final de tarde/início de noite (que também comporta um fluxo maior de ônibus). Em *O quê que eu faço com isto?* houve uma exploração e vivência do entorno que possibilitou compreender a relação dos sons característicos do campus da Universidade Federal de Minas Gerais com os ritmos da vida local. Os sons característicos do local, derivados dessa exploração do entorno foi o que possibilitou compor o catálogo des respostas de *Parquinho Cumbaca. Amanhece na Vila,* evidentemente, se relaciona com o fato de ter explorado a paisagem o suficiente para poder escolher um período do dia em que os pássaros tem um comportamento particular que foi escolhido como processo musical. *Galeria Babylon* é fruto não só de uma exploração peculiar em relação ao som, mas também da influência que a vista teve nesse processo de apreensão emotiva do local.

A *dinâmica entre ação e resposta* é fundamental no processo de estudo da paisagem, permitindo conhecer um local a partir da adoção de diferentes perspectivas de escuta. Há diferenças na percepção de uma paisagem sonora, dependendo de escutarmos adotando uma posição fixa, ou realizando percursos, tanto pré-determinados como nas *derivas de escuta*. Além dessa ação de deslocar o corpo, experimentando o ambiente a partir de diferentes locais e construindo as narrativas próprias com essa movimentação, existe também a possibilidade de manipular objetos presentes no local ou inserir sons para experimentar as reverberações e as respostas aos sons dos seres que habitam o local. As experiências feitas na praça onde são performatizadas *Parquinho Cumbaca I* e *II* foram conduzidas por esta dinâmica de escutar-tocar o instrumento-escutar.

As *invariantes* também percorrem o processo de estudo de uma paisagem, permitindo relacionar as sonoridades de maneira a compreender que são geradas por uma mesma fonte, ou compreender como essa fonte se caracteriza por algumas informações básicas. Saber que o canto de um pássaro de uma espécie determinada apresenta uma *determinada escala* e uma *afinação* própria da espécie. As invariantes permitem nos situar no meio ambiente e compreender os *sentidos* das coisas, estabelecer uma relação concreta

entre a informação contida no próprio estímulo e a compreensão de qual é a fonte sonora que produziu tal evento, possibilitando ir além, e estabelecer seu sentido no contexto global da paisagem. A detecção consciente das *invariantes* já leva implícito um grau de análise sobre os fenômenos sonoros que permite estabelecer estratégias de relação referencial com os materiais musicais da peça a ser composta.

As sonoridades ambientais que guiaram a composição de *Rua Espírito Santo,* se caracterizam por apresentar características comuns que variam permanentemente. É assim com os sons de trânsito, com os sons de água (chuva intermitente, lavagem de calçada), sons de louça dos bares, que variam seus ritmos, alturas, timbres e gestos permanentemente. Essa variedade é percebida na paisagem e trabalhada na composição por meio de diversos recursos que apresentam semelhança e que foram variados na composição a partir de processos observados na paisagem sonora. O mesmo se aplica para *O quê que eu faço com isto?* Nas peças para serem tocadas em um local específico o estudo é feito por critérios sensitivos e classificatórios em que o conceito de *invariantes* é fundamental..

O conceito de *affordance* talvez possa ser usado para além da ideia de empregabilidade básica (associada a uma relação evidente entre um objeto e um uso) e ser ampliado às possibilidades de uso que um evento sonoro ambiental ou um contexto mais complexo oferecem à criatividade compositiva. Se for possível empregar o conceito desta maneira, todo o processo de escuta ambiental é um processo de procura de *affordances.* Vejamos, por exemplo, como a análise do fluxo de eventos em uma gravação de uma paisagem sonora sugere uma forma à composição, oferecendo diferentes procedimentos de transição entre seções, às vezes como uma transformação gradual, enquanto outras vezes através de um evento repentino que irrompe bruscamente modificando o comportamento geral dos sons. Devemos apontar a potencialidade latente que os timbres ambientais e suas misturas oferecem à criatividade compositiva, o estímulo à imaginação que oferece a diversidade de tramas sonoras, somado à percepção de seu comportamento espacial. Mesmo que o compositor tomasse esses elementos para uma leitura isenta de qualquer intenção referencial, teria uma fonte inesgotável de combinações sonoras para manipular com sua imaginação. Porém, ao trabalhar com o objetivo de estimular as relações entre

som musical e meio ambiente, a escuta das paisagens sonoras se torna também algo que fomenta o conhecimento geral do mundo, além de ser uma forma de estreitar vínculos entre compositor e público.

Ao abordar fenômenos sonoros do cotidiano, o trabalho do compositor é ligado às experiências de vida das pessoas, ganhando um sentido amplo que vai, desde o estimulo da sensibilidade do público em relação ao seu entorno (já que a composição pode se tornar um veículo de aprendizagem perceptiva a ser vinculado com as atividades da vida diária) até provocar um engajamento político do ouvinte com as questões ambientais.

As propostas performáticas deste trabalho, que incluem a manipulação de objetos do meio ambiente e sair do ambiente fechado da sala de concerto em procura de ambientes sonoros "vivos", apontam nesse sentido de sensibilizar o público a quebrar os limites dos rituais convencionais, encontrando novos sentidos e funções ao trabalho do compositor. Ambas propostas contém implícita também a ideia de *affordance:* 1) a empregabilidade de um objeto qualquer encontrado no meio ambiente para fazer som, 2) a potencialidade de manipulação desse objeto de forma a possibilitar a evocação de uma sonoridade da paisagem sonora em uma situação convencional de palco, 3) a *affordance* compreendida como um "convite" de um local para que seja realizada ali uma *performance* por diversos motivos: silêncio, reverberação, etc., 4) o uso dos sons da paisagem dentro de uma peça indeterminada, e o pensamento de que a paisagem sonora pode ser *usada* como uma espécie de "regente" da composição. Vemos que a *affordance* pode ser vinculada aos processos compositivos em todas as propostas performáticas do presente trabalho, desde a tarefa de escuta de sons ambientais para selecionar os materiais e processos compositivos, até à compreensão sobre os usos e funções sociais que tal tipo de composição implica, em seus aspectos de educação ambiental e seu estímulo à militância ecológica.

Se estas são algumas das relações que podem ser mencionadas entre *escuta ecológica* e composição, consideremos agora alguns princípios básicos que podem ser deduzidos da *escuta sensível,* para ver suas potencialidades para as nossas propostas performáticas: 1) exploração direta no entorno, 2) construção de relações íntimas e afetivas com o entorno, 3) percepção aguçada, atenta a todos os detalhes, 4) atenção às relações

ambientais, compreensão holística, 5) compreensão dos sentidos dos sons, em relação à vida do local, 6) observação dos ciclos naturais e seus ritmos (sua musicalidade), 7) estabelecer vínculos entre os ritmos do ecossistema e a cultura inserida nele.

A *exploração direta do entorno* é, como foi dito, essencial à construção de qualquer relação afetiva com um local, sendo indispensável, na nossa opinião, em um processo de composição ecológica. Não se explora somente sons: se cheira, se toca e se observa o meio ambiente. Como apontado por Messiaen: como dissociar alguns tipos de cantos de pássaros do fenômeno visual do pôr-do-sol ou do amanhecer? Compor uma peça musical a partir da gravação de uma paisagem sonora de um local onde nunca estivemos talvez seja uma tarefa estéril e dê como resultado um produto artístico sem sentido, caso o autor pretenda vincular os sons da peça a esse meio ambiente específico. No caso do nosso portfólio, específicamente, as peças se vinculam geralmente a um sítio e uma vivência: *Rua Espírito Santo* é uma vivência do centro de Belo Horizonte no crepúsculo, *O batuque de Tláloc* rememora o som da chuva no telhado de uma casa de Curitiba, *Amanhece na Vila* é uma peça que homenageia os cantos de pássaros de um bairro com paisagem hi-fi, *Parquinho Cumbaca,* embora possa ser aplicada como exercício a lugares semelhantes, é concebida em diálogo com as especificidades de uma praça da Vila A. As outras duas peças, *O quê que eu faço com isto?* e *Galeria Babylon,* apesar de serem desenvolvidas através de processos um pouco diferentes, tem como suporte afetivo a relação com um local. A primeira alude a um local de descanso entre aulas, a segunda remete à poluição dos sentidos numa rua central, com a competição sonora e o ritmo de vida do comércio.

Essa *construção de relações íntimas e afetivas com o entorno* são fundamentais no processo de *escolha de um assunto, de um conteúdo expressivo* para a composição, para desenvolver uma ideia de meio ambiente a ser retratado, seja inclusive um ecossistema imaginário, "inventado" a partir do que é observado no local. "Sentir" as sonoridades, absorver as características da vida do local pode servir inclusive para estabelecer os possíveis vínculos entre o local que está sendo estudado com situações de vida do próprio compositor. O autor, ao percorrer uma paisagem pode se sentir identificado, mas pode também sentir repulsa pela situação que percebe. Pode ser que o local expresse uma sensação de opressão, ou talvez um excesso de poluição sonora irritante, e usar essas

sensações desagradáveis como estímulo fortemente motivador. A junção caótica de sonoridades em *Galeria Babylon* expressa um pouco essa questão, embora com uma dose de humor. *O quê que eu faço com isto?,* no outro extremo, apresenta materiais sonoros que expressam as relações afetivas dos músicos do Derivasons com seus locais do dia a dia, mas também apresentam a relação afetiva do compositor com *seu* local, tratado como fonte de ideias formais, tímbricas e expressivas: o entorno da Escola de Música da UFMG, com seu gramado, suas árvores, o canto das cigarras, o som dos estudantes ensaiando a ao livre. *Rua Espírito Santo* trata da primeira paisagem sonora com a que tomamos contato na cidade de Belo Horizonte: as ruas do centro, com a presença forte de pessoas da periferia, pessoas trabalhadoras, originárias muitas vezes do interior do estado, com a sua riqueza de sotaques, com seus gostos musicais vinculados de forma tão direta à sua vida cotidiana. Ruas poluídas de sons de carros, ônibus, freadas, com os sons de vendedores ambulantes, de passos, de música em alto volume dos bares. *O batuque de Tláloc* trata da relação afetiva com um fenômeno, a chuva no telhado, que pode ser percebido em muitos locais, mas talvez en nenhum como naquela casa específica de Curitiba, onde havia dois pontos de queda d'água que criavam um efeito estereofônico e as gotas produziam diversas camadas de alturas que tornavam o fenômeno mais interessante de ser ouvido que em outros tetos de plástico ou de zinco.

Ter uma *percepção aguçada, atenta a todos os detalhes*, nos permite, como é apontado de forma precisa por Silmara Marton, explorar as características do ambiente e relacionar as coisas aos processos ambientais. Sons ínfimos de uma paisagem que poderiam passar despercebidos numa gravação, através da *escuta sensível,* podem vir à tona e dar uma identidade própria a um local, traduzir sua "forma de operação" e sugerir processos musicais. Na escuta ambiental é muito importante compreender o jogo de encobrimento de sonoridades minúsculas por sonoridades mais potentes. As sonoridades abafadas muitas vezes retornam a ser o foco de escuta principal quando a sonoridade potente desaparece, como acontece na paisagem do centro de Belo Horizonte retratada em *Rua Espírito Santo*. Essas sonoridades minúsculas, por vezes, revelam aspectos únicos de um entorno, ou explicam aspectos fundamentais da vida local. Para as peças compostas para serem executadas em locais específicos esse aspecto da *escuta sensível* ganha uma

dimensão especial, já que a audição do ambiente, deve ser extremamente detalhada para podermos estabelecer um diálogo entre sons ambientais e sons musicais. Os sons presentes na praça da Vila A, bairro de Foz do Iguaçu, onde deve ser executadas as performance *Parquinho Cumbaca I e Parquinho Cumbaca II,* são, regra geral, minúsculos, diminutos: um zumbido de um inseto, um pio muito agudo de um pássaro (o fim-fim, por exemplo), o crepitar de folhas de alguém caminhando na praça. Esse tipo de peças apontam, de certa forma, a desenvolver nos intérpretes e no público uma escuta atenta aos detalhes dentro da trama complexa dos sons ambientais.

A *escuta sensível* também aponta a uma *compreensão holística*, que pode se traduzir em um enriquecimento das concepções de trama ou textura musical, na exploração dos vínculos do som com outros aspectos sensoriais, na capacidade de relacionar fenômenos sonoros com sensações arquetípicas. Nos leva à *compreensão dos sentidos dos sons, em relação à vida do local.* A *escuta sensível* torna possível um mergulho em aspectos inconscientes enquanto estamos presentes, absorvendo tudo o que tem de particular e único um local, tudo o que tem de concreto e palpável: pode o som das cigarras, além de nos conectar a um espaço específico (com o qual talvez nos identifiquemos, onde nos sintamos talvez protegidos), nos sintonizar profundamente a "um estado de espírito" específico. Escutar um meio ambiente é mergulhar em nós mesmos, enquanto se revela a nós a vida do ambiente. Nos permite ter consciência dos *ciclos naturais e seus ritmos*, ter consciência da musicalidade dos entornos relacionando-a à pluralidade da vida. Uma vida em que estão presentes animais, plantas, fenômenos naturais, e o próprio ser humano. Neste sentido é que a *escuta sensível* nos chama a atenção sobre as relações entre a cultura humana e o ecossistema onde está inserida: o som da buzina de um barco, junto às ondas quebrando na praia, o som de um berrante junto ao mugido de um boi. Neste ponto, devemos apontar que é impossível dissociar os repertórios musicais que são tocados ou reproduzidos de forma mecânica nos contextos: como os repertórios se relacionam com o ecossistema? Se integram? Ou são mera *esquizofonia?*

Vemos, portanto, que a *escuta sensível* se incorpora no processo criativo principalmente no sentido de *integrar afetiva e espiritualmente* compositor e meio ambiente. Questionando o sentido das coisas naquele lugar específico e refletindo sobre os

ecos que esses sentidos tem no sentido da vida do próprio compositor, de maneira a oferecer *conteúdo expressivo e simbólico* para a composição. A *escuta sensível* propõe um mergulho interior, enquanto se estuda em profundidade os detalhes concretos do ambiente. Um ambiente que é *apropriado* (capturado) pelo afetividade do compositor.

3. Referencialidade

A tarefa para este capítulo será compreender como o conceito de *referencialidade* pode oferecer subsídios à tarefa de estabelecer vínculos entre as sonoridades ambientais e os sons de uma peça musical. O conceito guiará uma reflexão sobre as características dos materiais e processos musicais de maneira a compreendermos suas funções específicas dentro da proposta estética que orientou a composição das peças do portfólio.

Inicialmente, abordaremos o conceito de referencialidade no contexto das discussões musicológicas, principalmente em sua oposição à ótica formalista. Numa segunda parte serão apresentados alguns conceitos-chave da teoria dos signos, com destaque para as categorias triádicas de Charles Sanders Pierce, observando sua relação com as propostas estéticas do presente trabalho, refletindo sobre como elas servem para explicar os processos que estão em jogo nas composições. Na terceira parte serão discutidos metodologias compositivas que se relacionam com o conceito de referencialidade, avaliando até que ponto elas são viáveis numa proposta que propõe fazer referência aos sons do meio ambiente. Finalmente apresentaremos uma análise do conceito em relação a cada uma das peças do portfólio para compreender seus usos práticos.

3.1 Oposição Referencialidade - Formalismo

Talvez o melhor exemplo para iniciar a discussão sobre referencialidade, por ser bastante conhecido por todos no ambiente da música erudita tradicional, seja mencionar a oposição entre os cultores da música programática (ou descritiva) e a proposta *formalista* de Eduard Hannslick. Motivado, provavelmente, a combater um prestígio excessivo da arte wagneriana, Hannslick, em *Do Belo Musical, um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (1854), sugere que a arte musical seria *essencialmente uma arte auto-referente*, ou seja, que a música só faria alusão a si mesma e a mais nada. Negava, desta forma, qualquer potencialidade que a música poderia ter em induzir estados anímicos ou ilustrar (pintar) "cenas": do cotidiano, batalhas, fenômenos naturais (tempestades, por

exemplo), tão comuns no repertório romântico. A visão de Hannslick adquiriu força nos meios da musicologia, vinculada à concepções estruturalistas, entendendo-se que o que interessava analisar de uma música, não era o que ela porventura pudesse "significar", mas os *fatos objetivos*, as estruturas musicais "descobertas" pela análise do que Jean Molino denominaria posteriormente *nível neutro*, ou seja, pela observação dos signos escritos na partitura.

Esta tendência *formalista* prevaleceu nos meios acadêmicos até meados do século XX, em que emergiram estudos que procuravam dar conta do "sentido" musical e da relação da música com o mundo. Essa mudança de abordagem aconteceu, de certa forma, pela mudança dos objetos de estudo: os novos autores reconheceram que a perspectiva formalista não se sustentava quando aplicada a outros repertórios que não o erudito europeu. Como omitir o contexto social ou as problemáticas inerentes ao mercado discográfico quando abordamos música popular? Como não aludir à dança e ao xamanismo na música indígena? Como esquecer que a música cumpre uma função narrativa na trilha sonora cinematográfica? Como compreender estas músicas sem as informações extra-musicais? Os musicólogos passaram a compreender a música em sua relação com elementos externos e tentaram descobrir métodos que possibilitassem detectar as alusões a fenômenos do mundo (isto é, extra-musicais) contidas em seus materiais constitutivos. Devemos mencionar neste processo de mudança de perspectiva autores como Leonard Meyer, Jean-Jacques Nattiez, Philipp Tagg, Steven Feld ou o próprio Eric Clarke.

A referencialidade, por outro lado, tornou-se assunto central no ambiente da música eletroacústica, desde as primeiras experiências da música concreta e da música eletrônica. Já vimos que esta questão foi central na definição dos preceitos estéticos da *musique concrète* por negação. Após obras experimentais iniciais, em que Pierre Schaeffer e Pierre Henri compunham a partir de gravações pouco alteradas, permitindo que o ouvinte reconhecesse a fonte original,[124] Schaeffer escreve o *Traité des objets musicaux.* No tratado Schaeffer destaca que uma das funções da escuta é a escuta referencial, porém, considera que o compositor de música concreta deveria evitar essa função, exercitando ao contrário a

[124] Por exemplo: "Etude aux chemins de fer" (1948) ou Sympohonhie pour un homme seul (1950).

écoute redouite, a qual seria a ferramenta metodológica essencial à criação de uma linguagem da música eletroacústica comparável à linguagem da música instrumental tradicional. Neste sentido cunha termos como "solfejo dos objetos sonoros" que remetem a esse pensamento relacionado com o material musical "neutro", "abstrato". Essa proposta de trabalho, no entanto, não foi seguida por todos os compositores do seu núcleo de pesquisas.

Um dos seus colegas no Groupe de Recherches Musicaux (GRM), Luc Ferrari, iniciou um caminho na direção oposta, estimulando a escuta referencial em obras como *Hétérozygote* (1963-64), *Music Promenade* (1964-69) e, sobre tudo, *Presque Rien nº 1 – le lever du jour au bord da mer*. [125] Esta última se apresenta como o exemplo acabado do conceito de "peça anedótica" criado por Ferrari: consiste na edição de uma gravação da paisagem sonora de uma praia com o mínimo de cortes e tratamento sonoro. É quase uma "fotografia" sonora, que procura registrar o mais fielmente possível um entorno sonoro. Pode ser considerada a primeira composição de paisagem sonora.

Outro autor do GRM, o compositor François Bayle, elabora um conceito novo, de certa forma "substitutivo de objeto sonoro" (GARCIA, 1998, p. 39), o conceito de imagem de som (i-son).[126]

> Em suas reflexões Bayle, como Schaeffer, também está centrado na questão da escuta. [...] O passo que Bayle dá é o de sair da Fenomenologia e ir buscar, nas três áreas mencionadas acima (ciências cognitivas, semiótica perciana e morfogênese), a compreensão do processo de percepção, dando um passo adiante no processo da escuta reduzida. Não se trata, na percepção, de ater-se apenas à qualidade do sonoro, mas o de entender que as formas, os contornos sonoros que são percebidos se espelham em um repertório de imagens arquetipais, internas, que permitem a intelecção do sonoro, ou de sua semiose. (GARCIA, 1998, p. 39).

Se por um lado o conceito de Bayle traz à tona a ideia de uma criação mental de imagem a partir de um estímulo sonoro, por outro

---

[125] Há outras Presque Rien após esta primeira. Mencionamos esta por ser a obra que traz a novidade nos procedimentos poéticos, que as seguintes continuarão.

[126] O conceito de i-son está relacionado a outro conceito importente para Bayle: música acusmática.

> Essas imagens [...] tornam-se signos puros, "flutuantes", que têm, segundo Bayle, como única coerência suas próprias morfologias e criam através delas sua própria retórica e poética. (IBIDEM, p. 46).

Entende-se em Bayle um continuador, um aperfeiçoador do trabalho de Schaeffer, que introduz uma questão referencial pertinente na ideia de objeto sonoro, embora pretenda ainda, na nossa opinião, trabalhar com esses signos numa lógica semelhante à schaefferiana. Presupomos que toda criação, por mais fiel que seja ao objeto observado no exterior, reflete uma realidade (uma coerência poderíamos dizer) própria da obra, gerada no decorrer do processo criativo. No entanto, uma peça de David Monacchi (para citar um dos exemplos atuais de trabalho com som ambiental), volta sempre à observação do objeto do mundo real, enquanto que a teoria do i-son de Bayle parece apontar à criação de uma lógica derivada da *forma* de sons isolados e não do *contexto sonoro ambiental.*

Além do ambiente do GRM, deve-se apontar que a referencialidade foi o ponto central para delimitar a estética da *soundscape composition*. Observando os escritos de Truax, compreendemos que a questão central na definição dos preceitos metodológicos e estéticos foi a capacidade de evocar um contexto ambiental e os aspectos psicológicos de sua percepção pelo compositor (TRUAX, 2002, html). Simon Emmerson, in *The relation of language to materials* (1986) entende que um dos fatores que estabelecem diferenças estéticas na música eletroacústica é o grau de referencialidade externa de uma obra, cunhando os termos "discurso mimético" (referencial) e "discurso aural" (não referencial). No Brasil, a questão foi abordada, entre outros, pelo compositor Alessandro Ferreira Goularte na sua dissertação *Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica* (2010). O autor define o termo a partir da sua etimologia, dividindo-o nas seguintes partes: 1) re = "para trás", 2) fero = "levar" e 3) idade = "qualidade".

> Assim, pode ser inferido pela análise de sua etimologia que o ato de remeter, a ação de conduzir algo entre dois pontos, a ação de impor o avanço em determinada direção, de indicar, de apontar o caminho; são significados que estão na origem da palavra *referencialidade.* (GOULARTE FERREIRA, 2010, p. 19).

Ao observar esta definição compreendemos o vínculo que o termo tem com nossas propostas poéticas. Ao procurar "evocar" com um material musical (seja um timbre pontual ou um comportamento global) uma sonoridade presente em uma paisagem sonora

estamos *remetendo* a essa sonoridade, estamos conduzindo a própria percepção *entre esses dois pontos*. O mesmo acontece quando colocamos no palco um objeto do cotidiano para ser manipulado, acrescentando, aliás, uma referência visual poderosa. Do mesmo modo, ao fazer que os sons do meio ambiente "dialoguem" no momento da performance com os materiais musicais estou *apontando* para eles, estou *indicando* sua presença para o ouvinte.

Pode-se acrescentar à definição de Goularte que o termo referencialidade aponta também a processos de memória. Um simples motivo musical, no contexto de uma composição pode remeter a uma seção anterior, conectando as diversas seções, isto é, estabelecendo uma unidade estrutural; em outros casos, o compositor pode usar a memória para apontar relações extra-musicais criadas propositalmente no seio da obra: um *leitmotiv* wagneriano, por exemplo, pode fazer referencia a uma personagem, uma emoção, uma situação ou uma ideia. Neste ponto devemos compreender a diferencia entre *remissões intrínsecas* e *remissões extrínsecas*. No artigo *Etnomusicologia e significações musicais* o musicólogo Jean Jacques Nattiez aponta:

> [...] eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de "semântica musical" seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão "remissões extrínsecas" que acabo de empregar. (NATTIEZ, 2004, p. 7).

Estabelece, portanto, que as *remissões intrínsecas* são aquelas que aludem especificamente a "estruturas musicais", enquanto que as *remissões extrínsecas* são relacionadas com outras experiências do mundo, entre as quais pode se colocar, pontualmente, a ideia da nossa proposta: estabelecer conexões entre eventos musicais e experiências sonoras do cotidiano. Leonard Meyer, por outro lado, dedica um capítulo à referencialidade extramusical em seu livro *Emotion and Meaning in Music* relacionando-a a processos mentais de criação de imagens, às conotações e às "disposições anímicas".

Os processos mentais de criação de imagem, para Meyer, podem ser conscientes ou inconscientes, individuais ou coletivos. Embora reconheça a importância dos processos individuais na experiência emocional do ouvinte, considera seu estudo inviável e de pouca utilidade para a compreensão do fenômeno. Já os fenômenos coletivos, isto é, as associações compartilhadas por uma comunidade seriam um possível objeto de estudo.

> Por conotações, como algo diferente dos processos de imagem, entendemos aquelas associações que são compartilhadas por um grupo de indivíduos dentro de uma cultura. As conotações são o resultado de associações que se produzem entre certos aspectos da organização musical e a experiência extramusical. Dado que são interpessoais, não deve só ser comum o mecanismo da associação ao grupo cultural dado, senão que o conceito de imagem deve estar até certo ponto padronizado no pensamento cultural. (MEYER, 2005, p. 263).

O processo de *conotação*, segundo Meyer, implicaria , desta maneira, num acordo *estésico* no seio de um grupo cultural. Porém, nos casos em que a conotação não é tão claramente associada a imagens, mas relacionada a estados emocionais, Meyer usa a expressão *disposição anímica*. Refletimos, a partir disso, que talvez a conotação possa ser vinculada a uma estética referencialista enquanto a disposição anímica a uma estética expressionista. Meyer aponta uma confusão comum que consiste em não distinguir as diferenças substanciais destas duas formas de pensamento musical, sendo que para um expressionista o conteúdo emocional da música não está necessariamente vinculado à referencialidade, podendo perfeitamente ser causado por relações intrínsecas, isto é, pelas próprias estruturas musicais, o que seria a característica de uma outra tendência apontada por Meyer: o absolutismo. Sintetizando:

1) <u>O formalismo</u> não credita à música a capacidade de aludir a qualquer fenômeno externo. A música é *pura forma*, isto é: estruturas musicais (abstratas) organizadas no tempo.

2) <u>O absolutismo</u> afirma que o significado da música reside nas relações entre seus materiais (nas relações intrínsecas).

3) <u>O expressionismo</u> acredita que a música tem a capacidade de produzir *emoções* no ouvinte. Porém, o expressionista pode trabalhar indistintamente, com materiais referenciais ou não-referenciais.

4) <u>O referencialismo</u> atribui à música o poder de aludir, através dos seus materias ao mundo externo, podendo, em alguma medida, “pintar” uma cena, “narrar” uma história.

Esta diversidade na forma de percepção dos sons musicais e sua relação com outros fenômenos não deixa de ser sintomática de tendências pessoais de "leitura" (interpretação) do mundo. Diante de um som musical uma pessoa pode destacar os elementos que apresentam semelhança com um fenômeno ambiental, fazendo-o declarar que "os gestos musicais desse trecho me lembram jatos curtos de água batendo nas rochas". Outro ouvinte poderia afirmar taxativamente: "eu estou ouvindo um piano tocando trechos escalares curtos em movimentos ascendentes e descendentes, deixa ver qual é a escala".

Entendemos também que esta diversidade de formas de perceber os sons de uma obra musical pode estar presente tanto na sensibilidade do ouvinte quanto do compositor, produzindo divergências entre o que o compositor imagina e o que o ouvinte sente ou visualiza durante a sua audição. Podemos perfeitamente imaginar "cenas" maravilhosas diante de uma composição que foi construída pensando absolutamente em termos numéricos. Podemos ouvir ranger portas em *Pression* de Lachenmann, sendo claro que este compositor concebe suas obras a partir do conceito de objeto sonoro schaefferiano. Ou ao contrário, escutar uma textura pontilhista abstrata num trecho que o compositor concebeu como uma mímesis de sons de chuva. Jesús Ángel Baca Martín comenta esta questão no artigo *La expresión musical: significado y referencialidad.*

> A matéria musical, desde esta perspectiva, pode funcionar como sinal para estimular diversas sensações, susceptíveis de serem descritas, porém, não reificadas. Sua apreensão depende de fatores individuais e contextuais, dificilmente extrapoláveis se não for como resultado da aproximação cultural à intencionalidade do emissor e da orientação conjuntural que executa o receptor [...] ao não se contemplar nenhum código compartilhado diante do qual deva se submeter a interpretação do ouvinte, a resposta deste estará ligada a estados mentais específicos. Desde eles, o receptor projetará individual e coletivamente sua afetividade, que dependerá de sua bagagem pessoal e coletiva [...][127]

Descobrir uma relação de semelhança entre um som musical e um som ambiental é uma disposição interna. Mas é evidente que os pensadores formalistas fizeram escola,

---

[127]Tradução nossa. No original: La materia musical, desde esta perspectiva, puede funcionar como señal estimulativa de diversas sensaciones, susceptibles de ser descritas pero no cosificadas. Su aprehensión depende de factores individuales y contextuales, difícilmente extrapolables si no es como resultado del acercamiento cultural a la intencionalidad del emisor y de la orientación coyuntural que lleva a cabo el receptor. […]al no contemplarse ningún código compartido al que deba someterse la interpretación del oyente, la respuesta de éste estará ligada a estados mentales específicos. Desde ellos, el receptor proyectará individual y colectivamente su afectividad, que dependerá de un bagaje personal y grupal […]. (MARTIN, 2005, p. 171).

isto é, dominaram a cena da musicologia entre fins do século XIX e a maior parte do século XX, influenciando os procedimentos dos educadores musicais que passaram a apelar para essa atitude de escuta em particular, envergonhando, de certa maneira, o ouvinte que tendia espontaneamente (ou não) a ouvir de forma a perceber referências ao mundo, dando entender que essa forma de escuta seria "ingênua" ou própria de pessoas que tem uma percepção musical limitada e, por esse motivo, precisam da "muleta" da sinestesia. Como educadores devemos ter consciência de que a única atitude ética possível é esclarecer que temos nossa tendência pessoal de escuta (se for esse nosso caso), não negá-la, mas oferecer ao aluno os elementos necessários para que possa escolher sua forma de percepção com total liberdade.[128]

O que podemos fazer, de alguma maneira, é oferecer elementos que nos ajudem a perceber de uma maneira específica. Um ouvinte indígena, por exemplo, terá provavelmente muitos mais elementos que nós para perceber os fenômenos espirituais a que alude um certo repertório, descobrindo, por exemplo, que uma certa melodia evoca o canto de um pássaro que pode ser encontrado numa floresta que ele percorre (ou que seus ancestrais percorriam) e que nós desconhecemos. A familiaridade dele com o rito também o capacitará para relacionar esse canto, nesse contexto, com um ser sobrenatural próprio da cosmovisão do seu povo, construindo uma imagem mental desse ser ou visualizando-o de fato na sua frente. Nós, no entanto, talvez ouçamos somente um motivo musical de três notas.

As formas de escuta são "introduzidas" na mente de um ouvinte pela repetição de um estímulo junto a crenças, formas de pensamento. A escuta de muitos ouvintes não familiarizados com o repertório erudito do século XX em diante, relaciona os sons de música atonal, por exemplo, com "música de filme de terror". Talvez pelo fato de não terem oportunidade de ouvir esse tipo de música em seu cotidiano, exceto nesses filmes. Para desfazer esse hábito de escuta é necessário um processo de desconstrução.

---

[128]Neste aspecto, cabe destacar que tanto Pierre Schaeffer quanto Murray Schafer, apesar de preconizarem a procura por fomas específicas de escuta (reduzida no primeiro, referencial no segundo), em momento algum negam a validade de outras intencionalidades de escuta.

Saindo um pouco do ponto de vista estésico e entrando de vez na *poiesis* observamos Edson Zampronha e Leandro Pedrotti Coradini aludindo a estas questões quando se referem a uma suposta oposição binária na música do século XX no artigo *Considerações sobre formalismo e referencialismo na composição musical contemporânea* (2005). Apontam uma tendência ao formalismo após 1945 e uma tendência contrária, em direção à procura pela referencialidade a partir de 1980. Associam o formalismo, principalmente, à tendência de compor a partir de procedimentos de combinatória. Nestes procedimentos, o compositor parte de uma segmentação dos parâmetros musicais que são compreendidos como "unidades independentes umas das outras" (ZAMPRONHA & CORADINI, 2005, p. 1). Os procedimentos de combinatória presupunham:

> 1. uma certa neutralidade destas unidades (vazio de significação), [...] 2. que estas unidades preservavam suas propriedades independente do modo como estivessem combinadas (independência do contexto). [...] 3. é a estrutura aquilo que confere coerência e unidade à obra musical. Em outras palavras, a significação da obra se identifica com sua estrutura, o que termina por supervalorizar a estrutura e conferir à obra uma perspectiva *formalista*. (IBIDEM, p. 2).

Em oposição a esta vertente, que segundo os autores teria dominado a cena da composição musical no pós-guerra (numa alusão sobretudo ao serialismo integral), há uma tendência crescente a partir da década de '80 ao referencialismo (embora, na nossa opinião, esta tendência inicia na década de '70). Colocam como exemplo a estética compositiva da *soundscape composition.* Esta estética seria referencialista porque a origem causal dos sons é perceptível,[129] já que aludem de forma explícita ao mundo externo, trazem à memória a imagem do objeto ou fenômeno em questão. O referencialismo, por outro lado, negaria o caráter analítico da *escuta reduzida* e a fragmentação paramétrica do som própria dos procedimentos de combinatória. Representaria, de certa forma, uma *negação do pensamento musical paramétrico*, ao conceber a unidade mínima musical como uma soma do som com sua significação acoplada. (IBIDEM, p. 5).

Os autores fazem uma crítica a *escuta reduzida*que é vista, de certa maneira, como algo pouco natural já que "todo som tem uma propriedade referencial que lhe pode ser atribuída". Esse ato de atribuir uma referência seria uma função cognitiva inata da audição

[129] Ou melhor ainda, baseando-nos nas definições de Truax (2002): a referencialidade é *preservada*.

não sendo tão simples assim desligá-la à vontade. De qualquer forma, enfatizam que esses procedimentos de escuta derivam de hábitos culturais importantes (no contexto da música de concerto, pelo menos) e é nesse ponto que não é possível descartar os procedimentos formalistas presentes na morfo-tipologia schaefferiana, uma classificação que obedece à necessidade de obter um repertório de objetos *neutros* para uma metodologia de composição fundamentada em processos abstratos. Zampronha e Coradini concluem a partir disso que a significação, na música concreta, aconteceria, não tanto nos objetos em si nas senão nas relações que se constroem entre eles. (IBIDEM, p. 6).

Finalmente, além de qualquer hipótese de que o crescimento dessa tendência a compor de forma referencialista estivesse sustentada exclusivamente na *soundscape composition*, os autores, pelo contrário, vinculam o termo a diversas "escolas":

1) *Espectralismo*: uso de um espectro sonoro que define a estrutura de uma obra, mas que ao mesmo tempo muitas vezes é uma referência tímbrica e/ou cultural ao mundo exterior (exemplificam com os sons de sinos de *Mortuos Plango, Vivos Voco*, de Jonatham Harvey)

2) *Nova Complexidade*: referência ao gesto e à figura.[130]

3) *Pós-modernismo poli-estilístico*: referência histórico musical. (IBIDEM, p. 6)

Estes argumentos, são empregados pelos autores para argumentar a favor da suposta tendência de abandono ao formalismo extremo do pós-guerra em favor de uma estética referencial. Observando este percurso, parece denotar que a procura pela referencialidade teria acontecido como uma mudança na concepção do ato de compor, ao perceberem (os criadores da segunda metade do século XX) que um pensamento predominantemente formalista talvez não oferecesse significações suficientes para "prender" a atenção do ouvinte. Esta reflexão parece coerente com nossa argumentação inicial, nesta tese, de que o impulso para pesquisar paisagens sonoras provém da vontade

[130] Há de se perguntar se não podemos argumentar que os compositores do pós-guerra (Boulez ou Xenakis, por exemplo) não faziam referência a figuras ou gestos musicais. Qual a diferença que faria desses compositores formalistas e do Brian Ferneyghough ou James Dillon referencialistas?

de desenvolver uma poética compositiva que estabeleça pontes entre os sons musicais e o mundo circundante, uma estética que vise relacionar a composição musical com o mundo e que não contribua para um maior isolamento da disciplina em ambientes especializados.

É importante destacarmos também que entre as tendências estéticas apontadas, a que parece ser mais propositalmente referencial é a composição com paisagem sonoras. A nova complexidade e a poli-estilística, embora inovadoras em muitos aspectos não parecem quebrar com a abordagem tradicional dos materiais compositivos, no sentido de sua divisão em parâmetros, muito apesar de haver parâmetros que acabam se misturando nessas linguagens como timbre e altura. As significações das referências poli-estilísticas, por outro lado, remetem ao universo intrínseco da música ou a aspectos culturais, não há referências ao mundo animal, por exemplo. Também poderíamos nos perguntar até que ponto há uma intencionalidade referencial na Nova Complexidade. Observando o artigo *Form-Figure-Style: an intermediate assessment*, de Brian Ferneyhough (1993), parece-nos que Ferneyhough vê o gesto principalmente como um princípio condutor de energia, enquanto a figura é compreendida como uma célula micro, como geradora de outros materiais. Não parece haver uma intencionalidade referencial em Ferneyhough.

O espectralismo, por outro lado, parece ir além, com sua referência à interioridade do gesto e do som, com sua escuta microscópica. Porém, não faz referência nenhuma ao mundo em seu contexto global, não tem por foco o cotidiano. Nesse aspecto, não traz a carga de significações complexa de cada evento sonoro ambiental e sua diversidade de inter-relações própria da composição com paisagens sonoras. Não alude, de forma tão ampla, pelo menos, ao *contexto*. Por isso é difícil aplicar teorias pré-existentes do âmbito da música para dar conta da tarefa de compreender os processos que estão em jogo na composição com paisagens sonoras. Estas estéticas musicais relacionadas a ecologia acústica, como aconteceu em outros tempos com a música eletroacústica, parecem demandar novas formas de conceber o trabalho com os sons.

3.2 Dimensão semiológica do termo e relações com as propostas poéticas do presente trabalho

Quando nos deparamos com o termo referencialidade, relacionado, como é feito neste trabalho, à procura de sentidos (ou significações), torna-se inevitável querer avaliá-lo através da semiótica. É importante, de qualquer maneira, apontar que fazemos isso com o intuito de experimentar o uso de uma teoria que torne mais claro analisar os procedimentos compositivos empregados, muitas vezes, de forma intuitiva. Devemos esclarecer, para não faltar com a verdade, que as tomadas de decisão no momento de composição das peças não se basearam em nada além da escuta repetida de paisagens presencialmente ou através de áudios e na vivência do entorno através das teorias de escuta referidas no capítulo anterior. A teoria dos signos, se bem ajudou no inicio do processo na definição dos três procedimentos performáticos não parece ter influenciado (pelo menos de forma consciente) durante o processo compositivo. É avaliada aqui, *a posteriori,* como forma de compreender o trabalho já realizado.

O olhar sobre a teoria dos signos nos convida também a observar duas metodologias de trabalho, em comparação com a própria experiência, refletindo sobre sua relação com as estratégias empregadas e/ou sua viabilidade. No próximo sub-capítulo abordarei a *Tradução Intersemiótica* e a *Teoria das Tópicas*, a partir de textos de dois compositores, tentando responder a estes questionamentos.

Para começar a nossa discussão vejamos uma definição básica do processo de criação mental de um signo oferecida pelo filósofo Charles Sanders Peirce no livro *A ciência da semiótica*:

> Já tenho dito que todo Signo tem um Objeto e um Interpretante e que este último é o que o Signo produz na Quasimente que é o Intérprete, determinando nele uma sensação, um esforço ou um Signo; e é precisamente essa determinação o que se denomina interpretante. (PEIRCE, 1974, p. 65).

Entende-se através desta definição básica que o proceso de escuta de um som ambiental pode ser compreendido perfeitamente através da semiótica. Há duas palavras-chaves, contidas nesta frase com as quais nos deparamos continuamente no processo de escuta criativa: s*ensação* e *interpretação.* Peirce nos deixa entrever, ao trazermos sua frase

para nosso contexto, que no processo de escuta ambiental há necessariamente uma decodificação dos estímulos mediada por uma interpretação, uma interpretação que procura compreender a causa do som (uma escuta causal) e procura compreender como esses sons (e sua organização) poderiam gerar uma composição musical, uma performance sonora.

Ainda que não consideremos os estímulos ambientais como signos, no processo geral de um trabalho compositivo baseado em referenciar o meio ambiente, os traços escritos numa partitura, no nosso caso, ou os sons registrados no áudio para o caso de uma tape-music, serão (evidentemente) signos que remetem a um objeto real do mundo (um "objeto dinâmico", na terminologia peirciana). Nesse sentido se faz necessário avaliar como esses signos escritos (ou os materias musicais que eles representam) poderiam ser vinculados a tríade classificatória básica:

> **Ícone.** "Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual, ou uma lei, será um ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele."
>
> **Indicador.** "É um signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto."
>
> **Símbolo.** "É um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, uma associação de ideias que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto." (PEIRCE, 1993, p. 101-102).

Estes três categorias, que formam parte de uma teoria mais complexa, já bastam para argumentarmos a favor da referencialidade, como potencialmente abrangente para o nosso trabalho compositivo. Peirce estabelece outras duas tricotomias: 1) *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*; 2) *rema*, *discente* e *argumento*. Porém, se observarmos atentamente, elas não diferem substancialmente da tricotomia exposta, pelo menos no que estes termos implicam no presente trabalho. Tanto *ícone* quanto *quali-signo* e *rema* são signos que tem a ver com *qualidade sensorial.* São signos que apresentam uma relação de *semelhança. Indice*, *sin-signo* e *discente* apresentam relação de contiguidade, proximidade. São signos que *apontam,* sem apresentar necessariamente semelhança entre si. Finalmente, *símbolo*,

legi-signo e *argumento* se relacionam com alguma convenção cultural que os torna referentes.[131]

Como exemplo de *ícone* podemos citar a *mímesis*, por ser um procedimento artístico que opera a partir de algum tipo de relação de *semelhança* entre representação e o objeto representado.[132] Traduzido a problemáticas musicais: um conjunto de alturas, um *continuum* sonoro, uma textura, um gesto musical, podem servir como forma de retratar algum evento sonoro do mundo real pelo fato de incorporar alguma característica típica do mesmo. São materiais musicais colocados com o objetivo de gerar uma imagem mental no ouvinte, fazer com que ele se lembre de um evento sonoro ambiental ou de um contexto geral.

Em relação ao *índice* (*indicador*, *índex*), como algo que *aponta* ao objeto ou fenômeno, é interessante o exemplo colocado pelo próprio Pierce, quando menciona uma situação hipotética em que uma pessoa estaria a ponto de ser atropelada e que receberia um grito de uma outra pessoa alertando-a do perigo. A expressão "cuidado!", nesse contexto teria o sentido de "indicar" o perigo, de *apontar*, *direcionar* a atenção para o carro que está se aproximando.

Já o *símbolo*, em sua própria definição leva implícita a ideia de que é aprendido culturalmente, que é uma convenção compartilhada por uma *lei* social, sendo discutido por muitos autores se o seu caráter é arbitrário ou se repousa em alguma relação mimética antiga. Vejamos agora como essas categorias podem ser compreendidas no trabalho compositivo.

O conceito de *ícone* é relacionado habitualmente à fotografia. Poderíamos lembrarmo-nos, ao escutar a palavra, das imagens religiosas típicas da cultura russa, da qual o pintor Andrei Rubliov (1360?-1430?) é um autor representativo. Ou dos quadros de

---

[131] Podemos avaliar neste ponto que o processo de conotação em música, para Meyer, precisa de um meio simbólico. Isto é, para este autor, aparentemente, a relação de semelhança (icônica) não seria suficiente para ativar o processo coletivo nos ouvintes, devendo necessariamente passar por um processo de codificação cultural.

[132] Este ponto pode apresentar divergências. A mímesis em muitos casos é convencionada culturalmente, tornando-se, portanto, um símbolo. Mas ainda assim, a construção dessa convenção, tem origem em uma relação icônica.

Giotto. O *ícone*, olhado a partir dessa lembrança, nos remete a ideia de algo exemplar: nesses ícones medievais-renascentistas são retratados Jesus, Maria e os santos da Igreja. Um *ícone* apresenta a ideia tácita de *modelo* e, se pensarmos na sociedade de consumo atual, a fotografia é usada para nos apresentar os *modelos* de beleza atual: jovem, magro, musculoso, etc.

O conceito de *ícone* apresentaria, então, no contexto do nosso trabalho, a ideia de material musical *semelhante* a uma sonoridade ambiental ou a de um material criado a partir da imitação de um objeto que serviu como modelo ou que é apresentado como réplica, substituto ou como exemplo representativo de algo que existe na realidade. Nas composições do portfólio podemos encontrar inúmeros casos desse tipo de material que procuram essa relação de semelhança, que imitam diversas características do modelo ambiental: traços gestuais, alturas específicas, características tímbricas, agrupamentos de sons em tramas, organização temporal de eventos (periodicidade, processo de transformação dos materiais), dinâmicas, camadas de sons, comportamentos expressivos, etc. A procura destas relações entre o fenômeno ambiental e o material musical parecem ser mediadas (principalmente) pela procura de transmitir uma expressividade *interpretada* pelo compositor no evento sonoro ambiental através da determinação de gestos musicais de diversas dimensões, desde um simples ataque com materiais sonoros heterogêneos até uma trama sonora que se transforma no decorrer de um certo tempo na música.

O conceito de *símbolo* apresenta uma relação de semelhança menos evidente, sendo caracterizado como lei ou convenção cultural. Típico é nesse sentido o uso do preto como luto em ocidente, enquanto na China usa-se o branco. Ou um exemplo mais musical: ritmo lento para marcha fúnebre na Europa, ritmo frenético em alguns povos da África. Outros exemplos: uma placa de trânsito na estrada indicando uma curva com uma seta. Interpretar esse sinal requer um processo educativo prévio. Ou podemos nos perguntar sobre casos mais complexos: qual a origem mimética (qual a referência) do símbolo da paz usado pelos hippies? Todos estes exemplos servem para argumentar que o *símbolo* apresenta uma boa dose de abstração, de síntese e/ou de arbitrariedade.

No caso das músicas compostas para instrumentos, deve-se apontar que há uma vasta profusão de casos em que a arbitrariedade da escolha dos materiais musicais se faz evidente: um glissando cantado sobre o som de "r", que remete a brincadeiras infantis imitativas de um som de motor de carro, ativa talvez a memória dessas convenções culturais. Em outros casos podemos ficar em dúvida sobre a escolha de um material em alto grau arbitrária, como no toque de gong para representar som de eletricidade nos postes de rua em *Amanhece na Vila*. Até que ponto pode ser considerado um símbolo? Para ser um símbolo precisa ser convencionado por um grupo de pessoas? Ou bastaria que o compositor determine esse material como símbolo no seio da composição e o indique explicitamente numa nota de programa?

Já o caso do *índice* é muito proveitoso para exemplificar a relação própria de uma das propostas performáticas: o das peças que são feitas para serem executadas em um local específico e cujos materiais são colocados relacionalmente com a paisagem sonora do local. Para além da relação de semelhança típica da mímesis, o *index* apresenta a relação de proximidade entre o signo e o objeto que permite que mesmo não havendo parecido gestual ou tímbrico o material musical seja compreendido em sua potencialidade de "diálogo" com o som ambiental no local. Também o silêncio, nestes casos, se apresenta como um material indicativo ao permitir que a paisagem sonora se "infiltre" na composição, ao *apontar* sua presença para o público.

Esta ideia performática indicativa, que retrotrai às pesquisas de John Cage sobre indeterminação, é explorada pelo compositor alemão Peter Ablinger (que também desenvolve seu trabalho a partir da percepção do meio ambiente) no seguinte texto:

> A execução das 18 horas de *Vexations* de Satie, o Anel de Wagner e o BayeutherFestspielhaus – construído só para ele, a Casa de Sonho de La Monte Young: o conceito de uma música perceptiva e eterna – ou também projetos nos quais eu mesmo participei, como o projeto "Kunst der Klangzucht" em Linz, 1994, um mega-concerto de 3 dias composto de outros concertos; o projeto do amanhecer y entardecer realizado junto a outros 8 compositores em Rümlingen, 1997; ou o projeto da Igreja de Zions em Berlim que teve lugar na tarde de cada terça-feira durante 3 anos.

> Todas estas são transgressões de uma situação de concerto dada que nos permitem reconsiderar as condiciones da música y sua necessidade.
>
> Deixar a sala de concerto e dar as costas aos aplausos. A sala e os aplausos são componentes de um ritual que já não se percebe. Mas, realmente isto não foi tudo o que supúnhamos que era a percepção?
>
> Privar aos músicos da sala de concerto não é uma catástrofe maior do que tirar aos pintores sua tela. A pintura continua. Ainda existe a música. E de fato, uma música que percebemos junto a todos seus pressupostos fundamentais.
>
> Só que estes pressupostos não são só notas.[133]

Os pressupostos de deixar a sala de concerto, os pressupostos de compor a partir da referencialidade ao mundo são pressupostos que nos convidam a enxergar a música a partir de outros âmbitos. Será que através do Signo opera-se uma "tradução" desse mundo real para o seio de uma composição ou será que o que se propõe é algo diferente?

3.3 Metodologias de composição em sintonia com o conceito de referencialidade: tópicas e TI.

Avaliaremos, nesta seção duas teorias que se relacionam com a semiótica e com a criação artística ou musical: a *Teoria das Tópicas* e a *Tradução Intersemiótica* (TI). A primeira foi uma descoberta da análise musical em relação aos repertórios eruditos da segunda metade do século XVIII que lançou luz sobre os procedimentos compositivos referenciais aplicados pelos criadores desse período. A segunda surge dos estudos sobre

---

[133] Tradução nossa. No original: *La ejecución de las 18 horas de Vejaciones de Satie, El Anillo de Wagner y el BayeutherFestspielhaus – construido sólo para éste, La Casa de Ensueño de La Monte Young: el concepto de una música perceptiva y eterna – o también proyectos en los cuales yo mismo pude participar, como el proyecto "Kunst der Klangzucht" en Linz, 1994, un mega-concierto de 3 días compuesto de otros conciertos; el proyecto del amanecer y atardecer realizado junto a otros 8 compositores en Rümlingen, 1997; o el proyecto de la Iglesia de Zions en Berlín que tuvo lugar en la tarde de cada martes durante 3 años. Todas éstas son transgresiones de una situación de concierto dada que nos permiten reconsiderar las condiciones de la música y su necesidad. Dejar la sala de concierto y dar la espalda a los aplausos. La sala y los aplausos son componentes de un ritual que ya no se percibe. ¿Pero realmente esto no fue todo loque suponíamos que era la percepción? Privar a los músicos de la sala de concierto no es una catástrofe mayor que quitar a los pintores sus lienzos. La pintura continúa. Aún existe la música. Y de hecho, una música que percibimos junto con todos sus supuestos fundamentales. Sólo que estos supuestos no son sólo notas.*Texto disponível no website do compositor: <http://ablinger.mur.at/docs/dejar-la-sala-de-concierto.pdf>

tradução entre línguas (Jakobson) aplicadas à transposição de conteúdos entre sistemas de signos diferentes, por exemplo, ao avaliarmos uma música composta tendo por base um conto. Tomemos o caso de *Verklärte Nacht* de Arnold Schoenberg: quais foram os elementos do conto que serviram de base para a composição da música? Estrutura narrativa? Expressividade? Conflitos internos (relações dialéticas)? O que nos leva, tacitamente à pergunta: de que maneira Schoenberg *referencia* o conto (o texto) original? De que maneira o *traduz* em sons?

Para tratarmos ambas as teorias usaremos por base artigos de compositores: *Abstração e representação na música eletroacústica* (SOUZA, 2013) e *Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação* (QUARANTA, 2013). O valor destes textos para nossa pesquisa está no fato de apresentar estas teorias dentro das problemáticas da composição musical, possibilitando que reconheçamos melhor nossos problemas práticos do que ao ler um texto que aborda problemáticas de análise musical ou um texto de linguística. Tentaremos ver em que medida estas duas metodologias podem ser relacionadas com os procedimentos aplicados para a composição das peças do portfólio ou em que medida poderiam ser aplicadas ao trabalho de compor com paisagens sonoras.

Para começar discutiremos o texto de Rodolfo Coelho de Souza, que apresenta a aplacação da Teoria das Tópicas como ferramenta analítica de uma composição eletroacústica própria *O que acontece embaixo da cama enquanto Janis dorme?*, composta em 1998. Ja no início, o texto de Souza nos deixa claro que o assunto a ser tratado (apesar da oposição binária "abstração e representação" do título) é a referencialidade. Avaliando as duas tendências matrizes do gênero (música concreta/música eletrônica) e sua aparente oposição metodológica, tantas vezes reafirmada nos textos de história da música eletroacústica, reflete que essa suposta oposição não se condiz com a realidade apresentada pela prática compositiva, mencionando exemplos de uso de sons criados eletronicamente pelos "concretos" (em peças de Bernard Parmeggiani) e o uso de sons gravados pelos compositores de música "eletrônica" (menciona *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen). Mas além de mostrar com exemplos que a prática composicional nunca obedeceu tão fielmente aos preceitos teóricos, enfatiza um aspecto já percebido em nossa pesquisa:

> O que se percebe desses fatos é que o foco da oposição entre eletrônicos e concretos era enganoso. Ambas as escolas partilhavam o mesmo ideal de **abstração** sonora, permitindo-se abranger ocasionalmente sons que mantinham referências a suas fontes produtoras desde que eles privilegiassem um sentido instrumental, abstrato, e não uma referência ao objeto. Ou seja, ambas as escolas temiam os perigos de uma música em suporte gravado que privilegiasse o narrativo, o episódico, o extramusical. (SOUZA, 2013, p. 25).

Após esta observação Souza reconhece, em sintonia com Zampronha e Coradini, que os compositores passaram gradualmente a tratar seus materiais de forma mais referencial, colocando, em consonância com a nossa opinião, a década de '70 como um divisor de águas. Para compreender a referencialidade, finalmente, tenta aplicar a *Teoria das Tópicas*. Explica que esta teoria, embora tenha surgido com os estudos de Leonard Ratner sobre o estilo clássico na década de '80, é potencialmente aplicável a outros estilos como "hermenéutica da significação musical".[134] (IBIDEM, p. 26). Colocando claramente este projeto em ação, resume brevemente suas ideias básicas em relação a assuntos chave.

Em relação à *escuta reduzida,* avalia que a proposta de Schaeffer era "apagar o nível *icônico*", isto é, negar a relação de semelhança entre o som e a fonte. Ao fazer isto impediria qualquer relação *indicial,* entendida por Souza especificamente (e tão de acordo com nosso uso poético nas peças para locais específicos) como relação de causa-efeito (o que nos remete a *escuta causal,* obviamente).

> Sem estas operações o nível simbólico ficaria também automaticamente esvaziado, e nenhuma narratividade programática sobreviveria na interpretação do discurso musical. O que restaria seria apenas o nível de 'primeiridade icônica', a mera qualidade, a sensação pura. (IBIDEM, p. 26).

O problemático desta operação, segundo o autor, estaria na impossibilidade de impedir que o ouvinte de música eletroacústica ative suas associações simbólicas. Apagar a construção de significações com a escuta reduzida aparece novamente como uma tarefa artificial, assim como vimos no texto de Zamponha e Coradini.

Esta procura pela significação, no âmbito da análise ganhou verdadeiro impulso, segundo Souza, a partir da *Teoria das Tópicas*. (IBIDEM, p. 26-27). Esta teoria é apresentada no seu contexto histórico de descoberta de diferença entre a unidade de afeto dentro de um movimento, no período barroco, que é substituída por uma fragmentação do

---

[134]O projeto de Souza de aplicação da Teoria das Tópicas no âmbito da música eletroacústica tem precedentes em outros estilos musicais. Como exemplo podemos mencionar o uso que o etnomusicólogo Acácio Piedade faz da mesma teoria no contexto da música popular brasileira.

discurso, no período clássico, onde a cada fragmento caberia uma significação musical diferente. A significação acoplada a cada material musical dentro do discurso fragmentário é dada por um *tópica.* Uma *tópica* é uma alusão a gêneros, estilos ou danças: pastoral, sensível, galante, minueto, *sturm und drang*, brilhante, religioso, militar, turco, etc. Isto é, cada *tópica* é uma referência a um contexto cultural e/ou social, que é invocado no discurso musical. Seria possível aplicar essa teoria ao trabalho com sons ambientais?

Um primeiro inconveniente que vemos é a questão de as *tópicas* serem materiais musicais que fazem referência a uma identidade cultural, não fazem referência a nada *ambiental.* Poderíamos inventar tópicas que façam alusão a fenômenos naturais? Porém, as tópicas, pelo menos no contexto original de descoberta pelos analistas, isto é, na música erudita do século XVIII eram *símbolos* convencionados que qualquer ouvinte de música que transitava nos âmbitos onde se interpretava tal música conseguia perceber no discurso. Seria possível falar de algo semelhante na música após a Prática Comum? Seria possível definir padrões estabelecidos pelos compositores e aplicá-los de maneira inequívoca numa peça de maneira tal que o ouvinte conseguisse construir "articulações de significações"? O problema de uma falta de código comum também está presente nas composições de Souza, evidentemente. Cabe observar como ele apresenta sua aplicação para depois refletir se seria possível na nossa proposta.

O problema essencial para Souza, em relação à validade do uso das tópicas parece ser a questão da articulação do discurso. A problemática de serem ou não um código compartilhado é praticamente ignorado diante da questão mais crucial de estarem atreladas à fragmentação do discurso, isto é, relacionadas às mudanças de afeto em peças do estilo clássico. O autor dá a entender que qualquer estilo que apresente essa mudança de afeto no decorrer do discurso é passível de ser analisado pela Teoria das Tópicas. Diante desse problema central as tópicas estariam relacionadas à ideia de contraste, tão discutida no âmbito de aulas de composição. Porém, as tópicas careceriam, aparentemente, de uma sintaxe clara, como a sintaxe harmônica. Ou seja, essas significações criadas pelo caráter referencial dos materiais não apresentariam uma relação de continuidade tão clara como as significações próprias do discurso linguístico. Essa sintaxe, na música tonal, é conferida às relações harmônicas. Mas ainda que as tópicas não criassem uma relação de continuidade

comparável a uma sintaxe, poderiam criar contrastes significantes: a dinâmica, por exemplo, pode ter significações poderosas, mesmo sem criar também uma sintaxe. (IBIDEM, p. 26-27).

Compreendendo as tópicas como um material significante com potencialidade de criar contrastes a pergunta que o autor se faz é que tipos de contraste seriam possíveis. Partindo de um texto de Flô Menezes, em que este faz apologia ao contraste na música eletroacústica mista, como opção a um suposto uso excessivo da fusão entre a parte gravada e a parte instrumental, [135] Souza assinala que além da opção de contraste por diferença da composição espectral do som (opção apresentada por Menezes) é possível criar contraste pela diferença de interpretação de significações que conferimos aos sons, onde entraria, ao que parece, o contraste por *tópicas* na música eletroacústica.

A análise da obra *O que acontece embaixo da cama enquanto Janis dorme?*é feita a partir da categorização dos diferentes materiais em classificações próprias do estilo clássico. Comparativamente, os samples de gritos de Janis Joplin são associados ao Sturm und Drang, trechos lentos são associados a uma *tópica* de marcha fúnebre e assim por diante. O esforço de Souza parece se centrar em avaliar como os materiais eletroacústicos podem ser associados às *tópicas* do estilo clássico. A associação acontece através de uma comparação dos afetos ativados pelos materiais, o que em certa medida também é explicado pela semelhança entre o som da tópica tradicional e o som eletroacústica que é associado ou porque ambos materiais musicais remetem simbólicamente a um mesmo arquétipo.

Interessante é ver que se bem as *tópicas* como material referencial em si, implicam em associações mentais muito diferentes às que se ativam ao fazermos referências ao meio ambiente em nosso trabalho, talvez o procedimento de classificar materiais musicais pela sua função referencial não parece tão distante na forma de operação. Se comparássemos os procedimentos de forma direta com uma sonata de Mozart

---

[135]É interesante ver que Menezes não menciona (por desconhecimento?) a opção de "coexistência" de materiais que nem se fundem nem se confrontam que mencionava comumente Ferretti, uma opção que está longe de ser "novidade", considerando a obra de Cage ou Ives, e que para nós é uma compreensão fundamental à percepção dos fenômenos sonoros ambientais que pretendemos evocar (ou aproveitar) nas composições.

talvez fosse difícil encontrar semelhanças, porém, a aplicação que Souza faz das tópicas no repertório eletroacústico, nos possibilita enxergar uma relação possível entre a colocação de materiais referenciais ao som ambiental em uma peça instrumental de música contemporânea e as tópicas, talvez pela ausência do peso da sintaxe do sistema tonal na compreensão global da obra. Uma peça do período clássico se articulava não somente no nível referêncial das tópicas, pelo contrário: estas repousavam no pano de fundo da estruturação harmônica. Por este motivo talvez fosse oportuno se perguntar em que medida os compositores do período clássico *ensemblavam* estes dois níveis, que poderíamos nomear, de acordo com nossa discussão em: 1) abstrato (a estrutura harmônica) e 2) referencial (a articulação do discurso por meio de mudanças de *tópica*). As perguntas, para a quais carecemos de resposta agora (dentro dos limites de nossa pesquisa) são: como os dois níveis se juntavam, provavelmente por meio de procedimentos retóricos no repertório do período clássico? Que elemento faria o papel da estrutura harmônica (como "pano de fundo") ao "jogo" referencial das tópicas construindo o discurso na música eletroacústica em um primeiro momento e qual na composição de peças baseadas em paisagens sonoras, em última instância? Mesmo não respondendo essas questões no momento, intuímos a possibilidade de catalogarmos os materiais recorrentes nas composições (nossa percepção é que há procedimentos miméticos recorrentes) e criar as nossas próprias terminologias para definir as *tópicas* referenciais ao som do meio ambiente. Retornaremos a esta questão no encerramento do capítulo.

Outra teoria que pode ser vinculada à nossa proposta compositiva vinculada ao estudo dos signos é a *Tradução Intersemiótica*. O conceito surge de trabalhos do linguista Roman Jakobson. No Brasil recebeu um livro específico de Julio Plaza (*Tradução Intersemiótica,* 1987) e conceituações específicas, como o termo "transcriação" cunhado por Haroldo de Campos. Porém, é através do texto de um compositor, Daniel Quaranta, que conseguimos compreender as relações concretas da *Tradução Intersemiótica* (TI) com nosso trabalho. Os textos de semiólogos, em geral, devem considerar uma grande diversidade de aplicações de um conceito a diversas "matérias", tornando, por vezes, um tanto obscura a compreensão. Se abordar a TI através de um texto sobre problemas práticos

da tradução poética pode nos ajudar, ler um texto de um compositor nos aproxima ainda mais das problemáticas próprias.

Quaranta usa, para introduzir o assunto, a definição de Roman Jakobson pela qual a TI seria uma interpretação ou transposição de signos verbais mediada por outro sistema de signos. Entende-se que um idioma (uma língua falada ou escrita) é o tipo de sistema semiótico que carrega as significações mais claras. Desta maneira, toma-se esse sistema por base para compreender a criação de significações em outros sistemas. Quaranta nos lembra, aludindo a escritos de Kofi Agawu, que a música é convencionalmente compreendida como um sistema em que predominam as remissões intrínsecas sobre as remissões extrínsecas. Porém, coloca sua posição pessoal, segundo a qual a TI estaria sustentada na própria prática dos compositores já que "existe um 'dizer musical' imbuído de historicidade, que permite, dentro do contexto 'obra', estabelecer relações indiciais com o mundo externo a ela" . (QUARANTA, 2013, p. 163).[136]

Há inúmeros exemplos na tradição da música erudita ocidental de TI: expressão musical de textos literários, dramatização musical de batalhas, "pintura" musical de cenas pastoris. Ou às vezes pode ser a música a base para a criação de um "texto" em outra área, como por exemplo, para a dança.

> Dessa forma, qualquer sistema de produção de sentido pode ser a base para um processo composicional e vice-versa. Como exemplo, seria possível mencionar a transposição da noção de temporalidade de uma obra musical para o desenvolvimento de uma escultura; a potencialidade visual de uma imagem em movimento poderia ser a base para uma tradução sonora; da sequência de movimentos de uma dança poder-se-ia transmutar a uma textura sonora que evolui na espacialidade de uma sala; ou uma paisagem sonora poderia ser a base parauma tradução, para uma imagem estática, ou ser traduzida como transcrição/ orquestração para uma orquestra sinfônica. (IBIDEM, p. 165).

Inclui, como vemos, uma das propostas metodológicas do nosso trabalho: a tradução de sonoridades ambientais para uma partitura de música instrumental. Podemos nos perguntar, no entanto, qual seria o "texto" original que está sendo *traduzido?* Poderia

---

[136] Esta colocação nos faz pensar em obras de um compositor que argumentava em seus escritos a favor do formalismo: Igor Stravinsky. Muito apesar do que ele afirmava ter como preceito estético suas composições indicam claramente nos títulos suas alusões ao mundo e não resulta difícil descobrir, por meio da escuta e observação das partituras, os meios empregados para fazer suas remissões extrínsecas.

uma paisagem sonora ser considerada um "texto"?[137]Seria possível compreender uma paisagem sonora como um "texto"? A resposta talvez venha de um outro campo do conhecimento: a história oral.

Somos conscientes da preocupação científica de um historiador sobre suas fontes. A metodologia da história oral, para apresentar um relato de uma pessoa que vivenciou uma batalha de uma guerra recente, usaria o artifício de registrar em vídeo para ter o "documento" histórico requerido.[138] Um documento que, em tese, é tão verdadeiro ou falso, quanto uma carta de esse mesmo ex-combatente à sua mãe: a investigação terá que indagarsobre as intencionalidades ocultas do discurso, verificar, analisar. Aplicando este exemplo às paisagens sonoras, entendemos que pode se forjar um "texto", caso não se aceite a paisagem sonora em si como "texto", a partir das gravações das mesmas. O processo compositivo de decodificação de uma paisagem sonora como "texto", de qualquer maneira, contém mais elementos, na nossa opinião: cartografias, linhas de tempo de gravações, representações gráficas dos eventos reconhecidos dentro de um fluxo temporal, catálogos de sons presentes no local, enfim: o processo compositivo, iniciado no estudo de uma paisagem como uma *estrutura* é permeado de diversos mecanismos de *tradução simbólica* que obedecem a convenções culturais próprias do compositor.

Quaranta refere, posteriormente, questionamentos típicos sobre o processo de tradução, similares aos que atravessaram pesquisas pessoais em relação a este mesmo objeto (VILLENA, 2013) ou em pesquisas etnomusicológicas, no artigo *Problemáticas de transcrição e análise de música indígena a partir de um canto Yanomami: Diálogo Yãimu* (VILLENA, 2016) ao comentarmos o texto clássico *A tarefa do tradutor,* de Walter Benjamin.[139] Os autores que trabalham com tradução entre línguas sempre apontam para a dificuldade de expressar em uma segunda língua o conteúdo do texto original, já que a

---

[137] Devemos confessar que neste ponto escutamos mentalmente o eco das críticas de pessoas contrárias à semiótica que argumentariam com frases do gênero: "os semiólogos vêm 'signos' e 'textos' em qualquer coisa, até chegar a qualquer absurdo".

[138]No caso da história oral prefere-se o video ao áudio por permitir interpretar a expressão facial e corporal do relato e interpretar, inclusive, contradições destes gestos com o discurso.

[139] Recomenda-se a leitura das três traduções feitas na UFMG: BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Organizadora: Lucia Castello Branco. **Viva Voz,** v. 3, p. 1-52, 2008. Disponível em: http://escritoriodolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf

tradução "literal" do conteúdo muitas vezes não conseguiria reproduzir algumas propriedades e conotações próprias da língua original, como a sonoridade, o caráter onopatopaico, ou a ambiguidade de uma palavra, sendo que esta última permitiria, inclusive, que o leitor interpretasse uma frase de diversas maneiras. Os processos composicionais apresentam essa problemática muito comumente, já que pode se considerar que uma boa parte deles derivam de processos de tradução.

> Os processos composicionais, comumente, são atravessados (mesmo que de forma inconsciente) por processo de tradução. Do ponto de vista do compositor, são inúmeras as situações nas quais são aplicados processos de geração de material sonoro (musical), seja a partir de algoritmos, de visualidades, de gestos, de estatísticas, da física, da matemática, ou quando se executa um simples movimento evolutivo do material composicional entre dois pontos. (IBIDEM, p. 166).

A tradução intersemiótica aplicada ao nosso trabalho, entendida como processo de tradução de sonoridades ambientais ao meio sonoro instrumental, nos instiga a reflexões sobre como esse processo deve ser conduzido. O artigo em questão nos traz alguns indícios: 1) discriminar os processos sígnicos pela tríade *ícone-índice-símbolo*, isto é, os signos criados mentalmente no processo de escuta ambiental, por um lado, e por outro, os signos criados como *substituição* ou melhor, como *representação* no texto escrito na partitura; 2) compreender que tipo de procedimentos são necessários para criar esse material que *represente* o objeto real no universo da peça, nas peças para palco, ou que permita estabelecer nexos entre o som instrumental e o som ambiental, nas peças concebidas para locais específicos:

> O campo de relações estabelecidas entre os elementos musicais e extramusicais estão vinculados por mecanismos referenciais, isto é, pelo conjunto de informações que veicula que uma unidade musical pode estar relacionada a um objeto extramusical durante o complexo processo de *denominação* e de *extração de sentidos* e *identificação* do referente. (IBIDEM, p. 166-7).

Aprofundando na questão, Quaranta apresenta, para tal tarefa tradutora, os nove campos indicativos de Smalley, a saber:

> Gesto (metáfora corporal, movimento), Fala (voz, palavras), Comportamento (desenvolvimento do som no tempo), Energia (intensidade), Movimento (espaço), Objeto/Substância (textura), Ambiente (tipo de ambiência representada ou de propagação), Visão (elementos que vinculam a todos os outros nove) e Espaço (também se vincula ao espaço de representação e espaço de propagação) (IBIDEM, 169).

A importância de olharmos escritos da área específica salta aos olhos a partir desta lista mencionada por Quaranta. Poderíamos observar inúmeros textos de TI que não chegaríamos a encontrar elementos que nos auxiliassem nos problemas práticos. Todos os campos elencados por Smalley têm aplicabilidade prática no nosso trabalho. Vejamos:

- A ideia de ***gesto***, vem imbuída tanto do gesto corporal e do movimento que menciona o texto (algo que pode ser detectado na fonte geradora do evento na própria paisagem) como pode nos servir conceitualmente para *traduzir* esse fenômeno como material musical através do conceito de *gesto musical.* Este conceito está de certa maneira implícito ou dialoga com os outros campos indicativos.

- O campo indicativo de ***fala***, está também presente em quase todas as peças que trabalham com paisagem sonora pelo simples fato de que quase todas as paisagens sonoras que podem ser estudadas apresentam vozes humanas. Hipoteticamente só uma paisagem sonora de um local muito afastado (o interior de uma floresta, ou um deserto) não teria este estímulo sonoro presente. Há diversas atitudes que podemos tomar em relação à recepção deste som: prestar atenção na mensagem (*escuta semântica*), escutar os contornos gestuais da fala (*escuta reduzida*), discriminar registros vocais, idade, gênero (*escuta causal*). Há também diversas formas de traduzirmos artísticamente essas informações recolhidas no momento da escuta: fala ou canto, *sprechgesang*, *parlato*, texto igual ao reconhecido no áudio, texto em língua não familiar aos ouvintes (com a possibilidade de inclusão de um subtexto), fonemas sem significação, etc.

- O ***comportamento*** é compreendido como o desenvolvimento do som no tempo. Embora seja um termo que reconhecemos na nossa própria leitura das paisagens, como algo relevante que deve ser representado na *tradução,* talvez devamos ter alguns cuidados analíticos, já que entendemos que o termo pode ser aplicado tanto à observação de um som isolado quanto ao comportamento global de sons numa trama em diversas medidas de tempo. O comportamento pode ser um ataque, uma forma de articulação, pode ser um contorno melódico, pode ser uma textura (ou trama) criada pela junção de vários sons (similares ou não), assim como pode ser um processo gradual de transformação. A teoria

das temporalidades de Kramer[140] serve para nos referirmos a esses comportamentos mais globais. As formas de tradução desses comportamentos derivam, no presente trabalho, da adoção de estratégias compositivas presentes em obras de outros autores, sejam eles referenciais ou não. Ou seja: no momento da composição se estabelece um vínculo entre um som ambiental, estereotipado, de certa maneira, na própria escuta, que é *traduzido* a uma técnica compositiva, recolhida de algum autor e estereotipada como repertório de possibilidade de tradução no âmbito da própria composição.

- A ***energia*** (intensidade), evidentemente, é um elemento substancial na tarefa de *tradução* de uma paisagem sonora. Entra em ação na tarefa de construção do timbre instrumental mimético, confere o caráter expressivo do material musical, ajuda a determinar os planos sonoros e, na tarefa derivada da *escuta ecológica,* possibilita estabelecer focos de escuta e relações de figura-fundo, o encobrimento parcial de uma sonoridade pela outra, e seu ressurgimento posterior. No caso das peças compostas para serem executadas em local específico, a troca de energia entre o ambiente e os instrumentos participantes da performance é fundamental, a intensidade sonora de um violino sem amplificação, por exemplo, seria insatisfatória para uma peça destinada a ser tocada na Avenida Paulista. O campo indicativo ***energia***, finalmente, se vincula ao aspecto ***gestual*** e pode ser analisado a partir da espectromorfologia.[141]

- A questão do ***movimento***do som no espaço, embora ainda pouco aproveitada nas peças instrumentais pode ser muito útil na composição com paisagens sonoras, permitindo reproduzir alguns fenômenos ambientais em ambiente de concerto ou aproveitar ressonâncias particulares ou interações com sons ambientais pontuais no caso de peças feitas para locais específicos.

- O campo indicativo ***Objeto/Substância (textura),*** parece feito à medida para enriquecer as reflexões sobre as peças feitas para objetos do cotidiano. É um campo que

---

[140] KRAMER, Jonathan. **The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies**. New York: Schirmer Books, 1988.

[141] Ver Smalley (1986 e 1997).

tem a ver muito com a relação tátil e lúdica que permite não só descobrir as formas de produção sonora com esses objetos mas também permite estabelecer relações entre essa produção sonora e a forma de manipulação desses objetos pelos fenômenos naturais (ou pela ação de humanos e animais).

- O ***ambiente*** (tipo de ambiência representada ou de propagação) é também de suma importância para a pesquisa do local de estudo da paisagem sonora, tanto quando esse lugar será o local performático, quanto quando seus sons serão a motivação para a composição de uma peça destinada ao palco. O ambiente ecoa nos materiais miméticos da peça, que levam embutidas informações espaciais, a ressonância, etc. No caso das peças para local específico também é fundamental ver as possibilidades expressivas e acústicas que o ambiente oferece.

- A ***visão*** se relaciona à apreensão do local durante o estudo, ajudando a colher informações que ajudem a determinar a dimensão afetiva da composição assim como nos ajuda a construir um mapa do meio ambiente como *estrutura.* Auxilia também na tarefa de descobrir as causas de produção dos sons. Pode também ser evocada no processo de criação mental de imagens, na ativação de memória implícita no ato compositivo referencial. No plano da performance, a visão tem uma carga expressiva na relação dos *performers* com os objetos e sua carga emotiva do cotidiano. Nas peças para locais específico pode servir para apontar para o público o som com o qual o músico está "dialogando".

- O ***espaço*** é um aspecto essencial a ser considerado na composição com paisagens sonoras a tal ponto que em algumas peças é um parâmetro que pode ser o ponto de partida para determinar a dinâmica dos outros.

Embora o artigo de Quaranta continue com outros aspectos, preferimos nos limitar a avaliação destas questões que nos pareceram as mais esclarecedoras sobre a TI e sobre sua aplicabilidade a uma prática compositiva em diálogo com o meio ambiente. A nossa conclusão é que a TI oferece elementos de estímulo à ecologia acústica, permitindo compreender melhor os procedimentos que foram empregados no trabalho compositivo, assim como apontando possibilidades que ainda não foram aproveitadas. Devemos

destacar também, que as categorias indiciais de Dennis Smalley, servem como um complemento que orienta a TI nos caminhos da composição referencial ao som do meio ambiente.

3.4 Análise dos procedimentos composicionais à luz das tópicas e a TI.

Nesta seção procuraremos avaliar os procedimentos composicionais empregados nas peças que formam parte do portfólio a partir das metodologias que observamos na seção anterior: a teoria das tópicas e a tradução intersemiótica. A análise surgirá de questões-chave originadas de princípios deduzidos da leitura dos textos. Cabe destacar que nesta parte não se fará uma análise aprofundada das técnicas compositivas, se não uma olhada geral. A análise mais detalhada das peças será feita no capítulo seguinte, junto aos memoriais do processo de criação.

Em relação às *tópicas* torna-se necessário definir duas questões desprendidas do texto de Souza: 1) As tópicas são materiais musicais de caráter simbólico que carregam em si uma *referência* a algo externo à obra, 2) Têm por função operar um contraste em relação ao momento imediatamente anterior. Que tipo de materiais poderiam ser entendidos dessa maneira nas composições? Poderia se fazer um catálogo destes materiais?

Para começar há de se refletir nas sonoridades ambientais a que se pretende aludir por meio de materiais musicais nas composições. Vejamos:

O batuque de Tláloc: sons de chuva batendo no telhado (pingos isolados e "cachos" de gotas), rajadas de vento e som produzido por a ação de varrer a calçada (fricção de vassoura no chão).

Rua Espírito Santo: sons de freadas de ônibus, som do bueiro solto na rua, sons de veículos motorizados passando (motos, carros, coletivos e ônibus), buzinas, falas, pessoas cantando, batuque nas mesas do bar, sons de xícaras e copos no bar, água correndo na calçada (alguém limpando), grilos e insetos noturnos, alarme de carro.

O quê que eu faço com isto?: cigarras, folhas de árvores sendo mexidas pelo vento, músicos estudando, pedreiros trabalhando em obra em construção, falas, passos encima de folhas secas, pássaros, carros ao fundo.

Galeria Babylon: música reproduzida em aparelhos na porta das lojas, sons de trânsito (diversos: carros, motos, e caminhões passando, som de aro de moto, som de motor ligado, som de porta de carro fechando seguido de som de carro arrancando e partindo), sons de locutores de porta de loja, sons diversos nas lanchonetes (sons de xícaras, de caixas de papelão e sacolas de plástico sendo mexidas, conversas), sons da obra em construção (marteladas em diversos objetos, fricção de objetos).

Amanhece na Vila: miado de gato, som de gato comendo, pássaros diversos (pardal, tessourinha, bem-te-vi, sabiá, corruíra, pássaros não identificados), som de insetos, som de objeto mexido pelo vento, sons de trânsito (som de fundo e sons de carros passando), som de fundo de eletricidade nas caixas nos postes, latidos de cachorros.

Parquinho Cumbaca: (aqui os materiais não são necessariamente miméticos) gritos de criança, vozes, canto de pássaro agudo, pardal, bem-te-vi, sabiá, carro passando, moto passando, caminhão passando, tesourinhas, sons de passos na grama, sons de construção, pombos (pomba-rola), latidos de cachorros.

Analisando os sons percebe-se a seguinte recorrência nas peças:

Tipo de som	**Quantidade de peças em que aparece**
Pássaros	3
Sons de trânsito	5
Fala ou canto	4
Bueiro solto	2
Sons de obra em construção	3
Som de xícaras	2
Vento	2

Música	2
Água	2
Cachorros	2
Gatos	1
Som de varrer	2
Som de insetos	2
Objetos mexidos ou batendo	2

Tabela 1: recorrência dos tipos de sonoridades nas peças.

Como podemos conferir por esta lista, há uma recorrência de sons de origem comum nas diferentes peças. Dentro dessas categorias há subdivisões, como nos pássaros, por exemplo: sabiá, bem-te-vi, pardal. Cada um desses pássaros, evidentemente, são representados musicalmente por diferentes motivos, tipos de ataques, frases e comportamentos globais. Poderiam ser consideradas as traduções desses sons (tantos os grandes grupos quanto os subgrupos) um tipo de tópica? A primeira pergunta que poderíamos fazer é se essas representações são padronizados nas peças ao ponto de poder ser reconhecidos por um ouvinte familiarizado com as peças do portfólio, assim como um ouvinte do período clássico reconheceria uma tópica "estilo galante", por exemplo. Outra pergunta é se elas ativam algum arquétipo cultural como as tópicas eletroacústicas da peça de Souza. Finalmente, caberia se perguntar se elas criam contraste em relação ao momento anterior, uma das condições colocadas no artigo.

Em relação à primeira pergunta não parece que haja alguma padronização geral, mas há procedimentos, em alguns casos, recorrentes, como nos cantos de sabiá (um conjunto de alturas absolutas específico, contornos melódicos, tipos de ataque, articulação), nas técnicas alusivas ao trânsito (uso de *glissandi*, *crescendo-diminuendo*, som tremolado ou empregando consoantes vibrantes ou sonoras), imitar o som de varrer usando um instrumento que raspa uma superfície, no canto de bem-te-vi célula de três notas que embora usando variantes emprega um modelo de comportamento semelhante (figuração rítmica, contorno melódico sugerido). Difícil é saber até que ponto um ouvinte

poderia reconhecer claramente as alusões. De qualquer maneira, há uma tentativa de estabelecer critérios de imitação que, ainda não sendo completamente padronizados apresentam um critério coerente com princípios gerais: imitação de figurações rítmicas, contornos melódicos ou gestuais, arcos de dinâmica, e principalmente, a observação de um comportamento do evento sonoro para criar um material musical que seja potencialmente evocativo.

Em relação à segunda pergunta talvez a característica das tópicas aqui, entendendo esse termo como algo que deve ser aplicado a algo *local,* já que opera contraste em relação ao afeto da sessão anterior, não apresente um caráter tão definido. Os timbres, ataques e figurações fazem alusão a fenômenos sonoros concretos, não a sentimentos (que estariam na nossa opinião ligados mais fortemente a um arquétipo).[142] Um som de carro passando pode ativar um sentimento, mas não implica em si um impulso a sentir de uma maneira que possa ser gerado *coletivamente.* Falando de outra maneira, em algum contexto cultural o modo menor e o ritmo lento pode ser relacionado à morte, mas ativar a memória de um canto de pássaro não produz, em si, um efeito unânime. O que pode, sim, ativar uma imagem arquetípica neste trabalho com paisagem sonoras, na nossa opinião, é o comportamento global dos sons em um trecho maior, a colocação de uma textura, uma temporalidade, porque carregam uma sensação global da pessoa no ambiente.

Em relação à última pergunta devemos afirmar que não há nenhuma forma de afirmar que os materiais referenciais nestas peças derivam em algum tipo de contraste: em alguns casos sim, em outros não. O que pode se afirmar é que pelo contrário apresentam relações muito além disso: contraste, continuidade, nenhuma relação causa-efeito, convivência no mesmo ambiente, fusão, ocultamento, superposição, ressurgimento a partir de uma camada inferior da textura, etc. Limitar um material à produção de contraste seria empobrecer a riqueza de situações que oferece o som meio-ambiental. Mas olhando de outra maneira, poderia se pensar que o termo *contraste* faz alusão a um procedimento de articulação do discurso e dessa maneira poderia ser usado justamente para avaliar como os materiais interferem no fluxo discursivo. Podemos perfeitamente selecionar alguns materiais referenciais e conferir esta questão.

---

[142] Usamos o termo na acepção junguiana, ver: https://oarquetipo.wordpress.com/o-arquetipo/

Sons referenciais ao canto de pardais em *Amanhece na Vila* se configuram como o elemento principal de crescimento gradual da textura, isto é, como material de continuidade. Os sons que fazem referência a objetos se mexendo, por outro lado, não interferem no processo linear do discurso, tendo pelo contrário um caráter episódico e eventual. A caracterização dos "personagens musicais" nessa peça, como veremos na sua análise posterior, tem a ver principalmente, se não com a expressão que carrega, com seu comportamento temporal, cíclico. E isso é algo que inside, de alguma maneira no discurso.

Em *O batuque de Tláloc* há sons que dividem seções, como o rufo no *cymbal* representando o vento, mas sem apresentar contraste, senão pelo seu caráter de pontuação ou de impulso/anunciação de algo novo que está por vir. Parece até ser alheio aos acontecimentos, embora tenha no "drama" uma função de causa-efeito já que sua aparição implica numa "mudança de tempo" e por conseguinte mudança no som da chuva que caracteriza a peça. Na coda, por outro lado, há uma figura contrastante com tudo o que veio anteriormente e que simboliza o fim da chuva, o som de fricção na caixa clara representando o ato de varrer a calçada.

Em *O quê que eu faço com isto?* há sons que geram contraste violento, como a entrada abrupta do som de liquidificador, ou as batidas na folha seca de palmeira. Outros elementos, como o som de passos nas folhas, parecem dar continuidade ou convidar delicadamente a outro espaço. Em outros casos há sons que dialogam e se fundem, como no duetto entre dois intérpretes que tocam o envoltório de caramelos, miméticos do canto dos pássaros. As vozes, em suas intervenções, assim como o som instrumental, geram uma interrupção no fluxo discursivo pelas suas características referenciais diferentes aos outros instrumentos, os objetos do cotidiano.

O mesmo pode ser dito sobre uma possível aplicação das tópicas a *Galeria Babylon*. O fato de o fluxo ser determinado por um jogo de baralhos faz com que não seja possível determinar como se articula o discurso. O que há em jogo são os contrastes das funções referenciais de cada *performer* e a delimitação de seu espaço cênico, mimético, por sua vez, da situação à que se alude na realidade: a Avenida Brasil da cidade de Foz do Iguaçu. O outro contraste e fator de articulação, além do espaço cênico e a função

"representativa" é a dinâmica, que funciona com a artificialidade de um hipotético aparelho de som manipulado pelo colaborador do público que distribui, além das cartas com a sequência de ações musicais, as dinâmicas que devem ser atribuidas a cada uma dessas ações de forma que as batidas na construção podem começar em pianíssimo e crescer enquanto uma fala do locutor de porta de loja acontecer integralmente em fortíssimo. A sensação global, de qualquer maneira, não parece "articulada" (um termo que implica divisão clara de partes) mas na convivência caótica de sons no mesmo espaço performático, de forma a retratar o conflito de poder que acontece nesse espaço urbano, através do som.

Em *Rua Espírito Santo* há alguns sons que têm uma força particular no contexto da peça, como os sons que referenciam as freadas de ônibus descendo ladeira abaixo. Esses sons articulam seções por causa de seu caráter contrastante com os outros. Em outros casos a divisão acontece não pela diferença de timbre, mas de comportamento no uso do mesmo instrumento e técnica. Nesta peça há sons (ou formas de ordenamento dos materiais) que sugerem uma aceleração do fluxo temporal, enquanto outros materias criam contraste por colocar um freio. A superposição de materiais contrastantes, por vezes, geram um certo grau de entropia na textura, enquanto que por momentos o esvaziamento gera uma imobilidade. Como peça derivada discursivamente de uma linha de tempo retirada da escuta de um áudio único, em contexto urbano externo (uma rua) apresenta uma grande diversidade de situações que são determinadas pela confluência de sonoridades muito díspares que nos fazem focar principalmente nos comportamentos coletivos e nas diferentes formas de transição entre seções. A articulação raramente é determinada por um material individual.

As duas peças para serem tocadas em local específico, *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II* apresentam características diferenciadas ao repertório convencional. A primeira oferece um catálogo de ações musicais para serem executados como resposta a sons ambientais, a segunda foi composta empregando as técnicas do catálogo em uma sequência pre-determinada que, de qualquer forma, contém espaços de silêncio para que possa ser ouvida a paisagem sonora do local. Nesta segunda poderíamos denominar aos espaços de silêncio, *tópica 4:33,* em alusão à peça emblemática de John

Cage. Já nos materiais da peça indeterminada não há, a princípio uma função de contraste, senão de "resposta" ao estímulo.[143] Nesta performance, a princípio, não foi colocada ao intérprete a opção de "contrariar" o som ambiental. Havendo escutado no momento o som de um pardal deve obrigatoriamente responder com harmônicos sobre o som fundamental mais grave do instrumento, por exemplo. É interessante, ao observarmos isto, compreender o valor da aplicação de uma teoria como forma de conferir os procedimentos que empregamos. Ao refletir sobre as questões que uma teoria traz à tona descobrimos possíveis variantes a uma regra compositiva. Neste caso: de que outra maneira o intérprete poderia responder ao som ambiental senão concordando?

Como podemos ver, a *Teoria das Tópicas* aplicada como ferramenta analítica avaliando as peças do portfólio nos permite refletir sobre os procedimentos aplicados e descobrir novos caminhos na pesquisa. Caberia avançar posteriormente em vias de uma classificação de tópicas ambientais e conferir se é possível apontar recorrências na sua forma de influenciar no discurso. Esse estudo serviria, inclusive, para chegarmos a conclusões sobre o comportamento do som no meio ambiente, enriquecendo a experiência de escuta. A segunda teoria a ser aplicada ao nosso processo analítico pela ótica da referencialidade é a *Tradução Intersemiótica.*

Se por um lado a TI nos instiga a observar cada elemento que faz parte de uma composição e tentar descobrir como ele se originou no processo de transmutação de um signo de outro sistema (no nosso caso uma gravação de uma paisagem sonora), o que per se é uma tarefa extremamente enriquecedora, existe também a possibilidade de avaliarmos como foram trabalhados nas composições do portfólio os campos indiciais de Dennis Smalley, lembrando: a) gesto, b) fala, c) comportamento, d) energia, e) movimento, f) objeto/substância, g) ambiente, h) visão, e i) espaço. Avaliaremos então os processos de transmutações tomando por base estes campos, discriminando quais deles foram empregados em cada uma das peças.

O batuque de Tláloc é uma peça em que o aspecto *gestual* merece um destaque. A imitação dos sons ambientais som todos produzidos pela sensação de *movimento* embutida

---

[143] Pode-se argumentar, no entanto, que há um contraste gerado pelo próprio som do meio ambiente.

também nesse contexto. Desde o som de vento, simulado com *gestos* de crescendo e diminuendo (que aludem ao campo da *energia*, também), tudo na peça parece construído a partir desse critério: os "cachos" de sons que simulam a queda de conjuntos de gotas de chuva no telhado, o preenchimento gestual de uma variedade de timbres na bateria de instrumentos de percussão que traduz nesse meio a variedade de timbres resultante do tamanho das gotas de chuva e a diversidade de pontos de queda no telhado de fibra de vidro. Também as seções como um todo[144]podem ser compreendidas como grandes *gestos,* pela divergência entre seus *comportamentos*, às vezes estático, às vezes dinâmico. A alusão aos *objetos* do mundo real (gotas caindo num telhado de fibra de vidro), vassoura varrendo o chão se opera através do tipo de ação (percussão ou fricção) e a variedade de corpos do instrumental que traduzem a riqueza de timbres desse tipo de telhado, embora ao mesmo tempo (por sua função mimética) se escolheram instrumentos de timbre bastante homogêneos.

Rua Espírito Santo também apresenta materiais *gestuais*, como os sons miméticos de água que configura a parte virtuosística de vibrafones e marimbas (p. 6 a p. 14). Sons mínimos, como a imitação do som de bueiro solto pelo quarto percussionista intercalando ataques em toms de duas alturas também tem um caráter *gestual*. Esses *gestos* implicam também questões relacionadas a outros campos, como em *O batuque de Tláloc*: *movimento, energia* e *comportamento* dizem a respeito dos procedimentos de tradução, desde o timbre alusivo às freadas de ônibus, que contém a energia de freio (o arco é interrompido em seu percurso na lâmina pelo atrito que sofre), até o comportamento caótico das pessoas no bar (superpondo suas falas e cantos) representados pela textura imitativa dessa superposição na seção que antecede à citação da música de Mamonas Assassinas (p. 19 a p. 22). Esta seção, por outro lado, não é a única em que se faz uso do campo indicial *fala,* no início da peça há uma *tradução* da fala de um menino mendigo por meio de *sprechgesang* (c. 18). Finalmente, podemos entender que o campo indicial *visão* é ativado através dos diferentes focos de escuta. A escuta de um áudio *a posteriori* é influenciada pelas experiências visuais no local que ativam a memória e orientam os focos de atenção na escuta, influenciando a delimitação de planos sonoros.

---

[144] Para compreender o secionamento de partes ver a análise no sub-capítulo 4.1

Em *O quê que eu faço com isto?* o *gesto* é compreendido em sua dimensão tátil. De todas as peças do portfólio é a que mais evidencia esse aspecto do *gestual*, a relação com outra materialidade que não a dos instrumentos. No aspecto do *comportamento* a performance é construída a partir de instruções dadas a cada intérprete através de palavras escritas numa folha. Este formato de partitura deixa implícito um certo grau de liberdade de interpretação, permitindo que a base da performance seja a relação do som próprio com o som do colega, onde a relação espacial, com os performers concentrados no centro da sala talvez seja um elemento a mais de estímulo nesse foco relacional. De todos modos, o campo indicial mais forte nesta peça, sem dúvida, é o *objeto/substância.* A referencialidade do objeto do cotidiano e sua substância produtora de som se aliam ao campo *visual* para ativar a memória e criar imagens mentais de meio ambientes familiares ao público.

Galeria Babylon merece destaque pelo campo *espaço* (que nos relaciona com os campos *ambiente* e *visão*). De todas as peças feitas é a única que usa esse campo como foco principal do processo de *tradução* ao emular, na posição dos performers na sala, a situação ambiental estudada. O convite feito para que o público percorra o espaço performático também tem um caráter tradutor da experiência de escuta do compositor na Avenida Brasil, ao compartilhar a memória da escuta em movimento, selecionando o foco de escuta e abafando parcialmente a aleatoriedade própria da escuta fixa empregada como planejamento formal em outras das composições do portfólio. O caráter, digamos, "sociológico" desta peça nos faz refletir que os campos indiciais de Smalley parecem se situar exclusivamente num plano estritamente técnico do processo sensorial sem fazer alusão às camadas implícitas na percepção que mencionamos na discussão entre as teorias cognitivistas e ecológica no capítulo 2.2.

Amanhece na Vila em sua concepção faz alusão principalmente à questões de *comportamento.* Já que o foco foi observar como cada pássaro se *comporta* sonoramente para compreender sua aparição cíclica dentro de um *comportamentosonoro global* da paisagem. Esse comportamento como um todo pode ser entendido como um grande *gesto* também. A estratégia de tradução, neste caso, foi pensar como esse comportamento poderia ajudar a criar uma *personagem musical.* De qualquer forma, internamente, cada material

referencial usou de procedimentos que ativam os campos do *gesto,energia* e *movimento* de forma semelhante a *O batuque de Tláloc* e *Rua Espírito Santo.*

As peças para um local específico *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II,* não parecem ser simplesmente uma *transmutação* de signos de um sistema para outro já que a peça *é executada dentro do meio que produz os signos.* Teria que se pensar uma nova categoria ou simplesmente avaliar que, independentemente dessa justaposição de meios (ou sistemas) há sim uma tradução de signos em ambas as peças. Se for pensado dessa maneira há de se levantar os campos pertinentes: o *gesto* é objeto de tradução desde os contornos melódicos e/ou rítmicos presentes nas respostas ao cantos de pássaros, os *comportamentos* repetitivos de alguns eventos são emulados em alguns materiais musicais, assim como nos *gestos* pode haver alguma relação com o *movimento* próprio do som escutado. De qualquer maneira, a relação indicial nestas peças não se limita à materiais *icônicos.* Em muitos casos a resposta não apresenta nenhuma semelhança. Nas performances de *Parquinho Cumbaca I* realizadas no local algumas destas respostas não miméticas tiveram, por força da *visão* dos intérpretes ou pela potência sonora aplicada uma clareza singular como efeito da causa ambiental. Cabe destacar que das duas peças, a que se mostra mais *indicial* em relação aos fenômenos sonoros ambientais foi *Parquinho Cumbaca I.*

Desta forma terminamos a abordagem do nosso objeto pelo conceito de referencialidade, compreendendo que as conceituações que giram em torno, e as teorias vinculadas podem oferecer, com suas adaptações, uma reflexão enriquecedora que nos possibilite aprofundar a poética compositiva em diálogo com o meio ambiente.

4. Processo compositivo

A seguir apresentaremos o processo de composição do portfólio de peças feitas a partir das reflexões teóricas desenvolvidas até aqui. Será feito um trabalho de memória do processo expondo as problemáticas particulares para se chegar ao formato de cada obra e uma análise das partituras e/ou do processo de montagem. Para acompanhar a discussão recomenda-se observar as partituras no volume anexo.

4. 1 O batuque de Tláloc (2013)

O batuque de Tláloc é uma peça para percussão múltipla para ser tocada por um só percussionista. É concebida para ser apresentada em sala de concerto, ou seja, não foi pensada para nenhum local específico, em diálogo "ao vivo" com a paisagem sonora. Foi motivada pela lembrança de um fenômeno específico dentro de uma paisagem: o som da chuva ao bater em telhados de zinco, de fibrocimento ou fibra de vidro. A escuta motivadora se deu principalmente numa casa do bairro Alto da XV, em Curitiba. Curitiba é uma cidade onde chove muito, permitindo que o fenômeno fosse escutado repetidas vezes. Durante as escutas nos fazia pensar em um solo de bateria, comparável àqueles das bandas de rock dos anos '70. Mas quem era que fazia era esse "solo de bateria"? O nome da peça, poeticamente, "personifica" um fenômeno natural, algo habitual em culturas antigas ou em povos que permanecem em contato direto, inseridas, em um meio ambiente predominantemente natural.

Tláloc é o deus da Chuva no México antigo. Segundo a etnóloga Johanna Broda, o culto a Tláloc formava parte de um corpo ritual destinado a "controlar as manifestações contraditórias" dos fenômenos naturais. (BRODHA, 1982, p. 46). No planalto central mexicano há duas estações extremas: a estação seca e a estação chuvosa. Se na primeira há muita escassez de água (colocando em perigo a alimentação), na segunda, o excesso é o

problema. Desta maneira, controlar as chuvas por meio de um complexo sistema de ritos era, para os mexicanos, imprescindível.

No meio ambiente em que o fenômeno foi observado, no momento em que a peça começou a ser concebida mentalmente, Tláloc poderia ser personificado como um deus da abundância, do excesso. A cidade de Curitiba e seu entorno (Serra do Mar, Campos Gerais) configuram um ecossistema úmido e fértil, caracterizado mais pela fartura do que pela escassez. Tal vez por esse motivo a percepção da chuva, na concepção da peça, seja alegre. O Tláloc da peça é um deus músico, de alguma forma festivo, como uma criança que gostasse de brincar de batucar no telhado da nossa casa, um deus que quer nos encantar, hipnotizar.

Processo compositivo

A primeira experiência de escuta "estética" (ou "estetizada") de chuva caindo nesses tipos de telhado, dentro de nossas pesquisas foi em Porto Alegre. Foi registrada e trabalhada compositivamente em *Almoço de domingo* (2010), uma *soundscape composition* "convencional", isto é, uma *tape music* baseada em gravações de uma paisagem sonora minimamente processadas. O telhado na casa de Porto Alegre era de fibrocimento. Talvez pelas características do material o som produzido pela queda da chuva era homogêneo, sem grandes variações de altura, ou melhor, um som complexo com grande riqueza de harmônicos, próximo ao ruído branco. Ao contrário, o telhado da casa de Curitiba (aparentemente de fibra de vidro) era rico em variações tímbricas e de alturas. Parecia mesmo que alguém estava batucando um solo muito irregular e imprevisível numa bateria. Inicialmente foi imaginada uma peça para piano solo, ou para conjunto misto. Os projetos não prosperaram.

No início do doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2013, o fato de entrar em contato com os alunos de percussão da Escola de Música e ver o interesse que tinham em novas composições nos fez renovar o entusiasmo em retomar o projeto. Ao

mesmo tempo, em Curitiba, o Núcleo Música Nova (EMBAP/UNESPAR)[145] também estava solicitando composições inéditas. A peça foi experimentada com um aluno da UFMG e enviada após alguns ajustes para Curitiba. Dessa forma, foi estreada no dia 13 de outubro de 2013 no auditório da Escola de Música UFMG dentro do concerto de formatura de José Henrique Soares Vianna, o parceiro que participou das experiências durante o processo de composição e recebeu uma segunda versão no dia 18 de novembro de 2013 na *Capela Santa Maria* em Curitiba, por Pablo Demarchi.

A partir da ideia original, isto é, um solo de bateria no estilo de rock dos anos '70 tocado pela chuva no telhado, decidi um set de percussão múltipla: surdo, toms, rototons, *wooodblocks* e *medium cymbal*. Os sons dos tambores (toms, rototons e surdos) junto com os *woodblocks,* se relacionariam às sonoridades das gotas de chuva no telhado. O *medium cymbal* foi concebido para "representar" o som do vento. Estas intervenções do *medium cymbal* foram o princípio estruturador da peça.

Neste ponto devemos destacar que a peça não foi estruturada a partir da organização do som ambiental de forma direta, registrando seu fluxo temporal em linhas de tempo ou a partir da análise de um áudio. O fenômeno pontual foi escutado inúmeras vezes e guardado na memória mais que nada como *sensação.* Nesta peça o foco referencial (ou mimético) não reside na questão temporal (como é o caso de *Rua Espírito Santo* ou *O quê que eu faço com isto?),* em que a análise do áudio de uma paisagem foi usado como modelo estrutural. Aqui foi guardada uma sensação de textura e o fluxo gestual próprios do som da chuva caindo no telhado e retrabalhado com muita liberdade formal numa peça curta organizada por critérios "dramáticos".

Neste sentido, a peça apresenta um diferencial importante com outras peças do portfólio em que foi permitido de forma mais específica que o fluxo temporal da própria paisagem sonora guie os rumos da composição (*Rua Espírito Santo* e *O quê que eu faço com isso?*, por exemplo) ou que o fluxo seja determinado por um jogo de azar (distribuição de baralhos em *Galeria Babylon*). Se parte da pesquisa é observar como o fluxo da composição pode ser estabelecido a partir dos dados ambientais, considerando várias

[145]No momento de composição a EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) estava em processo de integração à UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná).

possibilidades de aplicar esse critério, é necessário também considerar que nem sempre esse fluxo se mostra satisfatório às intenções poéticas do compositor. Este, por vezes, opta por uma construção formal pessoal, recolhendo informações ambientais para aplicá-las na peça de maneira a satisfazer seu *gosto* pessoal. Ou usar os dados ambientais e o fluxo, porém com alterações que *permitam manter o interesse do ouvinte,* já que nem sempre o fluxo de eventos pode funcionar artisticamente. Um exemplo disso pode ser o encurtamento temporal de processos ambientais que levam horas de duração.[146]

Nesse sentido, *O batuque de Tláloc,* reduz a quatro minutos (aproximadamente) uma situação sonora que geralmente é maior. Os situações sonoras ambientais sãao organizadas numa estrutura formal que as organiza através da discriminação de eventos sonoros em timbres específicos da bateria de instrumentos de percussão (cymbal para o vento, madeiras para as gotas de chuva nas bordas do telhado, etc.), além da delimitação de gestos de acordo com o comportamento sonoro representado. As intervenções do *medium cymbal*, então, foram vistas como uma forma de pontuação, de "respiração" interna da peça, imaginando alterações no vento que trazem a chuva ou a afastam. A região sul do Brasil, onde Curitiba está inserida, é caracterizada por um clima de contrastes violentos. Pessoas vindas do centro-oeste do Brasil, por exemplo, revelam sua surpresa pelas mudanças de tempo. Assim, não é incomum que após um momento de calma total sobrevenha em questão de poucos minutos um vento forte, em redemoinhos, que culmina com uma tempestade que arranca enormes árvores do chão e deixa bairros inteiros sem luz. O *medium cymbal*, desta maneira, é esse vento "louco", que "vira o tempo" fazendo passar em segundos, do verão para o inverno. Na lógica interna da peça é esse "vento" representado pelo *cymbal* que articula as sessões.

O resto das sonoridades representa as gotas de chuva caindo no telhado, com excessão feita às fricções na pele com a baqueta, que Soares Vianna.[147] Essas fricções pretendem aludir a uma pessoa varrendo o chão após a passagem da chuva.

---

[146]Ou anos, como vimos (p. 52) no caso da peça *Iceprints*, de Mathew Bartney.

[147] Que Soares Vianna, inteligentemente, mudou nessa parte final por pedacinhos de esponja de lã de aço

Sobre os materiais musicais e suas funções na composição

O batuque de Tláloc emprega poucos materiais musicais, pensados, basicamente como *gestos musicais*. Segundo Zagonel (1992, p. 11-12), o gesto implica não só um movimento físico (geralmente das mãos) no espaço, ele implica também uma carga expressiva, um sentimento. Villena & Yampolschi (2013, p. 185) também reforçam o caráter mimético do gesto e sua ligação estreita com o universo imagético da concepção de uma peça. Finalmente, há de se destacar a concepção de Mark Sullivan, pela qual podemos compreender o gesto como uma *gestalt,* em que participam diferentes parámetros do som: "ele é encontrado em configurações criadas conjuntamente entre parâmetros" (Sullivan, 1984, p. 32). Desta forma é possível diferenciá-lo de outras configurações musicais, como o "motivo", por exemplo.

Em *O batuque de Tláloc* o conceito de gesto serve tanto para aglutinar ações musicais de caráter diverso (percutir, friccionar, deixar a baqueta repicar) quanto para aludir às imagens internas que guiaram a composição, a "narrativa" da tempestade. Os gestos básicos são:

1) trêmolos

Figura 1: exemplo de trêmolos

Os trêmolos têm duas funções referenciais básicas. Quando colocados nas ações no *medium cymbal* eles servem para representar o som do vento e suas oscilações, ora mais

forte, ora mais suave, servindo, na dinâmica interna da peça, como elemento articulador do discurso e como impulso para os gestos posteriores.[148] Veja por exemplo o gesto que faz a ligação entre o compasso 10 e compasso 11: o trêmolo em crescendo conduz gestualmente à nova seção de dinâmica mais forte. Já quando os trêmolos são colocados em outros corpos ou instrumentos eles tem por função aludir aos jatos curtos de água que caem em cima do telhado, provenientes de algum outro lugar. Estes últimos, em alguns casos são englobados em gestos maiores, como no c. 29 (ligado a uma nota solta), ou no c. 65 (ligado em um gesto só a trêmolos em outros instrumentos ou corpos do set de percussão).

2) "cachos" de notas no mesmo corpo ou instrumento;

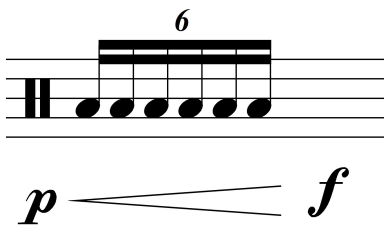


Figura 2: gesto de "cachos" em um instrumento só.

Tem a função principal de referenciar o som de pingos de chuva que caíam em "cachos" (isto é, agrupados) no telhado, em um ponto específico do telhado. Na peça usualmente servem como conexão entre gestos com um *crescendo* ou *diminuendo,* como por exemplo no c. 6.

3) "cachos" de notas em corpos ou instrumentos diferentes,

[148] Isso se aplica também à concepção pela qual toda uma seção pode ser considerada um grande gesto, algo que nos parece perfeitamente possível em *O batuque de Tláloc.*

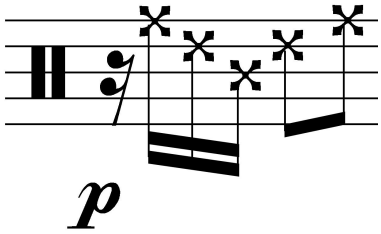


Figura 3: gesto de "cachos" em mais de um instrumento

As mesmas questões que o gesto anterior se aplicam aqui. Acrescenta-se, por outro lado, o fato de que a diversidade de alturas e timbres ajuda a criar uma maior intensificação. Em relação à imagem interna, e à lembrança da experiência motivadora guardada na memória, a variedade de timbres alude ao som resultante do "batucar" de Tlaloc em diferentes pontos do telhado. Imaginemos, por momento, que a água da chuva ao bater em um local mais próximo dos cantos do telhado deveria ter um som mais agudo, enquanto que ao incidir em algum lugar central (longe de qualquer ponto de encaixe do telhado com outro material, como tijolo ou lâmina de madeira) o som deveria ser mais grave, isso é algo que podemos conferir em qualquer membranofone.

4) batidas isoladas em diversos instrumentos;

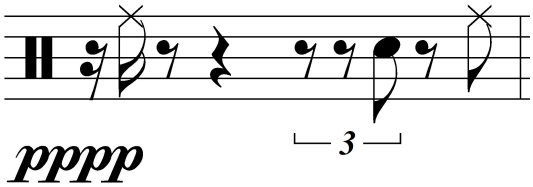


Figura 4: representação de pingos isolados de chuva

As batidas isoladas em diversos instrumentos de percussão representam pingos isolados. Destacam-se numa seção específica, que qualificaremos de "pontilhista" na

análise formal a seguir, em que têm a função de representar a água que escoa pingando de algum lugar superior ao teto de fibra de vidro.

5) gestos diversos compostos de apenas duas notas, sejam no mesmo corpo ou mudando;

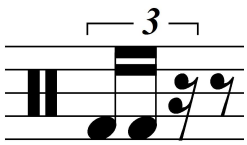


Figura 5: gesto de batida dupla

6) soltar a baqueta deixando repicar;

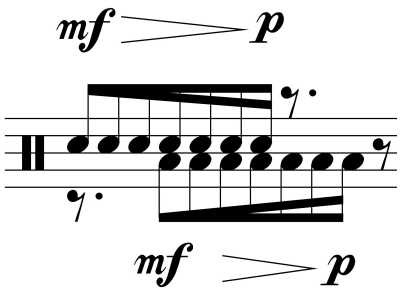


Figura 6: gesto de soltar a baqueta

7) fricção de baqueta (ou lã de aço) na pele de algum tambor (toms, rototons ou surdo).

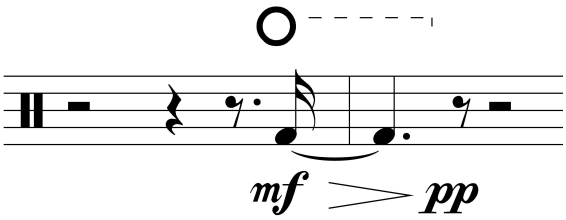


Figura 7: sinal indicando fricção na pele.

Pequena análise formal

O batuque de Tláloc pode ser dividida em três parte e uma coda. Como foi dito anteriormente, devemos considerar os rulos no *medium cymbal* um elemento de articulação da forma. Partindo deste princípio, consideramos que a primeira seção compreende desde o compasso 1 até o compasso 31, a segunda, do compasso 32 ao compasso 55, e a terceira do compasso 56 ao 79. O resto (compasso 80 ao 88) pode ser considerado a *Coda*.

O primeiro elemento que salta à vista é a diferença radical de material entre a *Coda* e o resto da peça. Enquanto que toda a peça é feita de técnicas percussivas na *Coda* surge, inesperadamente, uma técnica de fricção. Esta técnica alude na concepção da composição a uma imagem: uma pessoa hipotética que estaria varrendo as folhas que caíram durante a chuva. Com este gesto fecha-se a peça, dando a entender que alguém percebeu que já parou de chover e que agora é possível "recompor" o cenário. Na partitura é indicado que o intérprete deve fazer fricção com a baqueta na pele porosa da caixa clara.

Nesse ponto queremos reforçar uma ideia: a técnica diferenciada da *Coda* pretende evoca uma imagem mental. O batuque de Tláloc é composta a partir de imagens mentais e pretende, de alguma forma, "traduzir" estas imagens mentais para música. A peça é construída sobre a imagem do deus mexicano, concebido como uma criança brincalhona batucando no telhado (o texto introdutório na partitura é feito de forma a contar quase que uma história infantil), mas a imagem que guia a composição é a cena de chuva. A peça se articula, então em diferentes momentos dessa tempestade que se manifesta sonoramente pelo batucar dos pingos no telhado de fibra de vidro: a intensidade da chuva imaginada é traduzida por meio de uma intensidade musical. A partir disso

poderíamos determinar que as três seções da peça descrevem três momentos distintos na tempestade.

Após as rajadas de vento iniciais, (ver figura 8) simbolizadas pelo gesto de crescendo e diminuendo de trêmolos no prato (*medium cymbal*) a chuva se aproxima em "cachos".

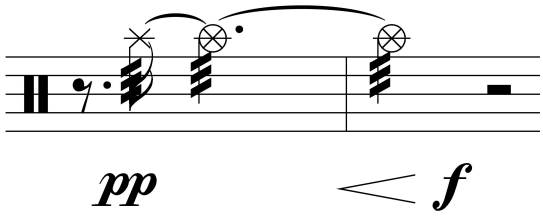


Figura 8: Ação representativa de rajadas de vento

Os primeiros pingos de chuva parecem cair "musicalmente" nos telhados em "cachos" de notas, que reúnem vários impactos em um gesto unificado, ou, em alguns casos, caem pingos isolados, em diferentes intensidade. Esses são os primeiros sinais que nos indicam, através do som, que uma tempestade está chegando, nos fazendo correr para tirar as roupas do varal, por exemplo. Esses gestos de "cachos", e os pingos isolados, são trabalhados nesta primeira seção em diferentes níveis de dinâmica. Inicialmente, os pingos chegam de forma "tímida" (c. 5 a c. 9) para depois de uma articulação interna de seção, uma nova "rajada de vento", simbolizada pela intervenção do prato nos c. 10-11, ganhar mais intensidade, mantendo em linhas gerais uma grande amplitude de dinâmica, oscilando entre *fortissimo* e *pianissimo* (c. 11 ao c.15).

Do compasso 16 ao 21 há um novo momento, aparentemente mais calmo, com intervenções "violentas" (c. 18), como se a chuva tivesse diminuído e caíssem novamente "cachos" (pequenos jatos de água) em locais específicos do telhado, o que é evidenciado pelos gestos sem variação de altura. Após a pausa do compasso 22 a seção termina com uma retomada da chuva mais prolongada e densa (c. 23 ao 28) e uma nova "parada" (c.

29-31) com o gesto de repicar da chuva em um ponto específico do telhado (trêmolos no *woodblock*).

A segunda sessão (c. 32 a 55) começa começa com o mesmo gesto de "rajada de vento" da sessão anterior, só que modificado: mais curto (só o primeiro gesto de crescer e decrescer) e mais piano. O gesto articulador nos anuncia, de certa forma o caráter da segunda parte, mais tranquila que a primeira, como se a tempestade tivesse diminuído e restassem agora só uns pingos isolados e não uma chuva intensa. A textura, em geral é mais pontilhista (ver Figura 9, no entanto, há de se dividir internamente em sub-sessões também.

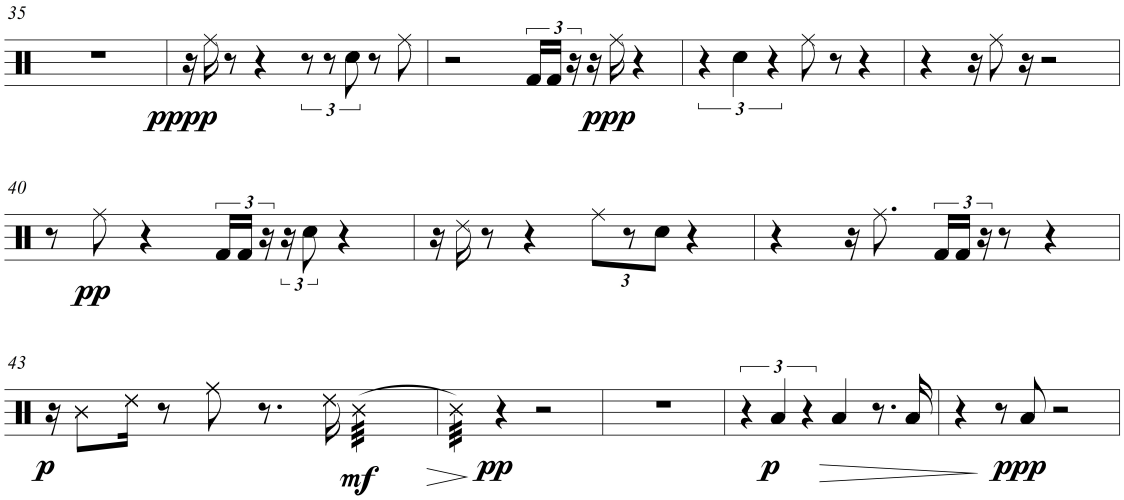


Figura 9: textura pontilhista construída a partir de ciclos rítmicos

Do compasso 36 ao compasso 44 há ciclos rítmicos (com certa periodicidade matemática) aplicados a distintos instrumentos. Na imagem interna evocada, esses ciclos representam a queda de água acumulada, pingando, em distintos pontos do telhado, cada uma no seu ritmo, dando a entender que a chuva cessou momentaneamente e só está escoando a água acumulada. No compasso 44 há um trêmolo que cumpre uma função

cadencial na lógica musical da peça. Do c. 45 ao 47 a audição se centra no timbre de um pingo caindo em determinado ponto do telhado. No c. 47, pontualmente, cai uma gota mais densa. Do compasso 48 ao 55 misturam-se aos pingos isolados (notas isoladas) "cachos" de chuva (representados por gestos compostos por várias notas, como sempre), indicando que vem uma nova mudança de tempo.

No compasso 56 começa a terceira sessão (c. 56 a 79). Embora curta, a tempestade se "realiza" a pleno. É aqui que acontece o ponto culminante da peça. Os três compassos iniciais (gesto de "rajada de vento") são uma re-exposição literal da primeira "rajada" (c. 1 a 3). Do c. 59 ao c. 71 acontece o "solo de bateria" reunindo diversos gestos já utilizando e variando-os, nesta "intensificação da chuva". O final da sessão apresenta um material novo: os gestos de repicar a baqueta nos toms (desacelerando escrito na haste dos c. 74, 76 e 78. Embora o material seja novo, a imagem mental evocada também é de pingos de chuva caindo em um ponto específico do telhado após a tempestade passar. A *Coda* confirma esta ideia de "cena após a tempestade" com o som de varrer o chão, representada pela ação de friccionar a pele do tambor.

Olhar *a posteriori*

O batuque de Tláloc insere-se no trabalho, dentro do sub-grupo de peças para instrumentos acústicos convencionais feitas para ritual convencional de *concerto,* como uma peça que trabalha esta proposta com características peculiares.

Primeiro: ela não se baseou em nenhuma gravação de campo. Partiu de uma lembrança sonora trabalhando-a formalmente com muita liberdade. Nesse aspecto, não recolhe sugestões pontuais do som do meio ambiente: a forma é trabalhada a partir de uma narrativa imaginada pelo compositor no momento de concepção da peça. A articulação formal, de qualquer maneira, deriva dos próprios materiais da peça. Poderíamos dizer, parafraseando Emmerson (1986) que aqui a *sintaxe é abstraída dos materiais.*

Segundo: o aspecto referencial aqui é centrado no tratamento do timbre e do gesto musical. Esses dois elementos se relacionam à construção mental de imagens que guiam uma narrativa imaginária.

Terceiro: é a única peça do portfólio em que há um foco em algum fenômeno pontual. Se *Amanhece na Vila* apresenta um predomínio de som de aves é pelas próprias características da paisagem, não por uma escolha. Inclusive porque a peça apresenta também sons de trânsito, eletricidade, batidas de objetos, entre outro. Aqui, e isso seja talvez típico em peças baseadas na memória de algum evento passado, a lembrança focou em um fenômeno pontual, que é complementado por outros sons mais como recurso poético do compositor do que pela realidade observada no meio ambiente. *O batuque de Tláloc,* de alguma forma procede em muitos aspectos dentro de uma concepção convencional de *música programática* com o diferencial, talvez, de que as imagens evocadas surgiram não de uma obra literária, ou de um quadro senão da própria *escuta sensível* de um fenômeno ambiental.

4. 2. Rua Espírito Santo (2013-14)

Rua Espírito Santo é uma peça para ensemble de percussão que foi motivada na escuta da paisagem sonora da rua homônima, situada no centro de Belo Horizonte. A peça evoca especificamente os sons reconhecidos na quadra entre a Avenida Santos Dumont e a Rua dos Caetés. (Ver Figura 10). Esse espaço urbano foi vivenciado desde os primeiros contatos com a cidade, quando a curta estadia para as provas de ingresso no curso de doutorado na Escola de Música da UFMG, no segundo semestre de 2013. Foram feitas, nesse momento, as gravações que serviram de base para a composição da peça, principalmente no período de fim de tarde e início da noite.

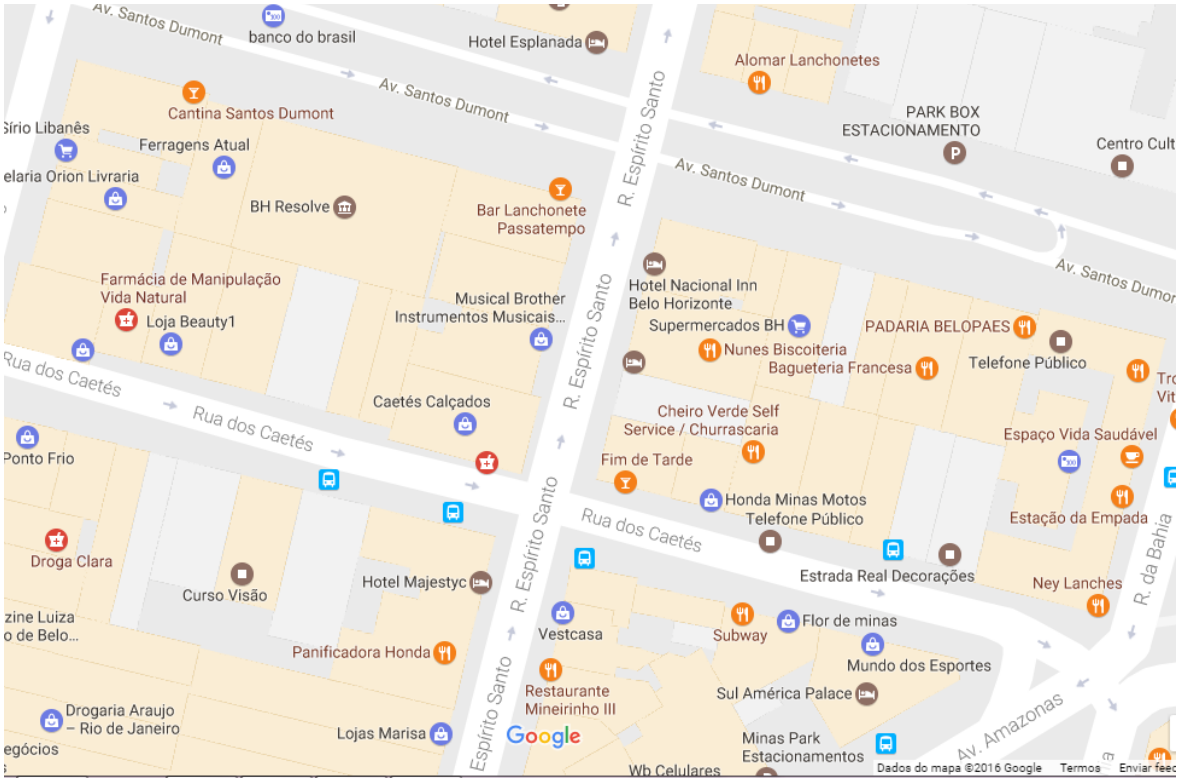


Figura 10: Mapa da região da Rua Espírito Santo estudada para a composição da peça.

A região central de Belo Horizonte se caracteriza, como outras regiões centrais de metrópoles brasileiras ou latino-americanas, pelo intenso trânsito de veículos e pedestres

em ruas estreitas, a grande aglomeração de pessoas nos pontos de ônibus (que geralmente não dão conta do elevado número de usuários), o intenso comércio ambulante e a movimentação dos bares. Observando com atenção podemos compreender, inclusive, que as ruas dos centros das metrópoles são lugares em que predominam atividades de comércio e alguma que outra atividade de lazer de pessoas de camadas populares.[149]

Devemos refletir sobre algo aqui: os centros de cidades sulamericanas são lugares de passagem ou onde realmente *habitam* as classes sociais de baixa renda? Tanto em Buenos Aires, quanto em São Paulo ou Porto Alegre é possível ouvir a expressão "cidade dormitório", ao se referir a cidades periféricas como Morón, Carapicuíba ou Viamão. Apesar de viverem nessas cidades periféricas, talvez os trabalhadores passem mais tempo de sua vida no centro das metrópoles, vendendo comida, aparelhos eletrônicos, atendendo em uma lanchonete, ou numa loja de roupas, realizando consertos de máquinas, trabalhando na infraestrutura, realizando reformas em lojas e apartamentos. Mas além de trabalhar, é nesses espaços que acontecem uma parte considerável de suas interações sociais. Não parecem ser, estes lugares de trânsito, o que o filósofo chinês Yi-fu Tuan chama de *não-lugares.* A compositora Lilian Nakahodo, em sua pesquisa da produção de *lugares* por meio de práticas sonoras nos explica:

> Embora constantemente acompanhados de aparatos que nos levam aos lugares virtuais a qualquer momento […] continuamos a criar laços afetivos *com* e *pelos* espaços. Neste panorama, a visão de autores como Yi-fu Tuan refletem o desejo - e talvez a necessidade orgânica - de compreender o elo entre os indivíduos e as camadas físicas e invisíveis do seu ambiente geográfico além das relações entre seus agentes, mas partindo de seus próprios meios de organizar os espaços. (NAKAHODO, 2013, p. 14).

Estas regiões centrais, portanto, podem ser consideradas uma sorte de extensões da periferia, e de alguma forma, lugares de encontro de culturas. A rua Espírito Santo, neste sentido (no local específico de pesquisa) além de ser um local de trânsito de pessoas é um dos tantos locais de lazer, principalmente nos bares onde as pessoas fazem seu *happy hour,* regado a dança e música *brega.*[150] Na quadra referida havia (no período em que

---

[149] No Brasil isto se deve, de certa forma, a que classes sociais mais abastadas preferem se deslocar de carro, evitando permanecer na rua, um local representado socialmente como perigoso.

[150] Ao usar o termo *brega* queremos aludir especificamente ao estilo de música popular brasileira romântica e sentimental. Especificamente aquela cultivada na região nordeste do país, retratada no filme *Vou rifar meu coração.* Para assistir o filme acesse: https://www.youtube.com/watch?v=h2gPC-L4AfI

foram feitas as gravações) dois bares destinados a público de baixa renda, com bebida a preços populares, lanches e petiscos, e com aqueles aparelhos de som em que o cliente (pagando) escolhe a música a ser ouvida.

Outra característica distintiva desta paisagem, e que talvez seja uma constante na capital mineira, é o som das freadas dos ônibus. As ruas de Belo Horizonte tem muitas subidas e descidas e por esse motivo a paisagem sonora desse local apresenta continuamente sons de freadas, que se amplificam pela reverberação na arquitetura alta e a configuração estreita da rua.

No meio da rua também havia um bueiro solto que fazia barulho toda vez que um carro passava por cima dele. Mas muitos carros passavam (fazendo os barulhos típicos) sem passar por cima do bueiro. Pelo qual poderíamos esperar (e a nossa expectativa nem ser sempre atendida) que após ouvir o som de um carro se aproximando viria necessariamente o som do bueiro solto. Finalmente, em um dos áudios selecionados se reconhece o som dos funcionários de uma loja limpando a calçada com água. Esse som de água em particular motivou uma das sessões da peça, a parte mais virtuosística.

Nossa discussão vai se centrar por um lado em como as sonoridades pontuais da paisagem (os eventos sonoros) nos levaram a descobrir técnicas instrumentais específicas, ou como uma técnica instrumental foi associada a uma sonoridade ambiental. Mas também é importante observar que o fluxo de eventos na peça (a forma, o discurso) foi construído a partir da análise do fluxo temporal de eventos em um áudio específico da paisagem sonora noturna da rua Espírito Santo. Em realidade a peça recolheu principalmente informações de dois áudios: um deles serviu para definir a forma e a maior parte dos materiais musicais, o outro, serviu especificamente para incluir os sons do bar. Os outros áudios serviram para relembrar situações típicas e os diversos aspectos da vida do local no momento de trabalhar na composição.

Processo compositivo

Rua Espírito Santo foi composta especialmente para o Grupo de Percussão da UFMG. O grupo apresenta uma versatilidade muito atrativa para o compositor: além de trabalhar com uma gama muito ampla de instrumentos, interpretam peças que fazem uso da voz ou inclusive que tem características "performáticas".[151] O grupo não se limita a interpretar a música de forma muito competente senão que é aberto à concepções em que a música é um fenômeno cênico completo.

A disponibilidade dos integrantes do grupo de percussão para experiências e debates com compositores possibilitaram o acesso a partituras do repertório dos instrumentos empregados, assim como fazer sessões específicas para testar ideias referenciais aos sons presentes nas ruas do centro de Belo Horizonte. Dessa maneira, foi possível experimentar se a ideia de tocar a lâmina do vibrafone ou marimba com arco abafando a lâmina com o dedo da outra mão serviria para fazer referência às freadas de ônibus características da paisagem sonora em questão. Nas sessões discutiram-se também técnicas específicas, como por exemplo uma variação desta última: em vez de abafar a lâmina com o dedo, abafá-la com uma baqueta.[152] Ao passar o arco, a baqueta fica quicando, resultando em um som entrecortado que foi útil para aludir ao fluxo intermitente da água da mangueira que lava a calçada. A partir desses encontros com instrumentistas, e assistindo a recitais do grupo de percussão foram surgindo as técnicas aplicadas em Rua Espírito Santo.

Planejamento da peça

O planejamento de *Rua Espírito Santo* foi concebido inicialmente seguindo procedimentos empregados em outras ocasiões. Foi escolhido um áudio específico. A partir deste áudio pensamos fazer uma anotação minuciosa de todos os eventos percebidos em uma linha de tempo, detalhando sua aparição em segundos. Porém, interrompemos este plano optando por iniciar o trabalho com a elaboração de um catálogo dos sons

---

[151] Por "performáticas" queremos significar: teatralidade, visualidade, movimento, etc.

[152] Novamente, quem me sugeriu esta técnica foi Soares Vianna.

reconhecidos naquele áudio e em outros feitos no local. Os sons reconhecidos foram os seguintes, segundo nossas anotações:[153]

Freadas de ônibus / chiar dos pneus / Carro passando / Batidas de objetos / moto passando / vozes de criança / som de motor / vozes femininas / alarme de duas alturas / descarga de privada / água correndo (funcionário limpando a calçado com mangueira) / buzina / mangueira jogando água intermitente / voz masculina / rádio ou televisão ligada / xícaras / um som de objeto, pela recorrência rítmica parece um bueiro sendo chacoalhado / alarme de uma altura / buzina de carro/ motor / bem-te-vi / sons de tecidos (ou objeto de metal sendo arrastado) / pneus friccionando / motor ligando /

A seguir, pensamos as seguintes técnicas instrumentais como meio de "tradução" destas sonoridades ambientais:

<u>Técnicas associadas aos sons:</u>

Freadas —> harmônicos no vibrafone, na marimba e no prato

Bueiro —> batidas em surdo e tons

Carro passando —> rulo em tímpano com e sem glissando

Descarga —> prato tocado com baqueta dura

Alarme de dois sons —> arco no vibrafone (deixando ressoar)

Água de chuva ou mangueira —-> xilofone e vibrafone (gestos com baqueta mole), outra opção —> arco + repicar de baqueta

Buzinas —> arco no vibrafone ou marimba

Outros objetos (batidas) —> batidas nos tontons, caixa clara e surdo.

Freadas —> arco no vibrafone e marimba abafando com baqueta

motor —> rulo de tímpano ou surdo

Jatos de água —> ver poder gestual —> ver outros poderes gestuais híbridos

Xícaras —> batidas nos vasos de cerâmica

Objetos sendo arrastados (ou tecidos) —> vassourinhas na caixa clara (fricção)

---

[153] As mudanças de letra neste capítulo servem para apontar (por meio de uma letra diferenciada) os trechos extraídos das anotações feitas em caderno durante os processos compositivos.

Decidimos então elaborar o seguinte método particular para esta peça: 1) Fazer uma escuta geral do áudio para ter uma compreensão da forma geral, sugerida pela gravação da paisagem naquele momento específico; 2) definir seções com duração pré-determinada, definindo os materiais e o tipo de comportamento dos sons; 3) antes de compor um trecho novo foi decidido que voltaríamos a escutar atentamente o áudio e decidir a organização dos "acontecimentos" como materiais e procedimentos musicais.

A partir destas memórias podemos afirmar: o áudio serviu de modelo, mas não de forma rígida. Houve uma compreensão geral da organização dos materiais no tempo e na textura (ao escutar a gravação *como se fosse uma peça pronta*) que foram compreendidos em sua capacidade de organizar o trabalho e construir um roteiro de ações musicais que aludissem de alguma maneira ao local em questão. A composição da peça, desta maneira, foi avançando por meio da escuta contínua dos áudios (um, principalmente), que foram usados como referência durante todo o processo. No momento do planejamento, finalmente, foram feitas várias experiências com instrumentistas para experimentar técnicas nos instrumentos. Foi decidida finalmente a instrumentação definitiva e colocadas duas partes para as vozes imaginando duas opções: 1) que dois cantores solistas fizessem estas partes; 2) na falta dos cantores, que estas partes vocais fossem distribuídas entre os percussionistas. A partitura que acompanha esta tese é a segunda versão da peça, com os pequenos ajustes que, de qualquer forma, já eram imaginados como uma possibilidade mais viável. A peça, lamentavelmente, não foi estreada até o momento finalização da escrita da tese porque houve cancelamento do concerto por problemas alheios ao autor e ao Grupo de Percussão.

Sobre as técnicas e sua função poética

Para começar a análise consideramos importante observar algumas técnicas instrumentais associando-as aos fenômenos ambientais que referenciam:

5) Passar o arco de violino na lâmina do vibrafone ou da marimba abafando (ou não) a vibração da lâmina com o dedo da outra mão. Essa ação tem como função produzir um som semelhante (icônico, portanto) aos sons de freada de ônibus e de chiar de pneus:

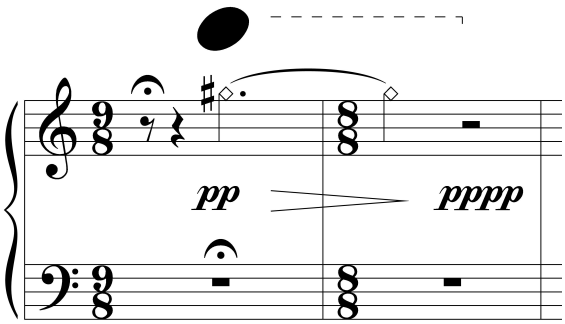


Figura 11: técnica representativa de freadas.

2) Batidas consecutivas na caixa clara e toms: pretendem representar o som do bueiro solto sendo atingido (e balançado) pelo peso dos veículos que passam por cima:

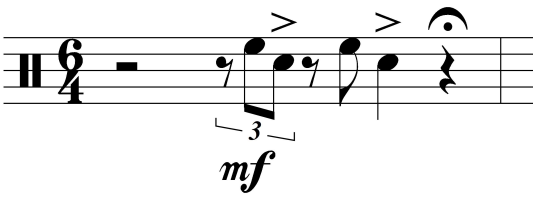


Figura 12: gesto imitativo do som de bueiro solto.

3) Os trêmolos dos tímpanos, mantendo a altura da nota ou variando a altura em glissandos ascendente e ascendentes procuram criar uma relação de semelhança com os sons de carros e ônibus ao passar. Seguindo os princípios do *Efeito Doppler*

quando o glissando ascende representa geralmente o som de um carro vindo, quando descende, o carro afastando-se:

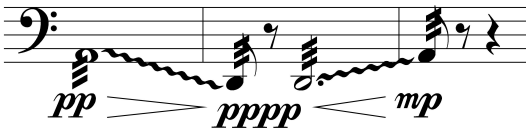


Figura 13: "tradução" musica de sons de carros passando.

4) Os vasos de cerâmica sendo percutidos aludem às batidas de copos e taças no bar:

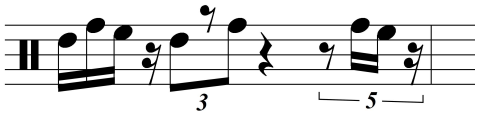


Figura 14: ação musical para referenciar sons de copos no bar.

5) Os rulos em tom-toms foram pensados como uma tradução do som de objetos diversos sendo arrastados:

Figura 15: técnica associada a som de objeto sendo arrastado.

6) As passagens em que emprega-se vassourinhas também foram associadas às aparições de som de objeto sendo arrastado:

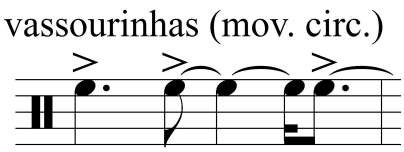


Figura 16: movimentos circulares de vassourinhas

7) As vozes em sprechgesang representam a aparição de vozes falando ou gritando na paisagem sonora:

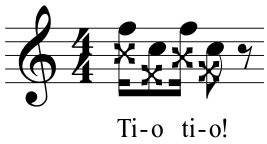


Figura 17: sprechgesang

8) A técnica de passar o arco na borda do prato (*cymbal*) foi concebida como forma de traduzir sons de freada também:

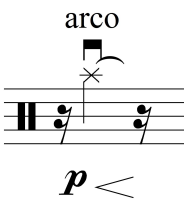


Figura 18: arco no prato.

9) As batidas em fortíssimo no prato com baqueta dura pretendem exprimir a força e explosão do som da descarga de banheiro que parece "explodir" na gravação. O som do prato de alguma maneira parece conter a riqueza de harmônicos agudos (o timbre brilhante) do som original:

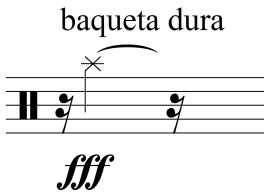


Figura 19: ação referencial de som de descarga.

10) As notas agudas de vibrafone tocadas com o arco, com o pedal de sustentação aberto, intercalando entre os dois vibrafones (c. 27), tem a função de imitar o som de um alarme de carro disparando:

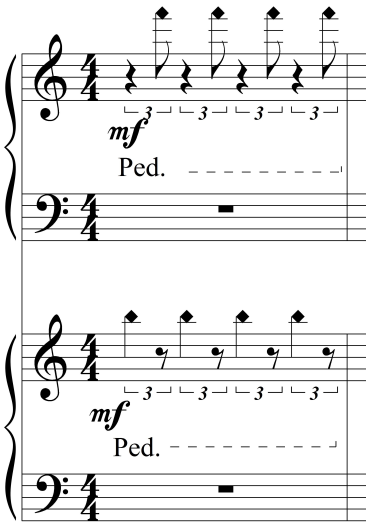


Figura 20: ação representativa de alarme.

11) Passar o arco na lâmina "abafada" com uma baqueta tem como resultado que a baqueta fica rebatendo ("quicando") na lâmina. Esse som foi usado na composição como uma forma de evocar a sonoridade do repicar da água na calçada produzido pela ação de alguém lavando a calçada jorrando água com uma mangueira:

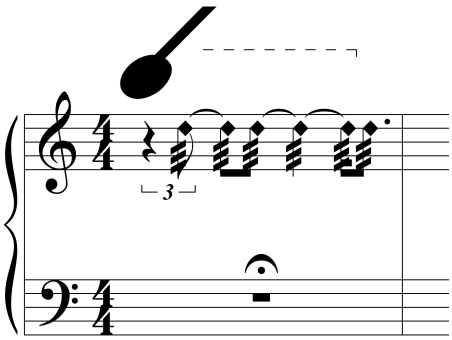


Figura21: técnica para aludir ao som de jorro d'água batendo na calçada.

12) Os gestos musicais de marimba e vibrafone tocados com baquetas (a partir do compasso 31) fazem referência ao som de água escorrendo e batendo na calçada:

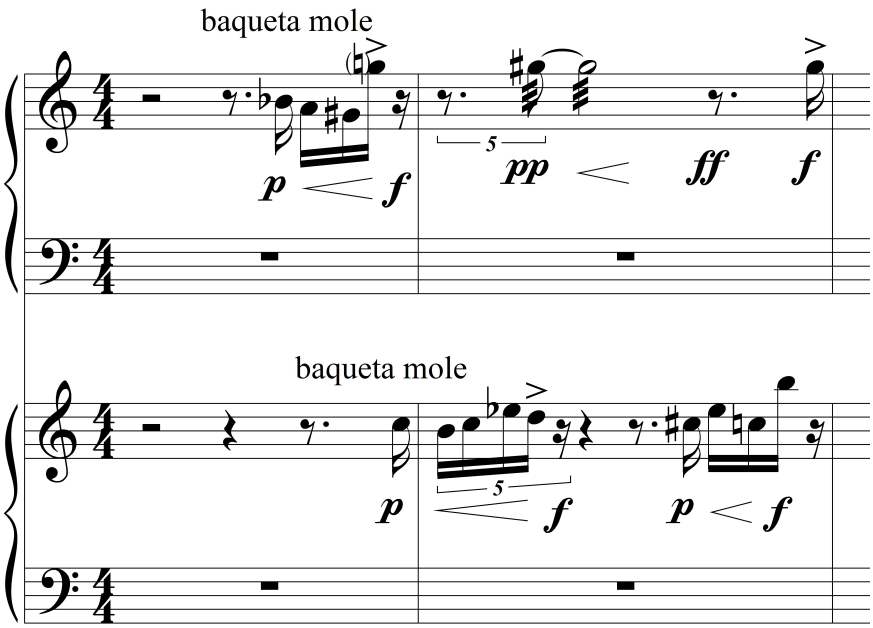


Figura22: gestos musicais representativos de som de água nas marimbas e vibrafone.

Estes sons são exemplos básicos de algumas técnicas que foram concebidas para referenciar as sonoridades da paisagem na peça. Referiremos outros similares no decorrer de nossa análise formal a seguir.

Análise formal

Rua Espírito Santo retirou seu planejamento formal da escuta de um áudio da paisagem sonora. Este método implica estudar uma paisagem exaustivamente e escolher um registro específico como guia do fluxo temporal. O registro em questão é objeto de escutas mais detalhadas, que conduzirão à elaboração de: a) linhas de tempo (discriminando a aparição dos sons com precisão) e b) mapas visuais, que são vistos, durante o processo quase como uma primeira partitura feita de grafismos.[154]

A ideia de retirar a forma da paisagem a partir de uma gravação tem a ver, de certa maneira com um procedimento de "acaso": poderíamos perfeitamente ter ligado o gravador em outro momento e os eventos seriam outros, assim como as dinâmicas, as texturas. *Deixando o meio ambiente decidir os rumos da música* (deixando o meio ambiente *falar neste "diálogo"* que propomos), estamos de alguma maneira focando nossa atenção nele, mostrando como *ele* (e de novo fazemos o jogo proposital da "personificação") é extremamente criativo. É quase um bordão dizer "nunca uma paisagem sonora se comporta igual". Queremos *apontar, indicar, referenciar* com esse olhar para fora que a criatividade coletiva do mundo é inesgotável. Enquanto que a criatividade individual um dia, inexoravelmente, vai acabar.

Mas não é só o acaso que está presente neste *suposto abandono* do compositor. Em consonância com as ideias de Ferretti em sua tese (2010), há um *ordenamento* próprio dos sons em qualquer *soundscape,* existe uma lógica de organização dos sons que deriva da vida que acontece no lugar observado. Ao definir a temporalidade de uma peça pela

---

[154] Este tipo de procedimento foi empregado em outras peças da nossa produção como *Five o'clock* (2009), *Fluxo intermitente* (2011), *A espera silente* (2011), *Celebração* (2012) e *O quê que eu faço com isto?* (2014), ou seja, é um método testado exaustivamente.

análise de uma paisagem estamos fazendo a peça, no mínimo, "respirar" do jeito que a paisagem respira.

Em *Rua Espírito Santo* respiramos o fluxo do trânsito, as freadas dos carros na descida da ladeira, respiramos água correndo pela calçada (um funcionário lavando), recebemos os "sustos" derivados de eventos inesperados (uma buzina, uma descarga de banheiro), vemos a água intensificando seu contraponto junto ao crescimento de intensidade trânsito (entrando em sintonia), percebemos "tempos mortos" (tempos que dão a sensação de que tudo está parado), a euforia dos bêbados gritando e cantando. O tempo da peça é todo permeado dessa multiplicidade de eventos da paisagem. Eventos que entram em acordo, brigam, coexistem, se fundem, se abafam, enfim, que enfrentam a maior variedade de processos aleatórios, porém, coerentes com os ritmos da vida dos seres que lá habitam, coerente com as características climáticas, inseridos numa geografia e uma arquitetura específica.

A peça inicia com o predomínio (com a *identidade* sonora) do timbre da marimba e vibrafone sendo tocados com arco de violino com a lâmina abafada pela outra mão, uma técnica que faz referência *icônica* aos sons de freadas de ônibus. Os vasos de cerâmica são tocados também com arco, em sintonia. Os percussionistas 4 e 5 realizam ações que não tem uma relação tímbrica direta (percutem em membrafones). Porém, quando refletimos que os tom-toms *simbolizam* a tampa solta do bueiro no meio da rua (que se movimenta por causa dos carros passando por cima) e que o tímpano *representa* o som de carros e ônibus passando, entendemos que todos os sons, neste início de peça estão relacionados, ligados, integrados a um gesto. Lembrando a concepção pela qual o gesto é híbrido: no trecho em questão o som de trânsito é reproduzido por sons determinados e indeterminados, fricções, batidas e rulos.

As freadas, posteriormente (c. 13), vão diminuindo, deixando espaço para que se manifestem outros sons: surge um menino pedindo dinheiro (c. 18), nesse local que reflete muito da miséria de Belo Horizonte. A entrada da frase é furtiva, escondida atrás do sons de vasos de cerveja sendo batidos no ato de brindar das pessoas que estão no bar (vasos de cerâmica). Enquanto carros e ônibus passam continuamente pela Rua Espírito Santo ou a

dos Caetés, ou a Santos Dumont (trêmolos no tímpanos em gestos diversos, nos c. 19 a 27).

Nos compassos 24-25 há um gesto violento e abrupto que simboliza o som de descarga de banheiro, inesperado e muito potente. Isso não altera a paisagem, que continua com os mesmos sons: freadas (arco no vibrafone), copos batendo (vasos de cerâmica) e algumas novidades que não têm relação aparente com o som da descarga: a) o som de alarme de carro que "dispara" (arco no vibrafone com pedal de ressonância e sem abafar, no c. 27), b) água rebatendo no chão (arco no vibrafone abafado com baqueta, no c. 29), e c) sons de objetos sendo arrastados (movimentos circulares de vassourinhas na caixa clara no c. 30).

A partir do "eco" da descarga (prato do c. 31), inicia a sessão da "lavagem de calçada" por um funcionário do bar. Todos os gestos melódicos dos vibrafones e marimbas entre o c. 31 e o c. 110 representam essa "mobilidade" da água, já explorada simbolicamente em muitas obras do repertório pianístico, de marimba e de vibrafone. Observe-se também nesta sessão a inclusão da técnica de tocar com o arco abafando a lâmina com a baqueta (repicar mimético do rebater da água no chão). A sessão, apesar de ser caracterizada por estas frases de marimba e vibrafone, recebe contribuições (contrapontos) do tímpano (carros passando), intervenções esporádicas dos tom-toms (bueiro solto), as intervenções das vassourinhas em círculo (que simbolizam um outro funcionário do bar varrendo o chão enquanto o primeiro joga água), vozes sussurradas, sons de pneus no asfalto ou trânsito com as vozes (*fry*), freadas esporádicas (muito escassas nesta parte), batidas e fricções nos copos e pratos no bar (ações de bater e raspar nos vasos de cerâmica).

Esta "sessão da água" (ou da lavagem da calçada) apresenta uma articulação por volta do c. 89, em que a movimentação dos gestos de marimba e vibrafone tocados por baqueta vai diminuindo, até permanecer em gestos imobilizados (vibrafones no c. 96). A partir desse ponto a "respiração" da peça é marcada pelos gestos coordenados de vibrafones seguidos de pausas. Os gestos coordenados apresentam variações contínuas que

não foram concebidas de maneira "processual", isto é, são variações não lineares,[155] que não "conduzem" a música a outra esfera. Tanto estes gestos quanto o trêmolo do prato tem por função representar o som estático do jorro de água da mangueira "parada" em algum lugar, talvez abandonada, soltando água à toa.

Esses silêncios entre os gestos tornam a textura mais vazia. Após esse freio do movimento que iniciou na parte inicial desta sessão de "lavagem da calçada", a peça tende a morrer lentamente. Há uma mudança de atividade, provocada talvez pelo fim de atividades e o fluxo menor de trânsito. No c. 115 há um retorno às freadas (arco no vibrafone com lâmina abafada). A ideia da *recapitulação* típica nas formas musicais da tradição pode ser compreendida como um reflexo destas situações geradas espontaneamente pelo som ambiental. Em qualquer paisagem sonora há sons que somem por momentos e depois voltam a surgir. O que talvez caracterize uma forma elaborada na escuta ambiental é que o som que recapitula dificilmente volta da mesma maneira, dificilmente recebe o mesmo acompanhamento: é modificado ou confrontado a outros materiais. Aqui, por exemplo, (c. 115) os sons das freadas retornam numa textura muito mais vazia. Curiosamente, ao ter acontecido em um período noturno, mais tarde que a aparição anterior, os ônibus que fizeram este barulho deveriam também estar mais vazios por dentro. O som ambiental nos revela em seu comportamento aspectos da cena que estava acontecendo.

Entre o c. 118 e o c. 143 há uma sessão que apresenta uma certa indefinição. Exceto o gesto com som onomatopaico de água (c. 131), não há materiais novos, tudo já foi apresentado: harmônicos de vibrafone abafado (freadas), gestos combinados de vibrafones (como que ecoando o que aconteceu na seção anterior), vassourinhas na caixa clara ou nos tom-toms (imitando o som de varrer a calçada), batidas nos vasos (copos e pratos batendo no bar), trêmolos irregulares no prato (água da mangueira parada). Tudo parece parado, freado, esperando algo acontecer.

Gradualmente, porém, surgem as novidades: a sessão que se segue (a partir do c. 144) é a única em que os sons vocais definem a *identidade* sonora distitiva de um trecho.

---

[155] Emprestando a terminologia de Kramer (1988), já discutida anteriormente.

Sobre um poema anônimo em língua náhuatl, tirado de *Cantares de los señores de Nueva España,* foi construída uma intensificação de atividade vocal (como se fossem diálogos de pessoas no bar) com técnicas de *parlato, sprechgesang* e som soprado[156] Essas frases curtas e entrelaçadas pretendem evocar as conversas das pessoas nos bares, com as típicas superposições de fala, interrupções e tom "eufórico". Contraditoriamente, como subtexto, as frases foram retiradas de um poema asteca que nos remete a um tempo de seca no planalto central mexicano e a chegada milagrosa e salvadora da chuva.

Inicialmente, as frases curtas em náhuatl convivem com materiais já familiares: arco na marimba e vibrafone, arco no tam-tam, percussão nos vasos, glissando nos tímpanos. A partir do c. 140, porém, há uma articulação interna da seção. Há uma mudança de andamento com a entrada da base harmônica da canção *Pelados em Santos* do extinto grupo Mamonas Assassinas.[157] Inicialmente, é colocada uma base de bateria (as partes que seriam do bumbo e caixa clara) distribuída em duas altura dos vasos, como se um dos bêbados estivesse batendo o ritmo de rock com um garfo no copo e na garrafa de cerveja. Acima disso (c. 163), acrescenta-se a base harmônica da música tocada pela marimba. Segue-se um trecho em que o acompanhamento rítmico recebe algumas variações e a harmonia é complementada com dissonâncias. Além disso, são colocados sons incidentais de vozes (com materiais já empregados) e sons de batidas, simulando percussões diversas das pessoas nas mesas do bar. Há um crescimento de dinâmica até o *fortissimo* do compasso 184 em que se reproduz o grito da música dos Mamonas: *"Mas ela é lindia"*.

Após este corte entra novamente o som mimético de alarme de carro disparando, reproduzindo literalmente uma relação que pode parecer absurda: após uma pausa abrupta de uma cantoria de bêbados surgir inesperadamente o som de um alarme. Há alguma relação de *lógica* nisto? Talvez não há relação que explique essa continuidade inesperada, a falta total de causa e efeito entre esses dois sons, um dos tantos fatos que torna fascinante ouvir paisagens sonoras. Porém, não é de se estranhar que convivam em ambientes

---

[156]Se indica uma emissão vocal mista entre som e ar.

[157]Mamonas assassinas foi uma banda pop brasileira que fez muito sucesso em muito pouco tempo com suas canções satíricas. Porém, no auge da fama sofreram um acidente aéreo que acabou com a vida da banda inteira. Veja a matéria comemorativa dos 20 anos do acidente: <http://g1.globo.com/sao-paulo/musica/noticia/2016/03/morte-dos-mamonas-assassinas-faz-20-anos-nao-vou-discutir-com-deus.html>

próximos, em período noturno, os cantos de pessoas em um bar e o som de alarme de um carro que alguém tentou roubar.

Após o alarme surgem novamente os sons de carros passando: trêmolos de tímpano e tom-tom, unidos gestualmente ao som de "x" da voz. Este som de "x" pretende referenciar o som de atrito dos pneus dos carros no asfalto. Os vibrafones (c. 191) continuam a melodia da canção de Mamonas, algo alterada, como se fosse escutada sob os efeitos de álcool.

O resto da peça (a partir do c. 198) é um retrato dos sons mínimos da paisagem sonora noturna da rua, com cantos de grilos (vibrafone do c. 198), o som dos carros no gesto híbrido de motor (tímpano e tom-tom) junto com os pneus no asfalto ("x" da voz). Outros sons surgem, que imitam a voz de insetos ou aves noturnas (morcegos). Esse repertório reduzido de sons configura uma textura "esburacada" que vai se extinguindo paulatinamente.

Olhar *a posteriori*

Rua Espírito Santo é um exemplo de como a análise de uma gravação de uma paisagem sonora pode servir como base para guiar a composição nos aspectos tímbrico, textural e formal. O fluxo temporal dos eventos sonoros reconhecidos pelo compositor em um áudio pode ser traduzido inicialmente em materiais base tais como: catálogos de sons, linhas de tempo, gráficos de representação da trama sonora ambiental, etc. Observando estes dados, e voltando constantemente à escuta dos áudios, o compositor pode decidir e avaliar suas estratégias de aspectos globais (forma, texturas) assim como nos detalhes locais (combinações de timbres, gestos). A experiência de composição mostrou também a importância da pesquisa tímbrica em diálogo com o intérprete.

O uso de um áudio de uma paisagem para "gerar" uma nova forma se mostra uma alternativa de renovação deste aspecto. Mesmo quando o estudo de uma paisagem nos levaa descobrir tendências de comportamento dos sons em determinado ambiente, o ato de

ligar um gravador e “deixar a paisagem falar” resulta em um objeto único. Um objeto que pode ser interpretado de diversas maneira, de acordo com as tendências pessoais do autor.

Observando a partitura de *Rua Espírito Santo* (como em outros casos em que aplicamos este método) podemos ver as seguintes características formais: há uma boa variedade de materiais, alguns deles com boa capacidade de criação de *identidades,* outros eficazes na tarefa de criar “surpresa” no ouvinte, há uma distribuição boa (ao mesmo tempo equilibrada e irregular) dessas sonoridades características no decorrer do discurso compositivo. Também é interessante ver que a necessidade de “recapitulação” em peças de duração considerável (mais de 10 minutos) é atendida de forma razoável, ajudando a fixar um espaço sonoro e temporal próprio da composição, independente da consciência que tenha o ouvinte do aspecto referencial invocado pelo compositor.

O método se mostra também estimulante à procura de timbres instrumentais, sejam individuais ou combinações de timbres de diferente origem. Por um lado, o problema de como fazer alusão a um som ambiental através de um instrumento nos estimula a procurar técnicas expandidas e a procurar suas combinações de forma criativa. O conceito de gesto musical, mero rascunho no corpo deste trabalho, pode servir como base para avançar neste aspecto local, que porventura pode ser compreendido de forma mais ampla, em seu caráter híbrido e em suas implicações macro, servindo também para resolver problemas de transições entre seções, assim como para desenvolver técnicas para um tratamento global da textura, ambos aspectos importantes para transmitir a uma plateia a temporalidade própria de uma paisagem por meios musicais.

4.3. O quê que eu faço com isso? (2014)

Peça concebida após conhecer o grupo mineiro de música contemporânea Derivasons, um grupo integrado por compositores, que desenvolvia projetos de música experimental. Assistimos, nos anos 2013-2014 a três apresentações do grupo em diferentes espaços performáticos, chamando-nos a atenção principalmente a relação íntima que estabeleciam com objetos do cotidiano: martelo, pregos, pedaços de metal, etc.

Pensando nisso, convidamos os integrantes a uma proposta que se relacionasse com o tema de pesquisa: eles deveriam trazer objetos que estivessem presentes nos seus ambientes cotidianos. Esses objetos seriam estudados pelo compositor para descobrir possibilidades de produção sonora. Por outro lado, os intérpretes nos contariam onde encontraram esses objetos para que também estudássemos a paisagem sonora do local de onde foram tirados. A partir do estudo das sonoridades possíveis de serem feitas com os objetos, cruzado à vivência e pesquisa das paisagens sonoras de onde foram tirados, surgiria a composição. O nome da peça faz uma alusão humorística à situação inusitada de ter que compor para um meio não convencional e à surpresa de se deparar com esses objetos que de certa forma referenciam aspectos sentimentais dos intérpretes a quem era dedicada a música.

Os objetos recebidos dos músicos do *Derivasons* foram os seguintes: 1) uma folha dura, seca, de palmeira (para ser mais exatos, a base da folha); 2) bambus de diversas espessuras(entre 1 cm e 4 cm, aproximadamente); 3) um liquidificador velho, com o copo solto, mas com o motor funcionando; 4) uma das duas partes da malha protetora das aspas de um ventilador quebrado, de metal, com um orifício de uns 7 cm de diâmetro no centro; 5) envoltórios plásticos de guloseimas (que na partitura são indicados coloquialmente: "papel de bala"); 6) tampinhas metálicas de garrafa de cerveja (em torno de 15); 7) um estojo plástico de óculos; 8) dois fragmentos de lajotas quebradas de piso de cerâmica; 9) folhas secas de árvores de diversas espécies; 10) folhas secas de árvores com ondulações regulares em alto-relevo, que ao serem raspadas funcionam musicalmente como um reco-reco (na partitura são mencionadas como"folha reco-reco"); 11) vagens de flamboyant[158]

[158] Árvore da espécie *Delonix Regia.*

abertas, que funcionam também como reco-reco (na partitura são mencionadas como "reco-reco de flamboyant"); 12) ramas de árvores de diversas espécies, com vagens, que funcionam como chocalhos ao serem agitadas (na partitura: "chocalho de vagens").

Os músicos do *Derivasons* especificaram por escrito os locais de onde tiraram os objetos. Nossa ideia original era visitar esses locais, gravar as paisagens sonoras, analisar e, talvez, misturar os dados em um planejamento que "acoplasse" os timbres, eventos, temporalidades, formas de continuidade (interrupção, continuidade, etc.), trabalhando as diferentes paisagens como eventos simultâneos.[159] Optamos por basear-nos numa paisagem sonora que fazia parte do nosso próprio cotidiano: o entorno do prédio da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais no Campus Pampulha, já que um dos músicos do grupo mencionou ter achado os objetos no bosque que fica enfrente.

O prédio da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais está posicionado em um local algo afastado de outros prédios. Acreditamos que isso foi feito propositalmente como uma política de não perturbar os outros cursos com os sons "irritantes" que produzem os músicos ao estudar (escalas, repetição exaustivas de passagens). O único prédio contíguo à Escola é o do Centro de Musicalização Infantil (CMI), que fica separado apenas por um pátio externo. Em relação a outros prédios é necessário se deslocar por, no mínimo 100 metros pelo Campus. No momento das gravações estava sendo construído o prédio anexo, que comportaria a demanda crescente de espaços de um curso em expansão.

O quadro do entorno da Escola de Música, então, é o seguinte: se nos posicionamos na porta principal, olhando para a frente veremos uma área de gramado (na qual havia no momento a obra em construção do prédio anexo e a uns 30 metros um pequeno bosque plantado (evidentemente, já que composto de árvores de uma só espécie). Para o lado esquerdo há um estacionamento para carros. Para o lado direito um gramado com poucas árvores espalhadas. Na parte de trás, o CMI e atrás dele uma rua.

---

[159] Essa ideia, embora muito empolgante, foi se tornando pouco viável, porque entre outras coisas, dois dos instrumentistas tinham mencionado a paisagem sonora interna da própria casa. Se tornou muito complicado ter que agendar encontros com os músicos, sobretudo porque não tínhamos intimidade suficiente e parecia estranho solicitar que abram as portas das suas casa para uma pesquisa sonora, parecia invasivo.

Figura 23: Entorno da Escola de Música da UFMG.

O primeiro passo, então, foi selecionar um dos áudios gravados no local e escutar atentamente. A partir da audição elaboramos a seguinte linha de tempo, em que descriminamos a aparição cronométrica dos *eventos sonoros:*

Linha de tempo

0'00 – 0'05 – batidas em duas alturas, cigarras em ritmo rápido, vozes

0'05 – 0'11 – continuam as cigarras, duas batidas graves-uma pausa-cinco batidas agudas

0'11 – 0'16 – continuam as cigarras, mais três batidas agudas, [0'11] som raspado, [0'14-0'16] passos abafados,

0'16 – 0'20 – diminui sutilmente a intensidade e a velocidade das cigarras, som raspados em [0'175]

0'20 – 0'31 – continuam cigarras [0'20] mesmo som raspado que em [0'175] som de passos ou de escavar em ritmo regular mais lento que o das cigarras [0'22] o ritmo das cigarras diminui para a metade do andamento [0'25] batida metálica (uma só) [0'28-0'31] cinco batidas metálicas seguidas com ritmo regular (acentuação na última) [0'25-0'27] ritmos das cigarras saem de fase (ficam alternados no andamento lento) [0'28-0'31] cigarras ficam coordenadas no ritmo rápido

0'32-0'40 – [0'32-33] duas batidas (a segunda acentuada) [0'32-0'35] cigarras no ritmo lento [0'32-0'34] duas batidas: a primeira um pouco depois de [0'32] a segundo na cabeça de [0'33] a acentuação recai na última, acentuação violenta

[0'35-1'00] flautas em dueto (distante) entrada e saída de fase de cigarras [0'35-0'37] movimentos de objetos [0'45-047] objeto caindo [0'50-0'55] ralentando das cigarras [0'55-1'00] "morrendo" das cigarras

[1'00-1'05] sons agudos (latidos de cachorros?) [1'03] piar de pássaros agudíssimo

[1'05-1'20] vozes distantes e objetos sendo mexidos

[1'21-1'22] três batidas metálicas em decrescendo

[1'23-1'38] vozes distantes e passos nas folhas secas

[1'38-] entra a fricção dupla da cigarra (tempo médio) continuam as vozes

[1'46] entra um som bastante agudo de outro inseto (o andamento é quase a metade do tempo da cigarra, mas não preciso, há uma defasagem) —> nos dos comportamentos há interrupções ou momentos em que o tempo oscila

[1'47] as vozes param

[1'51] passo na grama – continuam os comportamentos anteriores

[1'52] duas batidas metálicas (altura média) suaves e rápidas – continua só a cigarra

[1'57] um farfalhar de algum objeto – continua só a cigarra

[1'59] outra batida metálica suave – continua só a cigarra

[2'04] passo – segue cigarra

[2'05-2'07] duas batidas longe e um passo próximo

[2'10-2'20] cigarra vai ficando mais perto (mais forte) —> em 2'20 estabiliza a proximidade e continua regular

[2'23-2'26] quatro batidas metálicas em ritmo regular (altura média) acentua a última

[2'29] a cigarra começa a fazer interrupções

[2'33] passo na terra [2'35] grilo suave (uma pulsação por seg. aprox.) para em [2'40]

[2'41] batida suave [2'43] mais uma batida, som de marcha a ré de caminhão de obra ao longe [2'46] passos bem suaves [2'46-2'50] folhas secas sendo mexidas

[2'51] batida suave (parece madeira) [2'535] som de UM passo na folhas secas [2'542] batida suave (madeira) [2'567] batida suave madeira

[2'56-3'20] um som de algo que produz uma fricção (inseto? vassoura no chão? jato?) são 3 toques de mais ou menos um segundo interrompidos por silêncios de diferentes tamanhos (mais nunca ultrapassam o segundo e meio)

[3'12] volta a cigarra (fricção dupla) em crescendo —>permanece até onde indicar mudança

[3'16-3'21] sequencia de 6 batidas na madeira em ritmo regular (mf-mf-mp-mf-mp-mp)

[3'23] a cigarra acelera [3'255 e depois 3'265] som como de uma cadeira sendo mexida o segundo é mais agudo que o primeiro [3'286] som de folha seca [3'305] som de objeto leve caindo nas folhas secas [3'37-3'45] furadeira [3'40-3'42] folhas secas [3'465] batida metálica [3'48-3'53] folhas secas sendo mexidas —> até 4'00 fica só a cigarra com o toque duplo (ou triplo)

[4'02-4'40] além da contínua cigarra, grilo (não contínuo) e pássaros muito agudos

[4'19-4'30] som de flauta ao longe

[4'29-4'38] sons de folhas secas

[4'40] som duplo-triplo de cigarra fica mais rápido (talvez sejam duas intercalando) o som permanece até onde indicar

[4'42] sons de vários objetos pequenos caindo em chão duro

[4'48] folhas secas

[4'49] batida de objeto de madeira (cigarras segue)

[4'48-4'57] som de folhas secas sendo friccionadas

[4'49] pássaro agudo – param as cigarras

[5'01-5'03] vários pios seguidos do pássaro agudo

[5'00-6'18] passo nas folhas secas, canto de pássaros, um pássaro em particular chama a atenção com um canto de três notas em glissando curto ascendente

[6'18-6'27] marteladas de ritmo regular rápido e dinâmica regular (som de madeira) cantos de pássaros (não aquele), entre [6'25-6'30] passos nas folhas secas

[6'27-6'29] quatro batidas mais lentas na madeira (som mais grave) continuam pássaros e folhas secas

[6'30-6'40] piar rítmico de pássaro agudo acentuando a primeira nota de cada ciclo de quatro (entre [6'35-6'37] há uma interrupção)

[6'37-6'40] trompete ao longe – continua pássaro agudo

[6'40-6'47] folhas secas

[6'46-6'54] batidas rítmicas regulares (martelando) em madeira aguda – não há diferença de dinâmica (mp) nem de acentuação, talvez a última recebe um acento [6'54-6'57] interrupção – folhas secas [6'57-7'04] voltam as batidas na mesma altura e ritmo – para o som das folhas secas [7'04-7'06] interrupção das batidas – trompete ao fundo [7'06-7'10] 3 batidas graves + 3 batidas agudas – continua trompete

[7'10-7'14] aquele pássaro de 3 glissandos ascendente [7'10-7'18] trompete [7'11-7'14] carro passando ao longe [7'17] folhas secas

[7'21-7'25] volta trompete e folhas secas

[7'26-7'48] folhas das árvores agitadas pelo vento – pássaros agudos no fundo

[7'41-8'10] o trenzinho do caipira em flauta ao longe - pássaros e passos nas folhas secas

[8'10-8'17] fundo agudo indefinido

[8'17-8'23] folhas secas

[8'24-8'33] marteladas regulares (médio aguda) a última acentuada

[8'37-8'40] batidas mais graves [ritmo mais lento e pesado] – flauta ao fundo

[8'46-9'00] vento mexendo folhas de árvores

[8'55-9'00] trompete

[9'03-9'07] grilo

[9'10] folha seca raspada

[9'13] batida de objeto

[9'15] amassado de folha seca

[9'20-9'28] som de carro passando

[9'21] crepitar de folha seca

[9'22- 9'26] batidas na madeira rápidas e agudas

[9'27-9'295] batidas mais lentas (na mesma altura) com a última acentuada

[9'31-9'42] marteladas contínuas nas madeira - ritmo meio – perto do final há uma batida mais grave

[9'438-9'46] de novo as batidas

[9'48-9'50] e [9'52-9'54] som de pneus no asfalto (aparentemente) [9'51] crepitar de folhas

[9'57-10'00] duas batidas + 1 – som de folhas secas

[10'00] som de estar limpando o pigarro

[10'02-10'07] som de madeiras sendo mexidas

[10'06-10'20] som de vento nas folhas e som de passos nas folhas secas

[10'20-10'35] som de vento nas folhas das árvores

[10'22] som de uma explosão

[10'29-10'34] trompete repetindo sempre a mesma melodia

[10'32-10'38] carro passando

[10'40-10'45] vento nas copas das árvores

[10'50-11'30] som de passos nas folhas secas ou de folhas secas sendo mexidas [10'50-10'52] trompete [10'53-10'55] gargalhada

[11'05-11'40] helicóptero

[11'32-11'45] farfalhar de folhas em crescendo e diminuendos irregulares – há um fundo de vento e algumas batidas isoladas

[11'45-12'05] som de passos nas folhas - regularidade rítmica interrompida por descansos – no fundo tem vozes e marteladas esporádicas

[12'05-12'35] volta o farfalhar de folhas – o crescendo diminuendo é feito agora em ondulações muito mais lentas, há uma nota contínua de fundo que parece ser um avião passando [12'12-12'17] passos nas folhas secas [12'17-12'24] vozes e batidas suaves de madeira (não parece marteladas)

[12'30-12'41] voltam as vozes.

[12'35-12'47] sons de passos nas folhas secas e um chacoalhar rítmico de folhas

[12'47-13'01] volta o farfalhar em trêmolo. [13'00] pio de pássaro

[13'02-13'04] chacoalhar em ritmo regular

[13'05-13'25] passos em folha seca descontínuos e sons de carro ao fundo

[13'25-13'40] som de vento nas copas das árvores

[13'34-13'39] carro passando

[13'40-14'54] folhas secas sendo mexidas em diversos ritmos – no início há mais atividade, gradualmente diminui

[14'13-14'51] marteladas sobre superfície metálica em grupos quatro ou cinco e depois descanso

[14'38-14'54] vozes ao fundo

Esta linha de tempo foi a base que serviu de modelo para definir as ações musicais, isto é, cada evento sonoro presente nesta linha foi "traduzido" a uma ação executada pelos objetos ou pelas vozes dos intérpretes na peça. A ideia, como outras vezes, foi usar o fluxo de eventos sonoros, seus contrastes, vazios, permanências (seu *acaso,* enfim) como base para estabelecer a forma (o discurso, a narratividade) da composição. Após a escrita da *linha de tempo* foi detalhado um catálogo de sons reconhecidos no áudio. Este catálogo, assim como feito em outras oportunidades, serviu de base para definir sonoridades da peça, neste caso, definidas por ações musicais executadas por objetos. Em alguns casos as ações musicais foram feitas com o material retirado do local de estudo da paisagem sonora, como por exemplo, a ação de chacoalhar ramas com vagens de leucena, que pretendiam imitar o som do vento chacoalhando as ramas cheias de vagens de leucena. Observa-se que neste tipo de abordagem há a possibilidade de emular sons, em alguns casos, de forma quase igual.

Se nesta tese houve uma separação proposital entre peças compostas para instrumentos e peças compostas para objetos acreditamos que é possível combinar ambas opções. Em realidade, as duas peças compostas para objetos ou incluem instrumentos (*O quê que eu faço com isso?)* ou aceitam que se incluam (*Galeria Babylon).* O grande ensinamento da experiência prática desta tese, talvez seja este: não há uma só forma de

aludir ao meio ambiente, é melhor, artisticamente, não se limitar a uma só abordagem. É melhor misturá-las de maneira a aplicar, em cada caso, a estratégia mais referencial ou a que se mostre mais criativa. Os sons reconhecidos e que seriam objeto de "tradução" eram os seguintes:

Sons reconhecidos

Objetos humanos: ***batidas (metal e madeira) / sons raspados / movimento de objetos / objetos caindo (no chão e nas folhas secas) / farfalhar de objeto / som de marcha a ré de caminhão / som de fricção de origem desconhecida / som de uma cadeira sendo mexida / carros / madeiras sendo mexidas / explosão / helicóptero***

Instrumentos musicais ou aparelho fonador: ***vozes (sempre falada) / flautas em dueto e flauta solo / trompete / som de limpar pigarro / gargalhada***

Objetos naturais: ***sons raspados / passos nas folhas secas / objetos caindo (no chão e nas folhas secas) / folhas secas sendo mexidas / som de fricção de origem desconhecida / vento mexendo as folhas árvores / farfalhar de folhas / chacoalhar rítmico de folhas***

Animais: ***cigarras (dois comportamentos) / latido de cachorros / piar de pássaros / som agudo de inseto / grilo / som de fricção de origem desconhecida / pássaros muito agudos / pássaro de canto com 3 glissandos ascendentes***

A partir deste catálogo de *eventos sonoros* foi elaborado um outro catálogo, um catálogo de ações musicais referenciais (miméticas). Para isso foi necessário observar o catálogo de sons elaborado quando os músicos trouxeram os instrumentos, quando pensamos: "o quê que eu faço com isso?" experimentando os objetos em casa. O catálogo de ações descobertas com os objetos era este:

Técnicas instrumentais

Liquidificador: ***1) botões que não geram movimento do motor (só o barulho do botão) 2) sons do motor (diferentes velocidades) 3) sons de desligar 4) som de motor que liga mas não permanece ligado 5) motor + folha de papel encostando 6) diversos batuques nos tampos (com mão e com caneta) 7) reco-reco (com caneta) 9) sons no vaso***

Capa de óculos: ***1) abre e fecha 2) bater com os dedos 3) esfregando 4) caneta (esfrega e bate) 5) batendo dentro***

Bambus: ***1) raspar (diferentes alturas) 2) bater (diferentes alturas)***

Ventilador:*1) raspar rápido 2) raspar lento 3) rufo 4) abafando e sem abafar 5) percutir*

Papel de bala:*1) mexer 2) pegar das duas extremidades e chacoalhar forte 3) esticar 4) segura de uma ponta e puxa da outra 5) soprar como se fosse uma palheta*

Folha seca:*1) mexer 2) amassar 3) reco-reco*

Chocalhos de folhas e flores:*1) chacoalhar 2) balançar ritmicamente*

Garrafa:*1) bater em diferentes lugares 2) soprar (diferentes alturas)*

Vagem:*1)reco-reco 2) bater*

Pedaços de cerâmica cortados:*1) bater 2) raspar 3) bater com caneta (diferentes alturas)*

Tabletinha dos remédios:*1) raspar 2) batuques com os dedos*

Tampinhas de garrafas:*1) jogar no chão 2) passar de uma mão a outra 3) girar uma tampa sobre a outra na parte dos "dentes" 4) jogar as tampinhas individualmente 5) chocalho com as mãos em concha*

Folhas de revistas:*1) esfregar 2) amassar 3) desamassar*

Chocalho natural (vagens):*1) chacoalhar em trêmolo 2) chacoalhar com ritmo 3) vagem com duas (ritmos entrecortados)*

Folhas retorcidas:*amassar – reco-reco*

Folha de palmeira:*bater com bambus*

Estas técnicas descobertas através da experimentação direta com os objetos serviram de base para conceber as ações referenciais presentes na peça. Cabe destacar que algumas das formas de manipulação foram descartadas por não termos encontrado uma função aplicável à proposta estética. As técnicas selecionadas foram distribuídas entre os 6 intérpretes do grupo Derivasons. Algumas ações foram acrescentadas posteriormente sem ter sido feitas com os objetos selecionados, mas com outros que encontramos em passeios pelo bairro de Ouro Preto (Belo Horizonte) ou até na sala da própria casa (arrastar cadeira). O critério usado para escolher os objetos e ações foi a *affordance* dos mesmos para representar a paisagem sonora do entorno da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo menos a que se ouvia entre 2013 e 2014.[160]

[160] Há se destacar os sons de construção do prédio anexo, neste período específico.

A partitura foi escrita com indicações de que ação devia ser executada, cronometricamente, com palavras. Os intérpretes deveriam se posicionar no palco com um cronómetro à frente, e executar as ações no tempo indicado. Foi feita uma primeira leitura com o grupo Derivasons na casa de um dos integrantes em Belo Horizonte ainda em 2014. Esta leitura, lamentavelmente, não foi registrada nem em áudio nem em vídeo. De qualquer maneira, a experiência já se mostrou satisfatória aos objetivos básicos de evocar as percepções da paisagem sonora em questão.[161]

Após essa única experiência o grupo ficou desarticulado: alguns integrantes viajaram. Durante a nossa permanência em Belo Horizonte não conseguimos nos reunir com o grupo inteiro. Posteriormente, mudanças de cidade tornaram difícil nossos encontros para ensaiar e gravar. De qualquer forma, os nomes dos integrantes do grupo *Derivasons,* permaneceram inscritos na partitura, associado às partes individuais, quando foi entregue a um novo grupo reunido em 2016 no âmbito da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), composto por alunos e o técnico-músico do curso de música. Esta segunda leitura foi gravada em áudio e vídeo na estreia efetiva da peça, no dia 24 de outubro de 2016 no Campus Jardim Universitário da UNILA.

Percepções sobre a experiência

O quê que eu faço com isso? pertence a outra categoria de trabalho que *O batuque de Tláloc* ou *Rua Espírito Santo.* Além de ser diferente o material sonoro (objetos) a proposta é diferente. Deveria ser compreendida mais como uma performance do que uma peça musical. Para começar, temos que considerar o fato de que não há especialistas em tocar objetos, pelo menos na quantidade e no nível em que há especialistas em tocar instrumentos musicais. Isso muda um pouco o perfil de quem toca: não são virtuosos, são pessoas curiosas em participar de uma experiência diferenciada. Dessa maneira, a peça não foca em um tratamento minucioso do som no tempo musical.

---

[161] Houve uma percepção de que a performance poderia servir, futuramente, como um bom exercício para aulas de educação musical. As peças para objetos desta tese parecem-nos apropriadas como experiências de sensibilização auditiva em processos de musicalização, inclusive porque são experiências que tiram do aluno a pressão por não cometer erros.

A performance acontece com 6 músicos sentados no chão, em círculo, concentrados em manipular objetos. Os músicos (ou outras pessoas, já que a partitura é feita de palavras não precisando o conhecimento de solfejo) não dirigem seu olhar para o público nem para os colegas, estão preocupados em seguir o tempo cronometrado. Há uma intencionalidade não teatral. A peça foi pensada para o grupo *Derivasons* e sua atitude cênica *neutra.*[162]A performance é concebida na atitude *vazia de intenções expressivas teatrais* desta manipulação dos objetos: assim como os objetos são manipulados *in natura,* sem modificação nenhuma de trabalho artesanal, aceites pelo compositor *como eles são (o quê que eles tem a nos dizer per se?),* a cena é crua, vazia, despojada: são só pessoas sentadas no chão manipulando objetos do cotidiano.

A atenção do público, desta maneira, é desta maneira direcionada pura e exclusivamente aos objetos e seus sons. Os sons destes objetos recolhidos no meio ambiente, pela suas características, podem de alguma maneira carregar estímulos referenciais. Mas também o fato de olharmos para uma folha talvez ative a memória de uma árvore. Talvez o público pense numa praça. Talvez o pensamento vá além e lembre os sons dos pássaros. Ao agitarmos uma rama de vagens de leucena quiçá o ouvinte lembre do sons das folhas nas ramas das árvores.

Os objetos, de qualquer maneira, vieram de locais diferentes ao da paisagem sonora motivadora. Há uma dupla referência, então: ao entorno da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e a todos os locais onde os objetos foram retirados. O liquidificador, evidentemente, traz lembranças de uma cozinha para quem o olha e escuta.

Mas se as informações são um pouco confusas quando nos referimos à capacidade referencial dos objetos empregados na performance, infiltrando sonoridades dos ambientes desconsiderados pelo compositor para dentro do seio da peça, o aspecto temporal é o que faz a paisagem sonora estudada *pulsar* na performance. A performance soa *silenciosa*

---

[162] Por atitude neutra queremos aludir a uma atitude corporal e gestual que não parece denotar qualquer expressão de sentimentos. Um exemplo disso poderia ser o cantor e compositor uruguaio Leo Massliah que apresenta discursos com alto conteúdo de absurdo aparentando total normalidade. Vale esclarecer que esta percepção em relação ao grupo *Derivasons* é completamente pessoal, após termos assistido três concertos do grupo nos anos 2013 e 2014.

como o bosque da Escola de Música da UFMG. É uma performance sonora cheia de vazios que pretende instigar um estado meditativo.

4. 4 Galeria Babylon (2016)

Galeria Babylon é uma performance para objetos do cotidiano e vozes, podendo incluir (opcionalmente) instrumentos musicais convencionais. A sua composição foi motivada pela paisagem sonora da Avenida Brasil, no centro de Foz do Iguaçu, com estudo especial do trecho entre a Rua Jorge Sanwais e a Rua Quintino Bocaiúva. A Avenida Brasil tem uma pista central onde passam carros (numa direção só), e calçadas muito largas, dando a impressão de ser um misto entre rua e calçadão, um tipo de configuração bastante usual em cidades do interior do estado do Paraná.[163]

Assim como em outras cidades, esse tipo de rua é destinada a atividades comerciais. No trecho estudado há lanchonetes (tipo quiosque, na calçada), farmácias, lojas de móveis e eletrodomésticos, lojas de calçados, roupa, presentes, bazar de produtos para costura, agências bancárias, além de vendedores ambulantes e barracas licenciadas pela prefeitura. No momento da pesquisa havia também uma obra em construção, algo corriqueiro nessa região da cidade também.

A vivência deste local nos leva a descrevê-lo como um entorno onde há um forte apelo aos sentidos, por parte dos lojistas, com o objetivo de induzir os transeuntes à compra dos produtos. Observando as lojas é muito comum ver imagens de apelo sexual, quase invariavelmente expondo fotografias de mulheres em roupas íntimas ou exibindo o corpo (exceto uma destas fotos, em que o apelo é feito por um homem, um ator de TV famoso que veste uma cueca exibindo um sorriso sedutor). Outras lojas colocam músicas de sucesso na porta e, algo comum, sobretudo no interior do Brasil: os famosos locutores de porta de loja. Estes locutores oferecem produtos, falam das facilidades de pagamento, brincam com os pedestres. A Avenida Brasil recebe (quando o câmbio os favorece) a visita de pessoas vindas das cidades argentinas e paraguaias vizinhas (Puerto Iguazú, Ciudad del Este). Quando os locutores percebem os “hermanos" (pela roupas, cortes de cabelo, ou o idioma) ensaiam seu “indefectível” portunhol.

---

[163] Podem-se observar ruas semelhantes na região central das cidades de Ponta Grossa e Guarapuava, por exemplo.

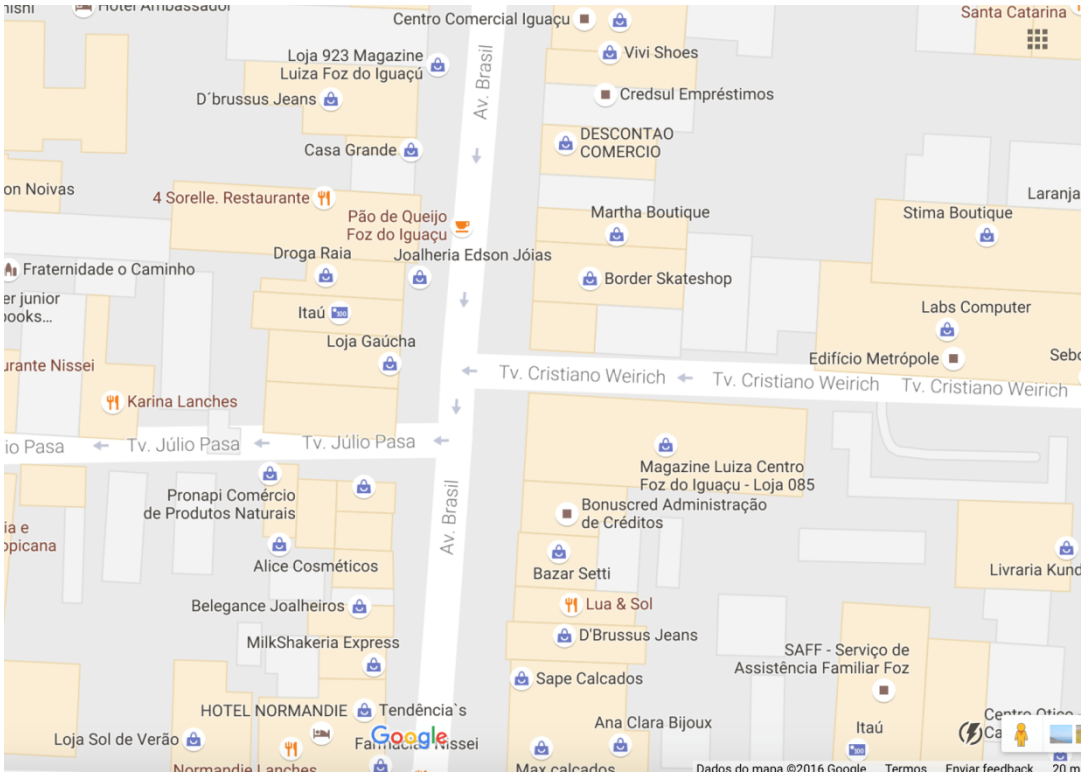


Figura 24: Mapa da Avenida Brasil no trecho pesquisado.

Todo este contexto faz dessa avenida um local em que os ritmos são ditados pelo comércio. É de se destacar o fato de que a paisagem sonora variar brutalmente de acordo com o ritmo dessas atividades. Após as 18h, a avenida Brasil é extremamente silenciosa, sendo possível escutar os passos das pessoas e o barulho da eletricidade nas caixas nos postes de luz. A paisagem sonora noturna é radicalmente oposta, assim como a do domingo. O sábado, por outro lado, ao ser o dia mais favorável para fazer compras, para a maioria das pessoas, é o dia em que observa-se a maior intensidade sonora e a maior diversidade de estímulos sonoros provenientes das lojas.

Compreendendo-se esse quadro de vida urbana podemos compreender também o título da performance. Há uma alusão específica aqui a uma canção do cantor maranhense de MPB Zeca Baleiro, *Babylon.* Vejamos um trecho da letra:

> *Baby! / I'm so alone / Vamos pra Babylon! / Viver a pão-de-ló / E möet chandon / Vamos pra Babylon! / Gozar! / Sem se preocupar com amanhã / Vamos pra Babylon / Baby! Baby! Babylon!... / Comprar o que houver / Au revoir ralé / Finesse s'il vous plait / Mon dieu je t'aime glamour / Manhattan by night / Passear de iate / Nos mares do pacífico sul...* (Zeca Baleiro, *Babylon*)

A letra, evidentemente, alude aos "prazeres" que oferece o dinheiro e a uma metáfora típica da religião rastafari da Jamaica, que compara o sistema capitalista e suas formas de opressão social (reais ou simbólicas) ao cativeiro dos judeus na Babilônia bíblica. Babilônia, portanto, é o sistema que, na tese dos rastas, exclui e escraviza o ser humano, com sua ênfase no valor monetário e no desprezo pela vida.[164]

A nossa percepção deste espaço urbano está explicitada no título da performance: uma galeria (galeria comercial, galeria de "arte") onde tudo se vende apelando aos sentidos e afetos humanos: o amor expressado nas músicas, o apelo dos locutores para que você faça um "agrado" na "patroa" ou no "maridão". É o mundo do comércio, onde não interessa saber se a pessoa vai se endividar e complicar sua vida, é preciso vender a tudo custo, reforçando de forma explícita ou velada os imaginários mais misóginos, machistas, racistas, sexistas, classistas... Essa ideia de entorpecimento dos sentidos por meio do excesso de estímulos sensoriais foi fundamental para decidir os rumos da composição, sobretudo a superposição caótica e desordenada de sons.

Processo compositivo

A paisagem sonora da Avenida Brasil foi gravada exaustivamente em diversos horários durante meses de outono e inverno de 2016 (maio/junho/julho/agosto). Foi gravada de manhã, tarde, noite, dias de semana, sábados e domingos. Foi dedicada, inclusive, uma sessão especial para registrar os cantos crepusculares dos pardais[165], em bando, que pousam em duas árvores no trecho que fica entre a Rua Cristiano Weirich e a Rua Quintino Bocaiúva.[166]

---

[164]Sobre rastafarismo ver: <http://www.infoescola.com/cultura/rastafarianismo/>

[165] Passer domesticus.

[166] Esse fenômeno sonoro produzido por bandos de pardais já foi objeto de composição instrumental (trio de flautas doce) no nosso trabalho de mestrado, na peça *Como foi seu dia hoje?*

Foram feitas análises de alguns áudios e pensamos, inicialmente, organizar a peça seguindo a mesma ideia de *Rua Espírito Santo* e *O quê que eu faço com isso?,* isto é, usar uma gravação como modelo de organização do fluxo de eventos, secionamento das partes, enfim, como modelo de ordenamento formal. Dentro de este processo inicial fizemos um catálogo dos eventos sonoros detectados em um áudio do dia 1 de junho de 2016 à tarde, onde reconhecemos os seguintes tipos de som: 1) sons de trânsito, 2) sons produzidos por voz humana, 3) músicas (das lojas), 4) sons de objetos manipulados por atividades de trabalho, 5) sons animais ou ambientais.

A partir desta classificação fizemos uma partitura gráfica em que os eventos foram colocados nestas cinco categorias e organizados no fluxo temporal por medição em minutos e segundos, como passo intermediário entre a linha de tempo analítica de um áudio de paisagem sonora e a escrita da partitura em papel. Escolhemos, para cada um desses eventos sonoros uma "tradução" musical.

Porém, no momento de decidir a escrita da partitura, que seria a princípio em formato convencional, dividida em 3 cantores e 3 pessoas encarregadas de manipular objetos, ficamos pensando que esse formato não traduziria, talvez, um aspecto essencial para nós: a disposição espacial dessas sonoridades, que era recebida como se estivéssemos caminhando em uma "galeria".

Neste ponto vale a pena lembrar a distinção feita por Barry Truax no artigo *Genres and Techniques of Soundscape Composition as Development in Simon Fraser University* (2002) onde estabelece 3 categorias diferentes de perspectiva de escuta que guiam a composição de paisagem sonora:

> a) perspectiva espacial fixa, enfatizando o fluxo temporal, ou uma série discreta de perspectivas fixas; b) perspectiva espacial móvel ou jornada, enfatizando um fluxo espaço/temporal suavemente conectado; c) perspectiva espacial variável enfatizando um fluxo espaço/temporal descontínuo.[167]

[167]Tradução nossa, no original:"a) fixed spatial perspective emphasizing the flow of time, or a discrete series of fixed perspectives; b) moving spatial perspective or journey emphasizing a smoothly connectedspace/time flow; c) variable spatial perspective emphasizing a discontinuous space/time flow." (TRUAX, 2002, HTML).

Comparando as gravações realizadas do centro de Belo Horizonte para *Rua Espírito Santo* e na Avenida Brasil (Foz do Iguaçu) para *Avenida Babylon* percebemos que na primeira havia um ponto fixo de captação, enquanto que na segunda, as gravações tinham sido feitas caminhando pela rua, mudando as sonoridades continuamente em decorrência de nossa movimentação espacial. Pensamos, então, que o importante aqui não era tanto o fluxo de eventos, já que ao caminhar houve uma influência no que foi captado, senão reforçar a característica espacial, de maneira que o público pudesse fruir dessa sensação de percorrer a "galeria".

Partimos da ideia de uma organização *espacial.* Decidimos que cada intérprete (ou grupo de intérpretes, numa versão mais ambiciosa) "representaria" um tipo de sonoridade ou evento sonoro do local, posicionando-se no espaço cênico (em formato de galeria) em uma posição fixa específica. O mapa de palco (que consta na partitura) é o seguinte:

Intérprete 3:
Música de loja
(voz e acompanhamento
à escolha do intérprete)

Intérprete 4:
Sons de obra de construção
(martelo, pedaços de metal, pedaços de
madeira e pedaços de cerâmicos)

Intérprete 1: *sons de trânsito,*
(voz, grade, ventilador, vareta, panela)

Intérprete 6:
Sons da lanchonete
(voz, sacolas de plástico,
xícaras, colheres, objetos
de plástico, madeira, etc.)

Intérprete 5:
Locutor de porta
de loja (voz)

Intérprete 2:
Música de loja
(voz e acompanhamento à
escolha do intérprete)

Figura 25: Mapa de palco de *Galeria Babylon*.

A partir desta disposição espacial, então, foi decidido que cada intérprete recebe uma parte específica contendo um conjunto de baralhos com possibilidades de ações musicais e um outro baralho contendo diferentes dinâmicas (piano, forte, crescendo, etc.). Foi decidido que na frente de cada intérprete há também uma mesa onde alguma pessoa do público embaralha e distribui cartas para que o intérprete saiba a sequência de ações. O público, então, é convidado a percorrer o espaço, como se estivesse numa galeria de arte. Quando o intérprete termina de executar todas as partes, o crupiê repete o processo. A peça acaba em algum tempo previamente combinado, algo em torno de 10 minutos.

Sobre as partes individuais

Apesar de todos os intérpretes receberem cartas, alguns deles tem partituras mais específicas. O intérprete 1 tem discriminadas suas ações nas próprias cartas, já que são ações musicais curtas, que incluem sons feitos com a voz, com um aro de bicicleta e uma panela. O mesmo acontece com o intérprete 4, com todas suas ações curtas que remetem a sons de obra de construção. Os intérpretes 2 e 3 recebem cartas em que se menciona simplesmente qual é a canção que eles devem executar, acompanhando-se com violão, teclado, percutindo em objetos ou com percussão corporal. Os intérpretes 5 e 6 também recebem cartas que aludem a outro texto. Nas cartas diz “Frase de loja 1” ou “Cena 4”. O locutor de loja deve ser interpretado por uma pessoa só, já as cenas de lanchonete podem ser feitas por um intérprete ou mais, sendo que se não há o número de intérpretes equivalente ao de personagens de cena, os músicos/atores devem variar a voz de acordo com o personagem interpretado.

O tempo de cada parte varia muito. As partes dos intérpretes 1 e 4 são curtas, por esse motivo se recomenda que os crupiês entreguem aproximadamente umas sete cartas (com sua dinâmica correspondente) para dar uma continuidade razoável à peformance. Já nos outros intérpretes é razoável entregar umas três ou quatro cartas. De qualquer forma, é

importante uma boa comunicação entre o intérprete e crupiê para este último perceber quando o primeiro terminou sua tarefa, de maneira a não deixar buracos, a não ser quando a própria carta especifica um silêncio com fermata.

Estratégias de composição das partes

Cada uma das partes foi composta a partir de um processo específico dentro desse plano de criar um ambiente sonoro espacial que recrie no espaço cênico a situação de um pedestre passeando pela Avenida Brasil. A parte do intérprete 1 usou os materiais que tinham sido elaborados como catálogo de sons no início do processo, quando ainda se pensava fazer a peça em um formato mais convencional. Foram compostos trechos curtos de música, que entrassem no espaço físico de uma carta de baralho.

As partes do intérprete 4, que referenciam os sons da obra em construção foram pensadas de forma semelhante à parte do intérprete 1, isto é: frases musicais curtas que coubessem dentro da carta de baralho. Já as partes do intérprete 5 e 6 contêm somente frases e diálogos teatrais (recebem, de qualquer forma, a influência das dinâmicas colocadas nos outros baralhos). Estas frases e pequenas cenas foram criadas a partir de memórias no local e a observação de videos na internet que publicitam o trabalho de locutores de porta de loja.

As partes que representam as músicas de loja foram objeto de um processo específico: 1) em um primeiro momento foram procurados letras de músicas populares na internet, sobretudo músicas com letras românticas, atendendo à ideia de que o apelo ao amor contribui às vendas; 2) de cada uma dessas letras foi copiada em um papel um verso que nos chamou a atenção; 3) após juntar 10 folhas com 10 versos cada, foram cortados os versos de todas as folhas em tirinhas de papel; 4) as tirinhas de papel foram jogadas em um sacola plástica; 5) após chacoalhar a sacola foram sendo retiradas as tirinhas; 6) à medida que foram sendo retiradas as tirinhas da sacola foram sendo copiados os versos em

sequência em uma folha; 7) juntando-se entre 8 e 10 versos se definiu que já configurava uma letra de música.

O método deu bastante certo. Mesmo parecendo, a princípio, que daria por resultado letras completamente absurdas e sem sentido surgiram sequências boas, como na Canção 7:

Destino te trouxe pra mim

Tá bom pra você?

Que hoje eu te amo

Eu te amo

E me faz assim

Se embriagar de amor

Tempestade vai acabar

Eu te amo

Sua timidez que me faz te amar

Esta letra, por exemplo, motivou que compuséssemos um rock "adolescente". Outras letras sugeriram sertanejo universitário, MPB, baladas românticas, etc. Olhando a letra da música é interessante perceber que mesmo havendo uma ou outra frase que pareçam não conectar a ideia com a anterior de forma lógica acontecem conexões de uma

forma figurada. Isso aconteceu em boa medida na totalidade das canções. [168] Finalmente, é interessante destacar, neste processo, o fato de termos criado as letras sem ter escrito uma palavra só, dentro de uma metodologia que Bourriaud (2009) definiria como pós-produção.

Análise e reflexões sobre *Galeria Babylon*

Galeria Babylon foi composta deforma a destacar o aspecto espacial da escuta de uma paisagem sonora. O fato de a paisagem ter sido gravada em movimento derivou em uma variedade de sons *manipulada propositalmente* pelo compositor-ouvinte no momento do registro. Este procedimento faz com que o fluxo temporal perca seu componente de acaso. Mas mesmo não tendo esse componente, o registro é passível de uso como modelo formal. Seria tão válido artisticamente deixar o acaso definir a forma assim como "dirigir" a escuta em um ambiente conhecido por nós, pré-planejando a forma musical da peça a ser composta "em tempo real", sem excluir o fator de acaso que, embora diminuído pela ação de caminhar-guiando o roteiro, permanece presente.

De qualquer forma, a experiência de escuta que queria ser compartilhada com o público era a de um passeio por uma galeria. Pareceu-nos mais apropriado colocar os sons característicos no espaço para que eles aconteçam livremente e possam ser fruídos em sua circularidade pelo público. Aqui não há história a ser contada. Há uma situação cotidiana.

Além do aspecto espacial, destaca-se a *multiplicidade de eventos,* a confluência de estímulos recebidos por um ouvinte numa paisagem sonora. Lembramos, durante a composição de *Galeria Babylon*, de uma conversa informal com o falecido compositor Ulisses Ferretti, em que discutíamos as forma de tratamento de materiais sonoros na música eletroacústica mista, especificamente no quesito de relacionar a parte eletrônica com a parte instrumental. Ferretti apresentou a ideia de que havia 3 tipos de relação: 1)

---

[168] Na canção 2, por exemplo há uma relação absurda, que pode motivar risos: "arruma um trem mais forte pra eu beber —> a gente não precisa tá colado pra tá junto —> eu até acabaria com sua vida". Se configura uma cena de uma pessoa que diz ser apaixonada pela outra, mas depois de ingerir bebida alcoólica confessa não suportar a convivência intensa e parte logo para uma ameaça de morte. Absurdo? Sim, mas descritivo de muitas relações sentimentais. Isso pode nos convidar a variadas reflexões sobre métodos de criação de letras de música popular e as formas em que essas letras trabalham o discurso, já que surpreende que um método dadaísta de criação literária tenha derivado em textos que não parecem completamente estranhos às letras que se escutam perambulando na rua.

fusão, 2) diálogo/dialética e 3) convivência. As duas primeiras pareciam-nos claras o suficiente de acordo com nosso conhecimento do repertório, a última, porém, não era muito compreensível. Ferretti aludiu primeiro a peças como *Roaratorio* de Cage, em que os eventos se superpõem sem ser fusionados nem processados em forma dialógica ou dialética, disse algo como: *"eles convivem no espaço sonoro sem ter mais relação do que estar no mesmo espaço"*.

Após esse comentário acrescentou uma experiência que ele lembrava com carinho: antes de um concerto importante em que ia estreada uma peça sua foi caminhar a beira de um rio e se pilhou assobiando um tango platino. "Qual a relação entre o som do rio e o som do tango? Nenhuma. A não ser o fato de que estão no mesmo espaço." A questão por trás é entender que nas paisagens sonoras, sons que não teriam relação alguma acabam se relacionando de forma não evidente por nos descrever um tipo de quadro de vida complexo. Essa constatação, evidentemente, tem algo a nos dizer sobre possibilidades compositivas de sons em música, tem também algo a nos dizer sobre nossas experiências de escuta dos sons do dia-a-dia. Mas ainda: tem a nos dizer que *se queremos referenciar uma paisagem sonora por meios musicais devemos prestar atenção nessa multiplicidade de eventos que convivem em um mesmo espaço sem relação aparente.* É um fenômeno que deve ser estudado nas nossas caminhadas de escuta.[169]

[169] Nossas escutas de paisagens sonoras parecem apontar que essa falta de relação aparente seria mais forte em ambientes urbanos do que em ambientes naturais. Esta suspeita, de qualquer maneira, deveria ser objeto de pesquisas específicas que vão além dos objetivos da presente tese.

5.5 Amanhece na Vila (2016)

Amanhece na Vila é uma peça para voz, flauta transversal, violão, piano e percussão para ser executada, a princípio, em palco convencional. Foi concebida a partir do estudo da paisagem sonora do bairro Vila A em Foz do Iguaçu. O planejamento inicial da peça deu início com caminhadas de escuta pelo bairro em geral e gravações em uma região em particular. As gravações foram realizadas na Rua Puma (uma rua de duas quadras) e no Parquinho Cumbaca.

Figura 26: Região de estudo da paisagem sonora para *Amanhece na Vila*.

O bairro da Vila A se caracteriza por ter uma quantidade de praças acima do normal, em relação a qualquer bairro observado por nós em qualquer outra cidade.[170] O Parquinho Cumbaca (ver Figura 26) é uma das duas praças rectangulares com uma quadra de largura (sentido leste-oeste) e cinco quadras de comprimento (sentido norte-sul) que servem, no projeto urbanístico da Vila A, um bairro evidentemente planejado, para "trancar" o trânsito no bairro (somado a outra interrupção das ruas, mas desta vez em

[170]Chama a atenção a quantidade de praças neste bairro se comparado à falta de praças na cidade de Foz do Iguaçu no geral. Conversando com o flautista paraguaio intérprete de Amanhece na Vila ficamos sabendo que do outro lado da fronteira também há um bairro planejado semelhante e que foi destinado originalmente, assim como em Foz do Iguaçu, para os funcionários da hidrelétrica binacional.

espaço ocupado por casas),[171] induzindo o fluxo para a Avenida Américo Sasdelli ou para a Avenida Gramado. O interior do bairro, desta maneira, permanece silencioso. Se somamos a essa configuração do traçado de ruas o fato das praças serem razoavelmente arborizadas, podemos imaginar que a paisagem sonora do bairro, além de bastante silenciosa, é rica em cantos de pássaros.

Estes aspectos foram, então, os que definiram os rumos da composição. Se o assunto de *Galeria Babylon*, performance feita a partir da paisagem sonora de uma região central de Foz do Iguaçu foi o estimulo dos sentidos para seduzir os compradores e a superposição caóticas de sons, numa "competição pelo espaço", numa luta em que o som é feito uma arma para se impor, uma "voz de tirania", como diria Murray Schafer, na peça composta a partir da paisagem sonora de um bairro residencial os solistas são os pássaros.

Dentro das gravações feitas chamou especial atenção um aspecto da "musicalidade" da paisagem sonora: o crescimento da intensidade e densidade sonora no período matinal, no período de nascer do sol. Em um artigo intitulado, *Análise do fluxo temporal de paisagens sonoras como subsídio para planejamentos compositivos de peças para instrumentos acústicos* (2012), já tínhamos apontado para esta situação sonora ambiental, comparando-a ao comportamento dos materiais em uma composição musical.

Seguindo as categorias elencadas por Jonathan Kramer em *The Time of Music* (1988) entendemos que os cantos de pássaros se incorporam à "música" do meio ambiente seguindo um comportamento coletivo linear. Ou melhor, talvez o pensamento do compositor se adianta, na própria percepção "estetizada" dos fenômenos ambientais e já começa a raciocinar sobre o seu próprio procedimento "imitativo" desse fenômeno com meios musicais. Refletindo, à luz da teoria de Kramer, que seria necessário aplicar um processo gradual de crescimento da textura, e reconhecendo que esse processo implica em uma percepção do tempo como *tempo linear*. Interessante é observar, como já foi apontado, que o *processo de escuta já é um processo de composição* estabelecendo focos de atenção em aspectos que podem ser "traduzidos" ao meio musical.

---

[171]Olhando o mapa podemos supor que no traçado original do bairro essa parte também deve ter sido concebida para abrigar uma praça. A pergunta que podemos nos fazer (caso tivéssemos acessos ao plano original e confirmássemos nossa suspeita) é: quem permitiu que se edificasse nesse local? Ou por que se permitiu?

Naquele mesmo artigo percebíamos que muitos dos comportamentos sonoros de meio ambientes naturais tinham algo de "minimalistas". O planejamento de *Amanhece na Vila* apresenta uma mudança perceptiva em relação a estes fenômenos e uma mudança de estratégia compositiva em relação àquele momento. Vamos analisar primeiro as características de estas paisagens sonoras em geral e tentar estabelecer comparações com procedimentos compositivos para melhor explicar as ideias que tínhamos em mente quando o momento de concepção da peça.

Nas paisagens sonoras urbanas de regiões centrais, onde há comércio, escritórios, centros educativos, enfim, nos bairros que não são exclusivamente *residenciais,* predomina a poluição sonora e a competição por dominar o *território* através do som. Essa disputa pode chegar também aos bairros. Se para Murray Schafer (1993) tanto os sinos das igrejas cristãs quanto o *Adhan* (o chamado a oração no Islam) são uma forma de "invadir" o espaço privado com a pregação religiosa, em bairros da periferia de Foz do Iguaçu observa-se uma situação peculiar que aponta para essa disputa sonora no campo da fé: quando há alguma "festa de santo" (cerimônia de religiões de matriz afro), moradores de confissão pentecostal ou neo-pentecostal colocam aparelhos de som em alto volume tocando "hinos de igreja" ou "música gospel.

As paisagens sonoras naturais, obedecem a uma lógica diferente. Quando não há grande influência de atividades humanas o comportamento é mais dialógico e menos agressivo. Schafer aponta na maioria de seus escritos essa diferença entre a paisagem *lo-fi* e a paisagem *hi-fi.* Embora sendo evidente que os animais usam o som como uma forma de "marcar" seu território, é muito improvável que o façam "rivalizando" de forma caótica o tempo inteiro: cada pássaro, por exemplo, tem sua faixa de frequência específica e suas notas para se comunicar com seus pares, seu comportamento específico, momentos de atividade e momentos de repouso. De forma geral, os sons de um meio ambiente natural parecem apresentar um ordenamento menos denso, mais cristalino, mais "simples" de ser compreendido que os produzidos pelo homens em um centro urbano. Se fossem interpretados como música seriam "estilos" ou "estéticas" diferentes.

Ao interpretar os sons de uma paisagem urbana contemporânea como "música", poderíamos perfeitamente classificá-la temporalmente, em sua imprevisibilidade, com uma peça "complexa" ou "maximalista", na qual, seria necessário incluir alguns sons mecânicos e repetitivos (*drones*), principalmente como "pano de fundo", já que é difícil imaginarmos uma paisaegem sonora urbana em que não escutemos sons repetitivos derivados da ação de máquinas.

A tese levantada no momento da escrita do artigo acima mencionado (baseada em experiências de escuta) era que os meio ambientes naturais tendem a uma espécie de "minimalismo". Percebe-se, no canto de pássaros, sapos, grilos, cigarras, etc., relações de continuidade dos sons semelhantes às técnicas compositivas básicas dos minimalistas, referidas de alguma forma pelo compositor Steve Reich em *Writtings about music* (1974):[172] repetição de materiais curtos (*loop*), entrada e saída de fase (*phase*) e processos de transformação gradual, isto é, a concepção de uma obra em que *a obra em si é um processo.*

O minimalismo, que nas primeira audições nos parecia algo mecânico e repetitivo (e talvez essa percepção seja bastante usual em músicos educados na escuta de música europeia, sobretudo do romantismo) passou a ter uma ligação íntima em nossa escuta, com o comportamento do som em meio ambientes naturais. E, de alguma maneira, há uma possível comparação a ser feita entre o estado "meditativo" produzido pela escuta de *Music for 18 musicians* ou *Piano Phase* e a escuta atenta das *entradas e saídas de fase* de um casal de grilos ou cigarras, ou do *processo gradual* de adensamento de textura de um "coral" de sapos de uma lagoa ou banhado.

Porém, a paisagem sonora como um todo nunca, na nossa percepção, é tão ordenada e previsível, sobretudo se consideramos que muitos animais só fazem sua intervenção sonora diante de algum perigo, quando precisam demarcar seu território, ameaçar, ou comunicar algo específico para seu/sua companheiro/a.

Um compositor que parece retratar de forma mais *verossímil* a temporalidade das paisagens sonoras naturais (ainda não sendo aparentemente sua intenção, assim como não

[172]Em realidade é uma coletânea de textos escritos antes dessa data.

era, aparentemente, a intenção dos minimalistas) é Morton Feldman.[173] As composições de Morton Feldman parecem muito semelhantes, em alguns aspectos, ao fluxo temporal de um meio ambiente natural: embora pareça haver uma aparente imobilidade ou "permanência" em um tipo específico de comportamento (o que Kramer definiria como temporalidade não-linear) percebem-se pequenas alterações contínuas nos materiais no decorrer das suas obras. É dessa maneira que percebemos (nessa nossa escuta "estetizada") o fluxo temporal dos eventos sonoros em um meio ambiente natural. Na música de Feldman parece que o tempo está "suspenso": após certo tempo deixamos de ter expectativas sobre qual o rumo que a peça vai tomar, nos concentramos no aqui e agora. Isso talvez pelo fato de os sons se repetirem nem sempre em ciclos iguais, nem sempre com a mesma formatação, nem sempre estruturados da mesma maneira. Há uma permanência, sim, mas não simétrica, nem tão previsível, nem tão homogênea.

A concepção de *Amanhece na Vila* foi permeada por essas reflexões sobre o comportamento dos materiais musicais, seus processos internos e globais no decorrer da peça, no sentido de exprimir a sensação de crescimento dos sons no bairro da Vila A, com sua supremacia de pássaros. Com essa percepção de tempo como *permanência* e refletindo que essa *permanência* pode ser o resultado de ciclos levemente irregulares, contendo uma dose de expectativa, mas nunca cumprida da forma que se espera. Nesse sentido, a previsibilidade dos processos por extenso dos minimalistas (intencionalmente cristalinos se consideramos os escritos de Reich) acabam criando uma direcionalidade que não expressa em sua totalidade os comportamentos de crescimento de um ambiente natural.

Na escuta dos áudios da paisagem sonora do amanhecer no bairro da Vila A, alguns aspectos eram percebidos como crescimento contínuo, outros oscilavam, outros permaneciam estáveis. Mesmo admitindo um processo de crescimento geral, no canto dos pássaros, no momento da saída do sol (um crescimento que se desfaz de forma extremamente espontânea e imperceptível) o processo acontece sem ciclos regulares, sem previsibilidade. Por esse motivo, em *Amanhece na Vila* as aparições dos eventos não foram colocadas de forma calculada, "medindo" sua periodicidade por ciclos precisos, senão

---

[173] Não encontrei até o momento nenhuma referência de Feldman comentando especificamente estas questões.

deixando que surgissem "espontaneamente", derivadas de uma expectativa de escuta no momento da composição que entrasse em sintonia com a escuta da paisagem sonora motivadora.

Um ponto de destaque, para decidir a periodicidade e a forma de aparição dos materiais referenciais, foi a percepção, na escuta dos áudios, das diferenças de comportamento das diferentes aves na sua produção sonora, isto é, a forma em que cantam, com que periodicidade, etc. Ao perceber estas diferenças ficamos imaginando que talvez cada canto de pássaro (ou inclusive outros sons) poderiam ser "traduzidos" na peça como "personagens musicais".

O conceito de "personagem musical" que veio à memória neste momento era familiar a partir de um artigo do compositor Sílvio Ferraz que tratava desta questão: *Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia* (2004), onde é explicado o uso composicional nesta peças da categoria analítica criada por Olivier Messiaen ao tratar de aspectos rítmicos da *Sagração da Primavera* de Stravinsky:

> A idéia de personagem rítmico reflete, segundo Messiaen, uma cena: um personagem age, bate em um segundo, o segundo age mas em razão do primeiro, enfim um terceiro assiste ao conflito (MESSIAEN, 1986, p.74-75). Ela fala não do material empregado, aquele aspecto relacionável a um fenômeno sonoro, a um objeto X ou Y, mas de uma tensão existente entre os objetos. Mesmo se pensando na cena, o personagem não estaria representando um tipo, mas seria apenas uma ação específica frente a ação dos outros personagens. Não fomos aqui muito além do que já propunha Aristóteles em sua Poética quando falava da imitação relacionada não a um tipo, mas a uma ação, um quadro de ações que caracterizam um personagem e não um quadro de aparências. (FERRAZ, 2004, p. 1).

Em uma paisagem sonora podem ser detectados diversos níveis de tensão entre os protagonistas dos eventos. Esta ideia de tensão (teatral) é fundamentalmente relacional. Parece-nos, a princípio, muito de acordo com os princípios estéticos referenciais do trabalho em diálogo com o meio ambiente. Interessa também pelo fato de que *o conceito aponta mais para a ação do que para questões de aparência.* Não foi esse o ponto que nos fez pensar, no início desta pesquisa, que seria mais proveitoso o conceito de

referencialidade do que a *mímesis, por ser este último muito vinculado à construção de relações de semelhança?*

O conceito de personagem, é uma ideia incipiente em nossa pesquisa. Não há como dimensionar de forma ampla até que ponto esse conceito foi aplicado nas composições realizadas até o momento. Mas aparenta ser útil ao ser aplicado a uma estética relacional com o meio ambiente e deu um impulso interessante quando o planejamento de *Amanhece na Vila.* A partir do conceito de personagens realizamos uma série de anotações sobre os agentes sonoros da paisagem após a escuta exaustiva de áudios do período matinal. Compartilhamos estas anotações a seguir para entender como foi imaginada essa relação e a escuta no momento inicial da composição:

Personagens (melhor seria dizer "agentes sonoros" já que os personagens musicais são algo a ser construídos a partir desta lista).

Gato:1) Produz dois sons: a) miado e b) som de mexer a ração no pote de plástico.

2) Reconheci três tipos de miado: a) miado pra pedir comida, b) miado de cio c) gritos de briga.

O som de mexer a ração no pote é suave e com certa entropia, não dura muito tempo. Aconteceu umas duas ou três vezes no áudio.

Nos miados: a) o miado para pedir comida é repetitivo, com alteração de semitom ou quarto de tom, dura em torno de um minuto e meio de miados contínuos e depois pára, tem uma expressão de "queixa", aconteceu umas duas vezes b) o miado do cio é mais grave e tem uma expressão menos "humana" mais "animal" mais desesperada (ofegante), creio que fez duas vezes c) os gritos de briga aconteceram só uma vez (comportamento excepcional), teve um primeiro grito de surpresa (susto) e depois uns gritos de briga (3 ou 4) —> junto aos gritos acontecem outros sons de batidas dos corpos em objetos e outras batidas após os gritos (esbarrando na fugida).

Frequência de fundo:

É oscilante, mas permanece estável nessa oscilação o tempo inteiro do áudio. Parece produzida por algum aparelho eletrônico ou pela soma de frequências de aparelhos eletrônicos. Talvez seja resultado da somatória dos sons de caixa de eletricidade na rua. Geralmente não ouvimos, mas esses sons soam

intensos à noite ou nos momentos de silêncio. A gente nem percebe quanto isso nos pode deixar neuróticos.

<u>Objetos batendo:</u>

Comportamento bastante entrópico. Não tem nenhum tipo de periodicidade. Acontece de acordo a eventos pontuais. Os ritmos geralmente são irregulares. Os materiais predominantes: madeiras, metais, plásticos, cerâmicas. Sons agudos, graves, médios. Nenhum som foi grave demais, nem agudo demais, no entanto.

<u>Trânsito de fundo:</u>

Som grave e contínuo. Oscila em intensidade e altura o tempo inteiro. Às vezes mais agudo. Às vezes mais grave. Às vezes mais forte. Às vezes mais suave. Só que como "trânsito de fundo" em si, não como evento pontual de trânsito (passagem de carro, por exemplo) ele não altera nunca de forma abrupta, senão de forma gradual. Interessante é observar que contra o que eu pensei, esse comportamento não apresentou uma linearidade crescente senão que oscilou, se mantendo como "não-linear".

<u>joão-de-barro:</u>

O joão-de-barro[174] canta de vez em quando. O canto é uma sequencia de notas repetidas (colcheias) com um impulso inicial forte que vai rallentando, descendo a afinação e perdendo a força (mas a última nota sempre tem energia gestual). Nunca repete as intervenções em seguida. No mínimo espera um pouco. Parece gastar muito fôlego na ação (que é acompanhada de amplo movimento das asas). O joão-de-barro canta sempre em casal. Um dos dois sempre parece entrar um pouco defasado, como se tivesse sido "pego de surpresa" e fosse sua obrigação "concordar" com o parceiro. Lembra comportamentos vocais heterofônicos africanos ou ameríndios que também se caracterizam por algum dos dois "pegar o bonde andando". No áudio analisado me pareceu ouvir um joão-de-barro cantando sozinho o que me parece uma anomalia.

<u>Vento mexendo as folhas:</u>

Imprevisível e esporádico. Na gravação em questão só foi percebido uma vez (há de se salientar que de manhã - aqui no sul do Brasil, ao menos - geralmente venta pouco). O ritmo produzido pelo vento é irregular e depende do tamanho e texturas das folhas de árvores ou dos objetos que está mexendo. Irregular e híbrido, pode conter o som do vento passando por frestas, o chacoalhar de folhas e vagens, o bater ou rolar de objetos. Os mobiles (rosa dos ventos, filtro de sonhos, sininhos de metal ou bambu) delatam o caráter entrópico do vento, fugido, escorregadio.

---

[174] Espécie *Furnarius rufus.*

Pardais:

Os pardais são pássaros, ou seja, "ave canora". Surpreende isto porque aparentemente eles não teriam muita diversidade de canto. Só que se percebemos com atenção eles tem grande variedade de comportamentos em seu simples pio. Variações tímbricas, variações de altura. Porém, o que mais surpreende dos pardais e seu agir como bando, incluindo aí seu canto "coral". Eles criam tramas fechadas no final de tarde quando vão dormir. Fazem muito barulho e algazarra. Mas de manhã também parecem (e nos áudios escutados aqui na Vila A percebo isso) ir crescendo na textura, só que não chegam a uma trama tão fechada quanto à noite. Individualmente eles criam um pulso, que não é completamente regular é (por assim dizer) "imperfeito", mas se percebe, de qualquer forma como um pulso. Chegam a ser chatos na repetição dessa pulsação quando escutamos um pardal só. Mas quando escutamos o conjunto se torna uma "granulação" fascinante.

Tesourinhas[175]

As tesourinhas fazem aquele estalo metálico, quase eletrônico. Ou fazem ataques isolados (unitários, digamos) ou começam com ataques isolados que vão se configurando num gesto de accelerando. Elas cantam voando. Pelo menos sempre as vi cantando no ar,[176] ***como as andorinhas (há algo semelhante no som e na forma de voar). Já tenho visto tesourinhas sozinhas ou em casal. No outro dia vi duas cantando uma de cada lado, dialogando, criando um efeito estéreo muito bonito. As tesourinhas (como as andorinhas***[177]***) transmitem alegria com seu canto e sua forma singular de voar.***

Galo

Na gravação o galo está longe. Mas mesmo assim parece um galo velho e um pouco rouco. Já convivi (sonoramente) com 3 galos no quintal do vizinho em BH. Havia o galo jovem (moço), o galo adulto (aparentemente o "dominante") e o galo velho. O galo velho tinha algo de patético, com sua voz rouca, que falhava. O galo novinho (frangote?) não tinha um canto tão estável nem potente que nem o adulto, o dominante. Este, às vezes era assustador. Certa vez pensei que tinham matado o galo pelo grito aterrador que deu. Há o mito de que o galo canta ao amanhecer. Inúmeras canções que nem "El gallo pinto"[178] ***referem isso. Nada. O galo canta a qualquer hora do dia e a qualquer hora da noite. Ele reage ao canto de outros galos. Quando os galos do vizinho cantavam (e parecia que quando cantava um tinham que cantar os três, mas não obrigatoriamente, nem sempre) respondiam todos os galos do bairro. Isso é uma das características da paisagem sonora de BH, os diálogos entre os galos em qualquer lugar da cidade (ou***

---

[175] Espécie *Tirannus Savanna.*

[176] Observando atentamente estas aves comprovamos que elas cantam também pousadas em galhos de árvores.

[177] Espécie *Hirundinidae.*

[178]Para ouvir a canção a que se faz referência acessar: https://www.youtube.com/watch?v=xyi7MaPc4YM

pelo menos nos bairros onde eu morei. O som do galo é hiper conhecido, mas há inúmeras variações dentro desse canto. O fato parece ser uma forma de mostrar "potência" e haja conotação sexual e política do ninho nisso… O galo tem algo de fanfarrão, de exibido.

Corruíra[179]

Canto trinado em loop. Repete muitas vezes que nem o pardal a sequência "gorjeio-silêncio-gorjeio". Canta muito de manhã. Ainda não o ouvi em outros horários. A corruíra que mora aqui (e que saiu na gravação) parece morar sozinha. Mas também ouviu-se um canto semelhante (embora mais metálico) na gravação. Será um casal? O dia-a-dia parece desmentir.

Pássaro com duas notas

Comportamento similar ao do pardal ou melhor: ao da corruíra. Loop constante. Permanece uns dois três minutos e depois vai embora ou é engolfado pela massa crescente, a trama cada vez mais fechada de sons diversos de pássaros.

Cachorros

Os cachorros se comportam de forma não cíclica, reagem à presença humana, de outros cachorros ou de outros animais. Na gravação os cachorros parecem estar distantes, apesar de ter cachorros perto daqui.

Sabiá

O da gravação parece um sabiá-barranco[180] ***pelo som meio "rouco" , ou "afrulattado" (o laranjeira parece mais aflautado). Apresentava destaque de notas descendentes, mas dá para ouvir um frulatto e sttacatos. Os sabiás cantam em loops irregulares na aparição temporal e com variações contínuas. Cada sabiá parece cantar de um jeito diferente. Foz não tem tanto sabiá como Curitiba, Porto Alegre ou até Buenos Aires, são raridade… Nunca ouvi aqui os recitais matinais (coletivos e com caráter de "duelo") que ouvi às 3 da manhã em Curitiba e Porto Alegre. Solitários…***

Objeto caindo

---

[179] Espécie *Troglodytes aedon.*

[180] Espécie *Turdus leucomelas*.

O objeto caindo aponta a um caráter mais linear e menos entrópico que o objeto batendo. O objeto caindo quica e isso resulta em aumento da velocidade…

<u>Bem-te-vi</u>

Os bem-te-vi, que nem os joão-de-barro só cantam de vez em quando. Os bem-te-vi podem até repetir o canto quando se sentem ameaçados por algo ou parecem querer "apontar" algo, mas nunca com a insistencia de um quero-quero, por exemplo. Eles são esporádicos no som e muitas vezes só fazem uma das 3 sílabas típicas que originam o nome. Um "beeem" um pouco mais longo que quando falam no contexto.

<u>Som metálico de bujão de gás</u>

Simples, acidental (ou incidental), único. Brilhante e profundo ao mesmo tempo.

<u>Motos</u>

O som da moto tem algo da nudez desse meio de locomoção, ele tem algo de oco, não é pleno como o som de um carro. Pipocado. Composto: tem o som do aro.

<u>Carros</u>

No áudio há sons de carros partindo em primeiro plano e efeito Doppler. Mais grave que o som de moto. Além do som do motor tem o som dos pneus no asfalto, que nos dias de chuva ganha uma riqueza a mais nos agudos.

<u>Pássaro de semi-colcheias</u>

Accelerando-Ritardando. Escutar de novo e ver se faz loop. Ou se é esporádico.

<u>Guaches</u>

Os guaches tem dois sons básicos: raspar e staccato. O som de raspar tem também um glissando descendente. Interessa observar que eles andam em bando. Não fazem loop, cantam em resposta a algum tipo de evento específico, respondem a uma situação.

<u>Pássaro de dois frullati</u>

Verificar se faz loop ou se canta esporadicamente.

<u>Pombão</u>

Sem ter o espírito coletivista do pardalzinho ele também marca o pulso de uma paisagem sonora, de forma talvez mais sutil. Cada nota contém um glissando descendente (ou ascendente?). O som do pombo parece estar relacionado ao acasalamento. Parece que eles vivem acasalando o tempo inteiro.

<u>Textura complexa dos pássaros</u>

Há de se considerar também a textura como um comportamento global. Na manhã pode se verificar um crescimento da textura até certo ponto, em que a atividade vai cessando.

Estas anotações serviram para refletir sobre as características expressivas desses agentes sonoros e compreender como eles poderiam ser "traduzidos" ao âmbito da composição. Serviram para definir os materiais musicais, seu comportamento local, e sua recorrência temporal dentro de uma trama musical que alude ao sons no amanhecer de um bairro silencioso, em que os sons das aves são o elemento principal. A seguir analisaremos os materiais da peça e suas funções referenciais. A organização geral da composição obedeceu aos critérios expostos até aqui.

Sobre os materias e suas funções referenciais

Amanhece na Vila foi gravada na cidade de Foz do Iguaçu, em outubro e novembro de 2016 por professores e discentes do curso de música da UNILA e um professor da Universidad del Este (Paraguai): Marcelo Villena (voz), Rodrigo Báez (flauta transversal em dó e flauta doce contralto), Félix Eid (violão), Andressa Castilho (piano) e Bruno Santos (percussão).

A peça é concebida como um crescimento de uma textura vazia para uma textura densa, representando o crescimento gradual de sons de um amanhecer no bairro a que faz referência o título. Os materiais musicais básicos e sua intencionalidade referencial são:

1) Batida com a palma da mão no encordoado do piano, especificamente, no registro grave. Cabe destacar que o piano permanece durante toda a peça com o pedal de ressonância aberto, fazendo deste som, pela sua periodicidade (colocada propositalmente para esta função) uma ressonância de cluster contínua. A ideia desta ressonância é fazer referência, na composição, ao fundo contínuo de sons de trânsito da avenida próxima ao local de escuta e gravação do áudio da paisagem sonora.[181]

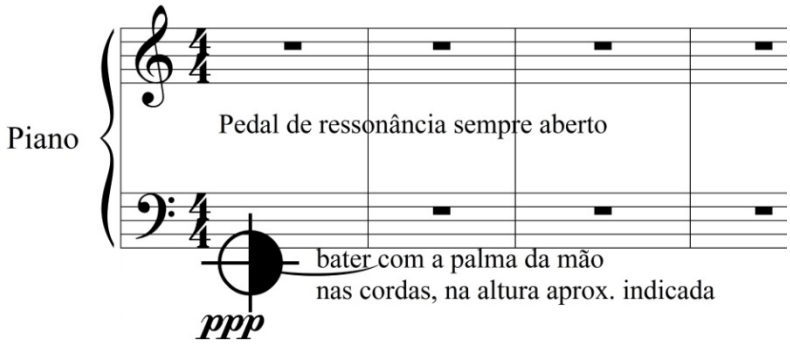


Figura 27: Ressonância contínua de piano representando o som de trânsito ao fundo da paisagem sonora.

2) Batida no gongo com baqueta mole, também com uma periodicidade bastante regular, de forma a criar uma ressonância constante como fundo. O som do gongo, no caso, visa

[181]É interesante observar as ressonâncias de fundo em uma paisagem sonora matinal de um bairro planejado para não ter poluição sonora. Até nesses locais há um som contínuo produto da ação do homem provando o efeito devastador de nossas ações. Devemos lembrar que a exposição contínua à poluição sonora produz: taquicardia, depressão, impotência sexual, entre outras doenças.

representar o som constante produzido pelas caixas de transmissão nos postes de eletricidade.

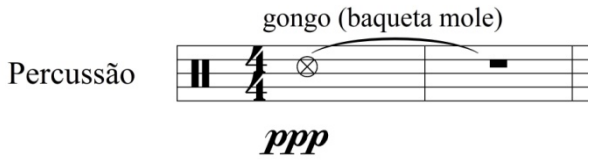


Figura 28: Batida no gongo produzindo uma ressonância de fundo como representação do som de eletricidade contínuo.

3) Intervenções vocais sobre sílaba "ão", com diferentes configurações gestuais (p. 2 e p. 58), representando miados de gato.

4) Diversos ataques de nota única ou em apoggiatura, em diversos instrumentos, representando canto de pássaros, na maior parte das vezes, pardais.

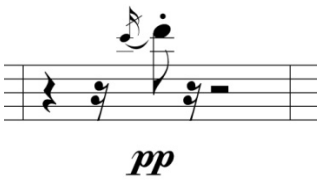
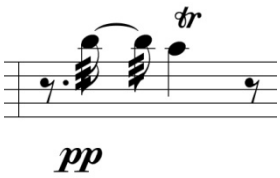


Figura 29: Exemplo de ataque isolado representando canto de pássaros.

5) Os trinados e *frullatti* na flauta transversal representam, de forma muito simplificada, o canto da corruíra.[182]



[182]Sobre a corruíra ver: http://www.wikiaves.com.br/corruira

Figura 30: motivo musical imitativo de trechos do canto da corruíra.

6) O gesto de raspar as cordas no violão (p. 3) representa um objeto sendo arrastado

7) As intervenções de maracá aludem ao som produzido pelo gato ao comer ração no pote de plático (o som de bolinhas de ração batendo ou sendo arrastado dentro do pote)

8) As intervenções vocais com sílaba "au" e sinal articulatório de acentuação representam latidos de cães.

9) Os multifônicos na flauta (na gravação tocados com flauta doce contralto por opção do intérprete) representam um canto de galo à distância.

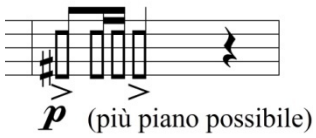


Figura 31: multifônicos na flauta representando o canto de um galo à distância.

10) Tanto no piano quanto na flauta, o seguinte motivo (e suas variações), representa o canto de um sabiá:

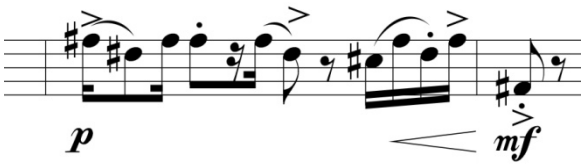


Figura 32: melodia imitativa de canto de sabiá.

11) Os trinados com os dedos sobre a corda do piano (p. 6, 11, 12, 15), assim como o único trêmolo com a palma das mãos (p. 20) representam sons de carros ou motos passando na rua

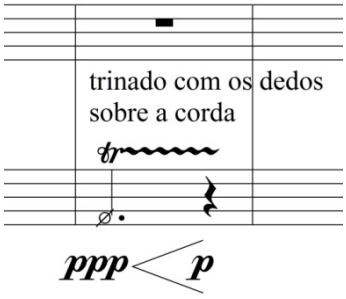


Figura 33: trinado com a ponta dos dedos nas cordas do piano representando som de carro ou moto passando.

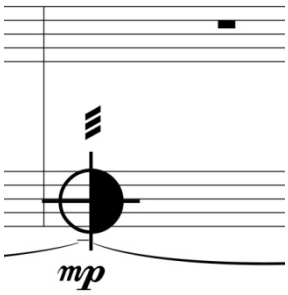


Figura 34: trêmolo com a palma das mãos no encordoado do piano representando carro ou moto passando.

12) As figurações rítmicas em acelerando ou desacelerando escrito, tanto na voz quanto no piano ou na flauta, representam o canto de um pássaro tessourinha.

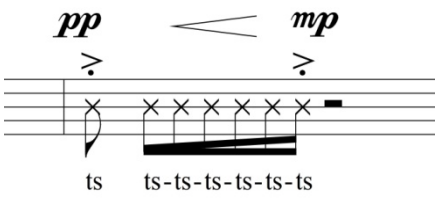


Figura 35: representação do canto de tessourinha na voz.

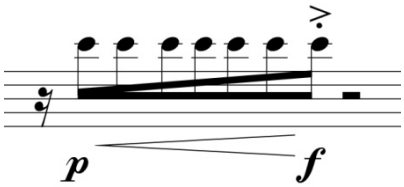


Figura 36: representação do canto de tessourinha na flauta.

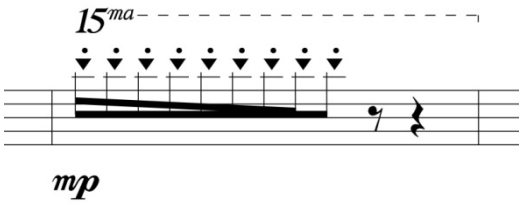


Figura 37: representação do canto de tessourinha no piano

13) As intervenções de reco-reco, representam o som de insetos.

14) As intervenções de flauta de êmbolo representam um som de pássaro hipotético.

15) As intervenções de percussão unificando vários instrumentos em um só gesto (cowbell, surdo, toms) representam batidas de objetos mexidos ou por um gato ou pela ação do vento.

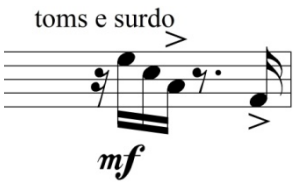


Figura 38: gesto de percussão em vários instrumentos representando objetos batendo entre si.

16) A seguinte figuração, na flauta e no piano, pretendem remeter ao canto de um bem-te-vi

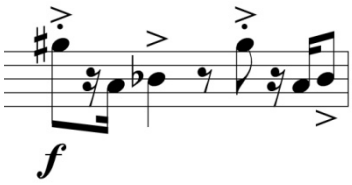


Figura 39: motivo alusivo ao canto de bem-te-vi na flauta

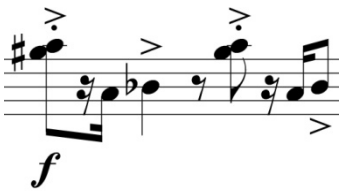


Figura40: motivo alusivo ao canto de bem-te-vi no piano

17) A ação de agitar uma radiografia, na percussão, alude a objetos agitados pelo vento.

18) O gesto em crescendo e diminuendo sobre som de "x" na voz na p. 5 remete ao som de atrito dos pneus no asfalto.

19) Os gestos em glissando na voz representam som de carros passando.

20) Os outros gestos não mencionados aludem, de forma genérica, a cantos de pássaros reais ou hipotéticos.

Considerações pós-montagem

Os materiais referenciais foram organizados no tempo a partir dos critérios comentados anteriormente. Qualquer análise que fizermos apontará a mostrar pontualmente o incremento gradual dos sons e sua periodicidade obedecendo a um certo grau de irregularidade que permitisse que a aparição dos materiais não fosse

completamente previsível, em sintonia com as reflexões que ocorreram durante a composição.[183]

A sonoridade da peça, ouvida a partir desta referência pareceu, a princípio, destacar mais do que imaginávamos a sensação noturna, uma percepção de silêncio com algo de tensão. Algumas técnicas também mostraram uma expressão algo diferente do imaginado, como o miado do gato, que pelo registro vocal colocado (voz de baixo) não ativou a memória de um gato. A escolha do registro se deu em função do cantor disponível, podendo, perfeitamente aplicar-se uma mudança de registro para uma soprano, colocando alturas compatíveis com o miado da gravação que serviu como referência. De qualquer forma, a parte em questão carrega, se não a carga mimética específica que seria possível só ao colocar a altura correta, pelo menos a expressão de angústia do miado.

É evidente que a tradução desses eventos sonoros ambientais para os *personagens musicais* que formam o quebra-cabeça de uma composição nem sempre irão ativar as imagens mentais específicas que o compositor pretende em relação ao mundo. Nossa intenção, embora seja sempre referenciar algo observado na realidade, nunca será limitar as possibilidades de interpretação, nem negar a própria independência de "vida" dos materias dentro da obra. Em sintonia com o pensamento de Cage, sempre deixaremos em definitiva "que os sons se expressem, deixando que eles sejam 'apenas sons, não veículos'" (HELLER, 2008, p. 59). A intencionalidade referencial existe, mas os materiais musicais tem sua força própria e sua beleza, que pode levar compositor e ouvinte a criar suas próprias imagens mentais, como apontava Souza em relação ao ouvinte de música eletroacústica. Entendemos que o fato de organizarmos os sons a partir da análise do ecossistema já é por si só uma tarefa que cria vínculos com o meio ambiente. Em definiva não pretendemos *imitar* o meio ambiente, senão *dialogar* com ele, *deixar que o meio ambiente faça de alguma maneira parte da composição.*

---

[183] A peça não foi apresentada ao vivo por decisão nossa já que consideramos que seria muito difícil reunir os músicos para ensaiar em uma situação próxima ao fim do ano e às dificuldades de agenda que se apresentavam. Optamos por gravar os músicos separadamente e montar a peça em software de edição multitrack.

5.6 Parquinho Cumbaca (2016)

Neste seção discutiremos o processo de criação de duas peças compostas para uma praça no bairro Vila A em Foz do Iguaçu: *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II.* A primeira é de caráter experimental, com o princípio performático de que os intérpretes devem responder aos sons ambientais que surjam espontaneamente a partir de um catálogo composto pelo autor. A segunda emprega os materiais catalogados na primeira, mas com uma organização temporal convencional, independente do que acontecer no momento. No entanto, apresenta espaços de silêncio para que a paisagem sonora do momento da performance seja ouvida.

Numa primeira parte apresentarei as questões relativas à concepção das peças. Numa segunda parte comentarei as sensações e reflexões que surgiram da experiência da performance no local pelo Grupo de Flautas Doce da UNILA no dia 12 de novembro de 2016 às 9h.

Figura 41: Grupo de Flautas Doce da UNILA.

Parquinho Cumbaca I

Parquinho Cumbaca I é uma peça concebida para ser interpretada numa praça situada no bairro Vila A da cidade de Foz do Iguaçu.[184] É concebida de forma a estabelecer uma relação, no momento da performance, entre as sonoridade musicais e a paisagem sonora da praça. A relação proposta deve muito à procura por processos de acaso de John Cage.

A ideia performática é simples. Os músicos se posicionam na praça, em locais relativamente próximos e permanecem em silêncio escutando a paisagem sonora. Após uns instantes de escuta começam a responder aos estímulos sonoros meio-ambientais com materiais musicais previamente oferecidos pelo compositor. O intérprete tem que reconhecer sonoridades mencionadas no catálogo e responder com a sonoridade ou frase que o compositor elencou como resposta para essa sonoridade específica. A peça, desta maneira, é de caráter experimental e indeterminado, signada pelo acaso dos sons que surjam no momento e pelo foco de escuta de cada um dos intérpretes.

O *modus operandi* de *Parquinho Cumbuca I* baseia-se, evidentemente, em concepções de música experimental próprias de John Cage, em que o som ambiental é imaginado como fator de indeterminação, embora não use nenhum dos trabalhos deste compositor como referência. No início da pesquisa de doutorado, simplesmente, pensando nessa questão imaginamos como poderia ser colocada em ação.

Naquele momento imaginamos o campus da Universidade Federal de Minas Gerais como local de performance: um domingo (dia silencioso) o público seria convidado ao auditório da Escola de Música, onde o compositor explicaria em quê consistia a experiência e pediria aos intérpretes que mostrassem os sons do catálogo de respostas. Terminado isso, todos sairiam a uma caminhada pelo campus, prestando atenção nos sons ambientais, respondendo musicalmente ou ouvindo como os intérpretes se comunicariam com o som ambiental. Esta primeira experiência não prosperou.

---

[184] Nos referimos à mesma praça comentada na peça *Amanhece na Vila.* Ver mapa no início da subcapítulo 5.5.

A experiência específica de um catálogo para “dialogar” com a paisagem sonora viria a se concretizar a partir do estudo sistemático do bairro Vila A em Foz do Iguaçu, onde imaginamos prontamente a praça em questão como um local potencialmente apropriado para trazer sons musicais. A proposta tem uma série de problemas para ser posta em ação que tornaram esse local interessante, a começar pelo silêncio. Inserir sons produzidos por meios acústicos (nosso limite compositivo nesta tese) numa paisagem sonora poluída teria como resultado em si uma denúncia da poluição, já que o público não conseguiria ouvir a música, mas não ofereceria uma experiência sonora interessante de se ouvir. Os instrumentos que talvez se mostrariam apropriados seriam os metais (trompete, trombone, etc.).

Outro problema é como elaborar um catálogo. Para conseguir reconhecer os sons característicos de um local e que podem surgir a qualquer momento durante a performance, é necessário realizar um estudo sistemático do local, entender os ritmos da vida cotidiana, suas sonoridades, etc. *Parquinho Cumbuca I*, nesse sentido é um primeiro estudo que foca nas sonoridades. Não houve um estudo sistemático dos ritmos de vida, apesar de terem sido vivenciados durante as gravações e as caminhadas pelo local.

A partir da análise das gravações no local foram identificadas as seguintes sonoridades: 1) vozes, 2) pardais, 3) carro tocando som mecânico (algo típico em bairros de Foz do Iguaçu), 4) bem-te-vis, 5) sons de construção (martelo), 6) carro passando, 7) pombos, 8) gritos de criança (de brincadeiras e choros), 9) pássaros de som agudo (não identificados), 10) cachorros, 11) moto passando, 12) buzinas de carros passsando, 14) foguetes, 15) corruíra, 16) sabiá, 17) sons de passos na grama.

Evidentemente esse catálogo não contém todos os sons que poderiam ser ouvidos na paisagem. Por exemplo, reconhecemos em passeios pelo local o som de um trem de passeio infantil (em realidade um carro que simula um trem, com sons de música e apito de trem) e o som do carro do sorvete, com sua música característica.

Para a peça foram escolhidos os sons reconhecidos nos áudios e imaginados, para cada um deles uma técnica. A partitura (ver no volume anexo), basicamente, consiste nas técnicas instrumentais e os gestos imaginados para cada som ambiental. Foi elaborado um

catálogo que serve de guia para a flauta contralto e sopranino e outra para tenor e soprano, já que esses pares tem a mesma afinação e o dedilhado colocado serviria para ambas. De qualquer forma, as técnicas são quase idênticas, apresentando diferenças sutis de resultado sonoro. Em outros casos (como no som do sabiá) optou-se por não transpor o trecho composto, já que considerou-se importante manter as notas características do canto do sabiá, numa relação de semelhança, entre o som ambiental e o som musical.

As técnicas, gestos e trechos escolhidos estabeleceram principalmente relações de semelhança, mas em alguns casos não houve essa procura, já que o "diálogo", a referencialidade que a resposta musical faz ao som ambiental não precisa ser necessariamente *icônica*. Houve também um uso considerável de técnicas expandidas. Embora tenham surgido de forma espontânea no momento da composição é interessante seu uso se pensarmos que a peça foi composta para um quarteto de flautas doce formado a partir de um projeto de extensão. A peça serviu para trazer novos conhecimentos aos integrantes que passaram a conhecer o uso de harmônicos naturais, multifônicos, voz cantada em vez de sopro, etc. Mais uma vez as propostas serviram para fins de educação musical.

Parquinho Cumbaca II

Parquinho Cumbaca II é uma segunda peça feita para ser tocada na praça homônima da Vila A. Surge como estudo alternativo à primeira. Se a primeira proposta foi pensar o som ambiental como elemento de indeterminação, como o "regente" da peça, nesta segunda se estabelece um diálogo pela semelhança dos materiais (retirados de *Parquinho Cumbaca I*) com os sons ambientais e pelos constantes silêncio que permeiam a peça, que permitem que o ouvinte possa ouvir o som do local se "intrometendo".

Se tirarmos estes detalhes (esta é intenção do compositor) poderia perfeitamente alguém usar a partitura de forma convencional e tocar a peça num palco. Essa possibilidade é aceita. Os silêncios da peça estabeleceriam de qualquer forma um diálogo com a paisagem sonora onde a peça for tocada.

Diferentemente de outras peças compostas para esta tese, Parquinho Cumbaca II não incorporou ideias formais da própria paisagem, só fez uso das sonoridade referenciais criadas em *Parquinho Cumbaca I* com o objetivo de servirem de resposta aos sons do meio ambiente. A organização das mesmas obedeceu a critérios internos determinados pelo próprio compositor no momento de criação.

Os critérios utilizados para esta organização foram os seguintes:

1) Colocação periódica de silêncios de entre 8 a 40 segundos de duração que tem por função *apontar* para a paisagem sonora do local.

2) Organização dos materiais, em certos pontos, de maneira a criar um gesto global, notadamente na seção introdutória.

3) Entrelaçamento de materiais de características diferentes: multifônicos / staccato de harmônicos / técnica de limpar o bocal da flauta

4) Em alguns casos esses materias são sobrepostos em loops repetitivos.

5) A medida que a peça avança há uma intensificação das temporalidades divergentes entre os intérpretes, criando uma sensação de entrelaçamento algo caótica.

6) O final é feito por um gesto coordenado de repetição do gesto de resposta às buzinas que cresce paulatinamente até o *ff*.

Relato e reflexões sobre a experiência

A experiência das duas performances foi gravada na mesma manhã. Foram interpretadas 3 versões das duas peças e registradas em áudio e video.[185] As partituras

[185] Os intérpretes, todos integrantes do Grupo de Flautas Doce da UNILA, foram: Andressa Castilho (flauta doce sopranino), Sílvia Sander (flauta doce soprano, Gabriel Galvão (flauta doce contralto) e Marcelo Villena (flauta doce tenor). A gravação do áudio foi feita por Marcelo Villena com um Zoom H4 posicionado em um canto do muro baixo que separa o parquinho de brinquedos de criança do resto da praça de maneira a não deixar o microfone exposto ao vento. O video foi filmado por Jéssica Lima Bonfim, experimentando duas posições fixas com tripê e a terceira versão segurando a câmera na mão.

foram colocadas em varais ao estilo literatura de cordel do nordeste brasileiro, presas a prendedores como roupas. Dessa maneira (decidida coletivamente pelo grupo) se evitaria que voassem durante a performance. Foram dispostas em duas cordas amarradas a um brinquedo de escada e dispostas para serem visualizadas de dois lados. De um dos lados foi colocada a partitura da parte da flauta sopranino e contralto de *Parquinho Cumbaca I* , do outro lado foi colocada a parte de soprano e tenor. A grade de *Parquinho Cumbaca II* foi colocada de ambos os lados. Desta maneira bastava posicionar a flauta sopranino e contralto de um lado e a tenor e soprano do outro, sendo ainda possível que os intérpretes se enxergassem durante a performance.

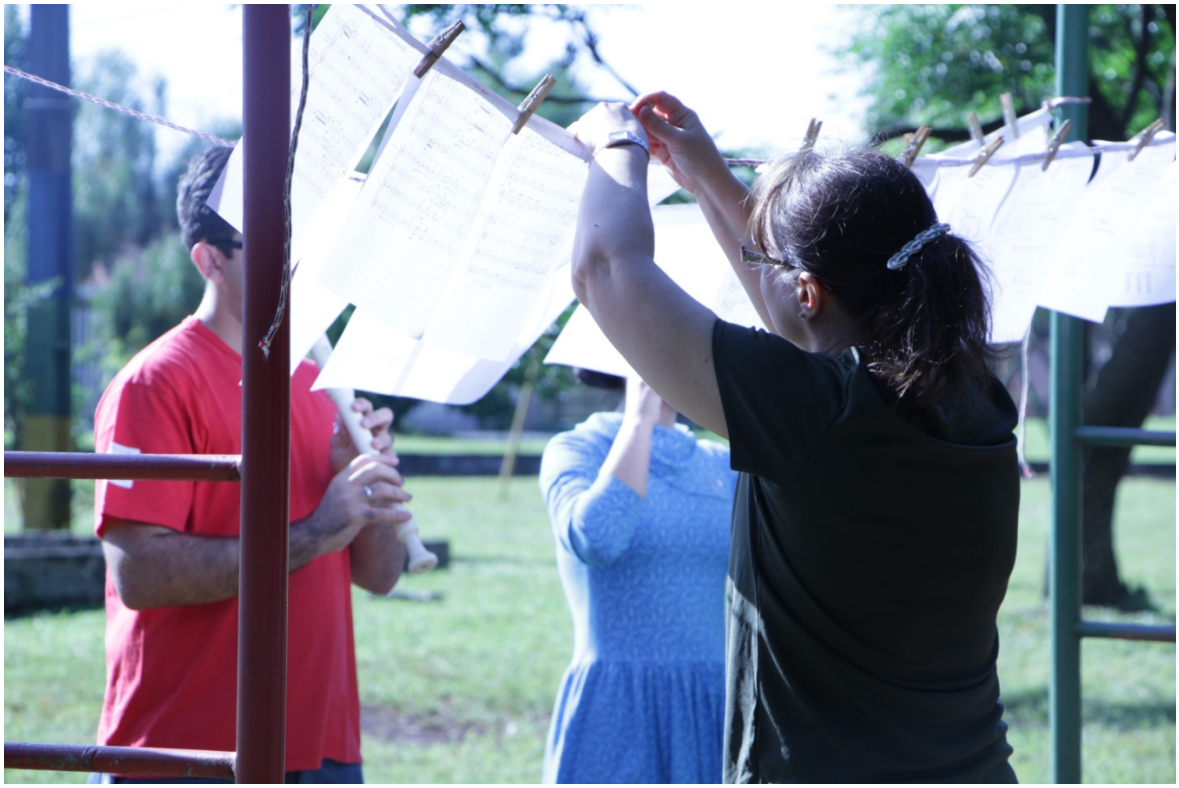


Figura42: partituras penduradas no varal para a performance de *Parquinho Cumbaca I* e *Parquinho Cumbaca II*

A experiência de interpretação das peças foi diferente. *Parquinho Cumbaca II,* de certa maneira é assimilada em linhas gerais como uma peça convencional. Uma peça convencional indicial à paisagem sonora, com um local de performance diferenciado explicitado, com materiais referenciais ao local de performance. O fato de serem tocados esses materiais no local permitem que se estabeleça um vínculo entre os sons da peça e os sons da paisagem. Por outro lado, ao ser organizada no tempo pelo pensamento do compositor ela sempre funcionará de forma eficaz. Ou melhor, funcionará sempre da forma que o compositor a concebeu, recebendo o complemento dos sons da paisagem como uma parte eletroacústica que *convive no mesmo ambiente.*

Parquinho Cumbaca I é seu oposto: pouco ou nada tem de convencional, com sua aleatoriedade que desconcerta tanto quanto quem porventura venha a assistir, quanto o intérprete que não está nem um pouco acostumado a tocar música nem ao ar livre, nem para ninguém e muito menos respondendo a estímulos sonoros da paisagem. A performance pode ser um sucesso ou um fracasso, não há como estabelecer isso *a priori.* É um dos pressupostos da música experimental não termos como prever o resultado da experiência. Nas três versões realizadas naquela manhã houve momentos de interesse em que *aconteceram* resposta coletivas dos 4 músicos, assim como momentos em que cada um deles respondia a estímulos diferentes. Ficamos pensando no que foi dito no dia anterior pelo professor do curso de cinema Bernardo Teodorico de Souza ao comentar a experiência de gravar *Galeria Babylon* e *O quê que eu faço com isto?*

> *- O foco do seu trabalho é o momento, as configurações e interações que surgem no momento, como fato único.*

As duas peças de qualquer forma apresentam o interrogante de se fazer música não para o público, mas para a natureza. Questionam o fato de que a experiência artística musical deva ser necessariamente alguém tocando e alguém escutando. A performance foi feita para o local, algumas pessoas passaram (não se aproximaram dos performers), havia pássaros, insetos. Qual a relação que se estabelece? A necessidade de público numa

performance musical é um pressuposto de algumas culturas. Na maior parte dos povos indígenas em todos os continentes talvez a experiência sempre tenha sido fazer música no ritual religioso, em um evento social ou em contexto doméstico. Sem descartar também a intenção de se comunicar sonoramente com os animais. O fato mais concreto nesse sentido são os sons dos caçadores chamando sua presa, mas... não nos comunicamos sonoramente também com nossos mascotes? Um camponês não chama sua cabra com música? O único fato novidoso aqui talvez seja propormos isso como experiência estética.

Considerações finais

A presente tese apresentou uma discussão teórica junto a um portfólio de composições feitas para meios acústicos tendo por fundamento o estudo do meio ambiente. O trabalho partiu de pesquisas anteriores, sobre questionamentos semelhantes, realizadas no curso de mestrado da Universidade Federal do Paraná entre 2011 e 2013. O percurso deste trabalho, iniciado em 2013, serviu para ampliarmos essa pesquisa no aspecto teórico e poético.

A pergunta inicial de como aludir ao som meio-ambiental usando exclusivamente meios acústicos formulada na dissertação foi reformulada aqui nos perguntando como *dialogar* com o meio ambiente. Ao reformular a pergunta houve um alargamento dos procedimentos poéticos, incluindo, além da proposta de "imitar" sonoridades e comportamentos do meio ambiente por meio de instrumentos acústicos, duas novas alternativas: 1) trazer a materialidade que cria sons na paisagem para o palco, compor para objetos do cotidiano, 2) fazer do meio ambiente o palco para a performance, "convidando" a paisagem sonora a "participar" da própria composição. O resultado imediato desse alargamento é que a bagagem de recursos disponíveis para a tarefa composicional se ampliou consideravelmente.

As duas novas propostas trouxeram também novas reflexões sobre o fazer compositivo, que junto às leituras de etnografias em povos indígenas, ou a leitura de compositores como Cage e Ablinger, nos fizeram repensar alguns pressupostos sobre os a prática musical. O ritual de concerto, encerrado numa sala fechada, não está, evidentemente, esgotado, mas é necessário pensarmos novas experiências de fazer música e neste momento histórico de tanto fascínio pela tecnologia, experiências que nos tirem um pouco do mundo virtual. Experiências que nos devolvam um pouco o contato com o meio ambiente vivo, que nos tirem do conforto de uma vida que se parece cada dia mais a um shopping center. Apalpar uma folha de árvore, escutar o som de um pássaro numa praça, são experiências, extremamente valiosas num mundo que assiste a uma escalada de violência assustadora. Um mundo que parece perder a humanidade a cada dia.

Vemos com tristeza a ascensão de líderes políticos que querem expulsar imigrantes e refugiados, multinacionais que escravizam, um sistema econômico que ignora completamente o aquecimento global. O termo sustentabilidade nos soa cada dia mais como uma grande farsa para não mudar a raiz do problema: os recursos da terra não são inesgotáveis. Resgatar o assombro do ser humano pelo seu entorno, trazer a tona a humildade implícita da relação tradicional dos povos que aqui moravam com a natureza. A pergunta da tese fica em aberto e continuaremos a formulá-la nas pesquisas que se seguirão: de que maneira o compositor como ser social, participa desta luta pela preservação da vida? De que maneira pode contribuir para a integração harmoniosa com o meio ambiente?

Sobre as questões técnicas a pesquisa continua a sugerir novos interrogantes. A imitação de sonoridades ambientais com instrumentos acústicos merece mais pesquisas, mais experiências, mais gravações. Sobretudo: merece mais trabalho em equipe com instrumentistas que tenham vontade de pesquisar junto. A mistura com as duas outras propostas, nesta tese concebidas como compartimentos separados, parece-nos fundamental. Acreditamos que misturar instrumentos convencionais com objetos do cotidiano pode ser muito frutífero, assim como experimentar esses dois meios de produção sonora em diálogo com a paisagem sonora ao vivo, compreendendo esta como fator de indeterminação. No entanto, o estudo da relação entre o instrumento e a paisagem nos convidam também a estudar os vínculos entre os sons ambientais, os objetos e os instrumentos em peças eletroacústicas mistas de maneira a compreender melhor, inclusive, como estabelecer essa conexão ao vivo com a paisagem.

Três experiências poéticas que nos levam a pensar: não é "composição *de* paisagens sonoras" do que estamos falando, senão de "composição *com* paisagens sonoras".

Como destaque do trabalho feito temos o fato de termos aprofundado o uso do fluxo temporal das paisagens como ordenamento formal das composições, como motivador à criação de texturas, de formas de transição entre as seções. O mesmo pode ser dito do aspecto tímbrico principalmente nos casos em que houve colaboração com intérpretes.

Acreditamos que o aspecto teórico deve servir de estímulo ao trabalho prático do compositor. Se pensarmos através dessa ótica as teorias colocadas no trabalho serviram aos objetivos que se propuseram. A *Escuta Ecológica* ajudou a compreender as paisagens sonoras como uma estrutura pronta, auxiliando na organização do trabalho de composição. A *Escuta Sensível* trouxe uma compreensão ainda maior do entorno em seu sentido emotivo. A *Teoria das Temporalidades* de Jonathan Kramer, embora não tenha ganhado destaque conceitual, permeou nossas reflexões sobre a forma de organização dos sons no meio ambiente e sua forma de transposição a uma composição.

A *referencialidade,* como conceito, junto ao estudo histórico das suas implicações na criação dos pressupostos estéticos da música instrumental e principalmente da música eletroacústica nos ajudou a compreender sua validade para empregá-lo como conceito em um trabalho baseado no som meio-ambiental. O estudo da teoria tripartida dos signos de Charles S. Pierce incentivou-nos a ampliar a gama de possibilidades de diálogo com o meio ambiente, não limitando-nos à opção da relação por semelhança, permitindo assumir a arbitrariedade de algumas associações simbólicas e a inclusão de relações indicativas. O conceito-chave convidou-nos também a olhar propostas de composição vinculadas à semiótica como a *Tradução Intersemiótica* e a *Teoria das Tópicas*, que se mostraram úteis para a tarefa de compreender os procedimentos empregados e sugerem novas reflexões e abordagens. Nossa opinião, neste âmbito, é que o compositor deve manter a mente aberta em relação às teorias, à *caça* das oportunidades criativas que porventura ofereçam.

O mesmo pode ser dito, numa projeção a futuro em relação às tecnologias eletrônicas, que foram evitadas neste trabalho, contradizendo o procedimento normal dos compositores ao tratar do som meio ambiental. Se bem foram mostradas diversas opções de abordar a composição referenciando o meio ambiente com meios acústicos acreditamos que a tecnologia é enriquecedora da experiência tanto com as opções poéticas que oferece quanto como meio de pesquisa. Neste trabalho foi mencionada a importância das gravações de paisagens para elaborar os planejamentos compositivos. Há inúmeros recursos que podem ser empregados e que todo compositor que trabalha com meio ambiente deve conhecer e experimentar. Nossa opção teve por objetivo mostrar que não é o mero fato de emprego de tecnologia que nos faz inovadores, há outras maneira de procurar

novos rumos para a composição além do grande *fetiche* do mundo atual. Que a tecnologia seja uma ferramenta e não o centro do mundo! Que não se decrete o fim da música instrumental. Que continuemos a fazer música sem amplificação. E que isso não seja uma façanha num mundo dominado pela tortura silenciosa da poluição sonora.

Referências bibliográficas

ABLINGER, Peter. Peter Ablinger - Home. 2015. Disponível em: <http://ablinger.mur.at/>.

ALBUQUERQUE, G. entrevista: marco scarassatti - rios enclausurados, ordinário e extraordinário | o volume morto. Brasil, 2016. Disponível em: <http://www.ovolumemorto.com/single-post/2016/03/08/entrevista-marco-scarasatti-rios-enclausurados-ordinário-e-extraordinário>.

ALONSO, Miguel. El entorno sonoro. Un ensayo sobre el estudio del sonido medioambiental. *Resonancias*, Fevrero de 2003. Disponível em: <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/entorno_sonoro/entorno_sonoro.htm>

ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La mancha, 2003.

ATIENZA, Ricardo. Identidad sonora urbana. *Les 4èmes Jounées Europénnes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08 : Paysage Culturel*, Grenoble**,** v. 1, p. 1-13, 2008. Disponível em: <http://hal.inria.fr/docs/00/37/99/07/PDF/2008_RA_COL_eurau.pdf>.

BARBOSA, Á. *URB.* Porto, 2014. Disponível em: <http://www.urb.pt.vu>.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Organizadora: Lucia Castello Branco.*Viva Voz***,** v. 3, p. 1-52, 2008. Disponível em: http://escritoriodolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf

BIERHORST, John. *Cantares mexicanos. Songs of Aztecs. Translated from náhuatl, with an Introduction and Commentary by John Bierhorst.* Standford: Standford University Press, 1985.

BONDS, Mark. E. Essência e efeito: quatro momentos na história da teoria da música. In: SOUZA, R. C. D., IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO. INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE MUSICAIS COM OS CAMPOR DA MUSICOLOGIA, DA COMPOSIÇÃO E DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS, 2012, Ribeirao Preto. LATEAM - Laboratório de Teoria e Análise Musicais - USP. p.15-26.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional.* São Paulo: Martins Editora Ltda, 2009a.

_____/. *Pós-produção. Como a arte programa o mundo contemporâneo.* São Paulo: Martins Editora Ltda., 2009b.

BRODA, Johanna. El culto mexica de los cerros y el agua. *Multidisciplina*, n. 10, p. 45-56, 1982.

CAGE, John. *Silence: Lectures and writing of John Cage.* Hanover: Wesleylan University Press, 1973.

CAMACHO, Gonzalo. Culturas musicales del México profundo. In: *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Edições Akal, 2010.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: EDITORA, C. N. (Ed.). *Cultura com aspas e outros ensaios.* Primeira. São Paulo, 2009. p.440. ISBN 8575038613.

CESARINO, Pedro de N. *ONISKA: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental.* 2008. Tese (Doutorado). Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro.

CHION, Michel. *La audiovision.* Buenos Aires: Ediciones Paidos, 1993.

CLARKE, Eric. *Ways of listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

CLASTRES, Pierre. *La sociedad contra el estado.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.

CORADINI, Leandro P.; ZAMPRONHA, Edson. Considerações sobre formalismo e referencialismo na composição musical contemporânea. In: ANPPON – Decimo Quinto Congresso. Rio de Janeiro, 2005. p. 1270-76

COSTA, Mauro. D. S. R. *Rádio, Arte e Política.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 138 ISBN 978-85-7511-272-4.

DELEUZE, Giles ; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad*. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 54, 1997. 176 p. ISBN: 85-7326-050-5

DE ROSALES, Jacinto R. Schiller: la necesidad transcendental de la belleza. *Estudios de filosofia,* v. 37, p. 223-246, 2008.

DE SOUZA, Carlos E.; JOLY, Maria C. L. A importância do ensino musical na educação infantil. *Cadernos da Pedagogia,* São Carlos, Ano 4, v. 4, n. 7, p.96-110, 2010. ISSN: 1982-4440.

DOTTORI, Maurício. De gêneros, de macacos e do ensino da composição musical. In: ANAIS DO 1º SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS. Curitiba, 2006. p. 245-59.

EcoSono. 2015. Disponível em: <http://www.ecosono.org/>.

EMMERSON, Simon. The relation of Language to Materials. In: Simon Emmerson (ed). *The Language of electroacustic music.* London: The Macmillan Press Ltd, 1986.

escoitar.org. 2015. Disponível em: <http://www.escoitar.org/?lang=es>.

FERNEYHOUGH, Brian. Form-Figure-Style: An Intermediate Assesment. *Perspectives of New Music,* Vol.31, nº 1, p. 32-40, 1993.

FERRAZ, Silvio. Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia. *Em Pauta*, v. 15, n. 24, p. 31, 2004.

FERREIRA GOULARTE, Alessandro. *Aspectos de referencialidade na composição de música eletroacústica.* 2010. 177 Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

FERRETTI, Ulises. *Entorno sonoro del cotidiano. Cinco piezas instrumentales.* 2006. 102 Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____/. *Entornos sonoros. Sonoridades e ordenamentos.* 2011. 188 Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tomasso. Flutes des hommens chants des femmes. Image et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu. *Gradhiva***,** v. 13, p. 95, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.

GARCIA, Denise H. L. *Modelos perceptivos na música eletroacústica.* 1998. 252 Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

GIBSON, James J. *The perception of the visual world.* Massachussetts: The Riverside Press, 1950.

_____/. *The senses considered as perceptual system*. First. Boston: Houghton Mifflin, 1966. 335.

GILMURRAY, Jonathan. *ECOACOUSTICS: Ecology and Environmentalism in Contemporary Music and Sound Art* 2012.

GOMES, José A. et al. Composing with Soundscapes: an Approach Based on Raw Data Reinterpretation - xcoax2014-Gomes.pdf. In: SECOND CONFERENCE ON COMPUTATION, COMMUNICATION, AESTETICS AND X. Porto 2014.

GUIGUE, Didier. Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann. *Opus*, v. v. 13 nº 2, p. 93-109, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.2/files/OPUS_13_2_Guigue.pdf>

HEGEL, Georg. W. F. Madrid: 1989.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio.* 2008. Tese (Doutorado). Centro de comunicação e expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

IGES, José.; HAGELÜKEN, Andreas.; CAMACHO, Lidia. *Caminos del arte sonoro.* México: Radio Educación, 2006.

Itinerarios del sonido. 2015. Disponível em: <http://itinerariosdelsonido.es/>.

KOFFKA, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology.* New York: Psychology Press, 1999. ISBN 9780415209625.

KRAMER, Jonathan. *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies.* New York: Schirmer Books, 1988.

KRAUSE, B. *A grande orquestra da natureza. Descobrindo a origem da música no mundo selvagem.*1º. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013. 247 ISBN 978-85-378-1111-5.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente.* Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2010.

LATOUR, Bruno. Como voltar a acompanhar las asociações. In: DÉCOUVERTE, L. (Ed.). *Changer de société, refaire de la sociologie.* Paris, 2007.

LINO, Dulcimarta Lemos. *Barulhar: a escuta sensível da música das culturas da infância.* 2008. 392. (Dotorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MARTIN, Jesús Angel Baca. La expresión musical: significado y referencialidad. *Revista de la asociación española de semiótica*, Madrid,nº 14, p. 163-179, 2005.

MARTON, Silmara. L. *Paisagens sonoras, tempos e autoformação.* 2008. 201 (Doutorado). Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Natal, Natal.

MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música.* Alianza editorial. Madrid, 2005.

MILLE, Olivier. *Olivier Messiaen - La Liturgia de Cristal (Película, Sub Español).* Paris: ARTE France. DVD 2009.

NAKAHODO, Lilian. *Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas.* 2014.(Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music. A translation and revision of Nattiez's Musicologie générale et sémiologie.* Tradução: Carolyn Abbate. Princeton: Princetton University Press, 1990.

_____/. Etnomusicologia e significações musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, 2004, p.5-30.

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade.* São Paulo: Triom, 1999. 168 ISBN 85-85464-22-4.

NOLD, Christian. E. A. *Emotional Cartography: Technologies of the self.* London: Christian Nold, 2007. ISBN 978-0-9557623-1-4S.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de. Paisagem Sonora como obra híbrida: espaço e tempo na produção imagética e sonora. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista.* 2011[suporte eletrônico] Disponível em: . http://www.semeiosis.com.br/paisagem-sonora-como-obra-hibrida-espaco-e-tempo-na-producao-imagetica-e-sonora/Acesso: 17/11/2016.

PARIZZI CASTANHEIRA, Carolina. *De institutione musica, de Boécio - Livro 1. Traduçao e comentarios.* 2009. 154 (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PASSOS, Pedro; BATALAU, Rui; GONÇALVES, Pedro. Comparação entre as abordagens ecológica e cognitivista para o treino de tomada de decisão no Ténis e no Rugby. *Revista Portuguesa de Ciências do Desporto,* Porto, Vol 6, nº 3, p. 305-317, 2006. ISSN 1645-0523. Disponível em: <http://www.fade.up.pt/rpcd/_arquivo/RPCD_vol.6_nr.3.pdf#page=51>.

PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica.* Trad. Beatriz Bugni. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.

_____/. *Semiótica e filosofia.* Trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hedenberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRITCHETT, James. *The music of John Cage.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 223 ISBN 0521565448.

QUARANTA, Daniel. Composição musical e intersemiose: processos composicionais em ação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 13-n.1, 2013, p.162-174.

REICH, Steve. *Writtings about music.* Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

RIEPER, Ana. *Vou rifar meu coração.* Brasil: Paladina Filmes, 2011.

ROTHENBERG, David.; ULVAEUS, Marta. *The book of music and nature.* 2º. Middletown: Wesleylan University Press, 2001. ISBN 978-0-8195-6935-6.

RUSSOLO, Luigi. El arte de los ruidos. 1913. Disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>. Acesso em: 21/04/2014.

SAHAGUN, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España.* Madrid: Dastin, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante.* Primeira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1992. ISBN 85-7139-016-9.

_____. *Voices of Tyranny.* Second. Ontario: Arcana Editions, 1993. ISBN 1-895-127-17-3.

_____. *A afinação do mundo.* Primeira. São Paulo: Editora da UNESP, 1997. 381 ISBN 85-7139-353-2.

SEEGER, Antony. *Why Suyá Sing? A Musical Anthropology of Amazonian People.* Chicago: University of Illinois Press, 2004. 159 ISBN 978-0-252-07202-4.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structurin Process. In: Simon Emmerson (ed). *The Language of electroacustic music.* London: The Macmillan Press Ltd, 1986.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology. Explaining sound-shapes. *Organized Sound*. Cambridge, n.2, v.2, 1997, p. 107-126.

Soundcities by Stanza. Disponível em: <http://www.soundcities.com/>.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Abstração e representação na música eletroacústica. *Revista Vórtex*, Curitiba, n.1, 2013, p.23-35.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1996. ISBN: 8571103666

Suoni futuristi. Disponível em: <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/suoni.htm>.

SUÁREZ, Martín. Las corrientes pedagógicas contemporáneas y sus implicaciones en las tareas del docente y en el desarrollo curricular. *Acción pedagógica.* San Cristóbal.v. 9 Nº 1 y 2, p. 42-51, 2000 Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/17010/1/art6_12v9.pdf>.

SULLIVAN, Mark Valen ne. *The performance of gesture:* musical gesture, then, and now. Tese de doutorado. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984.

TODOROV, Svetan. *A conquista da América: a questão do outro.* São Paulo: Martins Fontes, 1982.

TOMLINSON**,** Gary. *The singing of the new world. Indigenous Voice in the Era of European Contact.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007. ISBN: 978-0-521-87391-8.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication.* Second. Wesport, Connecticut: Ablex Publishing, 1984. ISBN 1-56750-536-8. Disponível em: <http://books.google.com.br/books/about/Acoustic_Communication.html?hl=pt-BR&id=u5N6We_rw1wC>.

_____. Genres and Techniques of Soundscape Composition as developed at Simon Fraser University. Burnaby, 2002. Disponível em: <http://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>. Acesso em: 21/04/2014.

_____. The World Soundscape Project. 2015. Disponível em: <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>.

TUGNY, Rosângela P. D. *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux. Cantos e histórias do gavião-espírito.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editora, 2009.

_____. *Escuta e poder na estética Maxacali_Tikmu'un.* Primeira. Rio de Janeiro: Museu do índio - FUNAI, 2011. 316 ISBN 9788585986377.

Video nas aldeias. Olinda, 2009. <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/> Acesso em: 1 de outubro.

VILLENA, Marcelo. *Paisagens sonoras instrumentais: um processo compositivo através da mímesis de sonoridades ambientais.* 2013. 255 Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

_____/. Análise do fluxo temporal de paisagens sonoras como subsídio para planejamentos compositivos de peças para instrumentos acústicos. In: SOUZA, R. C. D., IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO. INTERSECÇÕES DA TEORIA E ANÁLISE MUSICAIS COM OS CAMPOS DA MUSICOLOGIA, DA COMPOSIÇÃO E DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS, Ribeirão Preto, 2012b. LATEAM - Laboratório de Teoria e Análise Musicais - USP. p.232-228.

_____/. Problemáticas de transcrição e análise de música indígena a partir de um canto Yanomami: Diálogo Yãimu.*Revista Portuguesa de Musicologia,* V.3, nº2, p. 111-132, 2016.

VILLENA, Marcelo.; YAMPOLSCHI, Roseane. Considerações sobre fundamentos teóricos compositivos para peças instrumentais baseadas na escuta de paisagens sonoras. In: VOLPE. M. A. II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ. TEORIA, CRÍTICA E MÚSICA NA ATUALIDADE. Rio de Janeiro, 2013. UFRJ. p. 179-189.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Pespectivismo e naturalismo. *O que nos faz pensar?,* v. 18, p. 225-254, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, R. *Encontros.* Organização: Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

WISNIK, Miguel A. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas.* segunda. São Paulo: Companhia das letras, 1999. ISBN 85-7164-042-4.

ZAGONEL, Bernadete. *O que é gesto musical.* primeira. São Paulo: Brasiliense, 1992. ISBN: 85-11-01255-9

Anexo 1: rascunhos e programas de concertos

Sons reconhecidos

Objetos humanos: batidas (metal e madeira) / sons raspados (no chão e nas folhas secas) / farfalhar de objeto / som de marcha a pé de caminhão / som de fricção de origem desconhecida / som de cadeira sendo movida / carros / madeiras sendo movidas / explosão / helicóptero

Instrumentos musicais (ou aparelho fonado): vozes (sempre falada) / flautas em duetto e flauta solo / trompete / som de limpar pigarro / gargalhada

Objetos naturais: sons raspados / passos nas folhas secas / folhas secas sendo movidas / som de fricção de origem desconhecida / vento movendo nas folhas das árvores / farfalhar de folhas / chacoalhar rítmico de folhas

Folha de rascunho de O quê que eu faço com isto? – Catálogo de sons reconhecidos na paisagem sonora

Catálogo de sons

Galeria

Sons de trânsito

~~motor, carro~~, sons de motor de moto e carro, efeito Doppler de ambos, sons de freada, sons de ar de moto, sons de pneus no asfalto, trânsito denso, som de fundo de trânsito, motor de carro parado, batida de porta, som de arranque, buzina, som de caminhão parado

A ser imitado com as vozes

Sons de vozes

Vozes de fundo / Voz próxima / tosse / vozes nítidas / risada / locutor de loja / "Raimundo mesmo" / pessoas falando / voz em primeiro plano / som de voz como se saísse de um rádio (algum efeito acústico) / conversas em primeiro plano / grito de criança / choro de bebê / ~~[illegible]~~ assobios

Rádio ligado

Músicas

Pop em inglês / forró / muito pop

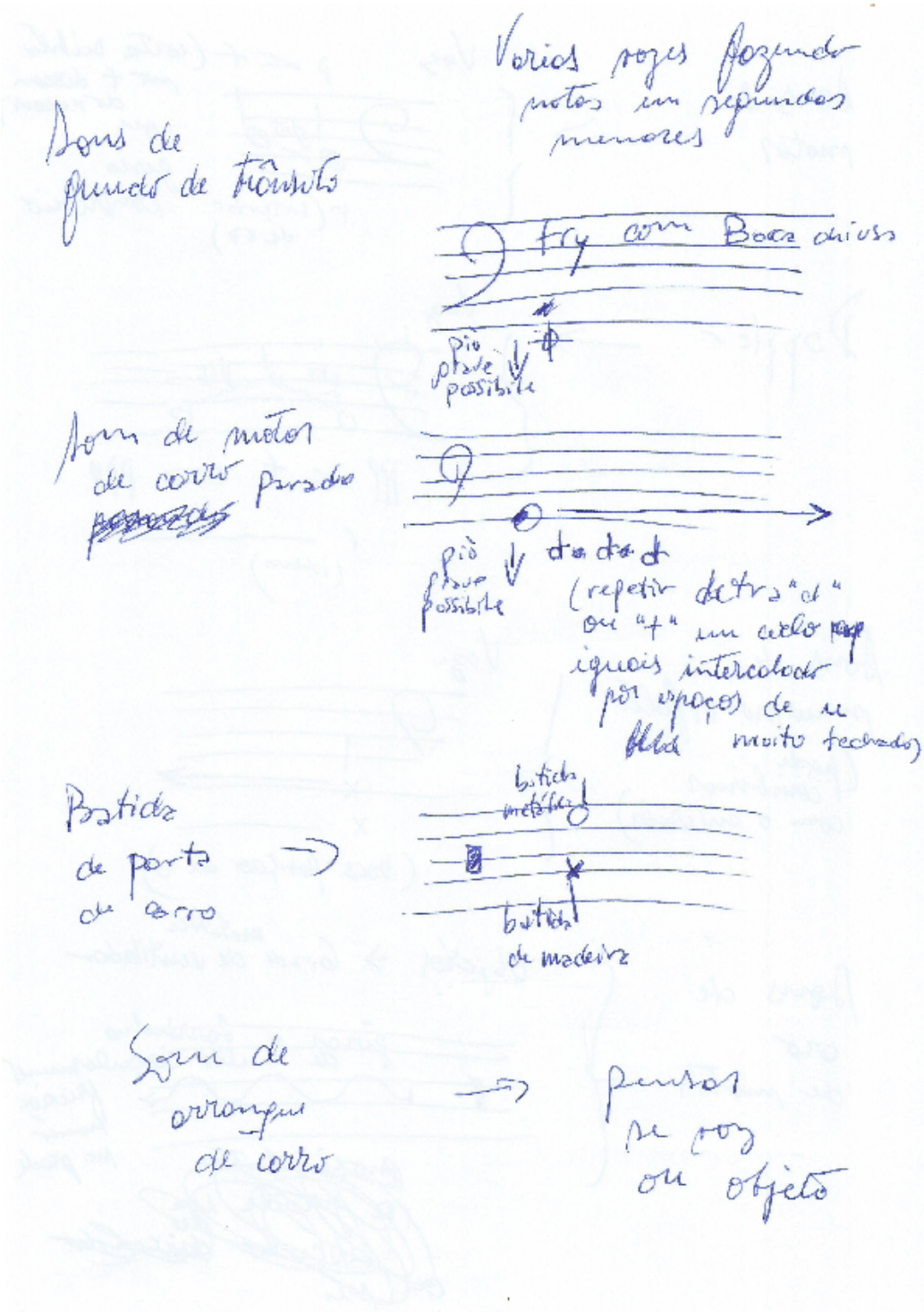
Anotar os estilos que anotei

Ouvir de novo ~~[illegible]~~ o áudio e discriminar o estilo

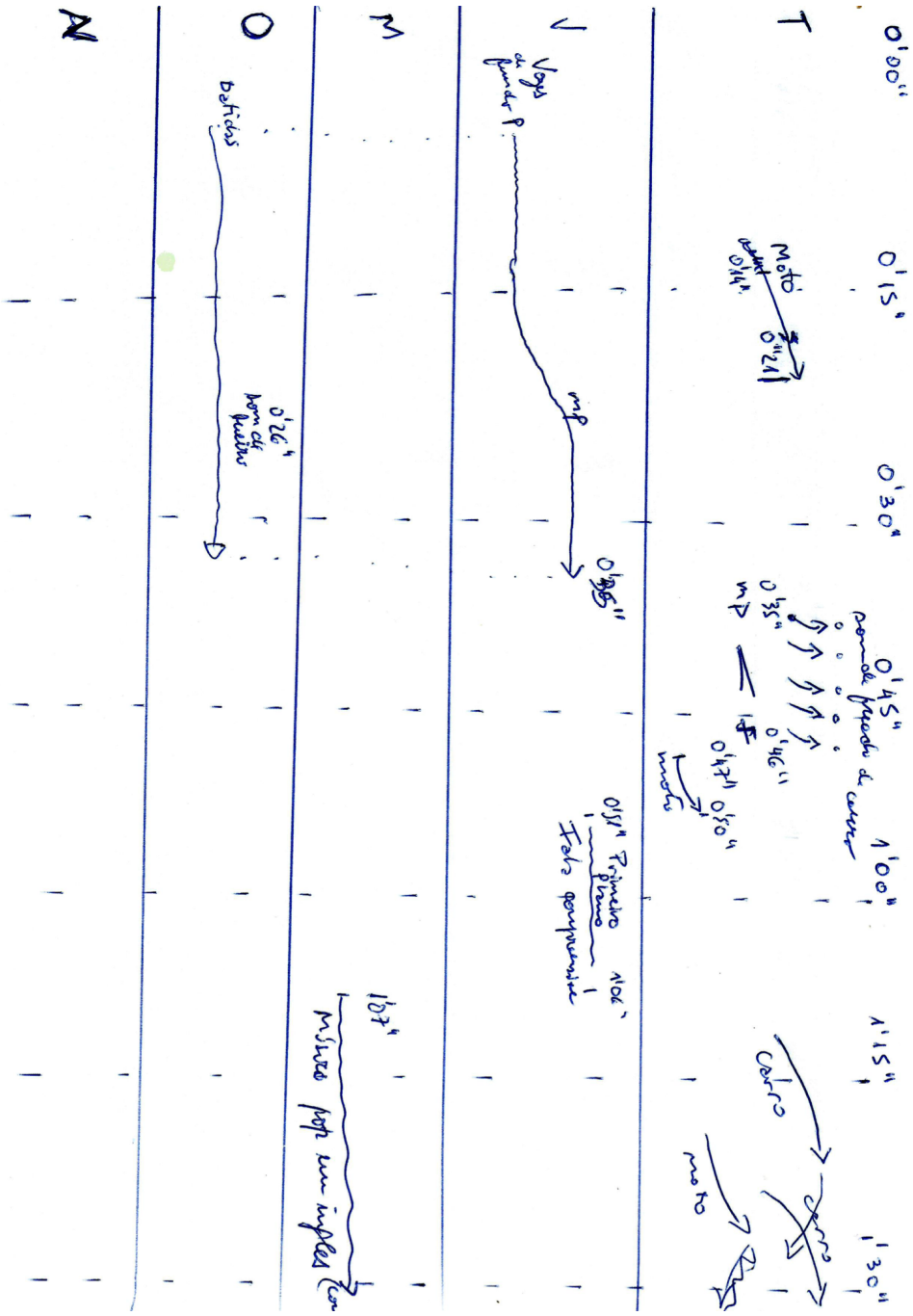
Objetos

Batidas / batidas moles / som de freio / ~~[illegible]~~ fricção de objetos / som de cafeteira de espresso / Objetos ~~[illegible]~~ batendo / batidas secas (papel, embalagem de plástico) / batidas de plástico / som de serra elétrica / colherzinha no xicara / Objetos sendo movidos, batidos e arrastados

Folha de rascunho de Galeria Babylon: Catálogo de sons separado por tipos diferentes.



Folha de rascunho de Galeria Babylon: processo de tradução de sonoridades ambientais para técnicas instrumentais



Rascunho de pré-planejamento em linha de tempo para Galeria Babylon. A ideia que se esboçava neste documento foi trocada pela dinâmica dos eventos definidos pela ação de embaralhar e entregar cartas.

Programa da estreia de *O batuque de Tláloc*

Dos performances sobre paisajes sonoros

Sala C207 Campus Jardim Universitário (UNILA)

24 de octubre de 2016

Programa

1) **O quê que eu faço com isto? - Marcelo Villena**
2) **Galeria Babylon - Marcelo Villena**

Performers: Ronal Xavier Espinoza Romero - Alex Fabián Cubillas Martínez - Lupe Mitilene Landriel Guerrero - Cristiano Roberto Galli - Adriano Mendes Brito dos Santos - Danilo Bogo - Marcelo Villena

Ambientación e iluminación: Bernado Teodorico Costa Souza - Manuel Joseph Corman

Las performances **O quê que eu faço com isto?** y **Galeria Babylon** forman parte de la investigación de doctorado de Marcelo Villena en la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A partir del estudio de paisajes sonoros se busca recrear, por medios artísticos, las sonoridades características de esos medio ambientes, así como el comportamiento de esos sonidos en su aspecto espacial y temporal. Se intenta traer para el oyente la relación afectiva del autor com esos locales que formaron parte de su cotidiano.

La primera de ellas evoca los sonidos del entorno de la Escola de Música da UFMG: cantos de cigarras, pájaros, alumnos estudiando al aire libre, construcción del edificio anexo, viento sacudiendo las hojas de los árboles. El título surgió de la propuesta inicial de la pieza, en que el compositor le pidió a los músicos del grupo mineiro Derivasons que entregaran objetos encontrados en su dia a dia. La pergunta surgió al ver los objetos, inusitados para hacer música.

La segunda performance, representa la simultaneidad caótica de sonidos en una calle comercial del centro de Foz do Iguaçu, la avenida Brasil, con sus sonidos de tránsito, músicas y locutores que promocionan productos de las tiendas en la puerta, con altoparlantes, los cafecitos y sus conversaciones y sonidos característicos. La escucha del paisaje en movimiento, caminando por la calle como si fuera una galería comercial y la percepción de la vida social, signada por el comercio se refleja en el título, que homenajea también al cantante Zeca Baleiro. Las diferenças de los paisajes quedan evidentes en las performances.

Programa estreia de *O quê que faço com isto? e Galeria Babylon*

Anexo 02: Portfólio de composições

O batuque de Tlalóc (2013)

O batuque de Tláloc

para percussão solo

Marcelo Villena

Belo Horizonte, 2013

Tláloc é o nome em língua náhuatl para o Deus da chuva
É um Deus que já existia nos tempos de Teotihuacan
(provavelmente com outro nome...)

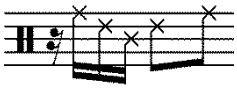
Em Teotihuacan não havia telhados de zinco ou plástico.
Assim como em Tula, Azcapotzalco, Cholula...
Mas em algumas casas onde morei, sim.

Tláloc gosta de batucar nos telhados de zinco.

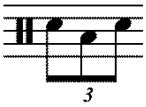
Indicações

Medium Cymbal. Baquetas suaves.

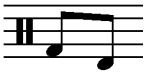
Wood-blocks.



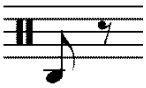
Rototons (ou tom-toms agudos)



Tom-toms (altura média e grave)



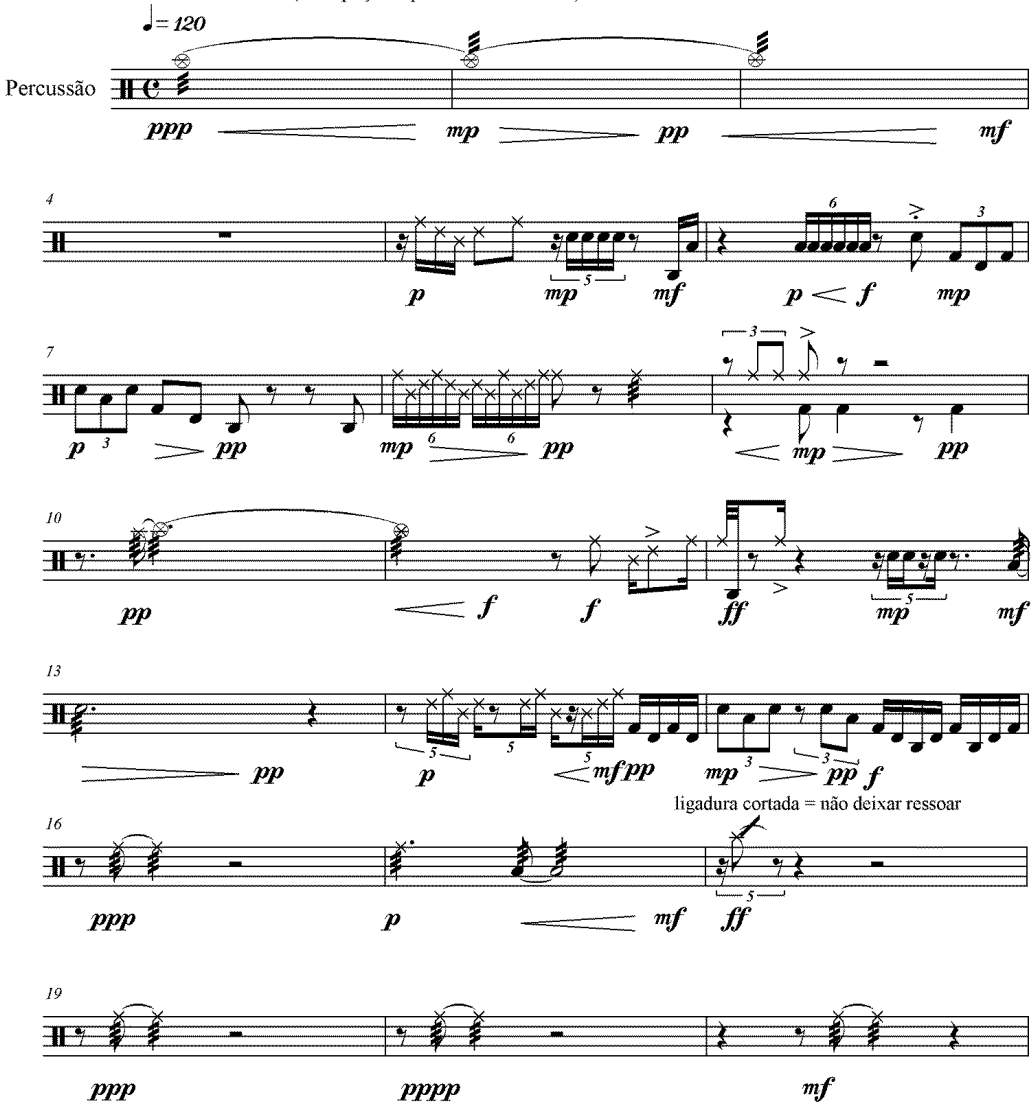
Surdo

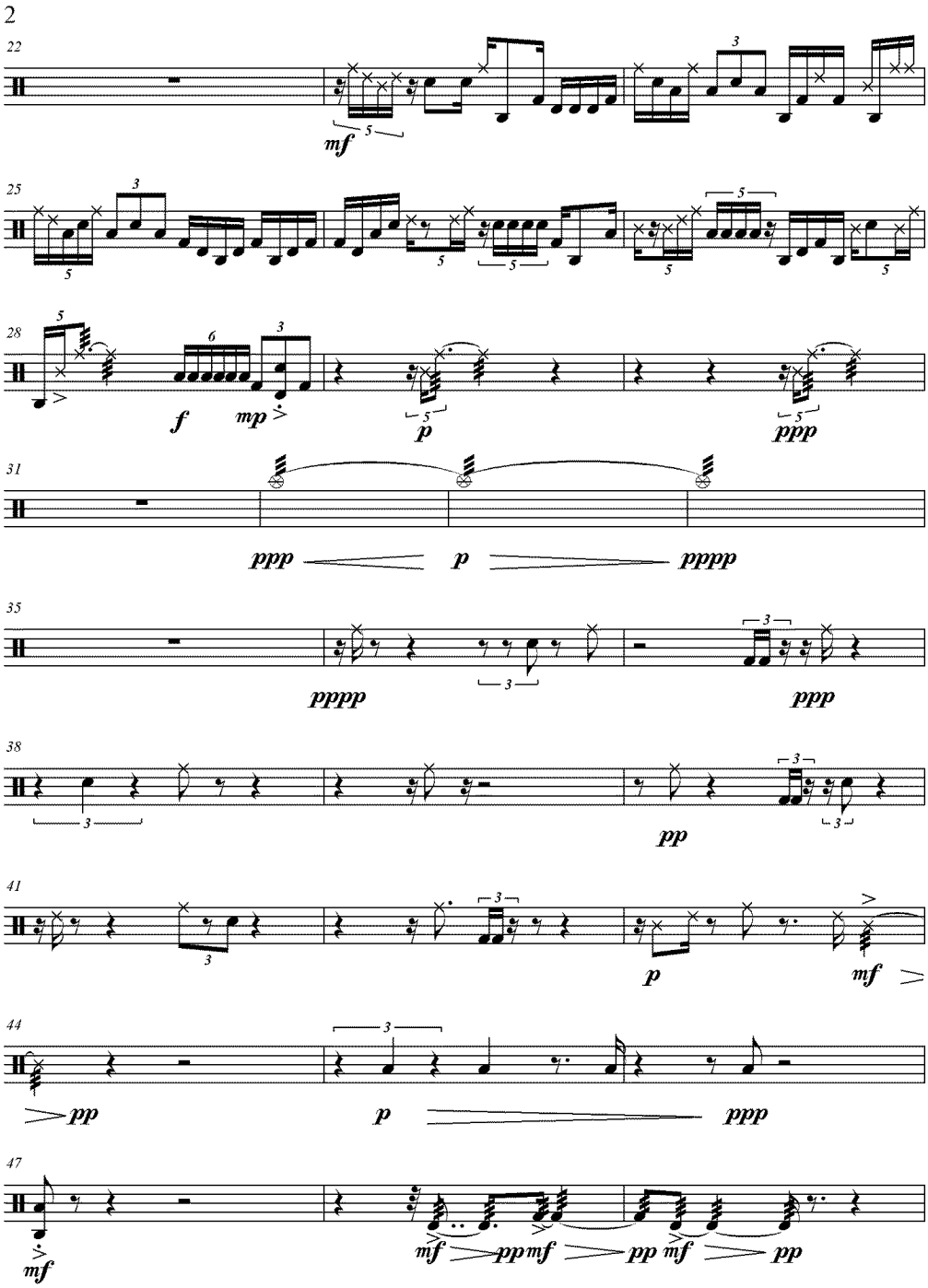


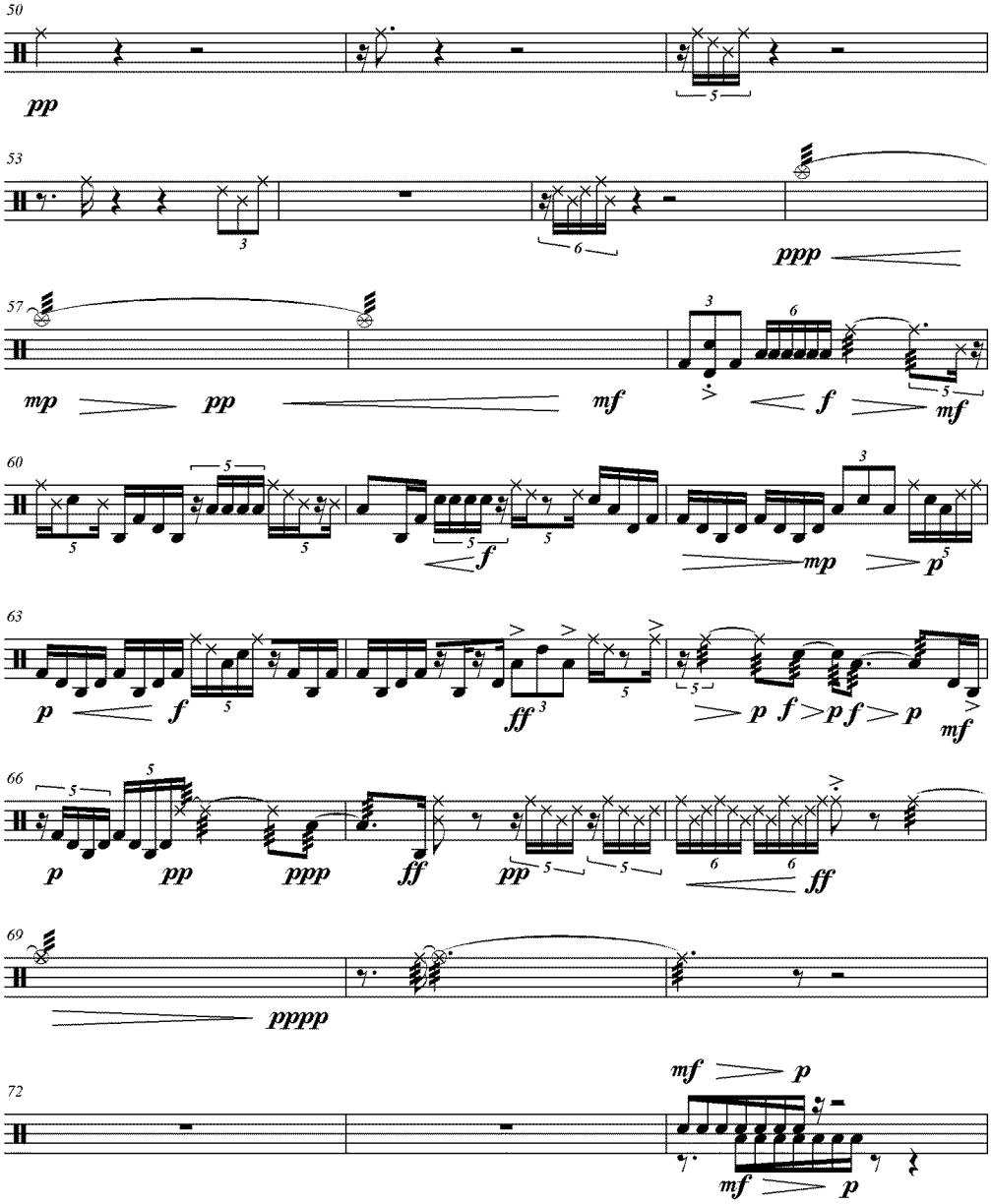
O batuque de Tláloc

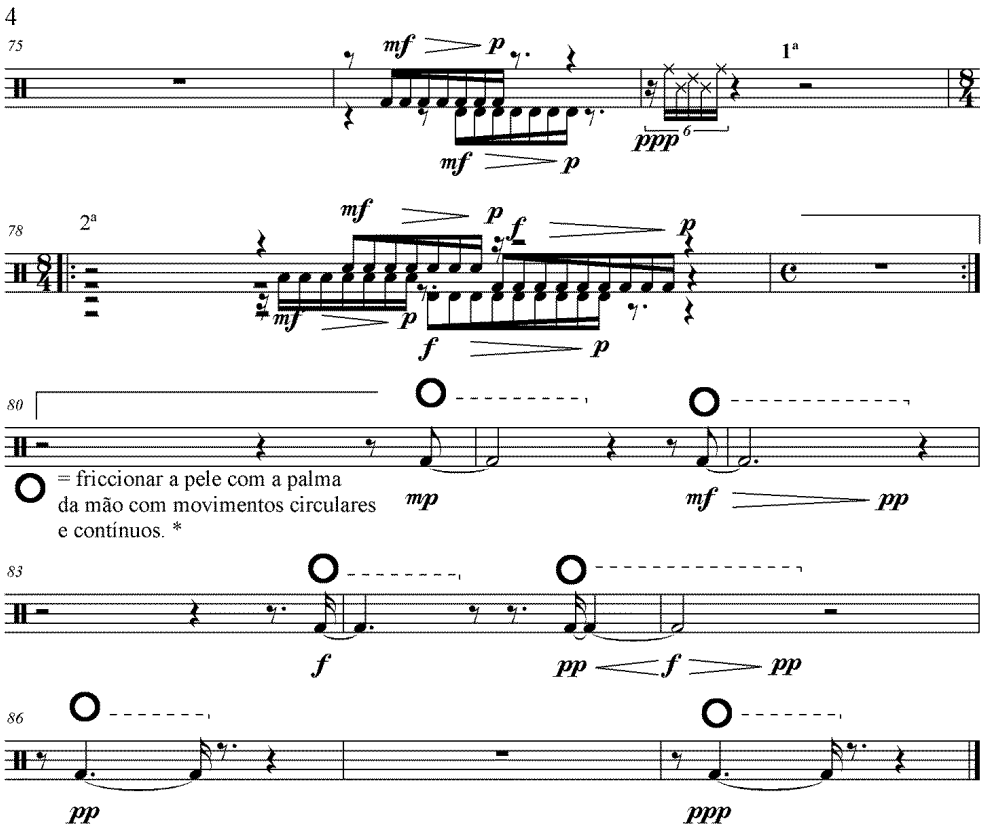
Marcelo Villena

Medium Cymbal (1° linha suplementar superior) Wood-blocks (3°, 4° e 5° linhas)
Rototons (2° e 3° espaço) Tom-toms (1° espaço e 1° espaço suplemetar inferior)
Surdo (2° espaço suplementar inferior)




2
22
mf
25
28
f
mp
p
ppp
31
ppp
p
pppp
35
pppp
ppp
38
pp
41
p
mf
44
pp
p
ppp
47
mf
mf
pp
mf
pp
mf
pp


50
pp
53
ppp
57
mp
pp
mf
f
mf
60
f
mp
p
63
p
f
ff
p
f
p
f
p
mf
66
p
pp
ppp
ff
pp
ff
69
pppp
72
mf
p
mf
p



* O ideal seria contar com uma pela porosa para esta ação.

Rua Espírito Santo (2013-14)

Rua Espírito Santo

para 5 percussionistas

Marcelo Villena

Belo Horizonte (2013-14)

Sobre a peça

Rua Espírito Santo foi motivada na escuta da paisagem sonora noturna da rua homônima no centro de Belo Horizonte (específicamente no quarteirão entre a avenida Santos Dumont e a rua dos Caetés) e da observação dos acontecimentos, da vida desse entorno. Os materiais musicais da peça aludem às sonoridades dessa paisagem (ônibus, motos, a tampa solta de um bueiro, música dos bares, vozes, etc.). Foi aproveitada a sequência temporal de eventos de alguns áudios registrados no local para decidir o ordenamento formal da composição.

Instrumentos

A peça é composta para cinco percussionistas que realizam também partes vocais. As alturas das partes vocais são aproximadas, sugestivas. O importante nelas, é o contorno gestual e o timbre gerado pela técnica especificada. São importantes, sobretudo, para evocar às vozes presentes na paisagem sonora motivadora. Além das partes vocais, os percussionistas tocam os seguintes instrumentos:

Percussionista 1: vibrafone e marimba. Além de baquetas moles e duras, usa arco de violino.

Percussionista 2: vibrafone e marimba. Além de baquetas moles e duras, usa arco de violino.

Percussionista 3:1 tam-tam, 3 vasos de cerâmica, 1 buzina e rádio. Além de baquetas moles e duras, usa arco de violino e vassourinhas.

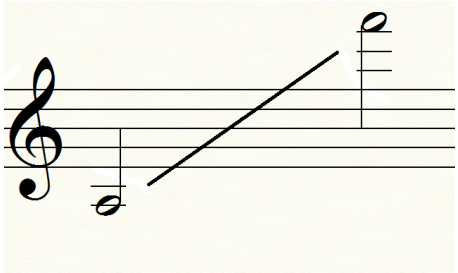
Percussionista 4:prato, tom-toms e surdo. Além de baquetas moles e duras, usa arco e vassourinhas.

Percussionista 5:caixa clarae tímpanos. Além de baquetas moles e duras, usa vassourinhas.

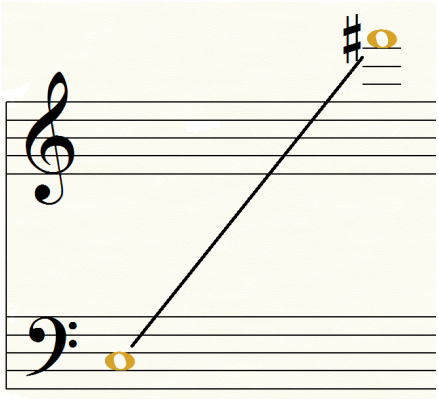
Indicações de performance

Vibrafone e marimba (percussionistas 1 e 2)

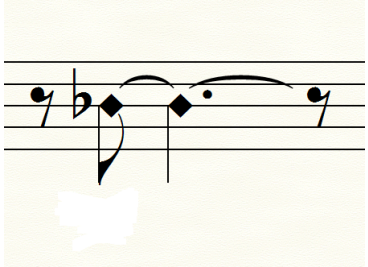
1) Extensão do vibrafone



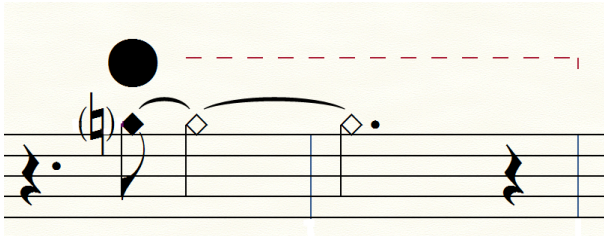
2) Extensão da marimba



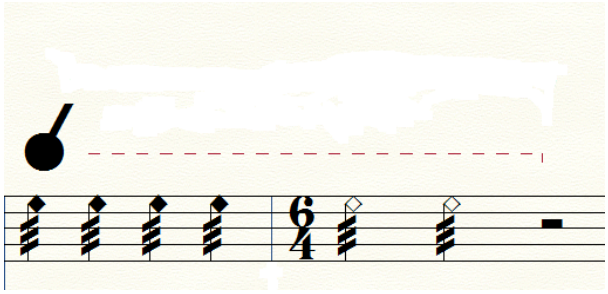
3) Notas com cabeça em forma de losango = tocar a lâmina com arco



4) Circulo preto seguido de pontilhado em cima de notas em forma de losango = tocar com arco abafando a lâmina com a outra mão.

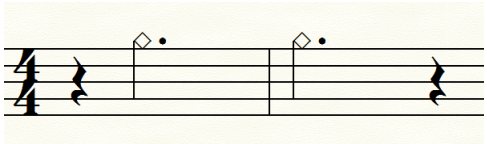


5) Quando em cima do círculo preto é adicionado um traço em diagonal, em vez de abafar a lâmina com a mão, apoiar a baqueta. Ao passar o arco pela borda da lâmina a baqueta quicará.

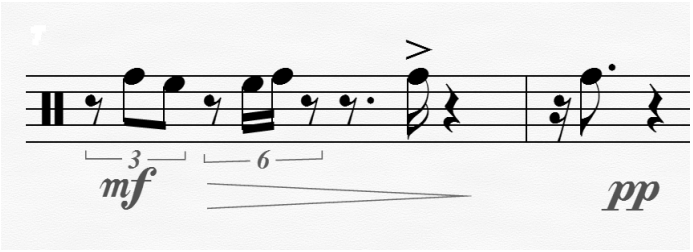


Percussionista 3

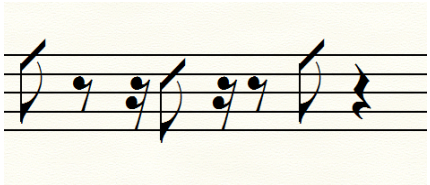
1) Vasos: Nota em forma de losango = tocar com o arco.



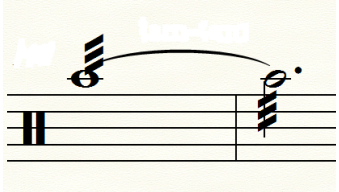
2) Vasos: notas com cabeça arredondada = tocar com as baquetas



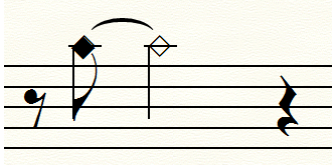
3) Cabeça da nota em forma de linha em diagonal = raspar na parte externa do vaso com a baqueta.



4) Nota na primeira linha suplementar superior: a) cabeça arredondada = tam-tam tocado com baquetas moles, b) cabeça em forma de losango = tam-tam tocado com arco.

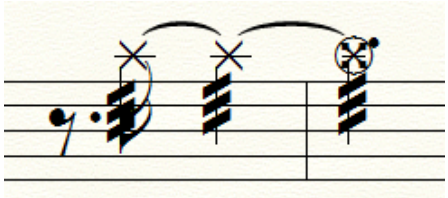


Baquetas moles



arco

5) Nota na primeira linha suplementar superior com cabeça em forma de “x”: prato.



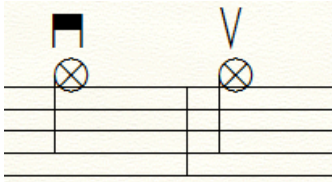
6) A buzina é sempre escrita na terceira linha.

Percussionista 4

1) Notas com cabeça arredondada = toms

2) Notas com cabeça em forma de “X” = prato

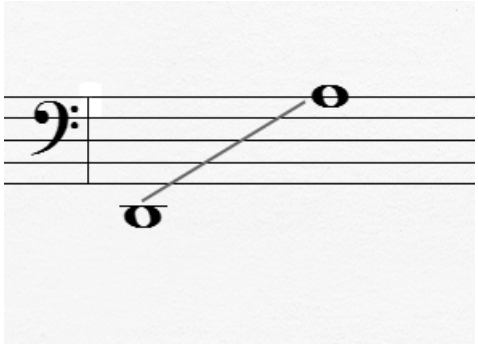
3) As indicações de baqueta, vassourinha e arco são feitas de forma verbal encima da partitura, no caso do arco no prato as indicações de arcada são feitas com os sinais convencionais de instrumentos de corda:



Percussionista 5

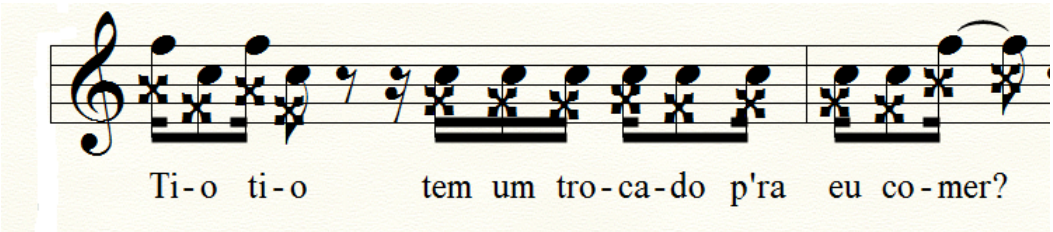
1) As notas com cabeça em forma de “x” = caixa clara, notas com cabeça arredondada = tímpanos. No tímpano toca-se exclusivamente com baquetas, na caixa clara, com baquetas e vassourinhas.

2) Extensão dos tímpanos

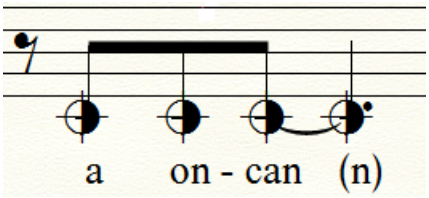


Partes vocais

1) Haste atravessada por "x" = sprechgesang. Na definiçao de Antunes (2007): "o texto deve ser cantado de acordo com a trajetória melódica dada, mas com alturas imprecisas – com melismas e inflexões - que não se atenham ao sistema temperado". Também se traduz como "canto falado", ou seja, como um misto entre a inflexão da fala e a afinação do canto. Salienta-se que as notas não devem ser "sustentadas".



2) Nota com a cabeça grande atravessada por uma cruz = *fry* (também chamado "registro basal"). Nas semibreves e mínimas a cabeça é toda branca. Nas semínimas, colcheias, etc., a cabeça é metade branca e metade preta.



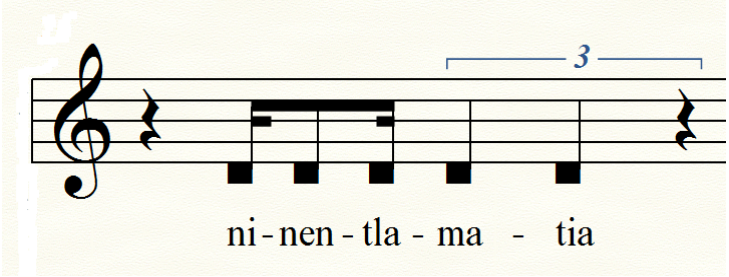
Antunes (2007) o define como um som rouco proposital. Cronemberg (1999) faz uma pesquisa de literatura fonoaudiológica entre as quais destaco um aspecto que pode nos ajudar:

> Segundo DETWEILER (1994), analisando-se o comportamento da laringe durante a emissão do registro basal de três sujeitos do sexo

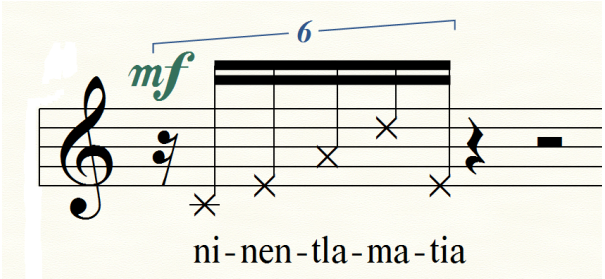
> masculino, observou-se contato direto das pregas vestibulares com a superfície superior das pregas vocais, ocluindo o espaço ventricular.

Poderíamos apontar que para realizar o *fry* o cantor relaxa a garganta (de forma similar à quando se vomita) e procura fazer uma pequena pressão para a frente com a laringe de forma que acontece esse "contato direto das pregas vestibulares" a que se refere Detweiler e que resulta em um som crepitante, comparável ao rouco (como apontado por Antunes).

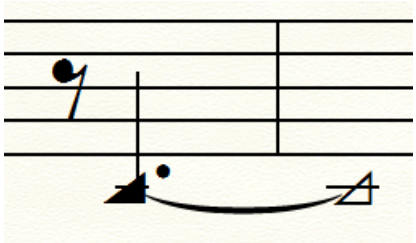
3) Notas com cabeça quadrada = som soprado. Ouve-se uma mistura entre o som com altura definida e o som do sopro passando por uma fenda entre as pregas vocais.



4) Notas com forma de "x" = *parlato*. Entoação semelhante a fala, com alterações de altura. As notas indicam alturas aproximadas.



5) Notas com cabeça em formato de triângulo deitado = *whisper tons*. Sobre a posição de boca da consoante "x" soprar muito levemente de maneira a produzir sons assobiados (harmônicos) aleatórios.



6) Na parte dos cantores, além do português, usa-se a língua náhuatl (dos mexicas ou astecas). Para a pronúncia sigam-se as regras usuais que se usariam para a língua espanhola exceto a consoante "x" que deve ser

pronunciada como no português. O “z” se pronuncia como “s” (como é usual na América Latina) e não como a letra “zeta” na Espanha.

7) Os textos em náhuatl que foram inseridos na composição são versos soltos de poemas que formam parte dos *Cantares de los Señores de Nueva España* e *Cantares mexicanos,* dois volumes de canções indígenas cujas letras foram transcritos por padres dominicos e franciscanos no século XVI usando o alfabeto latino. Os versos empregados fazem alusão à chegada das chuvas (uma dádiva dos deuses) no árido clima do planalto central mexicano. Foi inserido no poema para fazer alusão ao clima seco de Belo Horizonte e aos sons de água presentes nos áudios da paisagem sonora motivadora que foram escutados durante a composição da peça.

8) De preferência, não use amplificação nas vozes, só em casos de acústica realmente ruim.

BIBIOGRAFIA

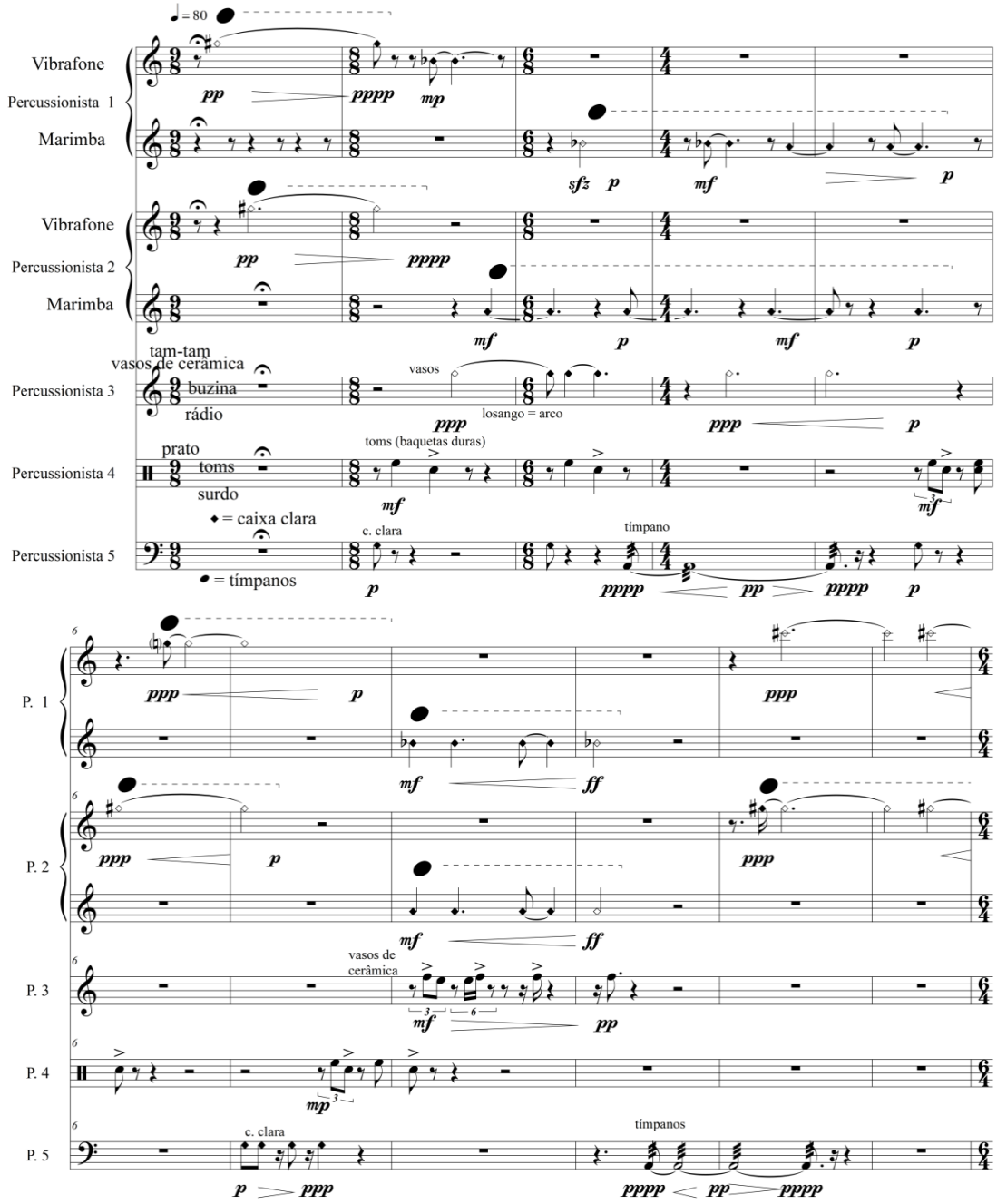
ANTUNES, Jorge. **Sons novos para a voz.** Brasília: Editora Sistrum, 2007.

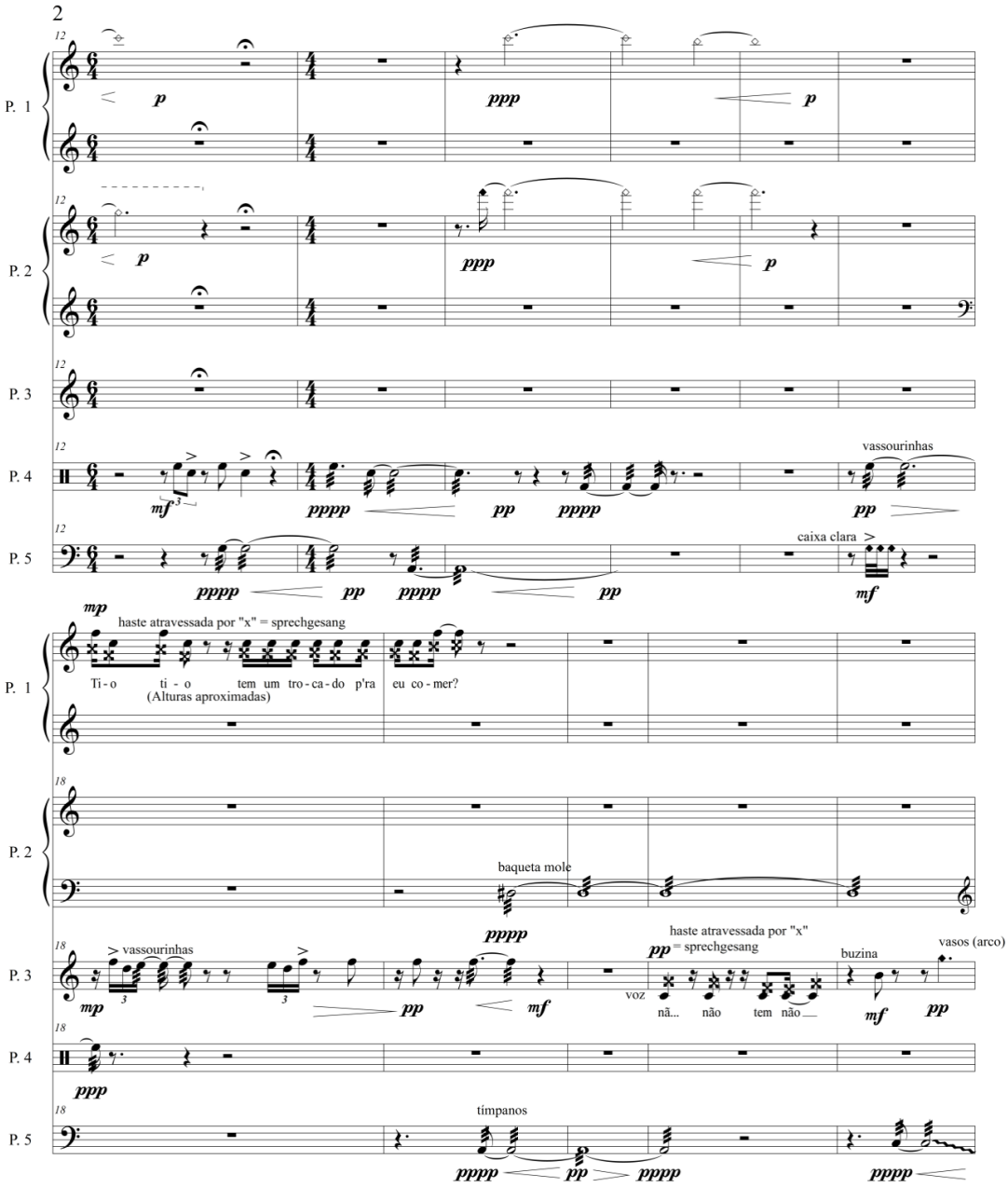
CRONENBERG, Flávia F. **Considerações teóricas sobre o vocal fry.** Monografia de especialização. Salvador: CEFAC, 1999.

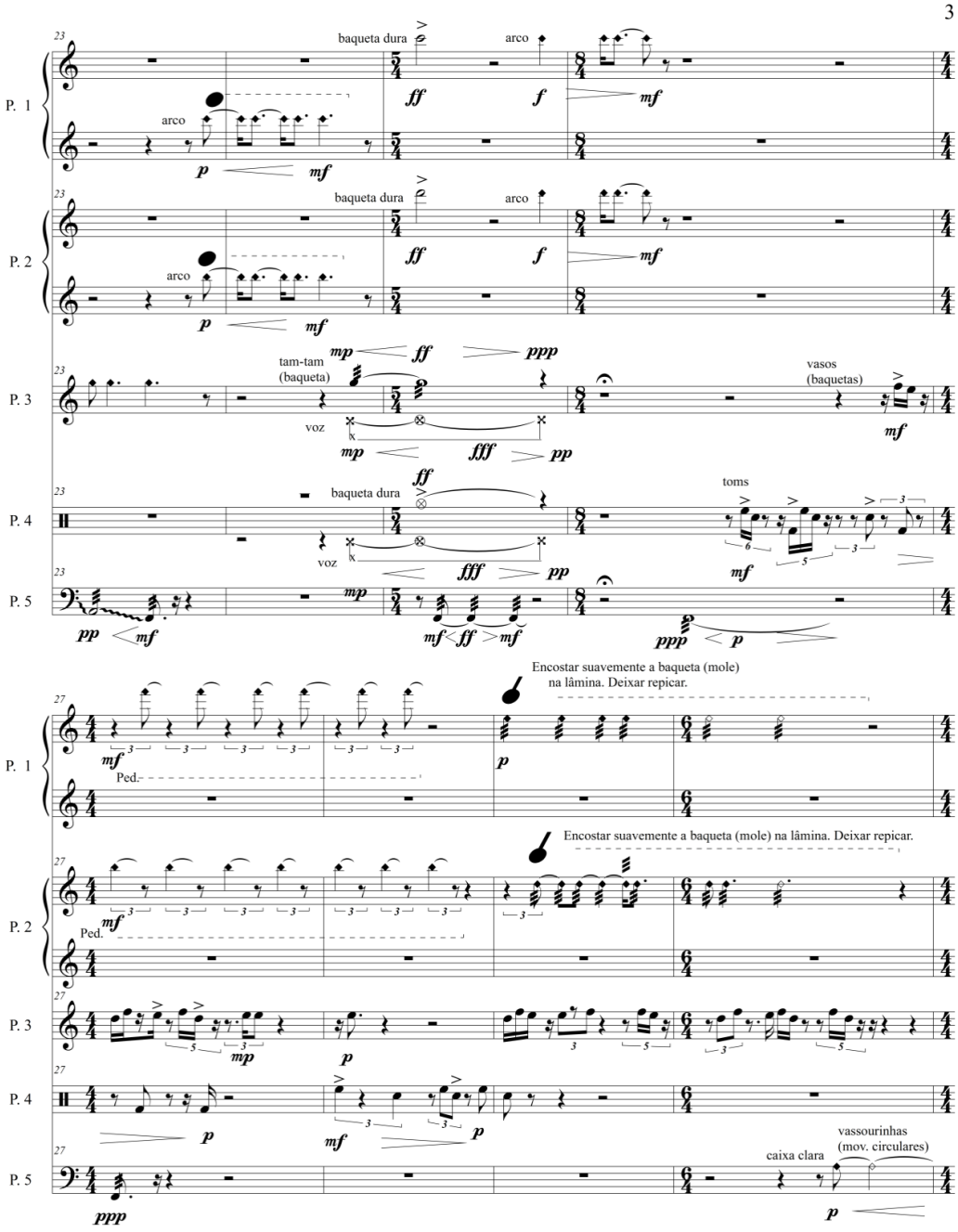
Rua Espírito Santo

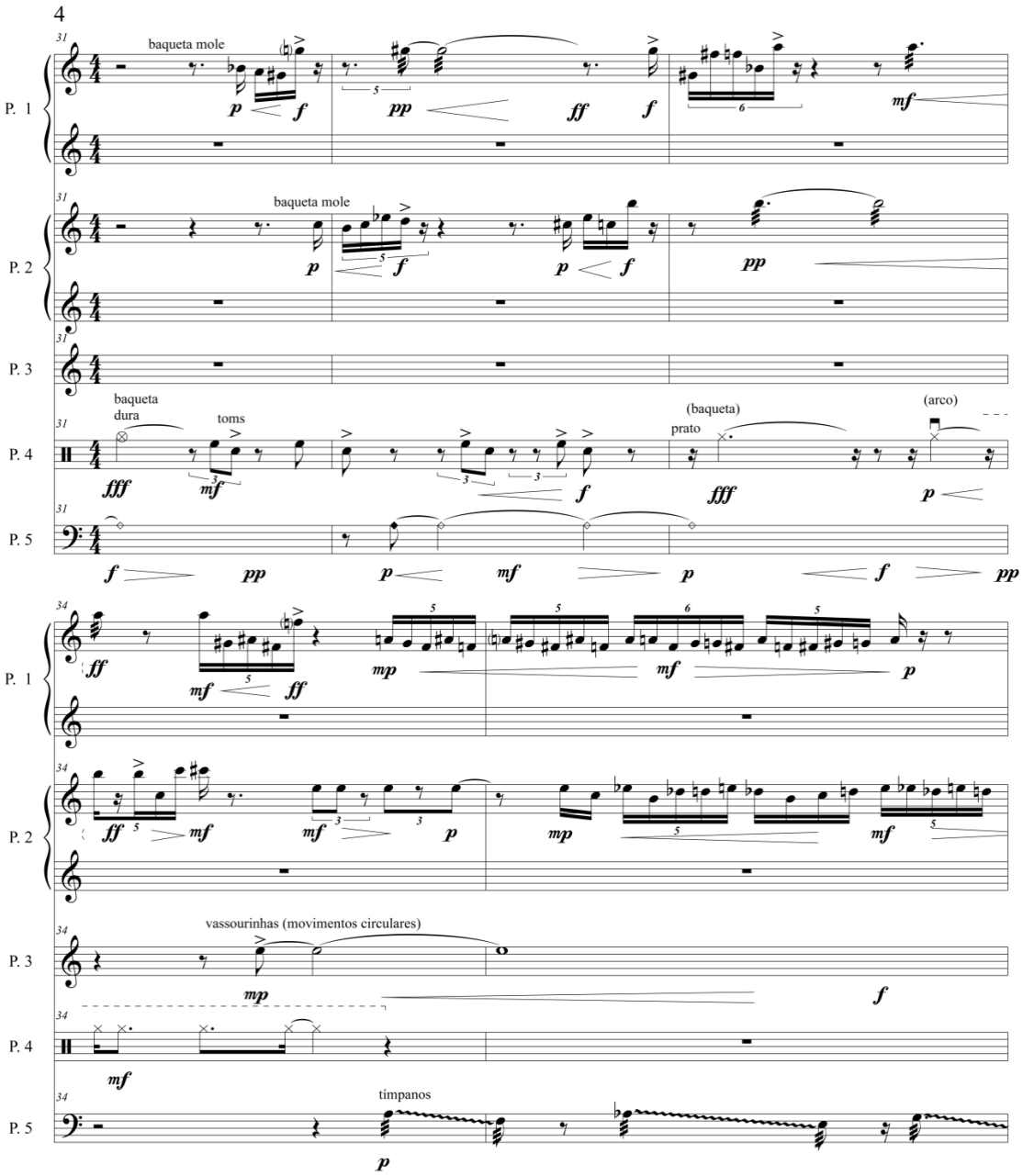
Todas as notas com cabeça em forma de losango
no vibrafone e marimba = tocar com arco
Círculo preenchido = abafar a lâmina com a ponta dos dedos.

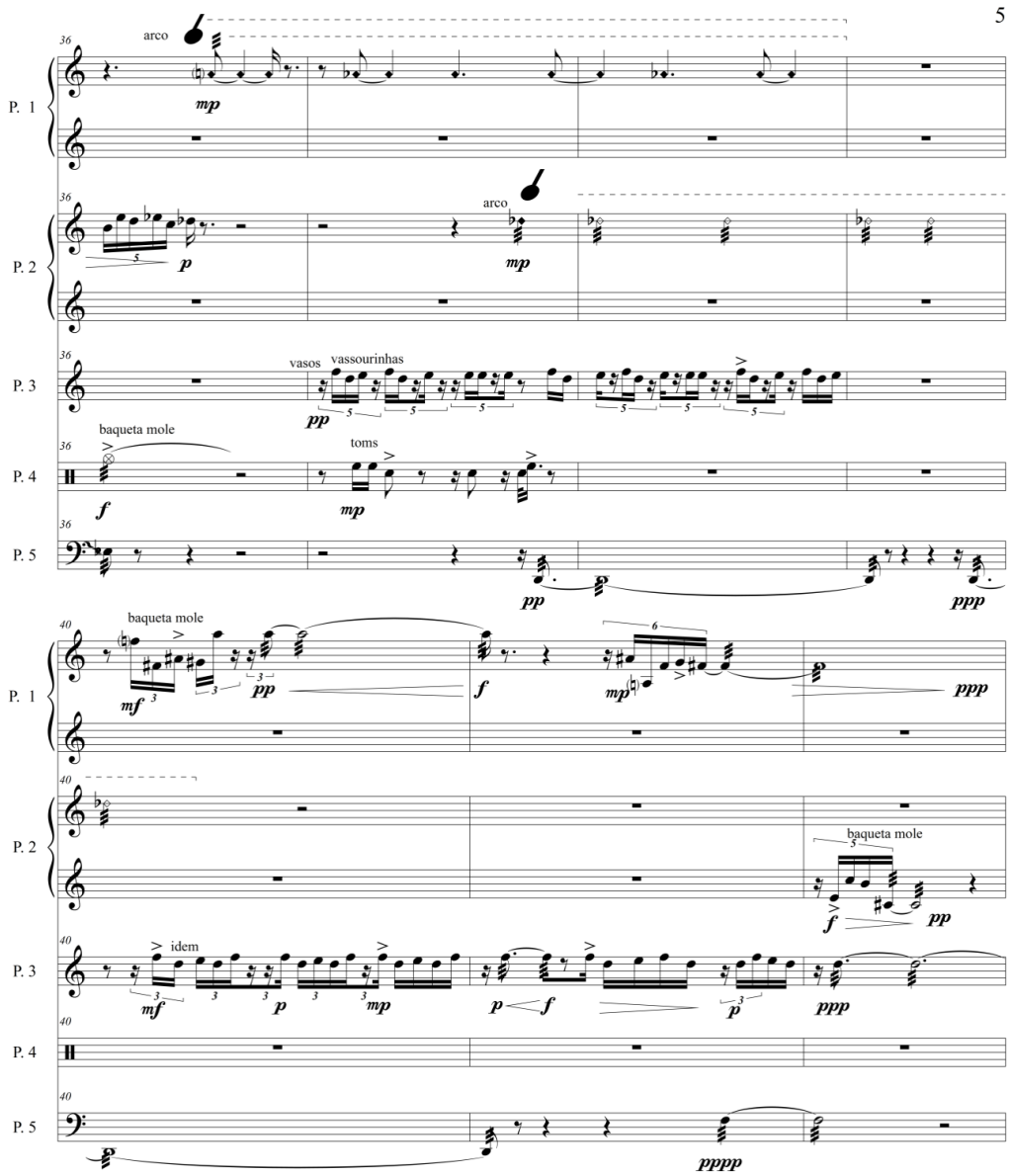
Marcelo Villena

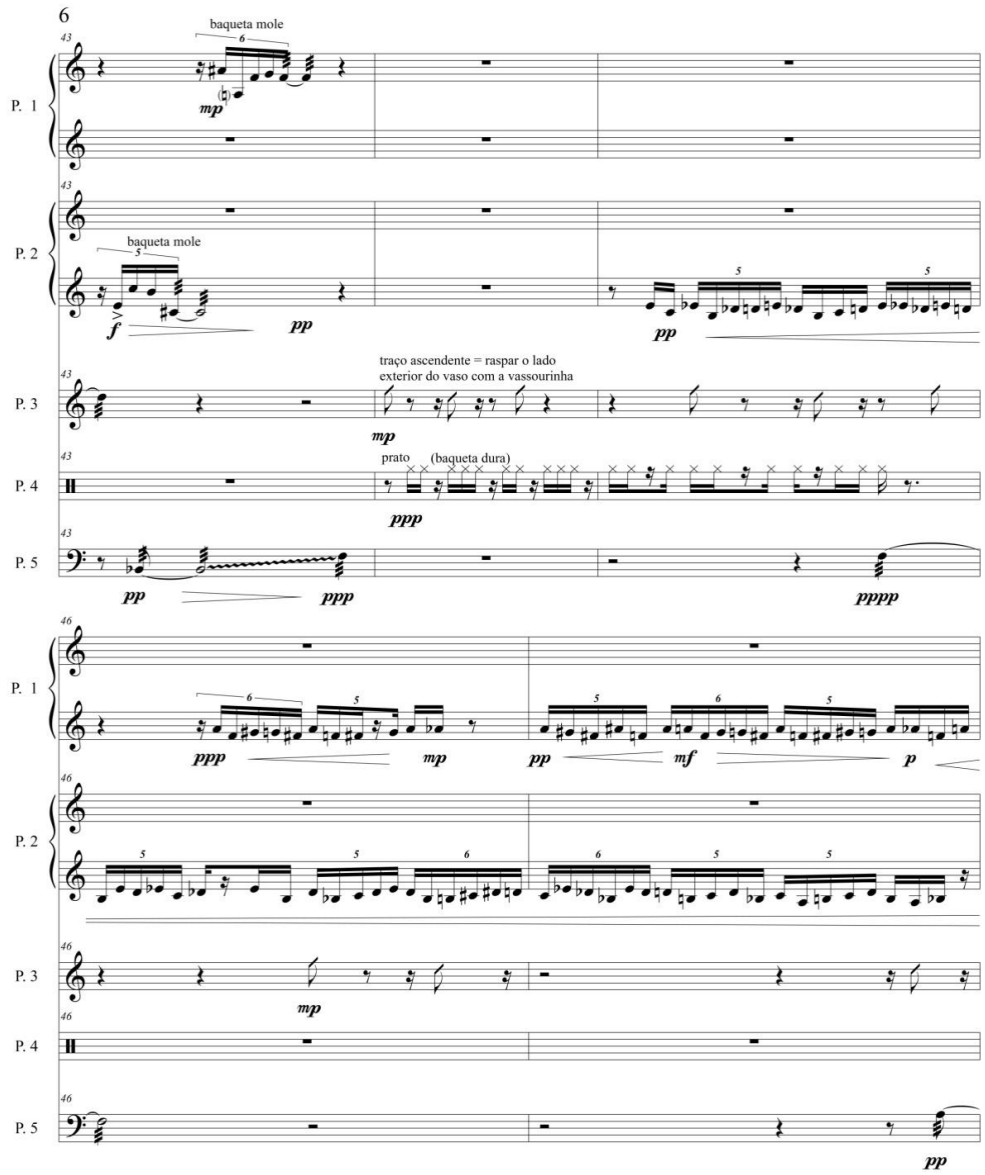


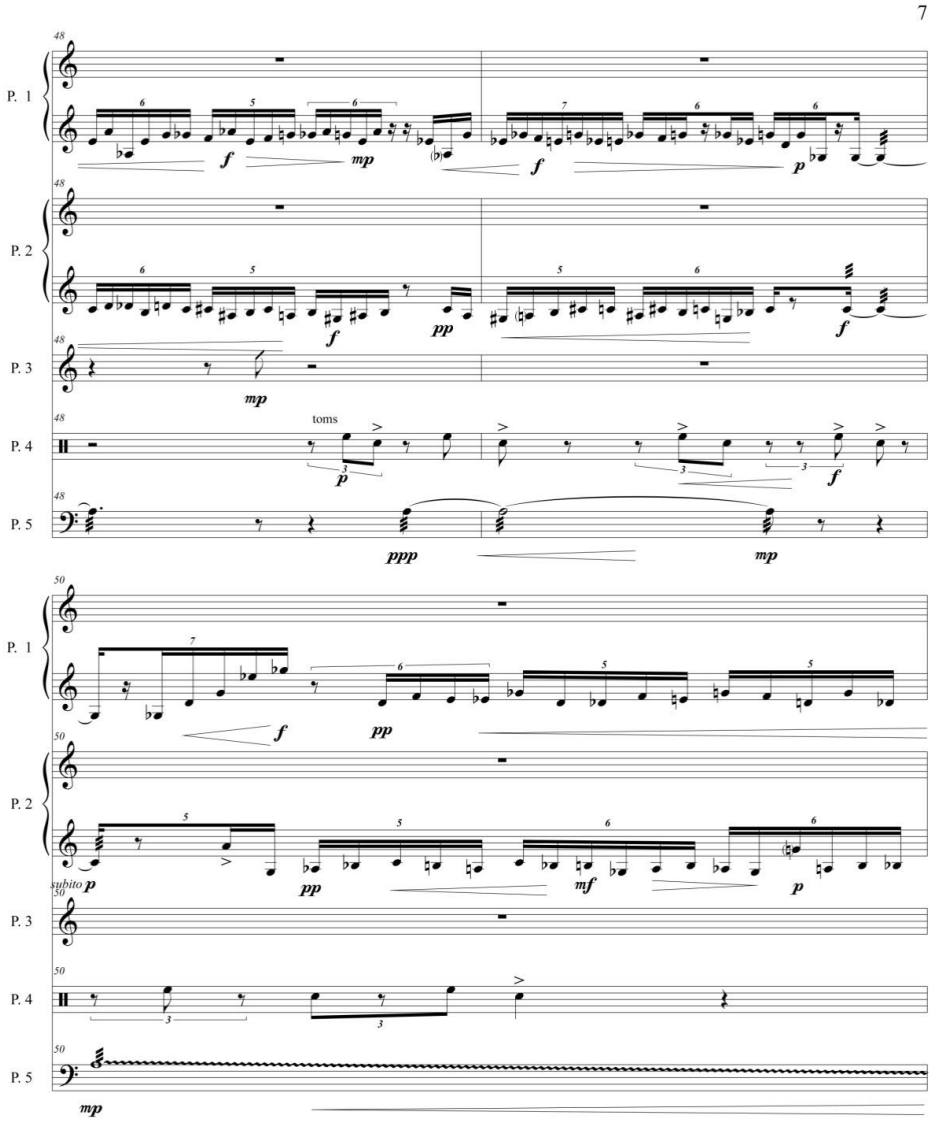

2
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
vassourinhas
caixa clara
haste atravessada por "x" = sprechgesang
Ti - o ti - o tem um tro - ca - do p'ra eu co - mer?
(Alturas aproximadas)
baqueta mole
vassourinhas
haste atravessada por "x"
= sprechgesang
voz
nã... não tem não
buzina
vasos (arco)
timpanos

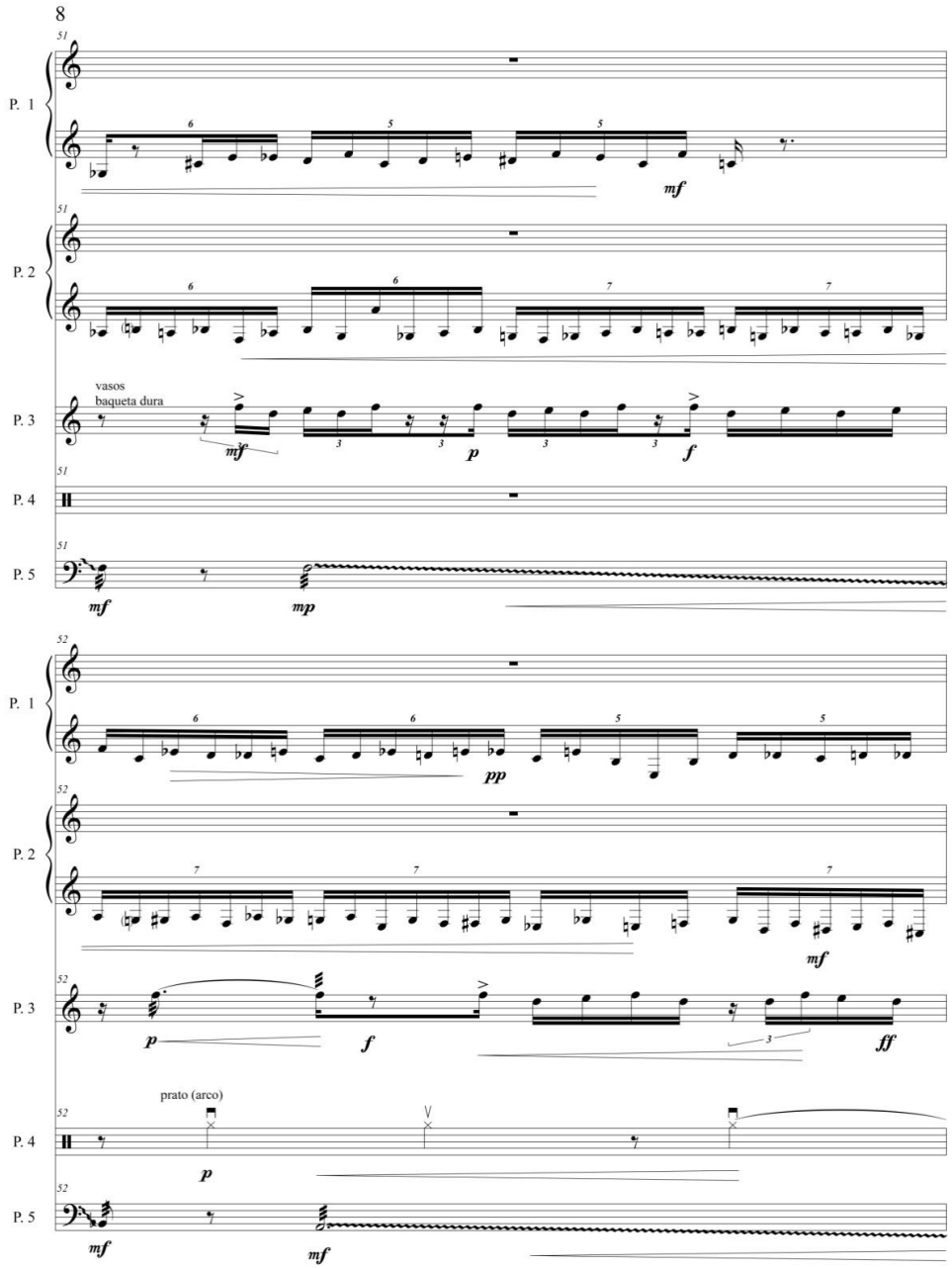

3
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
baqueta dura
arco
tam-tam
(baqueta)
voz
vasos
(baquetas)
toms
Encostar suavemente a baqueta (mole)
na lâmina. Deixar repicar.
Ped.
caixa clara
vassourinhas
(mov. circulares)

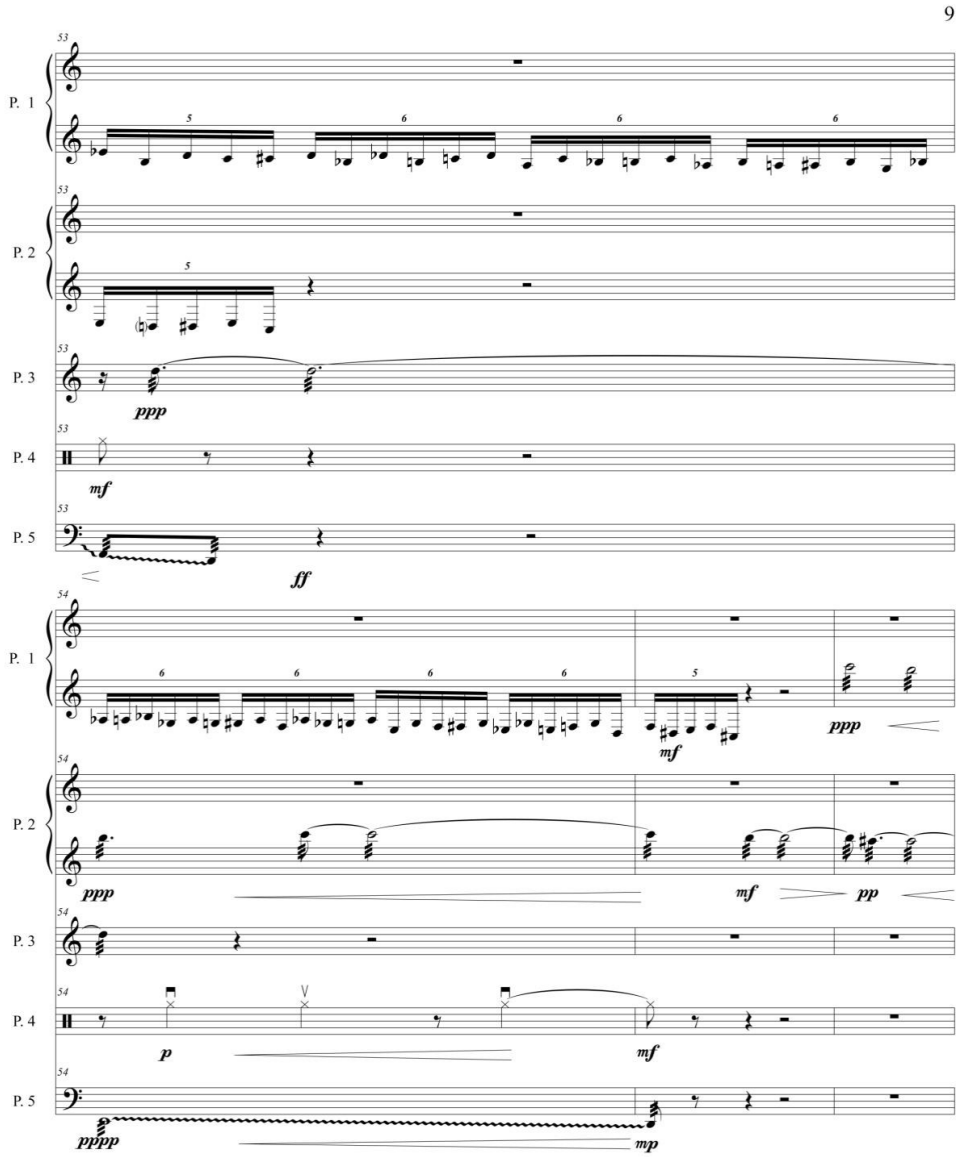

4
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
baqueta mole
baqueta mole
baqueta dura
toms
(baqueta)
prato
(arco)
vassourinhas (movimentos circulares)
tímpanos

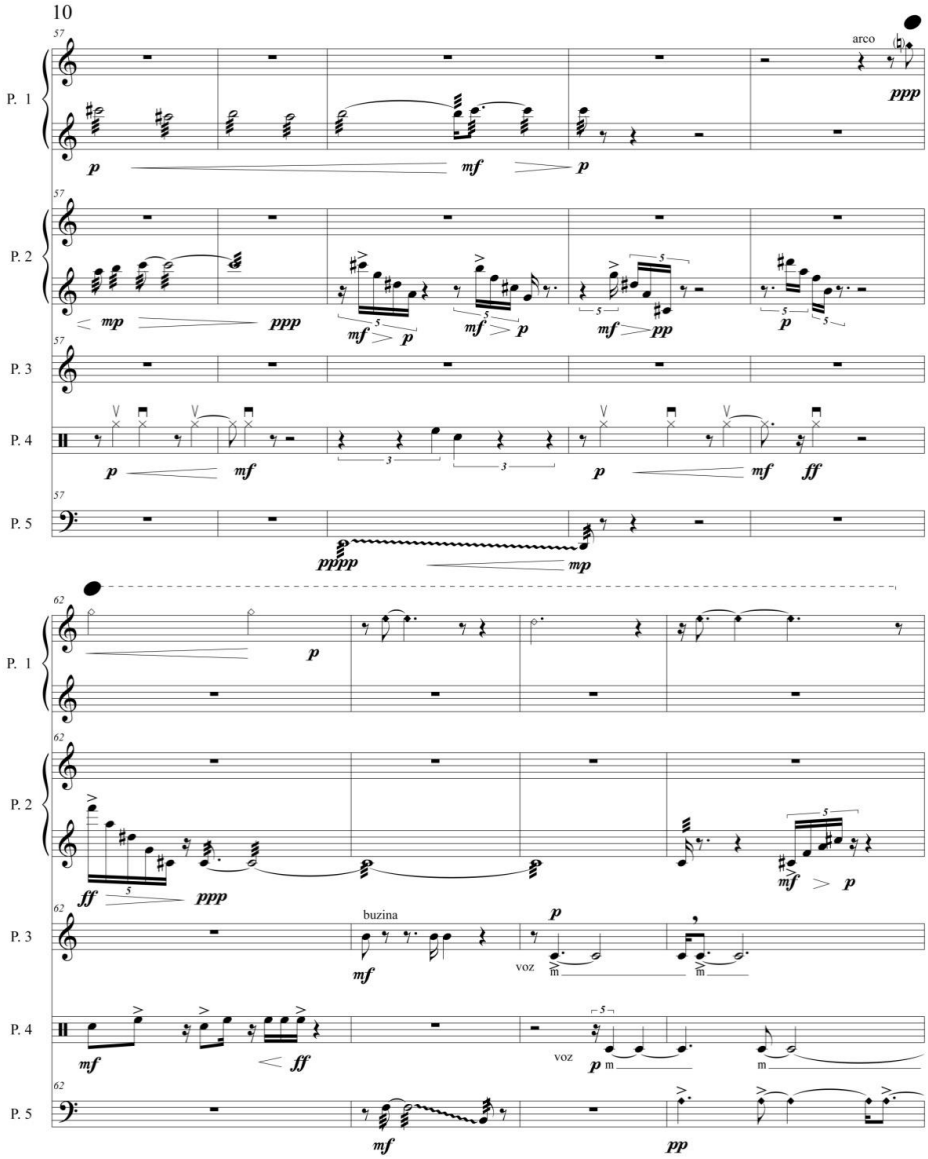

5
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
arco
vasos
vassourinhas
baqueta mole
toms
idem

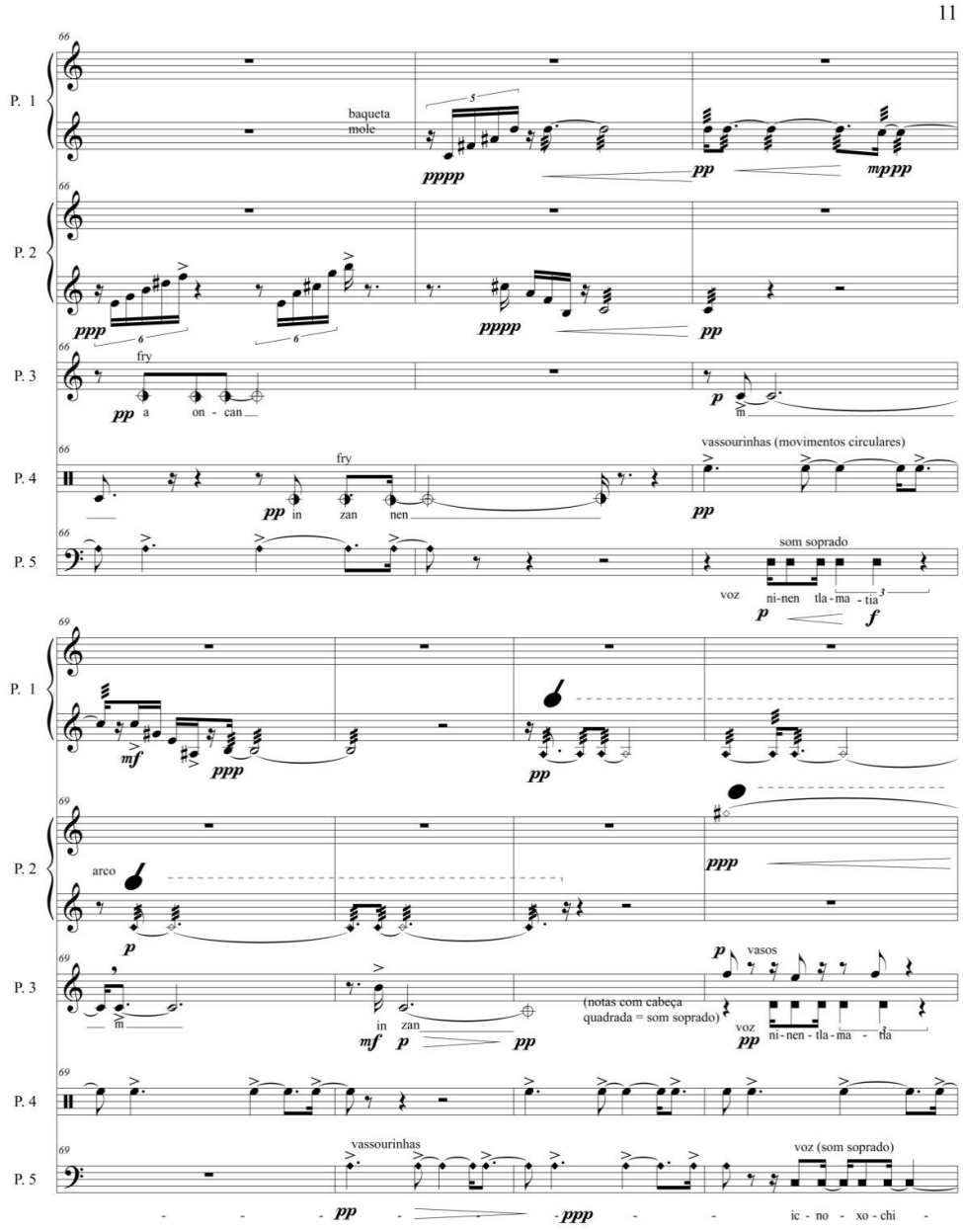

6
baqueta mole
P. 1
P. 2
baqueta mole
P. 3
traço ascendente = raspar o lado
exterior do vaso com a vassourinha
P. 4
prato
(baqueta dura)
P. 5
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5

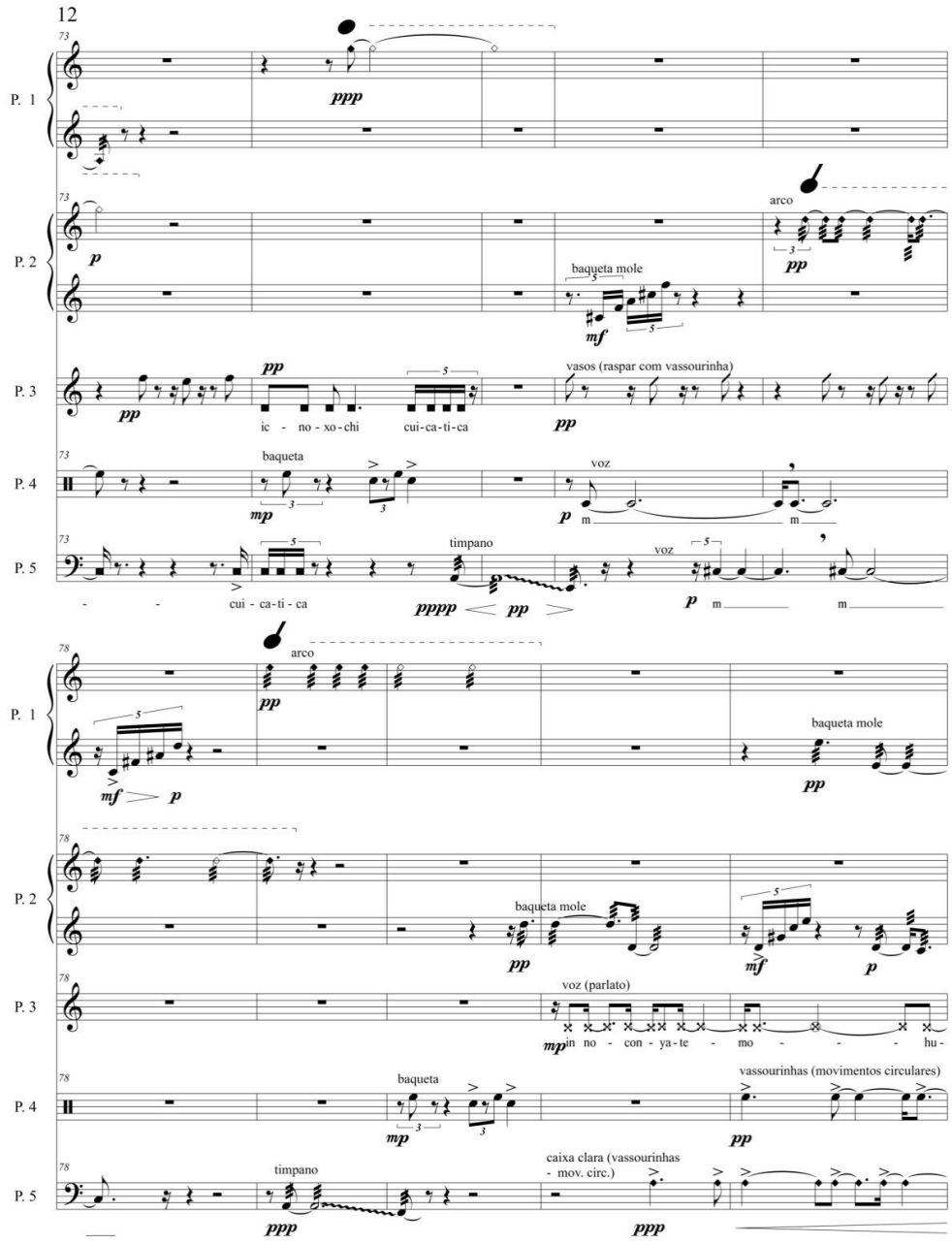

7
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
toms
subito p

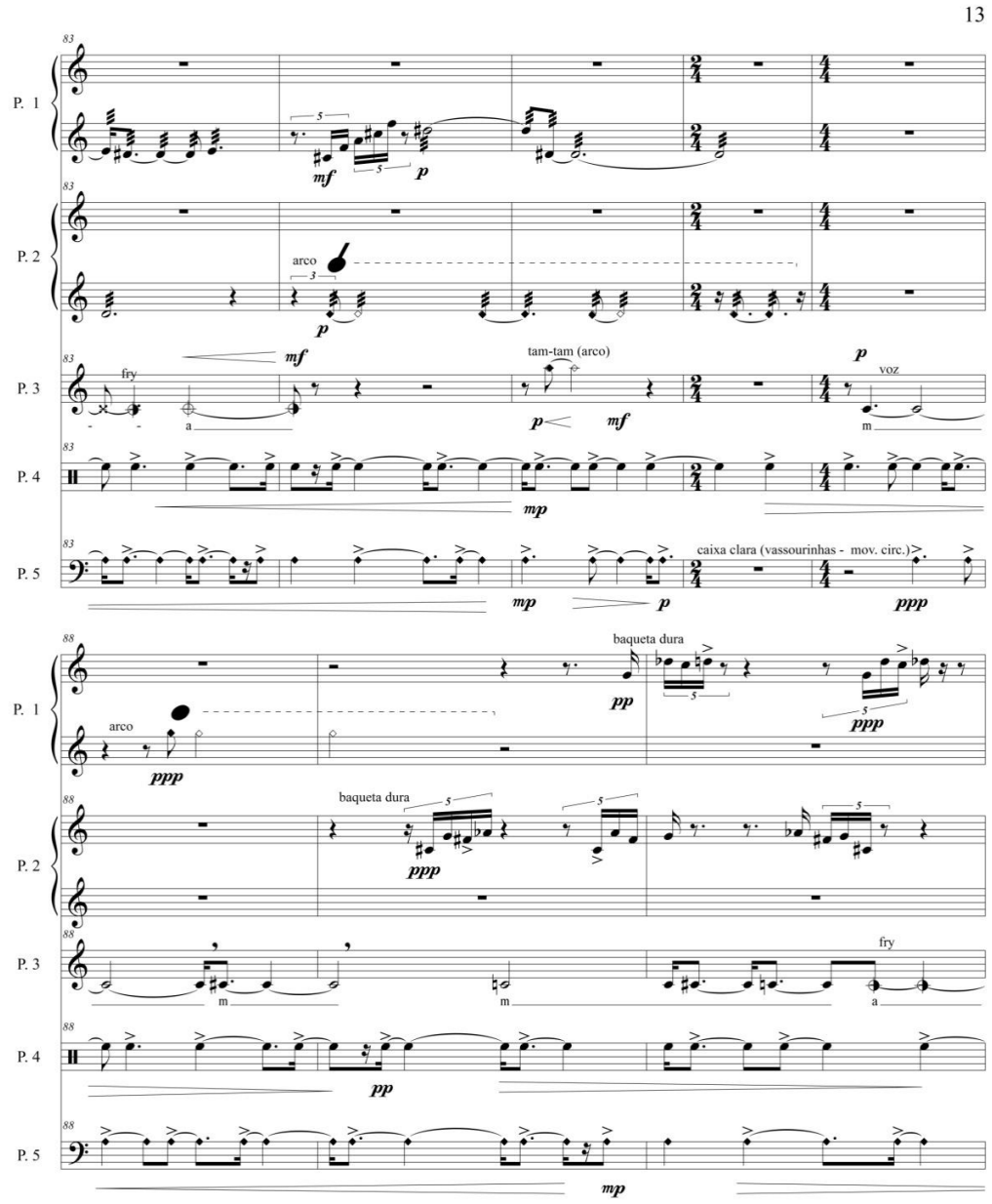

8
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
vasos
baqueta dura
prato (arco)

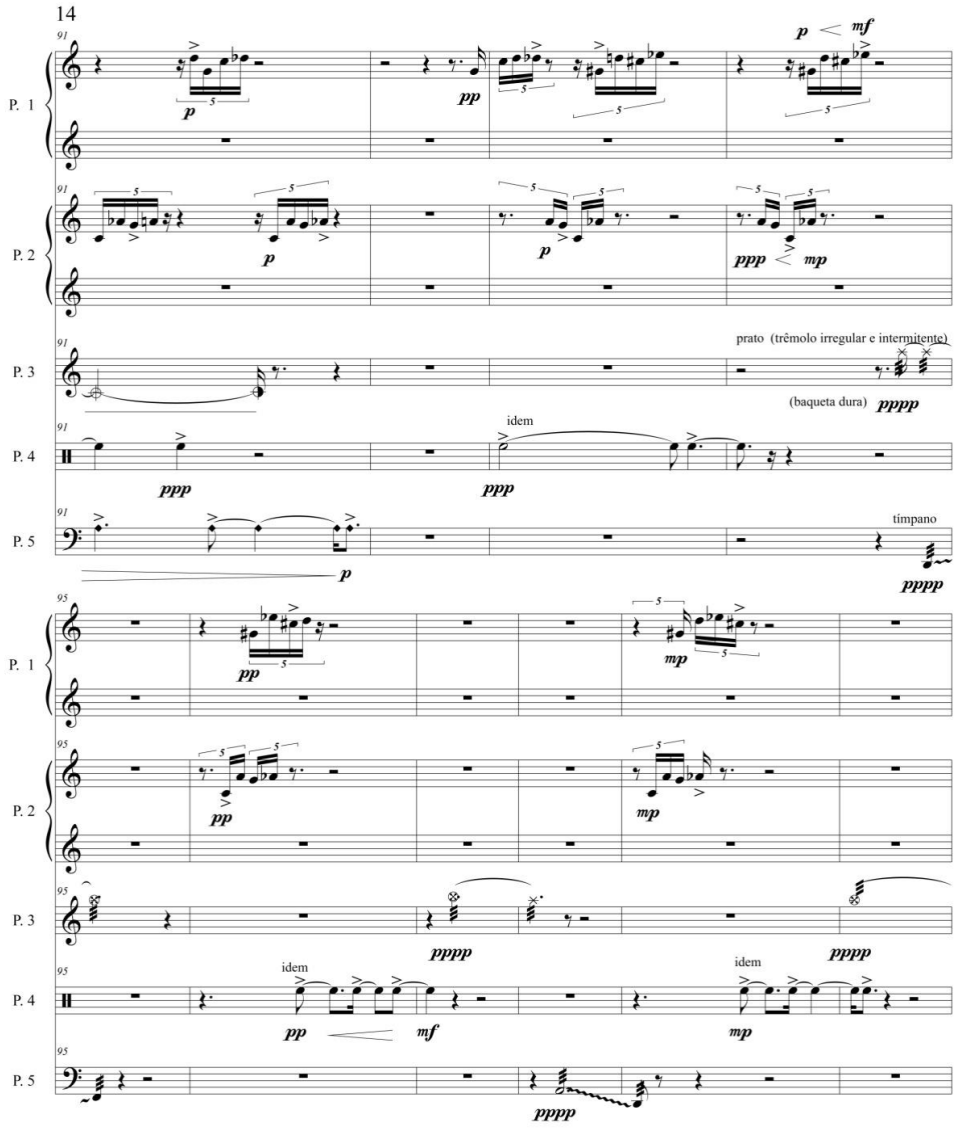

9
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
ppp
mf
ff
mf
ppp
ppp
mf
pp
p
mf
pppp
mp

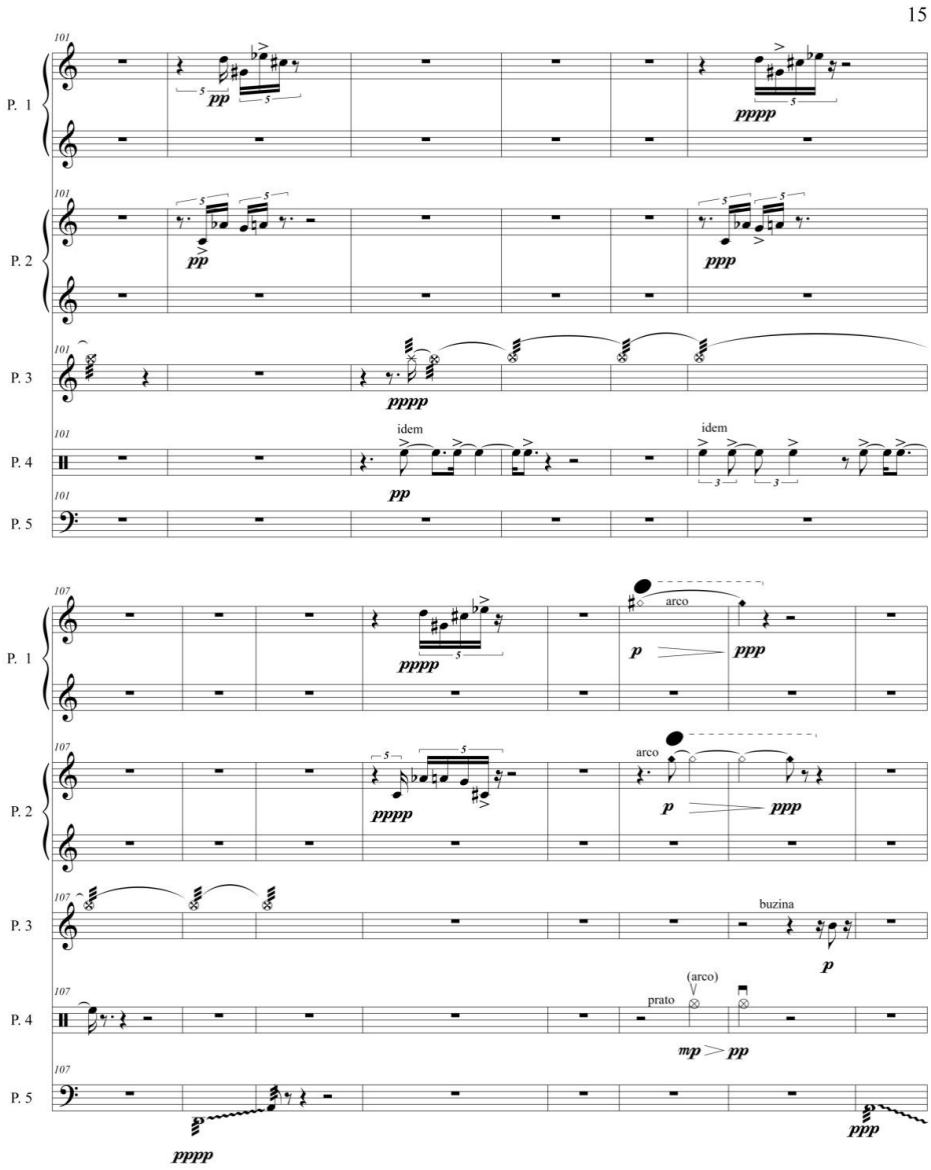

10
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
arco
buzina
voz
voz

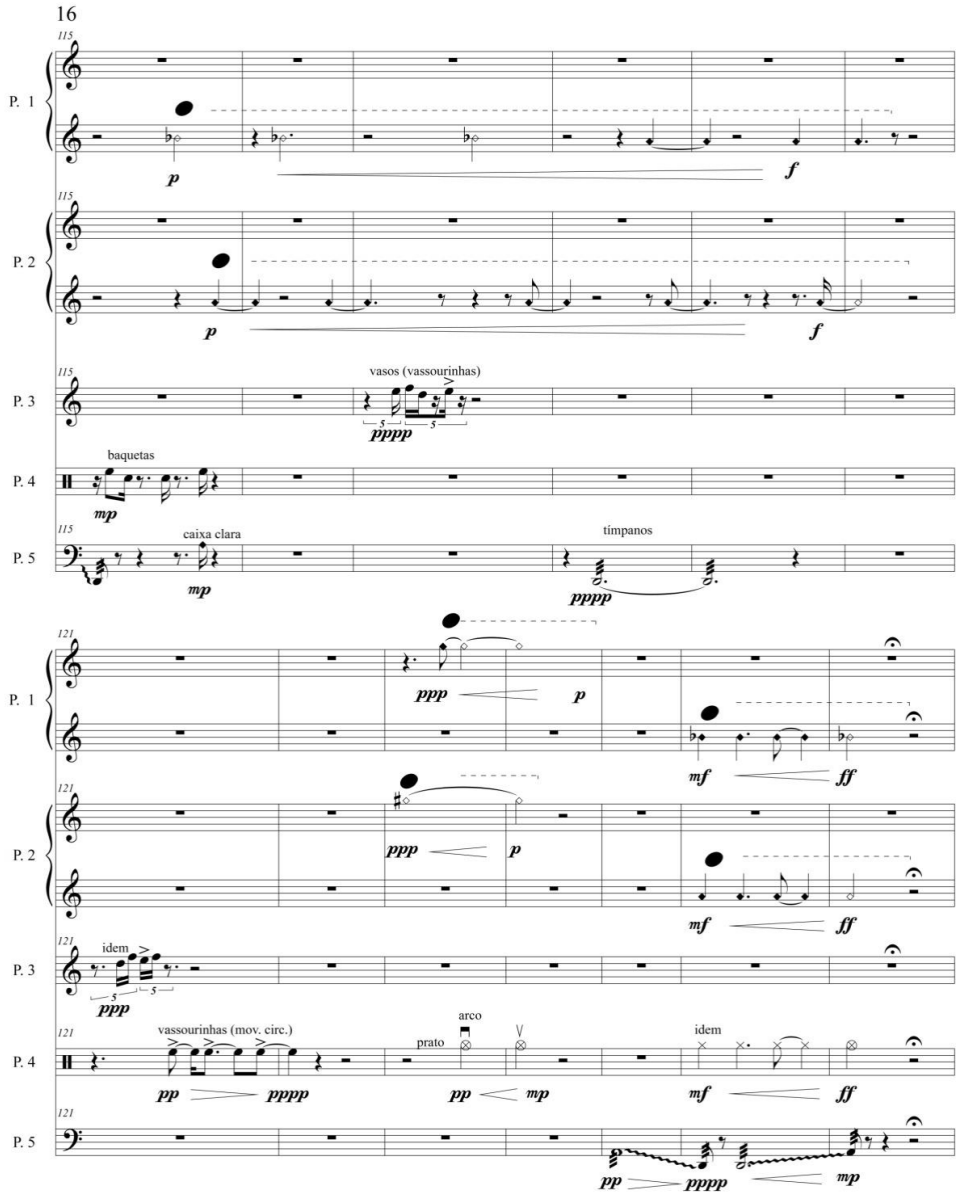

11
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
baqueta mole
fry
a on - can
in zan nen
vassourinhas (movimentos circulares)
som soprado
voz
ni-nen tla-ma - tia
arco
vasos
(notas com cabeça quadrada = som soprado)
ni-nen - tla-ma - tla
vassourinhas
voz (som soprado)
ic - no - xo - chi

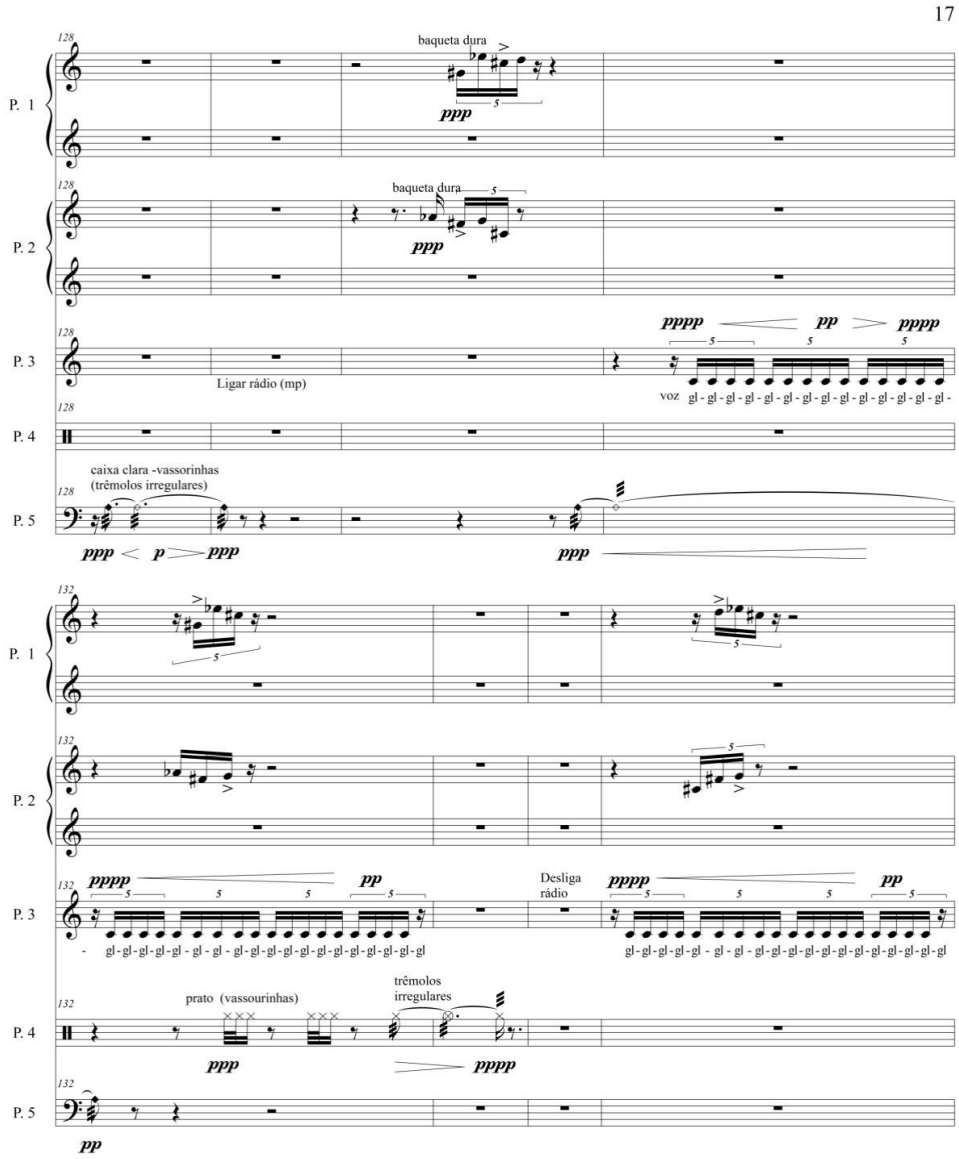

12
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
arco
baqueta mole
vasos (raspar com vassourinha)
ic - no - xo - chi
cui-ca-ti-ca
baqueta
voz
timpano
cui - ca - ti - ca
voz (parlato)
in no - con - ya - te - mo - - - hu -
vassourinhas (movimentos circulares)
caixa clara (vassourinhas - mov. circ.)

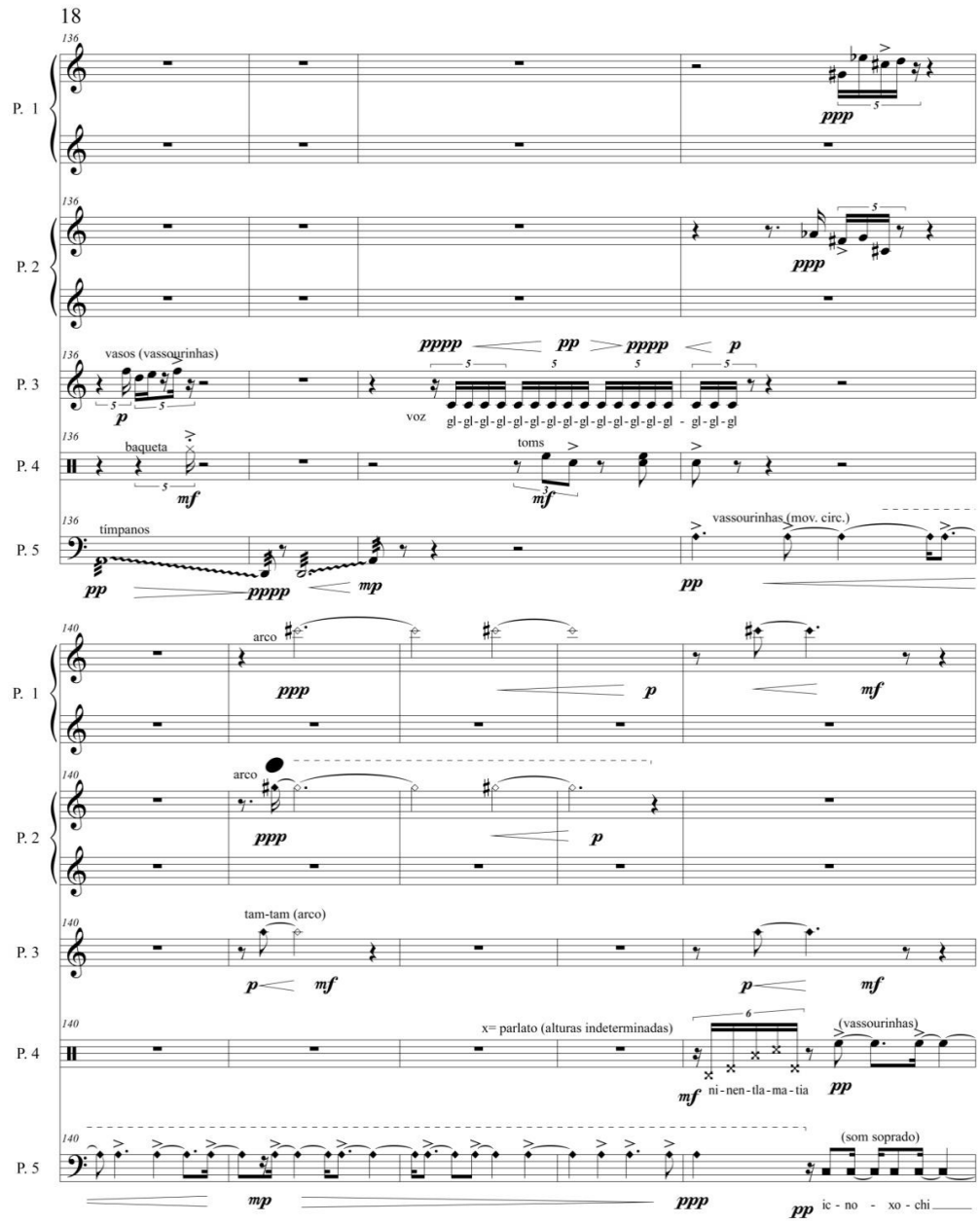

13
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
arco
fry
tam-tam (arco)
voz
caixa clara (vassourinhas - mov. circ.)
baqueta dura

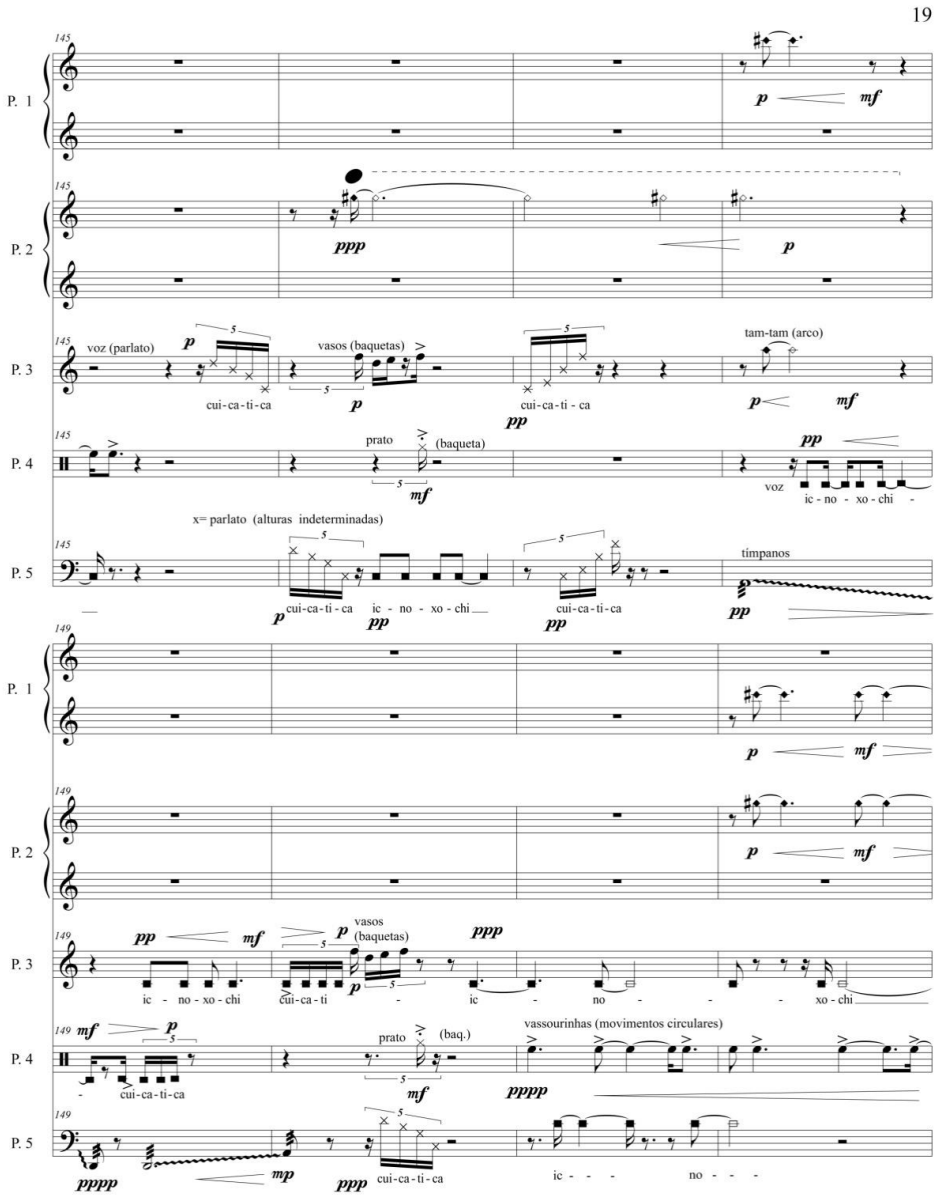

14
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
prato (trêmolo irregular e intermitente)
(baqueta dura)
idem
tímpano

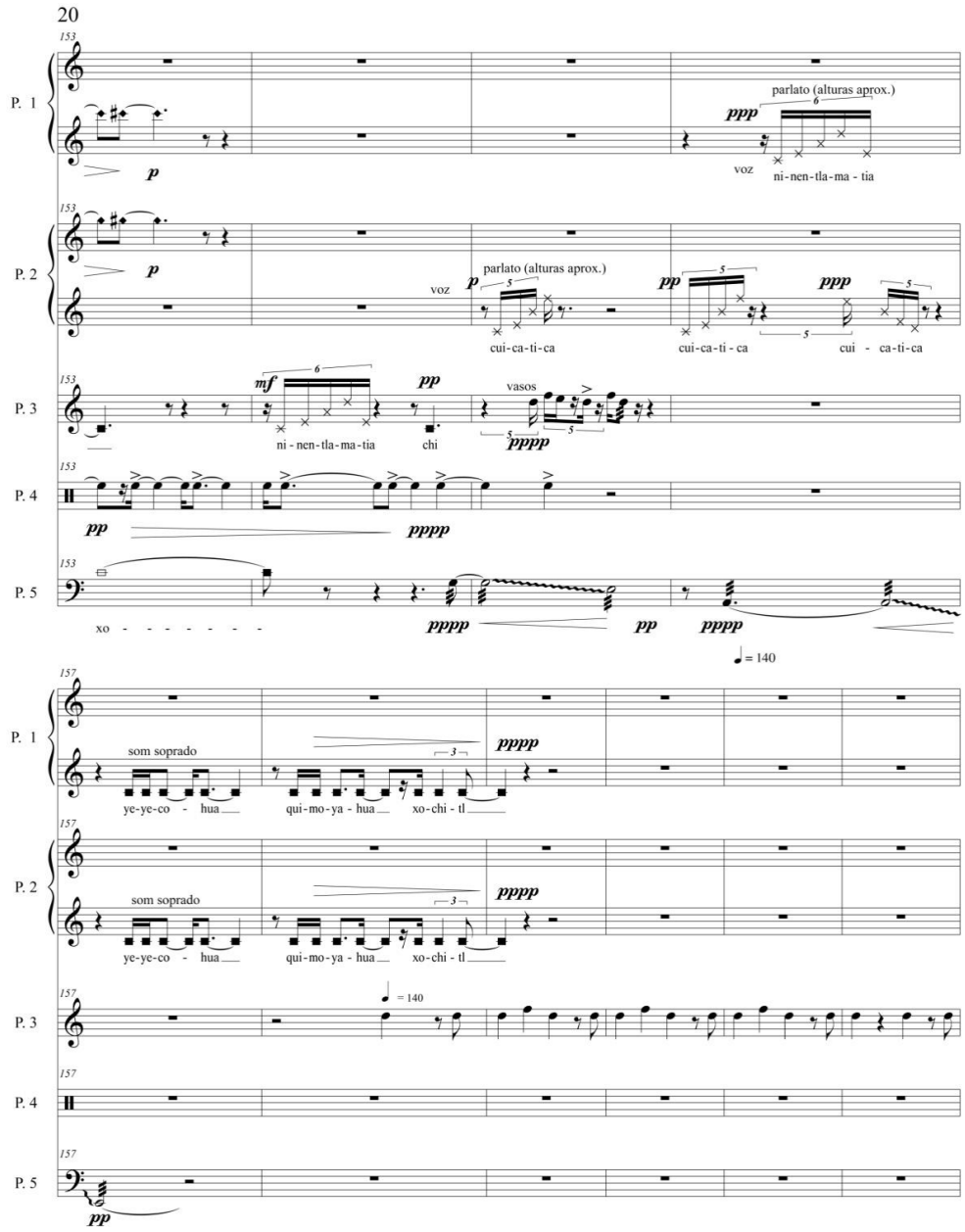

15
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
101
107
pp
pppp
ppp
idem
arco
p
buzina
prato
(arco)
mp
pp

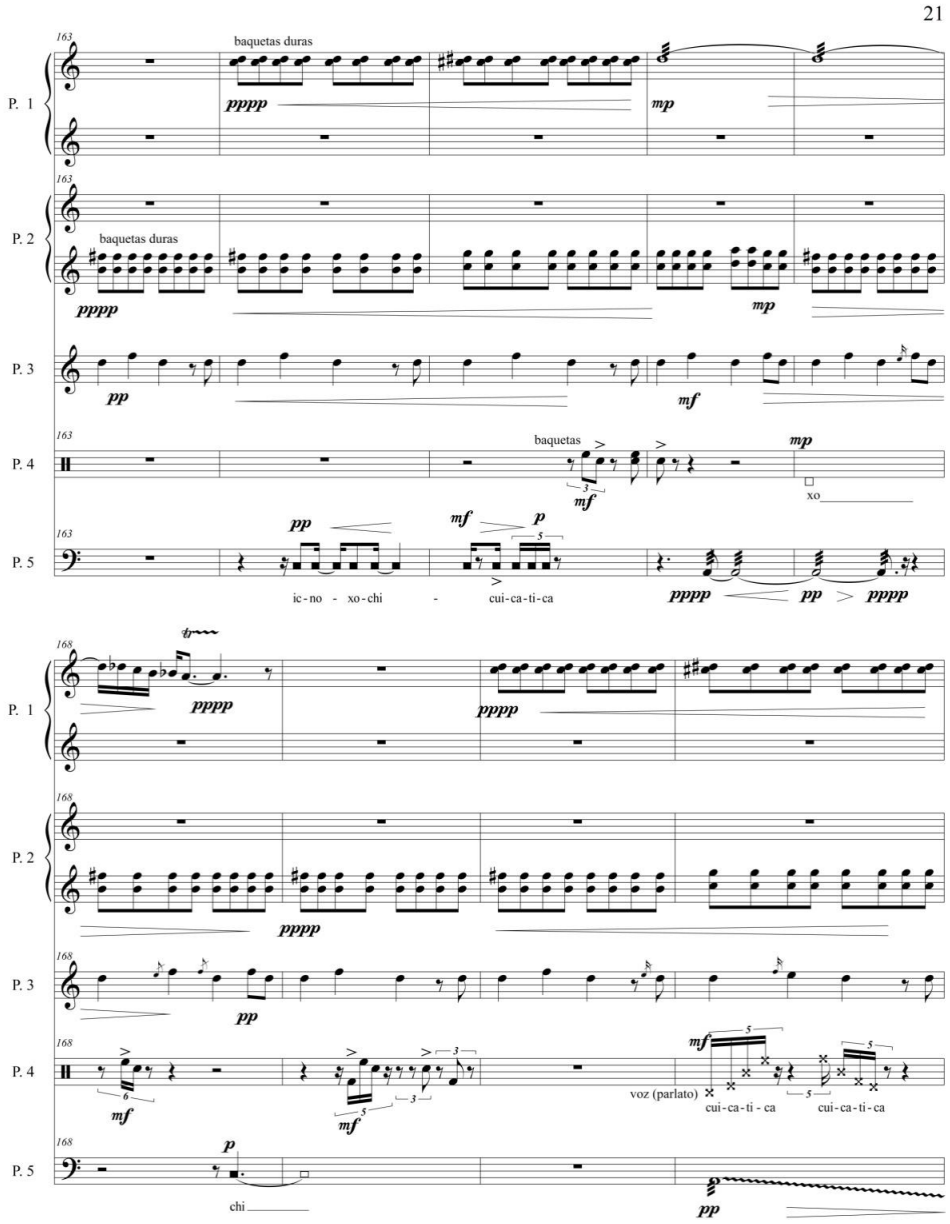

16
115
P. 1
p
f
P. 2
p
f
P. 3
vasos (vassourinhas)
pppp
P. 4
baquetas
mp
P. 5
caixa clara
mp
timpanos
pppp
121
P. 1
ppp
p
mf
ff
P. 2
ppp
p
mf
ff
P. 3
idem
ppp
P. 4
vassourinhas (mov. circ.)
pp
pppp
prato
arco
pp
mp
idem
mf
ff
P. 5
pp
pppp
mp

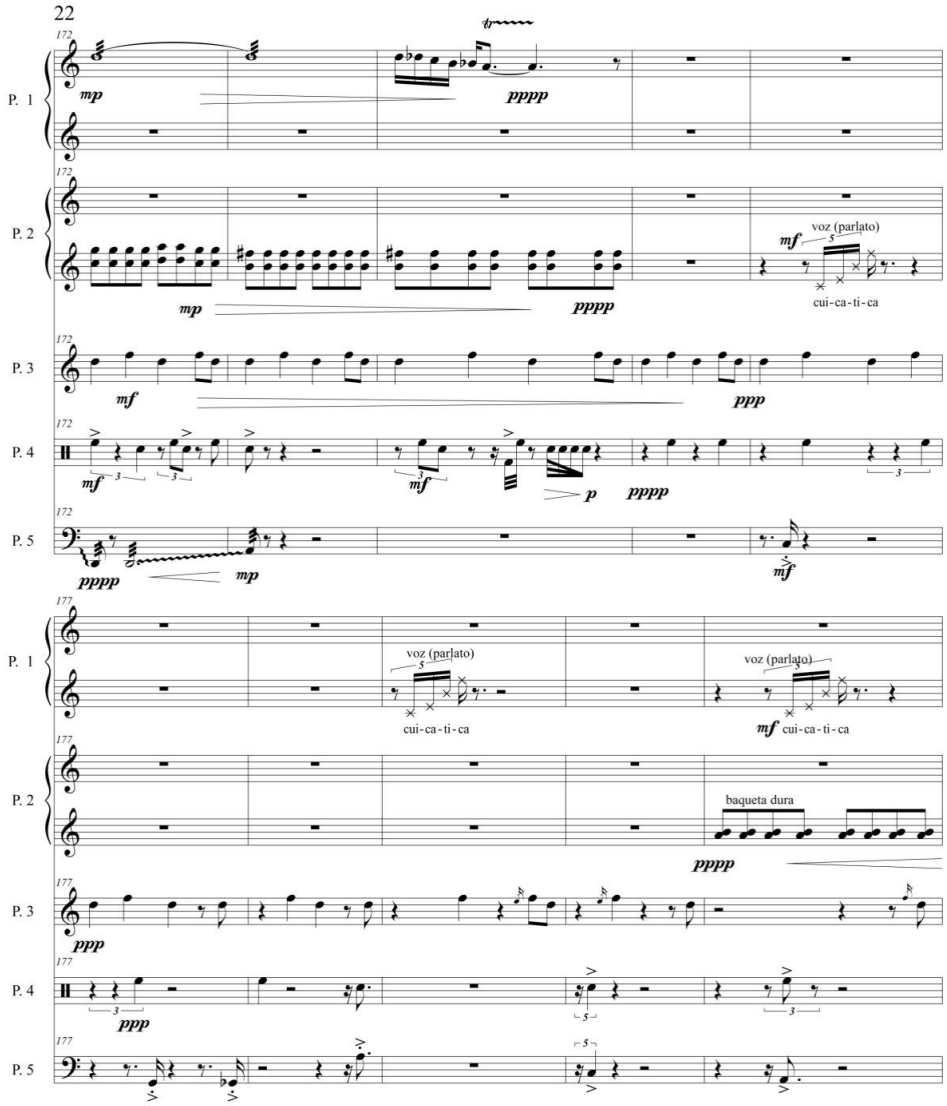

17
128
P. 1
baqueta dura
ppp
P. 2
baqueta dura
ppp
P. 3
pppp
pp
pppp
Ligar rádio (mp)
voz gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl -
P. 4
P. 5
caixa clara -vassorinhas
(trêmolos irregulares)
ppp
p
ppp
ppp
132
P. 1
P. 2
P. 3
pppp
pp
Desliga
rádio
pppp
pp
- gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl -

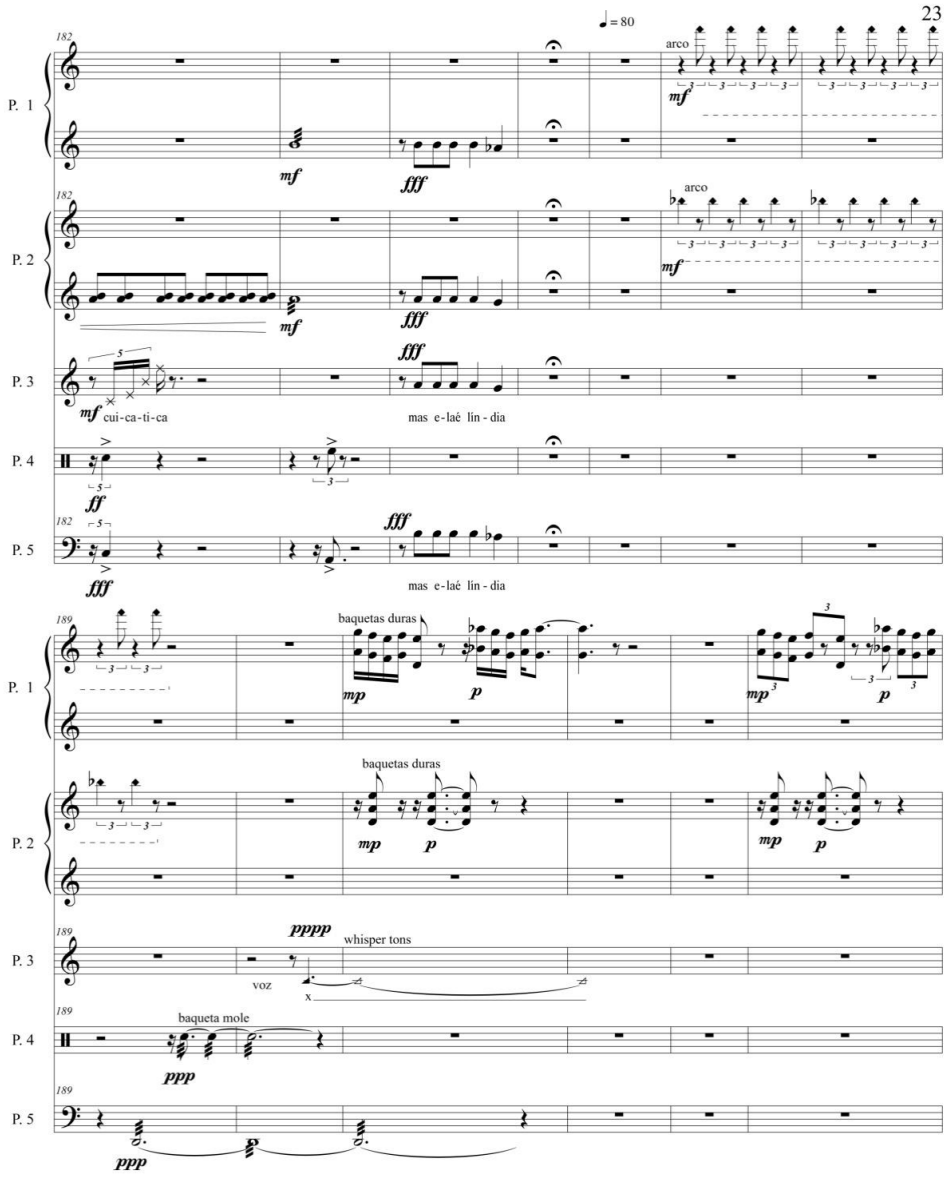

18
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
vasos (vassourinhas)
voz
gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl - gl
baqueta
toms
timpanos
vassourinhas (mov. circ.)
arco
tam-tam (arco)
x= parlato (alturas indeterminadas)
ni - nen - tla - ma - tia
(vassourinhas)
(som soprado)
ic - no - xo - chi

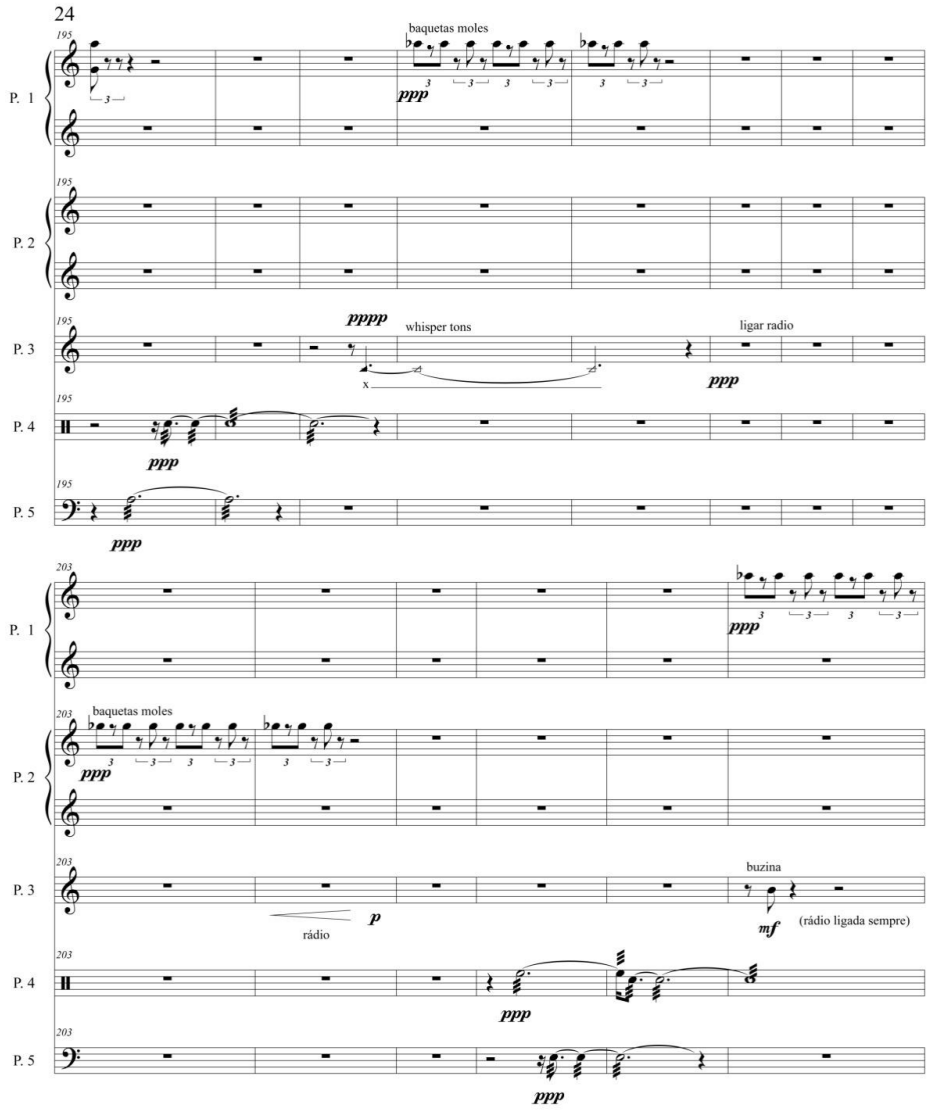

19
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
voz (parlato)
cui-ca-ti-ca
vasos (baquetas)
cui-ca-ti - ca
tam-tam (arco)
prato
(baqueta)
voz
ic - no - xo - chi
x= parlato (alturas indeterminadas)
cui-ca-ti-ca
ic - no - xo - chi
cui-ca-ti-ca
timpanos
vasos
(baquetas)
ic - no - xo - chi
cui-ca-ti
ic
no
xo - chi
prato
(baq.)
vassourinhas (movimentos circulares)
cui-ca-ti-ca
cui-ca-ti-ca
ic - - -
no - - -

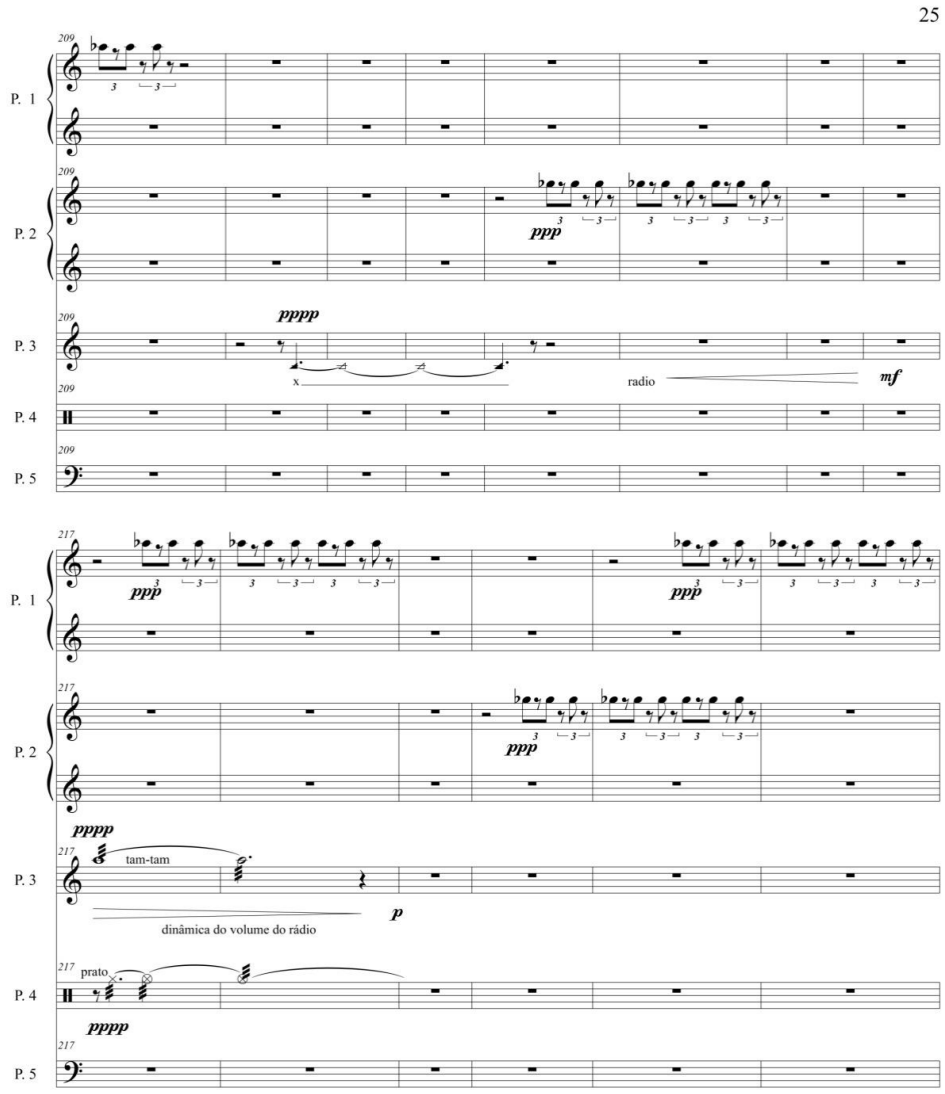

20
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
parlato (alturas aprox.)
voz
ni-nen-tla-ma - tia
cui-ca-ti-ca
cui-ca-ti - ca
cui - ca-ti-ca
vasos
ni - nen-tla-ma-tia
chi
xo - - - - - - -
= 140
som soprado
ye-ye-co - hua
qui-mo-ya - hua
xo-chi - tl

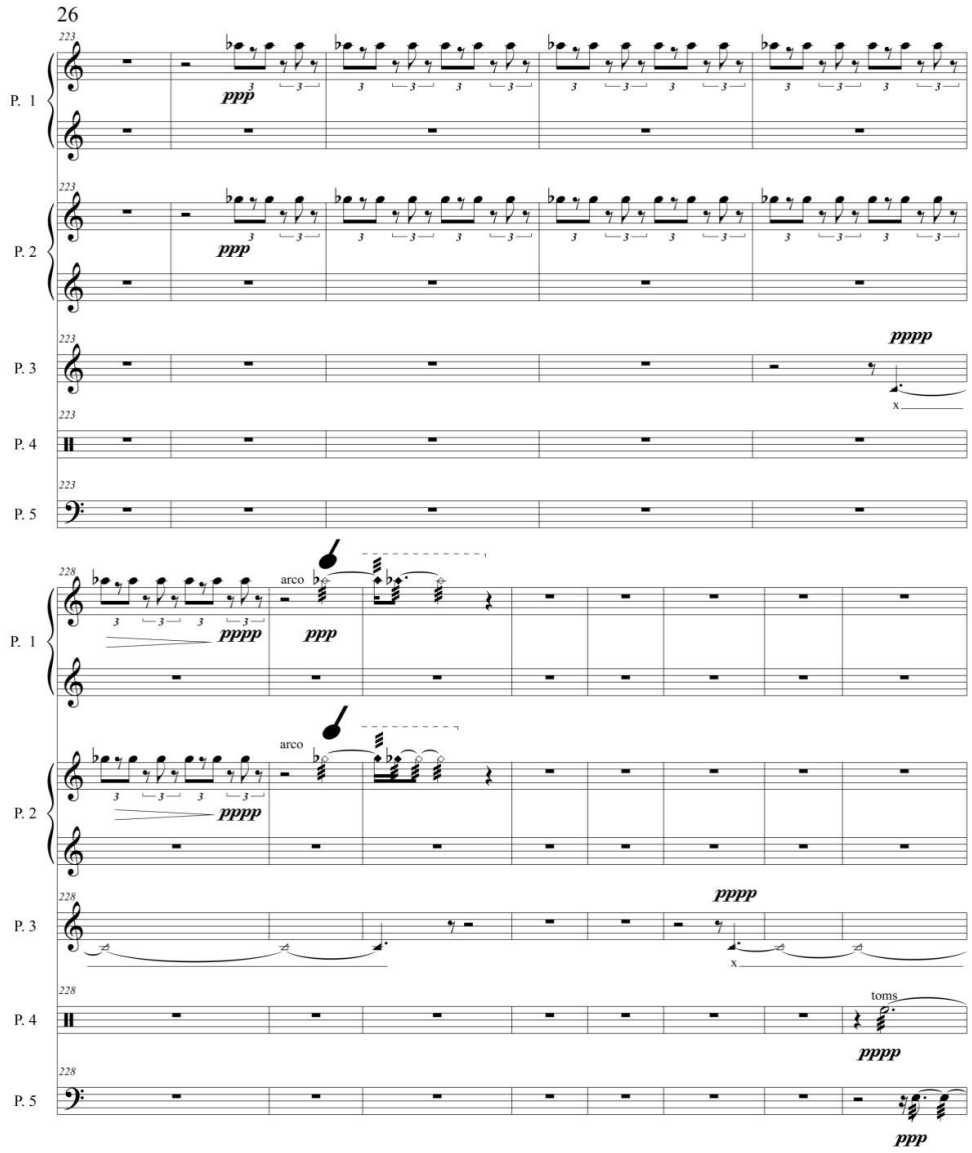

21
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
baquetas duras
baquetas duras
baquetas
ic-no - xo-chi - cui-ca-ti-ca
xo
voz (parlato)
cui-ca-ti-ca
cui-ca-ti-ca
chi

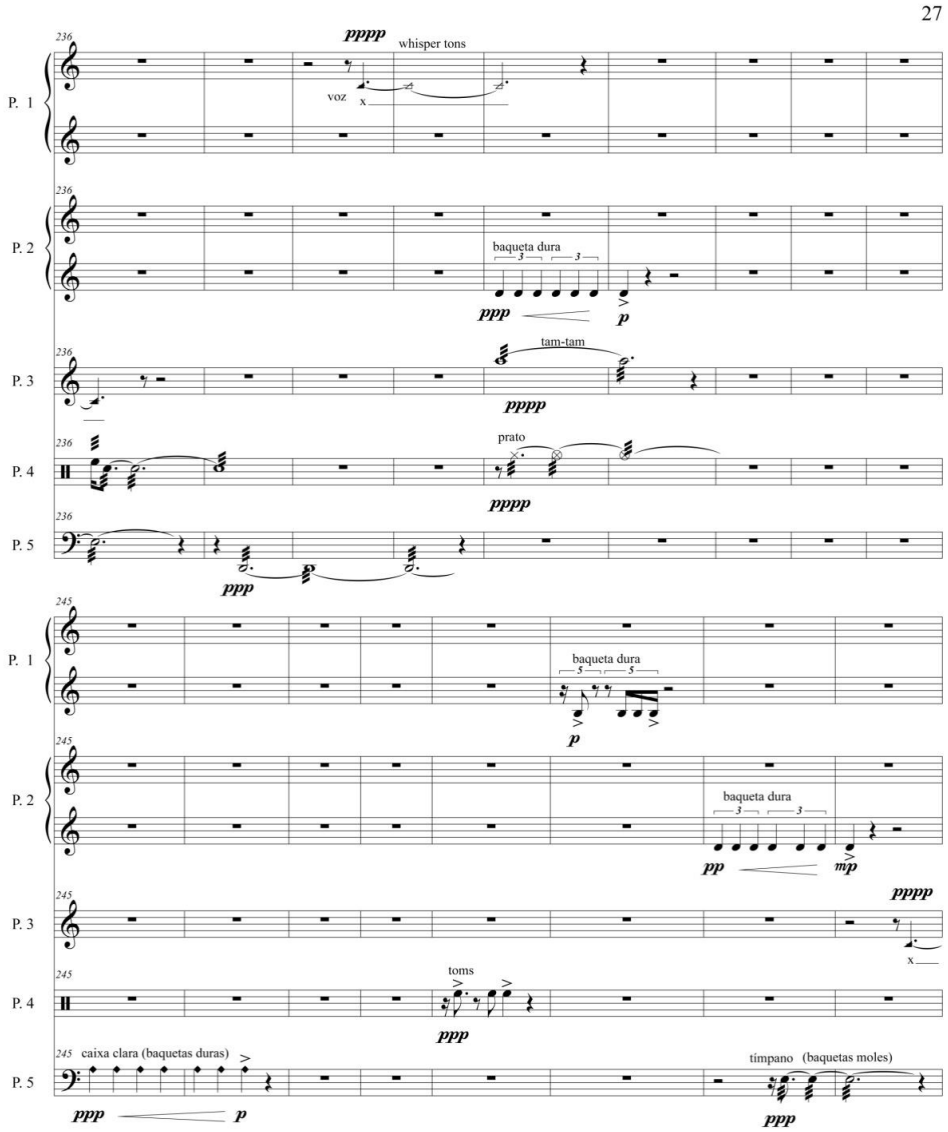

22
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
mp
pppp
mf
voz (parlato)
cui-ca-ti-ca
ppp
p
baqueta dura

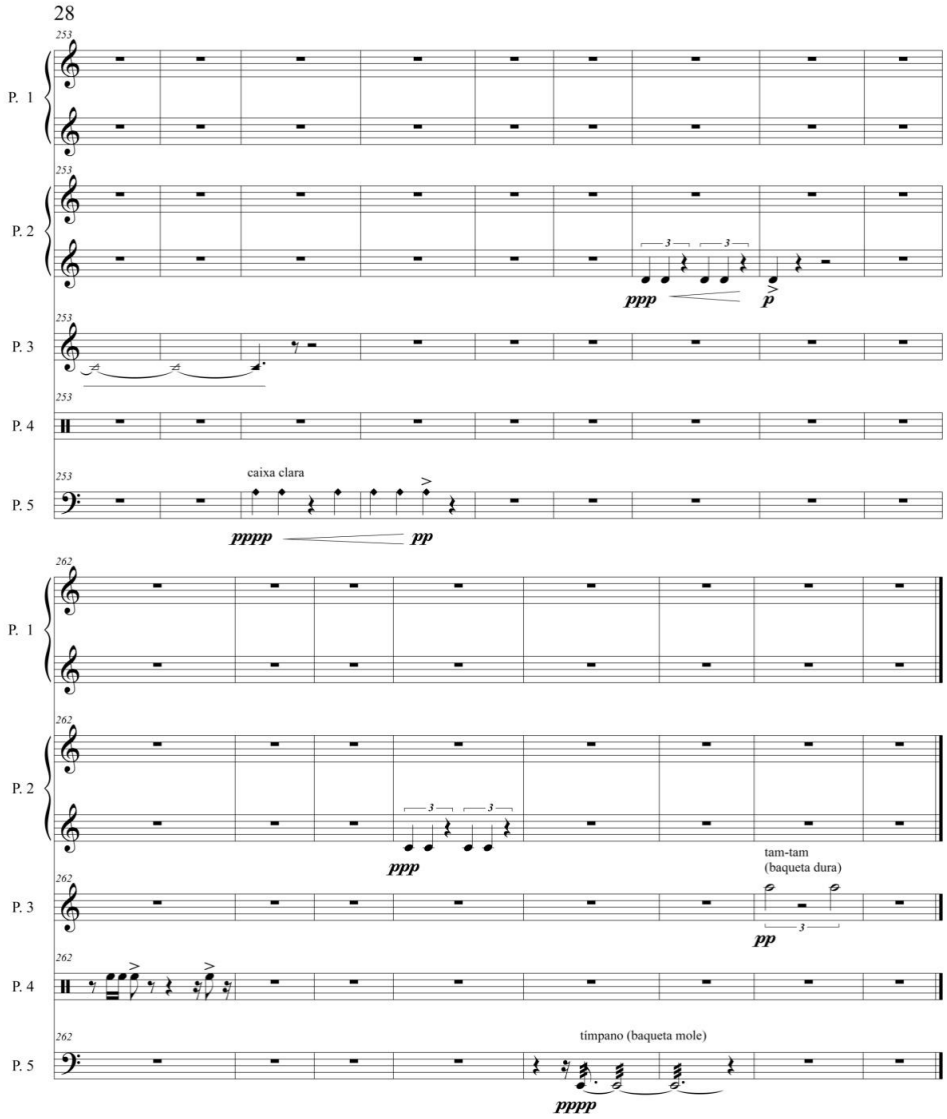

23
♩ = 80
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
arco
mf
fff
cui-ca-ti-ca
mas e-laé lín-dia
ff
baquetas duras
mp
p
pppp
whisper tons
voz
x
baqueta mole
ppp


24
195
P. 1
baquetas moles
ppp
P. 2
P. 3
pppp
whisper tons
x
ligar radio
ppp
P. 4
ppp
P. 5
ppp
203
P. 1
ppp
P. 2
baquetas moles
ppp
P. 3
buzina
rádio
p
mf
(rádio ligada sempre)
P. 4
ppp
P. 5
ppp


25
209
P. 1
P. 2
P. 3
P. 4
P. 5
ppp
pppp
x
radio
mf
217
tam-tam
dinâmica do volume do rádio
p
prato


26
223
P. 1
ppp
P. 2
ppp
P. 3
pppp
x
P. 4
P. 5
228
arco
pppp
ppp
arco
pppp
pppp
x
toms
pppp
ppp


27
236
pppp
whisper tons
voz
P. 1
P. 2
baqueta dura
ppp
p
P. 3
tam-tam
pppp
P. 4
prato
pppp
P. 5
ppp
245
P. 1
baqueta dura
p
P. 2
baqueta dura
pp
mp
P. 3
pppp
P. 4
toms
ppp
P. 5
caixa clara (baquetas duras)
ppp
p
tímpano (baquetas moles)
ppp


28
253
P. 1
P. 2
ppp
p
P. 3
P. 4
P. 5
caixa clara
pppp
pp
262
ppp
tam-tam
(baqueta dura)
pp
tímpano (baqueta mole)
pppp

O quê que eu faço com isto? (2014)

O quê que eu faço com isto?

Marcelo Villena

Belo Horizonte (2014)

O quê que eu faço com isto?

O quê que eu faço com isto? **é uma composição para objetos recolhidos no meio ambiente que são manipulados pelos intérpretes de maneira a produzir sons. São objetos que, quando estavam no local de onde foram retirados, sofriam a influência de diversos agentes (chuva, vento, animais, seres humanos) produzindo boa parte das sonoridades que poderíamos reconhecer no local. Ao trazer estes objetos para o palco, desta maneira, se traz parte da materialidade que constrói uma paisagem sonora, criando uma alusão sonora direta, além da referência visual.**

A peça foi composta especialmente para o grupo Derivasons (Belo Horizonte – Brasil). É por esse motivo que na partitura as partes são indicadas com o nome dos intérpretes: é uma forma de prestar homenagem aos primeiros parceiros nesta abordagem poética.

A proposta foi a seguinte: cada integrante do grupo procuraria objetos que pudessem produzir sons em seus locais de atividade cotidiana. Eu receberia os objetos, estudaria suas possibilidades sonoras, comporia a peça e devolveria os objetos para eles estudar.

Os integrantes do Derivasons me entregaram diversos objetos e eu mesmo saí à procura de outros. Nem todos os objetos foram empregados. A lista final é a seguinte:

- Uma folha dura, seca, de palmeira (para ser mais exatos, a base da folha).

- Bambus de diversas espessuras (entre 1 cm e 4 cm aprox.).

- Um liquidificador velho, com o vaso solto, mas com o motor funcionando.

- Uma das duas partes da malha protetora das aspas de um ventilador quebrado, de metal, com um orifício de uns 7 cm de diâmetro no centro.

- Envoltórios plásticos de guloseimas. (na partitura: "papel de bala"). - Tampinhas metálicas de garrafa de cerveja. (Em torno de 15).
- Um estojo plástico de óculos.
- Dois fragmentos de lajotas quebradas de piso de cerâmica.

- Folhas secas de árvores de diversas espécies.

- Folhas secas de árvores com ondulações regulares em alto-relevo, que ao serem raspadas funcionam musicalmente como um reco-reco. (Na partitura: "folha reco-reco").

- Vagens de flamboyant[186]abertas, que funcionam também como reco-reco. (Na partitura: "reco-reco de flamboyant").

- Ramas de árvores de diversas espécies, com vagens, que funcionam como chocalhos ao serem agitadas. (Na partitura: "chocalho de vagens").

Após serem experimentadas as possibilidades sonoras dos objetos, a peça foi construída a partir da escuta da paisagem sonora de um dos locais onde foram recolhidos: a pequena floresta à frente da Escola de Música da UFMG. Foram feitas gravações no local e posteriormente analisadas, procurando estabelecer eventos sonoros típicos e aspectos de sua organização temporal.

Esta versão apresenta as ações musicais descritas em palavras dentro de uma linha de tempo. Cada intérprete deve se posicionar no palco com um cronómetro em um local de fácil visualização. As partes são individuais, não há uma "grade".

---

[186] Árvore da espécie *Delonix Regia.* Se não conseguir, podem ser vagens de outra espécie, se- melhantes na dureza.

Nathália:

0’00” – 0’14” : silêncio

0’14” – 0’16”: caminhar nas folhas secas (pp)

0’16”: silêncio

0’17” – 0’20”: caminhar nas folhas secas (p)

0’20” – 0’35”: silêncio

0’35” – 1’00”: treinar escalas com o clarinete (entre p e mp)

1’00” – 1’22”: silêncio

1’22” – 1’38”: caminhar nas folhas secas (entre mp e mf)

1’38” – 1’51”: silêncio

1’51”: passo nas folhas secas (mp)

1’52” – 2’04”: silêncio

2’04”: passo nas folhas secas (p)

2’05” – 2’06”: silêncio

2’07”: passo nas folhas secas (pp)

2’08” – 2’32”: silêncio

2’33”: passo demorado nas folhas secas (mp)

2’35” – 2’46”: silêncio

2’47” – 2’50”: caminhar nas folhas secas (mf)

2’51” – 2’52”: silêncio

2’53” : passo demorado nas folhas secas (mf)

2’54” – 5’00”: silêncio

5’00” – 6’18”: caminhar nas folhas secas ! mudar a velocidade e o andamento 6’18” – 6’30”: silêncio

6’25” – 6’30”: passos regulares nas folhas secas (pp)

6’30” – 7’41”: silêncio

7’41” – 8’10”: tocar no clarinete um trecho do trenzinho do caipira tranquila e despreocupadamente, mas atenção!!! Não ultrapassar os 8 compassos, que configura plágio!! (mp)

7’48 – 8’10”: caminhar nas folhas secas enquanto toca a flauta (mp)

8’10” – 8’17”: silêncio

8’17” – 8’23”: caminhar lentamente nas folhas (pp)

8’23” – 8’37”: silêncio

8’37” – 8’44”: breve retorno do trenzinho (p)

8’44” – 10’06”: silêncio

10’06” – 10’20”: caminhar nas folhas secas rapidamente (mf / f)

10’20” – 10’50”: silêncio

10’50” – 11’30”: esfregar as folhas secas entre si ! diferentes ritmos e intensidade 11’30” – 11’45”: silêncio

11’45” – 12’05”: falas (murmúrio) (ppp). Caminhar nas folhas secas ! Ciclo: 4 passos-pausa-4 passos-pausa (mf)

12’05” – 12’12”: silêncio

12’12” – 12’17”: caminhar nas folhas secas (pp) ! passos hesitantes

12’17” – 12’24”: murmurar (pp)

12’24” – 12’30”: silêncio

12’30” – 12’41”: murmurar (p)

12’35” – 12’47”: caminhar nas folhas secas (p)

12’47” – 13’05”: silêncio

13’05” – 13’25”: caminhar nas folhas secas com passos descontínuos

13’25” – 14’38”: silêncio

14’38” – 14’40”: murmúrio (pppp)

Marcos B.

0’00” – 0’25”: silêncio

0’25”: bater com uma caneta, baqueta ou bambu fino no liquidificador (mf)

0’26” – 0’30”: silêncio

0’30” – 0’32”: cinco batidas regulares (a última acentuada) (mf) —>caneta, baqueta ou bambu no liq. —>coordenar com Marcos S.

0’33”: silêncio

0’34”: duas batida regulares (a última acentuada) (mf) ! coordenar com Marcos S. 0’35” – 0’45”: silêncio

0’45” – 0’47”: 3 batidas no arame do ventilador

0’47” – 1’05”: silêncio

1’05” – 1’20”: arrastar o liquificador no chão com algumas interrupções (f)

1’20” – 1’21”: silêncio

1’21” – 1’23”: 3 batidas no arame do ventilador. Diminui de mp para

p.

1’23” – 1’46”: silêncio

1’46” – 1’53”: soprar em ciclos de ritmo curto e regular em papel de bala como se fosse uma palheta

1’53” – 1’58”: silêncio

1’59”: batida no liquidificador (mf)

2’00” – 2’05”: silêncio

2’05” – 2’07”: duas batidas no liquificador (f)

2’07” – 2’23”: silêncio

2’23” – 2’26”: 4 batidas com bambu no liquificador (f), a última acentuada

2’26” – 2’40”: silêncio

2’41” – 2’43”: 2 batidas com bambu no liquificador (p)

2’44” – 3’37”: silêncio

3’37” – 3’45”: com o liquificador ligado na tomada, apertar o botão para fazer soar o motor

3’45” – 4’02”: silêncio

4’02” – 4’40”: usando o papel de bala como se fosse uma palheta, improivisar livremente com ritmos e alturas diferentes

4’40” – 5’00”: silêncio

5’00” – 6’17”: usando o papel de bala: realizar gesto de 3 glissandos ascendentes (observar que a maior tensão com que o papel puxado, mais agudo é o som) —>repetir este ciclo de 3 gliss. Durante todo o trecho intercalado de pausas curtas (mf / ff)

6’17” – 6’30”: papel de bala —>ações diferentes à anterior (escolha

livre)

6’30” – 6’35”: papel de bala —>4 sons muito agudos em ritmo regular (acentua primeira nota do grupo) (ff)

6’35” – 6’37”: pausa

6’37” – 6’40”: repete anterior (2 sons) (acentua primeira nota do grupo) (ff)

6’40” – 7’10”: silêncio

7’10” – 7’14”: 3 glissandos ascendentes com o papel de bala (f)

7’14” – 9’14”: silêncio

9’15”: batida com bambu no liquificador (mp)

9’16” – 10’21”: silêncio

10’22”: batida com baqueta ou bambu forte no liquidificador (ff)

10’23” – 11’05”: silêncio

11’05” – 11’35”: trêmolo contínuo com bambu fino no buraco interno do ventilador (oscila entre mf e f)

11’35” – 11’45”: silêncio

11’45” – 12’05”: voz —>murmurar

12’05” – 13’00”: silêncio

13’00”: soprar uma vez no papel de bala

13’01” – 14’38”: silêncio

14’38” – 14’40”: voz —>murmurar (ppp)

Thais:

0’00” – 0’16”: fricções rápidas na folha reco-reco (mp).

0’16” – 0’22”: mesma ação diminuindo a velocidade e intensidade.

0’22” – 0’25”: a velocidade diminui para a metade do andamento original.

0’25” – 0’28”: raspar duas folhas alternadamente (mp)

0’28” – 0’37”: saída e entrada de fase (mp)

0’37” – 0’50”: fricções rápidas numa folha só. (mp)

0’50” – 0’55”: rallentando (mp)

0’55” – 1’00”: morrendo (diminuendo)

1’00” – 1’05”: silêncio

1’05” – 1’20”: falas (piano)

1’20” – 1’37”: silêncio

1’37” – 2’24”: fricção no reco-reco de vagem (flamboyant) em ritmos regulares, andamento médio (p)

2’24” – 2’50”: mesma ação com interrupções irregulares. (mp)

2’50” – 2’65”: idem ao anterior morrendo aos poucos

2’65” – 3’12”: silêncio

3’12” – 3’23”: fricção no reco-reco de vagem em ritmo regular e andamento médio, crescendo gradual de ppp a mf.

3’23” – 4’40”: permanece em mf acelerando súbito

4’40” – 4’50”: mais um acelerando (mf)

4’50” – 6’25”: silêncio

6’25” – 6’30”: caminhar com passos regulares nas folhas secas (mp)

6’30” – 6’40”: silêncio

6’40” – 6’47”: caminhar com passos regulares nas folhas secas (mp)

6’47” – 7’17”: silêncio

7’17” – amassar folhas secas

7’18” – 7’20”: silêncio

7’21” – 7’25”: esfregar folhas secas entre si

7’25” – 7’27”: silêncio

7’27” – 7’48”: chacoalhar chocalho de vagens de forma intermitente

7’48” – 8’10”: caminhar com passos irregulares nas folhas secas (mp)

8’10” – 8’47”: silêncio

8’47” – 9’00”: mexer em movimentos irregulares o chocalho de vagens (variar de p a f)

9’00” – 9’10”: silêncio

9’10”: raspar folha seca (p)

9’11” – 9’14”: silêncio

9’15”: amassar folha seca (mp)

9’16” – 9’20”: silêncio

9’21”: amassar folha seca (mp)

9’22” – 9’50”: silêncio

9’51”: amassar folha seca (mp)

9’52” – 9’59”: silêncio

10’00” – 10’02”: duas amassadas em folha seca (p)

10’02” – 10’05”: silêncio

10’ 06’ – 10’30”: chacoalhar irregularmente o chocalho de vagens (variar de p a f) 10’30” – 10’ 40”: silêncio

10’40” – 10’ 45”: chacoalhar irregularmente o chocalho de vagens (variar de p a f) 10’45” – 10’50”: silêncio

10’50” – 11’30”: caminhar com passos irregulares nas folhas secas (mp)

11’30” – 11’45”: trêmolo de chocalho de vagens —>3 crescendo-dimuendo (p-f) no trecho

11’45” – 12’05”: silêncio

12’05”–12’30”: trêmolodechocalhodevagens —>2crescendo-dimuendo(p-ff)no trecho

12’30” – 12’43”: silêncio

12’42” – 12’44: trêmolo de vagem (mp) 12’44” – 12’47”: silêncio

12’47” – 13’01”: trêmolo de vagem (mp) 13’01” – 13’02”: silêncio

13’02” – 13’04”: chacoalhar do chocalho de vagens em ritmo regular (mf) 13’04” – 13’25”: silêncio

13’25” – 13’40”: chacoalhar irregular (varia de p a f)

13’40” – 14’40”: mexer nas folhas secas com ritmos diversos, muita atividade e intensidade (mf-f)

Luis:

0’00” – 0’04” – seis batidas em ritmo regular na folha de palmeira: grave- agudo-grave-ag... (mf)

0’04” – 0’05” – silêncio

0’05” – 0’11” – duas batidas (regulares) graves lentas (mf) - pausa – 5 batidas (regulares) agudas (mf)

0’11” – 0’14” – 3 batidas regulares agudas (mp)

0’14” – 1’05” – silêncio

1’05” – 1’20” – fala texto (pp)

1’20” – 1’23” – 3 batidas no corpo do liquidificador decrescendo de mf a p 1’23” – 1’52” – silêncio

1’52” – 1’54” – duas batidas no corpo do liquidificador (mp) 1’54” – 1’58” – silêncio

1’59” – 2’00” – uma batida no corpo do liquidificador (mp) 2’00” – 2’05” – silêncio

2’05” – 2’07” – duas batidas no corpo do liquidificador (pp)

2’07” – 2’50” – silencio

2’50” – 2’55’ – duas batidas no bambu separadas pelo menos por dois segundos de pausa (p)

2’55” – 3’20” – silêncio

3’20” – 3’23” – quatro batidas regulares no bambu

3’24” – 4’48” – silêncio

4’49” – batida na folha de palmeira (mf)

4’50” – 6’18” – silêncio

6’18” – 6’27” – batidas regulares (2 por seg. aprox.) (f)

6’27” – 6’30” – sem interromper em relação ao anterior, andamento mais lento e dinâmica mais forte

6’30” – 6’46” – silêncio

6’46” – 6’54” – batidas regulares na folha de palmeira (2 por seg. aprox.)

(mp) última batida mais forte

6’54” – 6’57” – silêncio

6’57” – 7’04” – batidas regulares na folha de palmeira (2 por seg. aprox.) interrupções ocasionais —>toda a seção um gesto de crescendo de p para f 7’04” – silêncio

7’05” – 7’10” – na folha de palmeira: 3 batidas graves e depois 3

batidas agudas (mf)

7’10” – 8’24” – silêncio

8’24” – 8’33” – batidas no bambu (mp) acentua a última

8’33” – 8’37” – silêncio

8’37” – 8’40” – 3 batidas (f) na folha de palmeira

8’40” – 9’22” – silêncio

9’22” – 9’26” – batidas lentas no bambu

9’26” – 9’31” – silêncio

9’31” – 9’42” – batidas na folha de palmeira (regulares): gradualmente ficam mais graves, lentas e fortes (mp —>ff) última acentuada

9’42” – 9’44” – silêncio

9’44” – 9’ 46” – mais 2 batidas na folha de palmeira (ff) última acentuada 9’46” – 9’57” – silêncio

9’57” – 10’00” – duas batidas similares mas mf

10’00” – 10’02” – silêncio

10’02” – 10’07” – jogar os bambus no chão e mexer neles de maneira que produzam ruidos ao bater entre si

10’07” – 10’22” – silêncio

10’22” – batida (fff) com bambu no corpo do ventilador

10’23” - 10’53” – silêncio

10’53” – 10’55” – grande e estrondosa gargalhada

10’55” – 11’35” – silêncio

11’35” – 12’05” – batidas isoladas e irregulares em diferentes objetos (ventilador, folhas de palmeira, bambus) com diversas dinâmicas e

alturas —>deixar espaços de silêncio —>evitar qualquer padrão previsível

12’05” – 12’20” – silêncio

12’20” – 12’24” – batidas no bambu

12’24” – 14’13” – silêncio

14’13” – 14’40” – batidas fortes e regulares na folha de palmeira. Exemplo de ciclo possível: 4-pausa-3-pausa- 4-pausa-5-pausa ! pausas entre 1 s. e 2 s. —>às vezes acentua a última batida do grupo.

Renan:

0’00” – 0’11”: silêncio

0’11” – raspar uma vez na folha (mp)

0’12” – 0’45”: silêncio

0’45” – 0’47”: deixar cair tampinhas de garrafa no chão (ação dura dois seg.) (mf) 0’47” – 1’01”: silêncio

1’01”: soprar fazendo vibrar o papel plástico de bala como se fosse uma palheta (uma vez só) (mp)1’02” – 1’22”: silêncio

1’22” – 1’47”: voz (murmurando coisas) (ppp)

1’47” – 1’57”: silêncio

1’57” – 1’58”: batidas em trêmolo no buraco central da grade do ventilador com uma caneta (mp)1’59” – 2’35”: silêncio

2’35” – 2’40”: soprar em papel de bala (idem ao anterior) – pulsações regulares (mf) 2’41” – 2’56”: silêncio

2’56” – 3’20”: fricção com a mão na “folha-reco-reco”. Ciclo: 3 fricções / 1 pausa. As pausas podem variar de duração, o ritmo das fricções é sempre o mesmo (o ciclo de 3 fricções: p —>mf)3’20” – 3’30”: silêncio

3’31”: amassar as folhas (um movimento só, lento) (p)

3’32” – 3’40”: silêncio

3’40” – 3’42”: fricção na folha reco-reco (3 fricções) (p)

3’42” – 3’47”: silêncio

3’48” – 3’53”: amassar continuamente as folhas secas (mp)

3’54” – 4’47”: silêncio

4’48” – 4’57”: fricção contínua entre duas folhas secas (pp)

4’58”: silêncio

4’59”: soprar no papel de bala (f)

5’00”: silêncio

5’01” – 6’35”: soprar no papel de bala: notas repetidas / esperimentar diferentes alturas / experimentar gestos com mudanças de alturas (mf – f)6’36”: silêncio

6’37” – 6’40”: soprar em garrafas com diferentes níveis de água (escala ascendente) (mp)6’41” – 6’53”: silêncio

6’54” – 6’57”: movimentos circulares com as folhas secas (entre p e

mp)

6’58” – 7’03”: silêncio

7’04” – 7’19”: repetir continuamente escalas ascendentes e descendentes nas garafas com água. (mp)7’19” – 7’21”: silêncio

7’21” – 7’25”:repetir continuamente escalas ascendentes e descendentes nas garrafascom água. (p)7’25” – 7’48”:silêncio

7’48” – 8’10”:caminhar nas folhas secas (mp)

8’10” – 8’16”:silêncio

8’17” – 8’23”:caminhar nas folhas secas (p)

8’24” – 8’55”:silêncio

8’55” – 9’00”: repetir continuamente escalas ascendentes e descendentes nas garafas com água. Melodias curtas de 4 notas. (crescendo gradual de p ! mf) 9’00” – 10’28”: silêncio

10’29” – 10’34”: Garrafas: melodias curtas de quatro notas (mp)

10’35” – 11’45”: silêncio

11’45” – 12’05”: falas (mumúrios) (p)

12’05” – 12’11”: silêncio12’12” – 12’24”: falas (pp) 12’24” – 12’30”: silêncio 12’30” – 12’41”: falas (pp) 12’42” – 14’38”: silêncio 14’38” – 14’40”: falas (pppp)

Marcos S.

0’00” – 0’17” – silêncio

0’17”: arrastar placa de cerâmica no chão (mp)

0’18” – 0’19”: silêncio

0’20”: arrastar placa de cerâmico no chão (f)

0’21” – 0’25”: silêncio

0’25”: bater no arame do ventilador (mf)

0’26” – 0’30”: silêncio

0’30” – 0’32”: ventilador ! 5 batidas em ritmo regular – última acentuada (mf) ! coordenar com Marcos B.

0’33”: pausa

0’34”: ventilador!2batidasemritmoregular–últimaacentuada(mf)! coordenar com Marcos B.

0’35” – 0’45”: silêncio

0’45” – 0’47”: arrastar cadeiras fazendo barulho (2 vezes) (mf)

0’47” – 1’00”: silêncio

1’00” – 1’05”: imitar com a voz latidos de cachorro (f)

1’05” – 1’20”: arrastar cadeira (várias vezes) (f)

1’20” – 1’58”: silêncio

1’59”: batida no arame do ventilador (mf)

2’00” – 2’05”: silêncio

2’05” – 2’07”: duas batidas no arame do ventilador (p)

2’07” – 2’23”: silêncio

2’23” – 2’26”: 4 batidas em ritmo regular no arame do ventilador com baqueta de madeira (ou um dos bambus fininhos), a última

batida acentuada. (mf)

2’26” – 2’41”: silêncio

2’41” – 2’43”: duas batidas em ritmo regular no arame do ventilador com baqueta de madeira (ou um dos bambus fininhos). (p)

2’43” – 3’25”: silêncio

3’25” – 3’27”: arrastar cadeiras fazendo barulho (2 vezes) (mf)

3’27” – 3’46”: silêncio

3’46”: uma batida no arame do ventilador (f)

3’47”- 7’06”: silêncio

7’06” – 7’10”: 3 sons de fechar a capa de óculos, 3 batidas com caneta na capa (mf) 7’10” – 7’11”: silêncio

7’11” – 7’14: arrastar a capa de óculos no chão (p)

7’14” – 7’26”: silêncio

7’26” – 8’05”: soprar em papel de bala (plástico) como se fosse uma palheta procurando diferentes alturas (entre mp e ff)

8’05” – 9’03”: silêncio

9’03” – 9’07”: soprar no papel de bala em ritmo regular (mf)

9’07” – 9’20”: silêncio

9’20” – 9’28”: arrastar capa de óculos no chão (mp)

9’28” – 10’00”: silêncio

10’00”: voz ! som de limpar pigarro da garganta (mf)

10”01” – 10’21”: silêncio

10’22”: jogar com violência as tampinhas contra o chão (ff)

10’23” – 10’32”: silêncio

10’32” – 10’38”: arrastar capa de óculos no chão (mp)

10’32” – 12’05”: silêncio

12’05” – 12’30”: arrastar capa de óculos no chão (crescendos e diminuendo entre mp e f)

12’30” – 12’41”: murmurar (p)

12’41” – 13’05”: silêncio

13’05” – 13’25”: arrastar capa de óculos no chão (p)

13’25” – 13’34”: silêncio

13’34” – 13’39”: arrastar capa de óculos no chão (pp) 13’39” – 14’38”: silêncio

14’38” – 14’40”: voz ! murmurar (ppp)

Galeria Babylon (2016)

Galeria Babylon

Marcelo Villena

Foz do Iguaçu 2016

Sobre a peça

Galeria Babylon é uma performance sonora para 6 interpretes que fazem uso da voz e manipulam objetos do cotidiano. Opcionalmente, alguns deles podem se acompanhar de instrumentos musicais. A performance evoca sonoridades típicas da Avenida Brasil, da cidade de Foz do Iguaçu, distribuídas no espaço performático de forma a similar à que se apresenta no espaço urbano. Como espaço performático sugere-se um corredor ou galeria, onde os músicos podem se distribuir da seguinte forma, de acordo com suas funções imitativas:

Intérprete 3:
Música de loja
(voz e acompanhamento
à escolha do interprete

Interprete 4:
Sons de obra de construção
(martelo, pedaços de metal,
pedaços de madeira)

Intérprete 1: sons de
trânsito (voz, grade de
ventilador, vareta, panela)

Intérprete 6:
Sons da lanchonete
(voz, sacolas de plástico,
xícaras, colheres, objetos
de plástico, madeira, etc.)

Intérprete 5:
Locutor de porta
de loja (voz)

Interprete 2:
Música de loja
(voz e acompanhamento
à escolha do interprete)

O publico fica posicionado alrededor dos músicos. Na frente de cada músico há uma mesa e uma cadeira. A performance funciona da seguinte maneira: 6 pessoas do público "pagam" (com dinheiro simbólico ou não) o direito de sentar em uma dessas cadeiras, embaralhar e distribuir cartas provindas de dois baralhos: o primeiro indica ações musicais, o segundo, as dinâmicas. Alguns baralhos contém a ação musical em si (no caso ações musicais de curta duração) outros só fazem alusão ao numero da ação, por exemplo, "Canção 1", que o intérprete tem como partitura em uma estante. Para agilizar a performance, os croupieres entregam sequência de ações. Quando o interprete tiver terminado de realizar as ações ele entrega uma nova sequência. A performance termina quando o "diretor" fizer um sinal.

Como não há uma coordenação de eventos, senão uma simultaneidade indeterminada, a partitura é composta exclusivamente pelas partes individuais, sem uma partitura geral. Os intérpretes das partes que contém "músicas de loja" podem se acompanhar por instrumento harmônico, com percussão corporal ou percussão em objetos do cotidiano.

Baralhos do intéprete 1

Intérprete 1:
Sons de
trânsito

f

p < f > p

pp

ppp < f

mp

mf

f p súbito

sfz p < ff

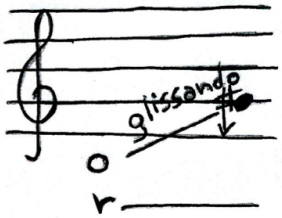
ff > pp

p

ff

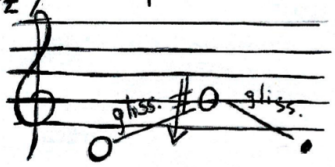
pppp > o

Voz / Più lento



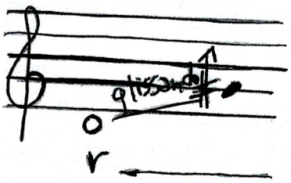
1.

Voz / Tempo indeterminado

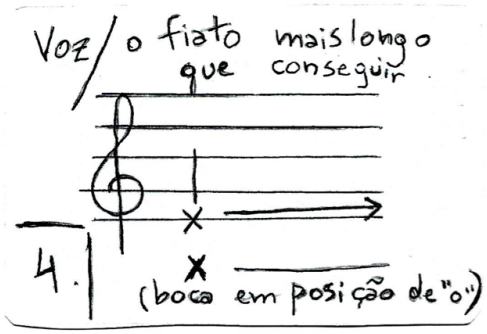


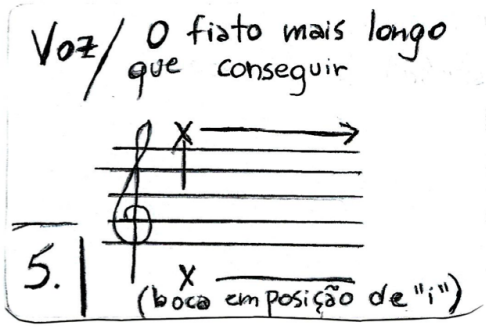
2. (um ou dois fiatos)

Voz / Presto

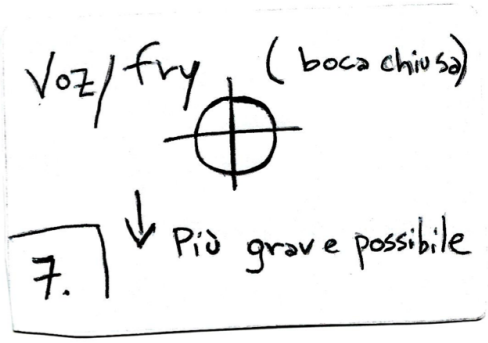


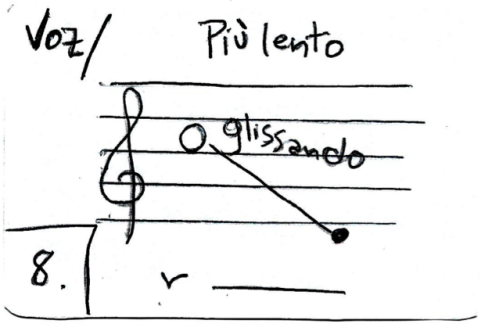
3.

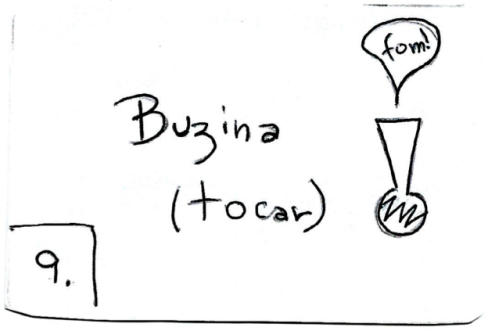

Voz/ o fiato mais longo que conseguir
4.
(boca em posição de "o")

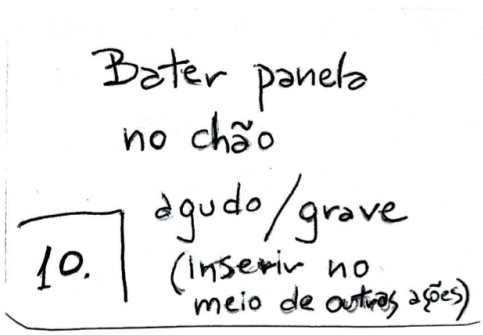

Voz/ O fiato mais longo que conseguir
5.
(boca em posição de "i")

Barrinha de metal + grade metálica de ventilador
6.
Girar a grade batendo na barrinha

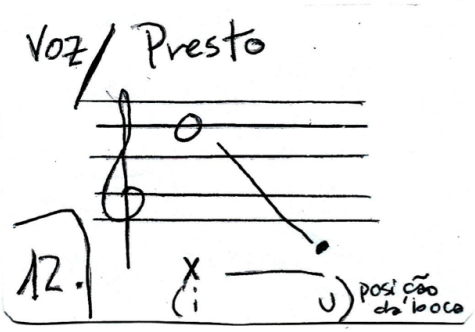

Voz/ fry (boca chiusa)
7.
Più grave possibile

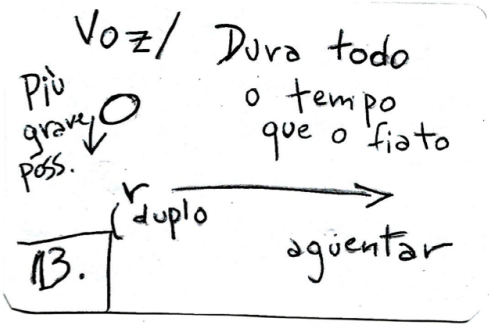

Voz/ Più lento
glissando
8.

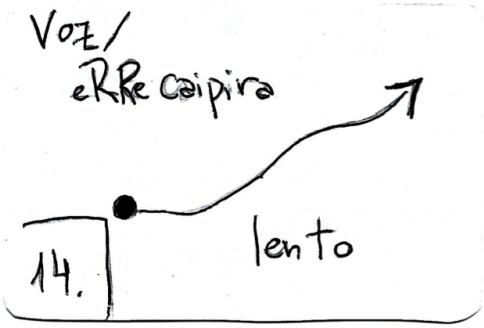

Buzina
(tocar)
fom!
9.

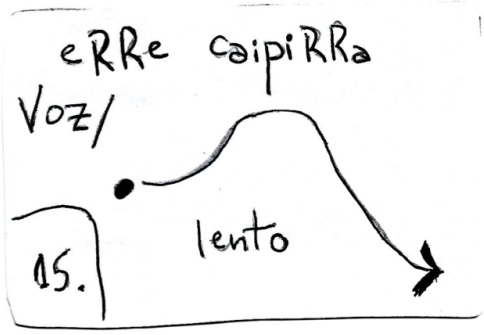

Bater panela no chão
10.
agudo/grave
(inserir no meio de outras ações)

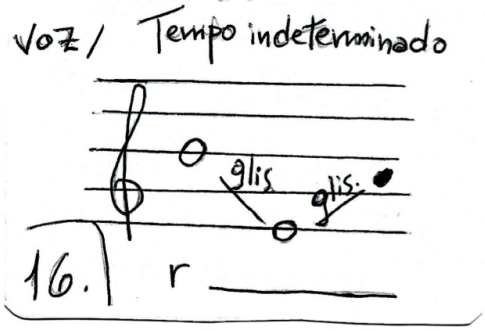
Bater panela no chão
11.
grave/agudo
(inserir no meio de outras ações)

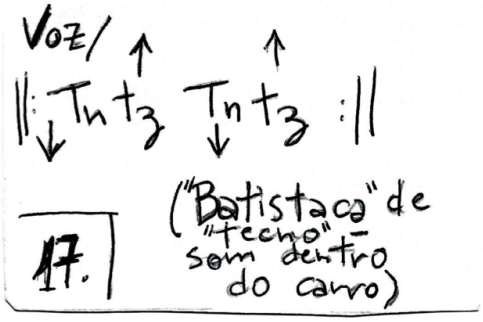

Voz/ Presto
12.
posição da boca

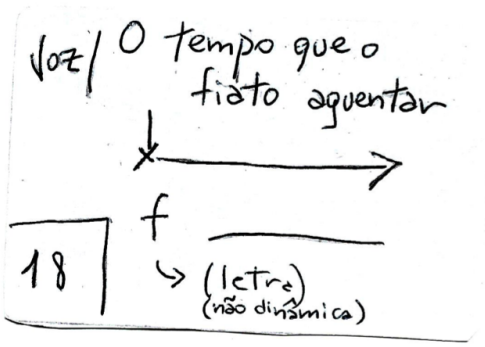

Voz/ Dura todo o tempo que o fiato
Più grave poss.
duplo
aguentar
13.

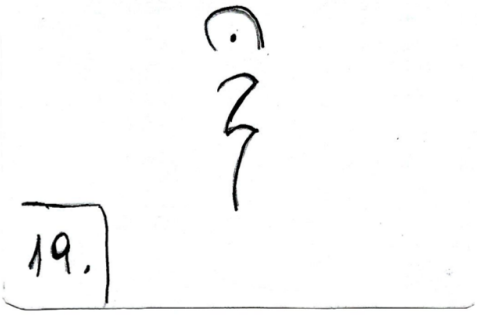

Voz/
eRRe caipira
lento
14.


eRRe caipiRRa
Voz/
lento
15.


Voz/ Tempo indeterminado
glis
glis.
16.
r


Voz/
Tn tz Tn tz
("Batistaca" de "techno" - som dentro do carro)
17.


Voz/ O tempo que o fiato aguentar
f
(letra)
(não dinâmica)
18


19.

Bater
na panela
simultaneamente
com baqueta
e
mão

(b.)

(m.)

20.

Voz/

Altura aprox.

Tempo
indeter-
minado

p liss.

f

21.

Baralhos do intéprete 2

Intérprete 2:

Músicas de Loja
(português)

ff > ppp

ppp > o

mf < f > p < mf

ff

p > pp

p < f > pp

Canção 1

1

Canção 2

2.

Canção 3

3.

Canção 4

4

Canção 5

5.

Canção 6

6.

Canção 7

7.

8.

Baralhos do intéprete 3

Intérprete 3:
Músicas de Loja
(espanhol)

fff

mf < ff > pp

ppp

mf > p < mp

f > pp

pp < f

Canção 1

1.

Canção 2

2.

Canção 3

3.

Canção 4

4.

Canção 5

5.

Canção 6

6.

7

Baralhos do intéprete 4

Intérprete 4:
Sons de
Construção

ff > ppp < mf

mp < ff > p

mf

p < mf > mp

pppp

f > p

pp < f

p < mf > p < mf

ff

Martelar em lâmina de madeira

1. Repete 2x

Martelar em lâmina de metal

2. Repete 2x = deixar ressoar

Metal Martelar

Madeira

3. Repete 2x

Lajotas de cerâmica

4. (raspar) Repete 3x

Lajotas de cerâmica

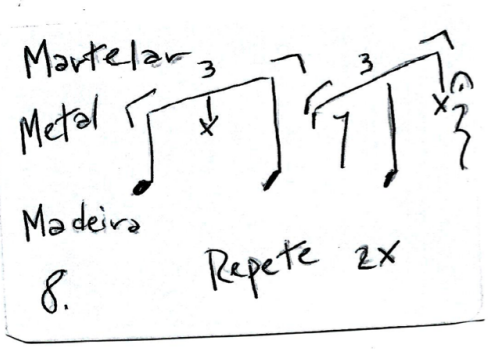
bater

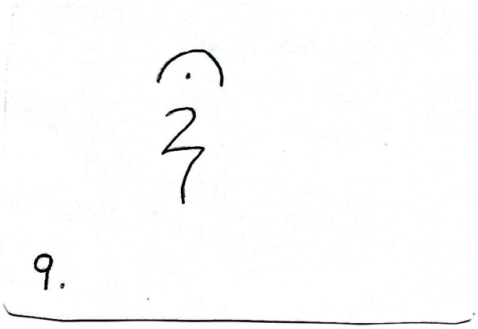
5. raspar Repete 2x

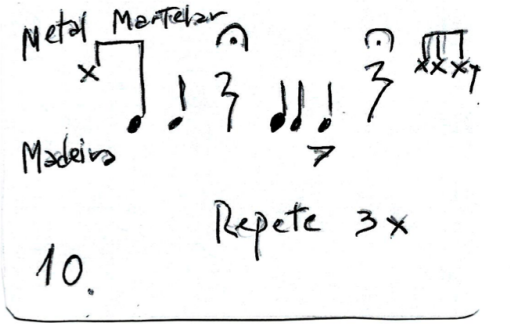
Lajotas (raspar)

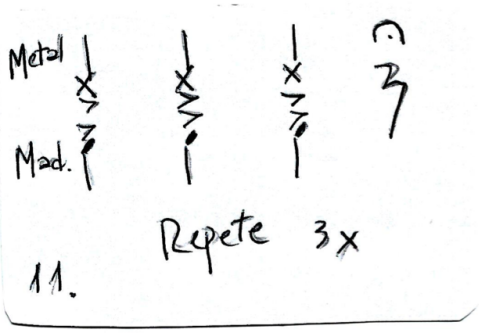
Madeira

6. Não repete









Raspar entre si dois objetos de metal (duração: não mais do que 30 seg.)

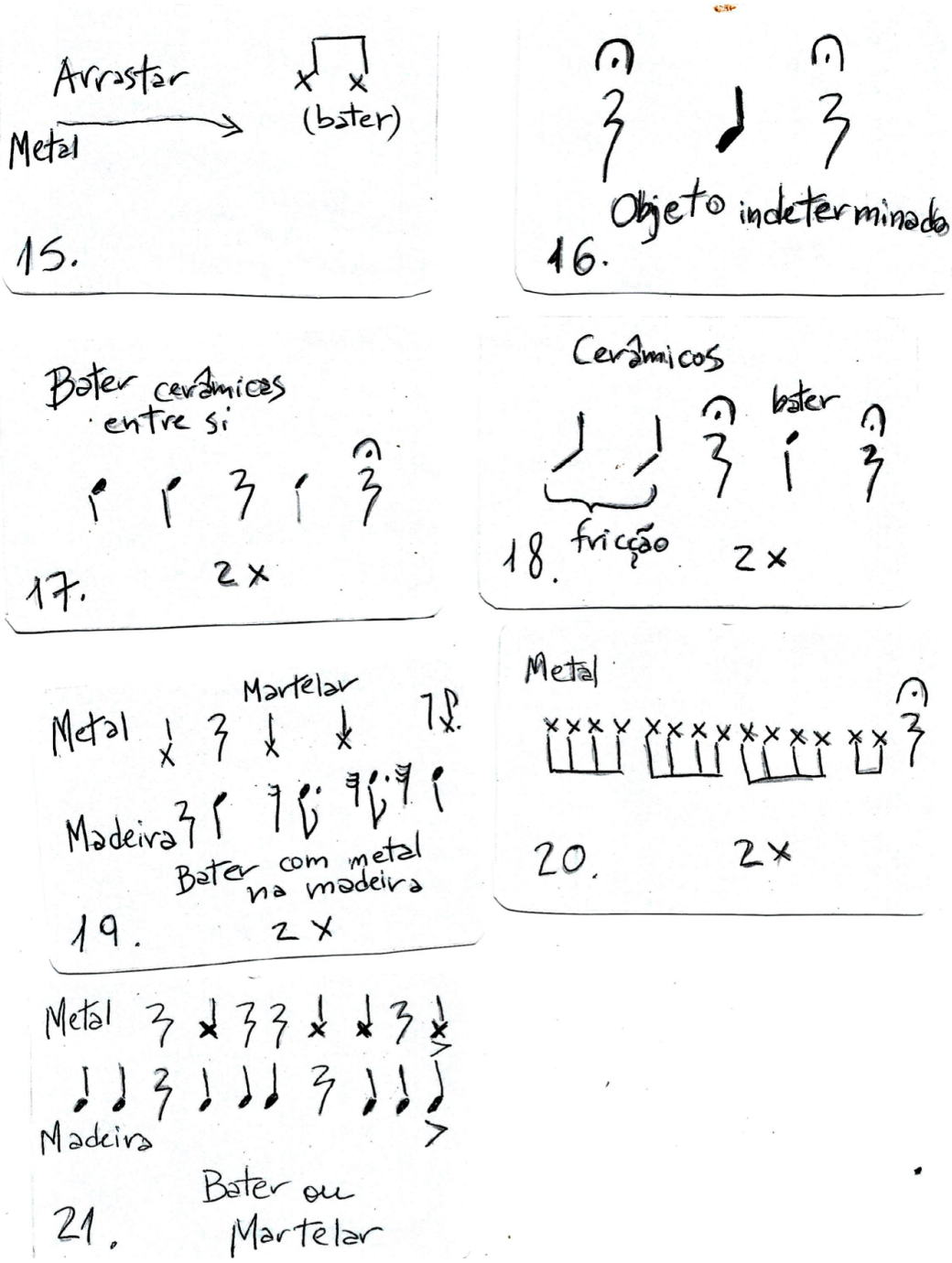
12.

Arrastar placa de cerâmica no chão (duração: não mais do que 30 seg.)

13.

Arrastar pedaço de madeira no chão (duração: não mais do que 30 seg.)

14.


Arrastar
Metal
(bater)
15.
Objeto indeterminado
16.
Bater cerâmicas entre si
17.
2x
Cerâmicos
bater
fricção
18.
2x
Metal
Martelar
Madeira
Bater com metal na madeira
19.
2x
Metal
20.
2x
Metal
Madeira
Bater ou Martelar
21.

Baralhos do intéprete 5

Intérprete s:
Locutor de
Loja

p < f > pp

mf > ppp

pp < mf

pppp

ff > p < ff

mf

pp < ff

Frases de
loja 1
1.

Frases de
loja 2
2.

Frases de
loja 3
3.

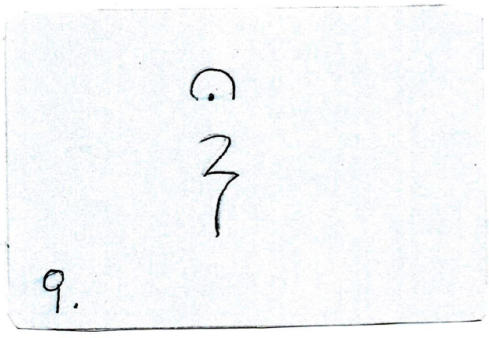
Frases de
loja 4
4.

Frases de
loja 5
5.

Frases de
loja 6
6.

Frases de
loja 7
7.

Frases de
loja 8
8.


9.

Baralhos do intéprete 6

Intérprete 6:

Lanchonete

f > p < mf > p

ppp < mp

f > p < ff

mf > pppp

mf < fff

pp < mf > ppp

f f

PP

Cena
1
1

Cena
2
2.

Cena
3
3.

Cena
4
4.

Cena
5
5.

Cena
6
6.

Cena
7
7.

Cena

8

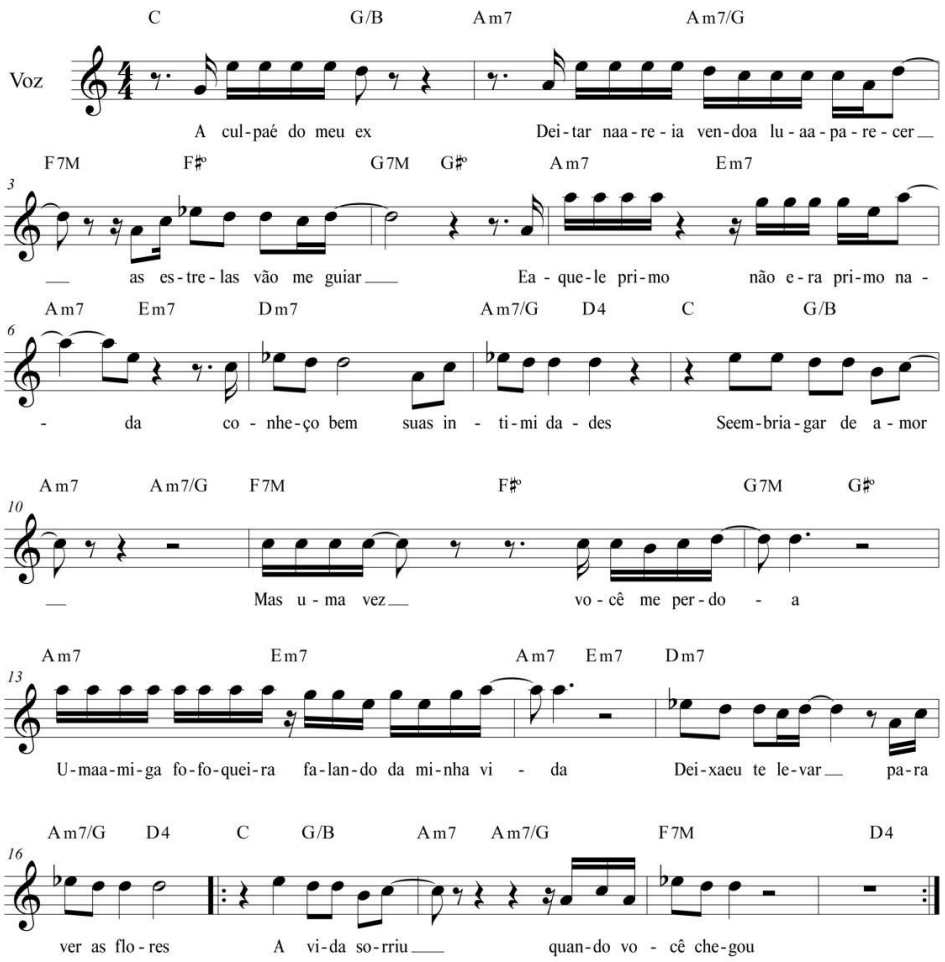
8.

Partes do intérprete 2

Canção 1

Balada romântica

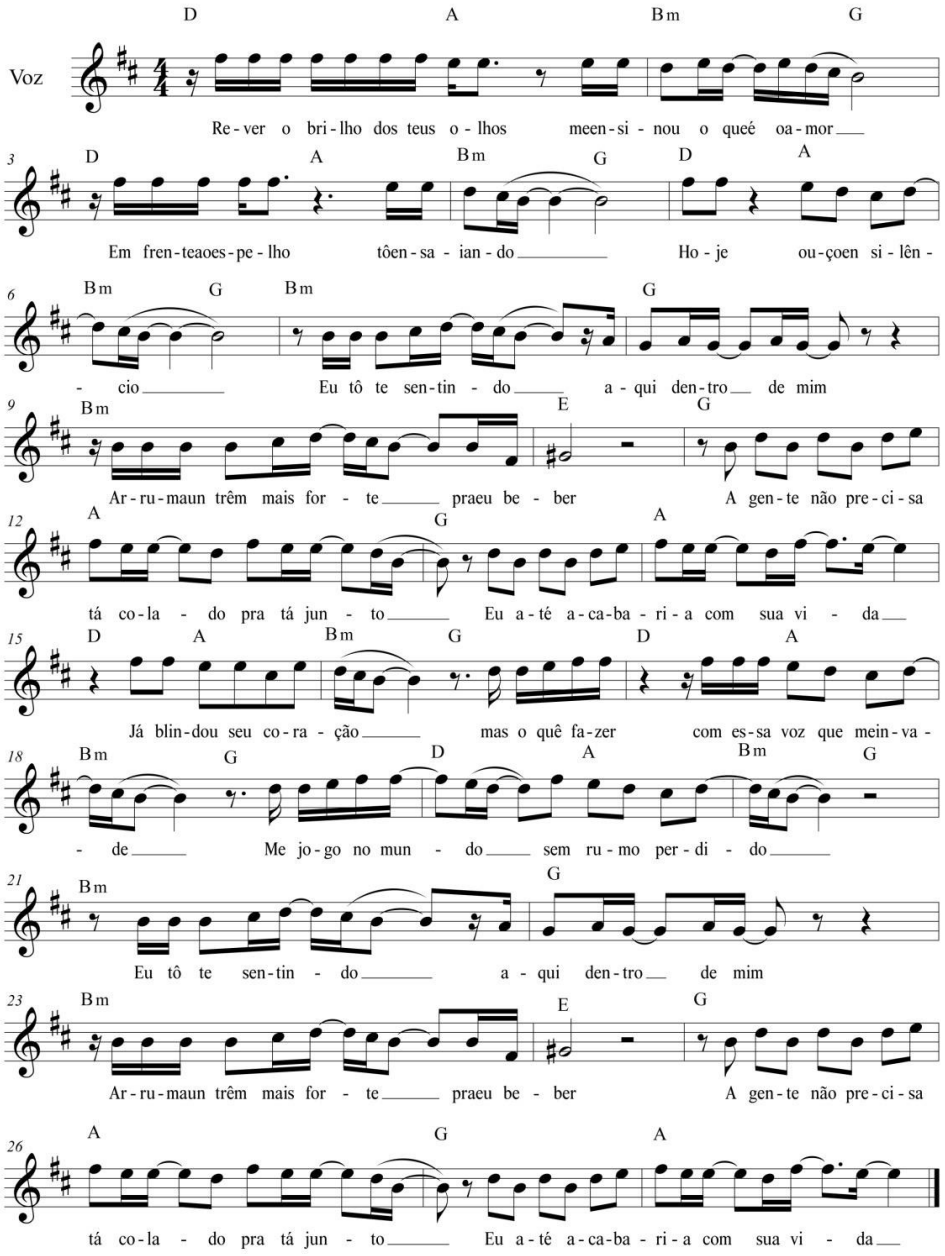
Marcelo Villena



Sertanejo universitário

Canção 2

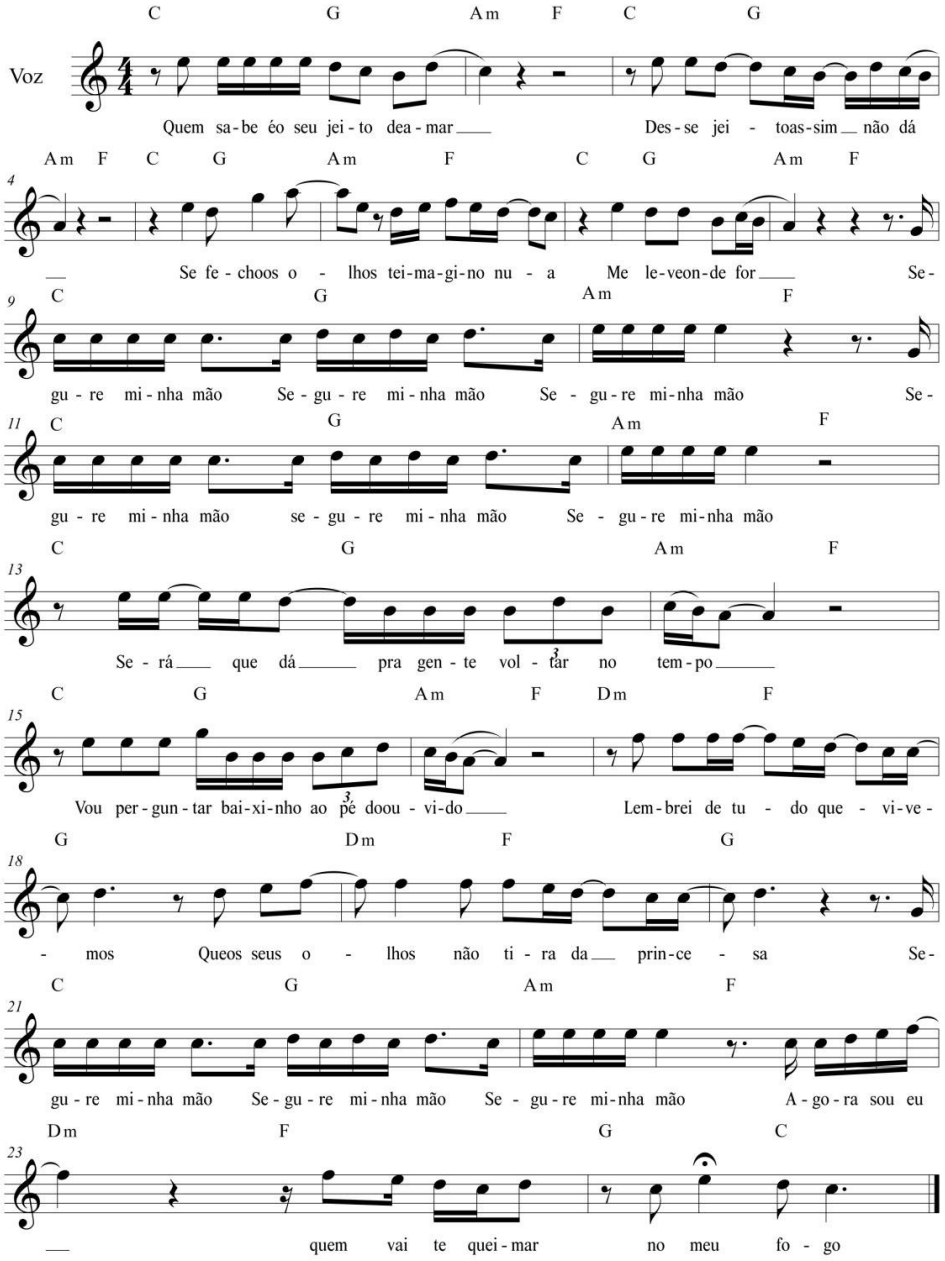
Marcelo Villena



Canção 3

Sertanejo universitário

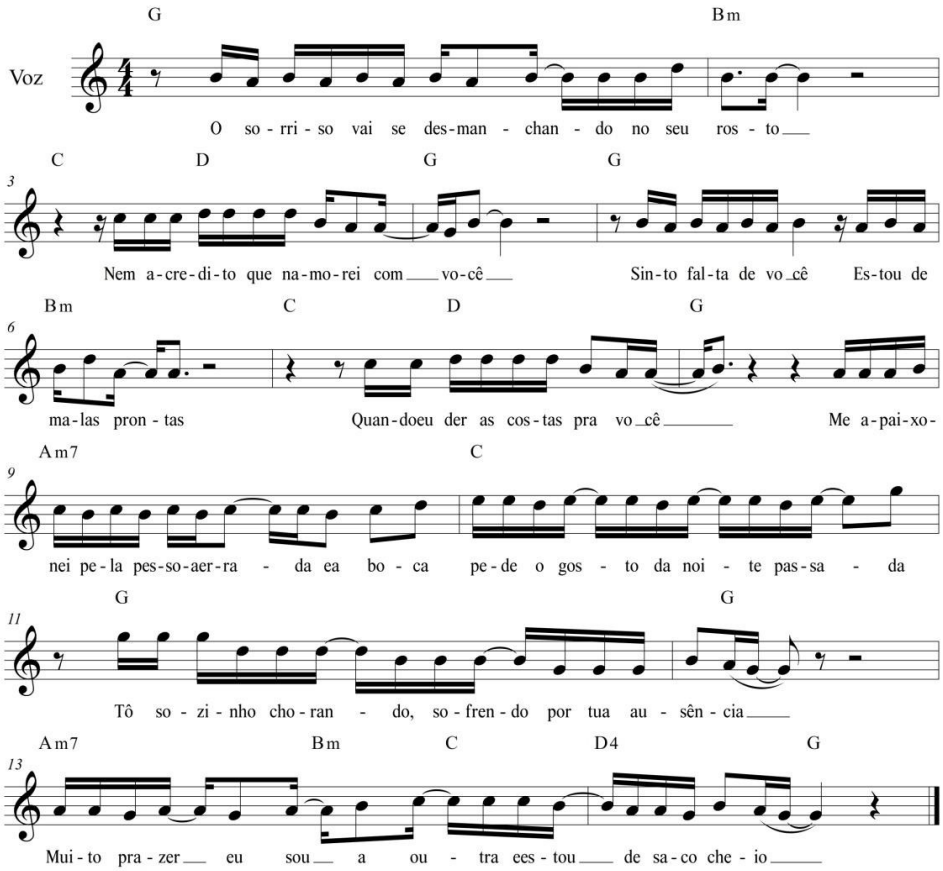
Marcelo Villena



Canção 4

Sertanejo romântico

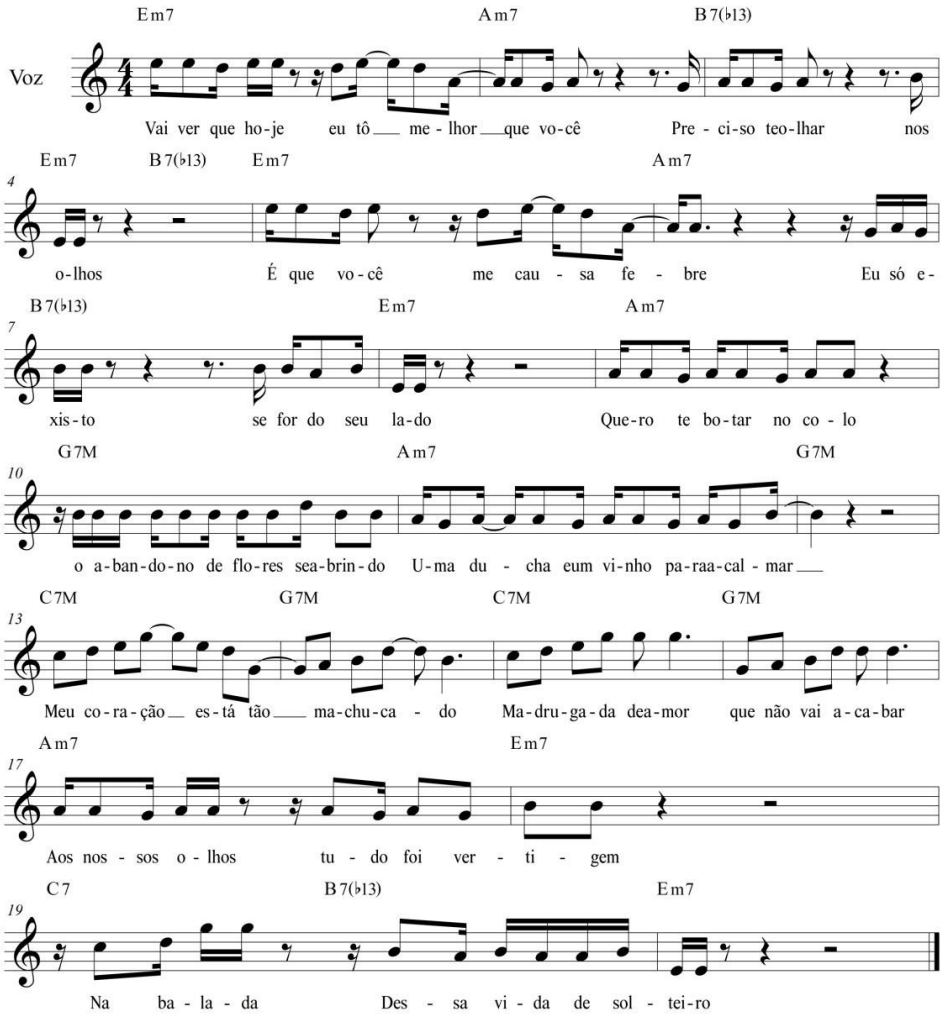
Marcelo Villena



MPB (batida de funk)

Canção 5

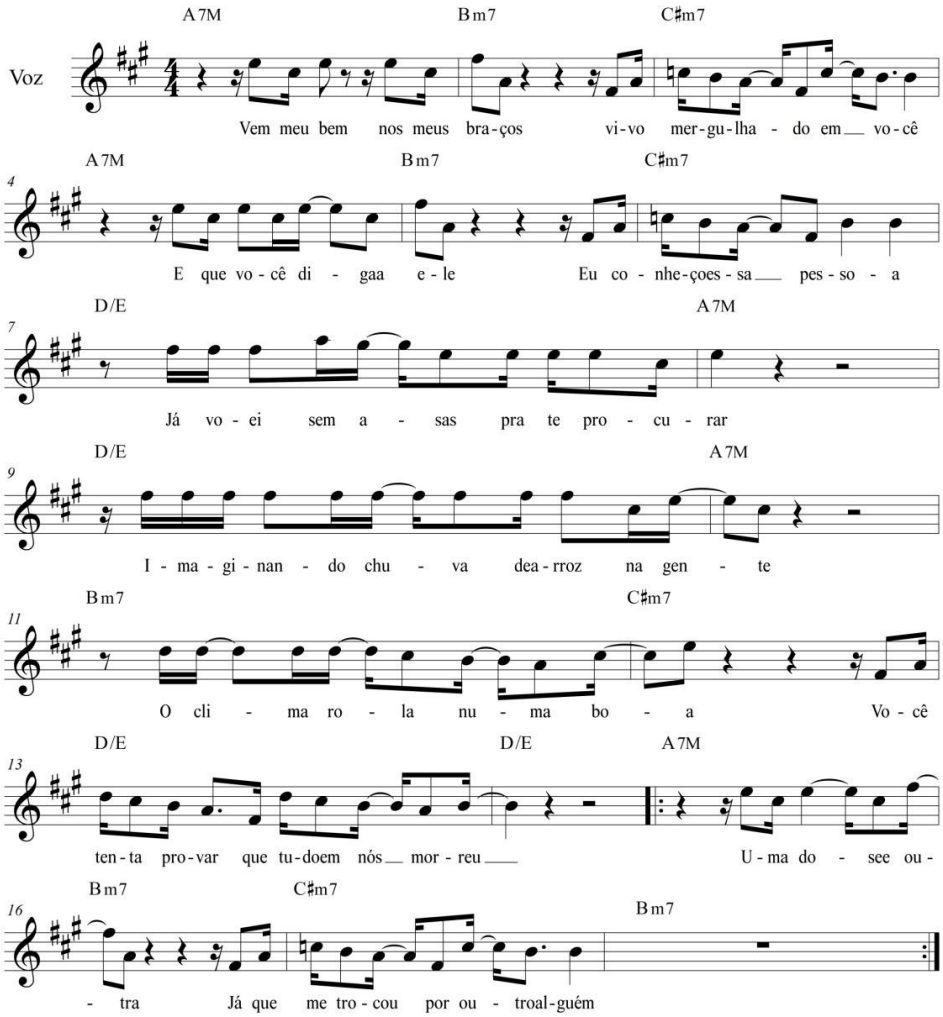
Marcelo Villena



Canção 6

Soul

Marcelo Villena

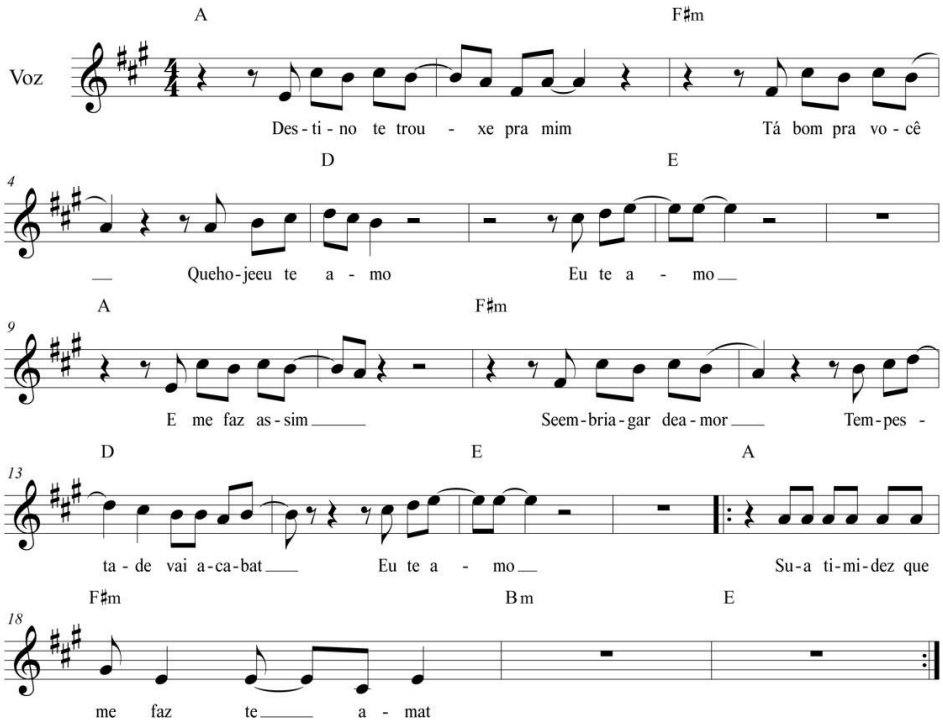


©

Canção 7

Rock

Marcelo Villena

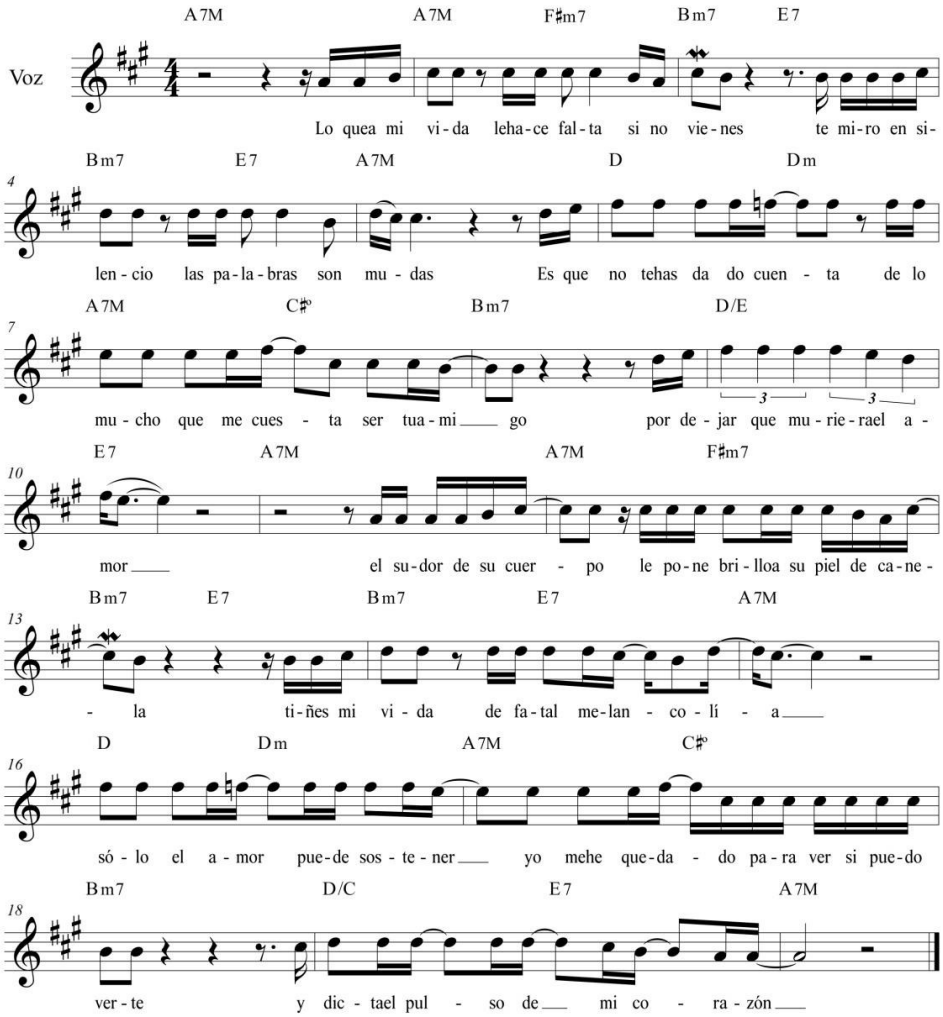


©

Partes do intérprete 3

Canción 1

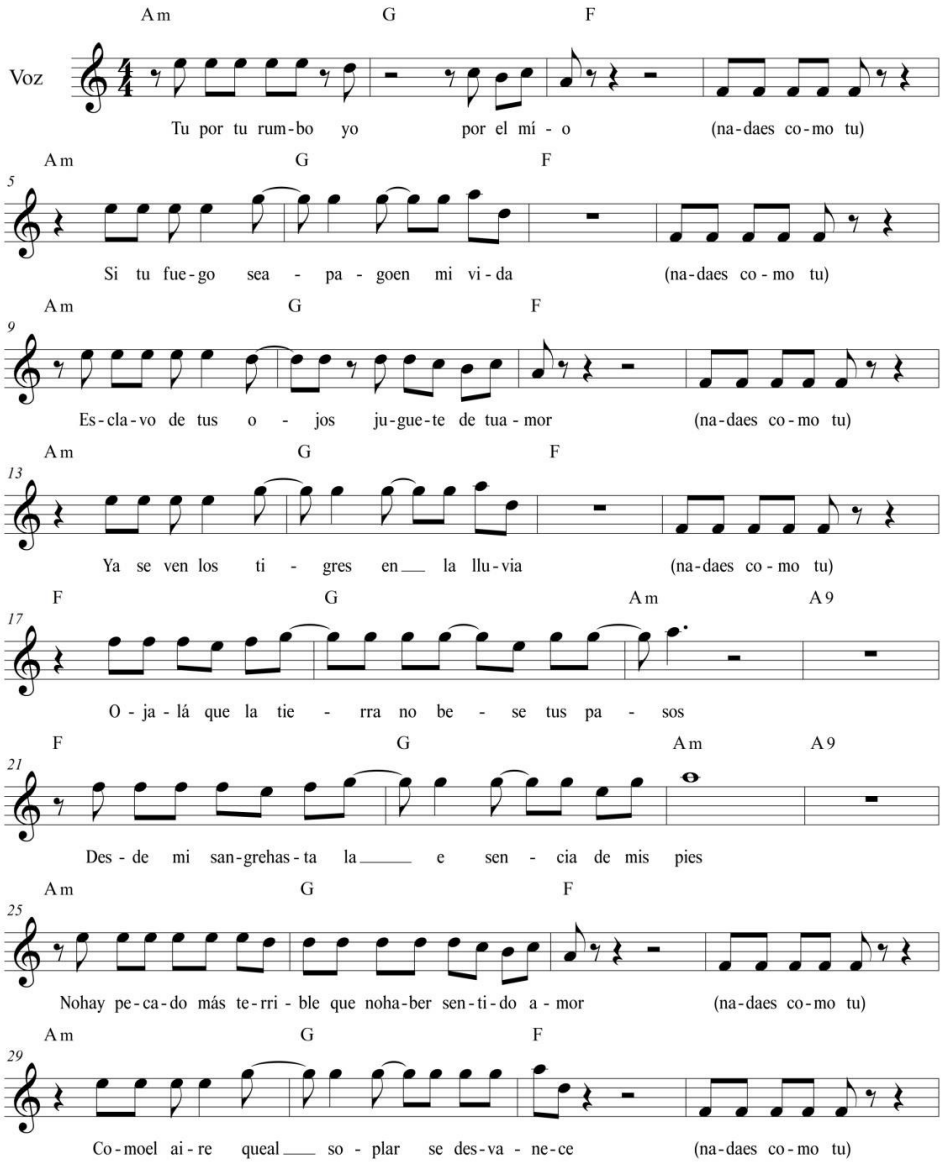
Marcelo Villena



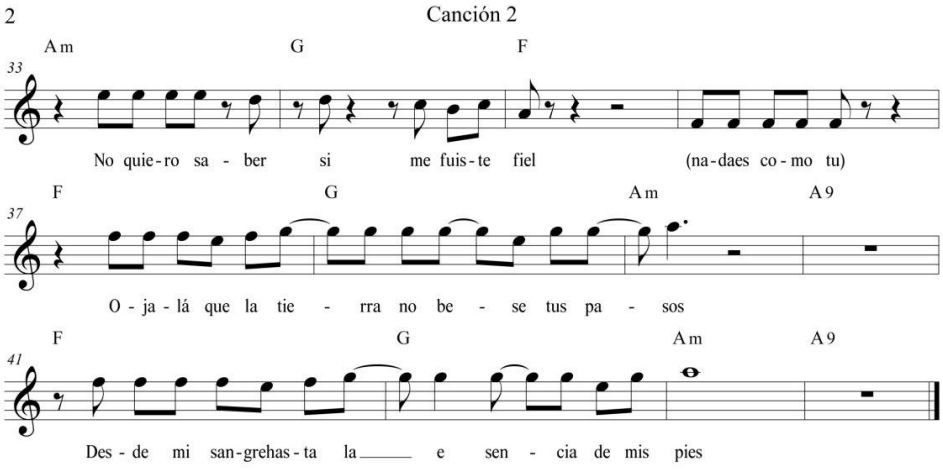
©

Canción 2

Marcelo Villena

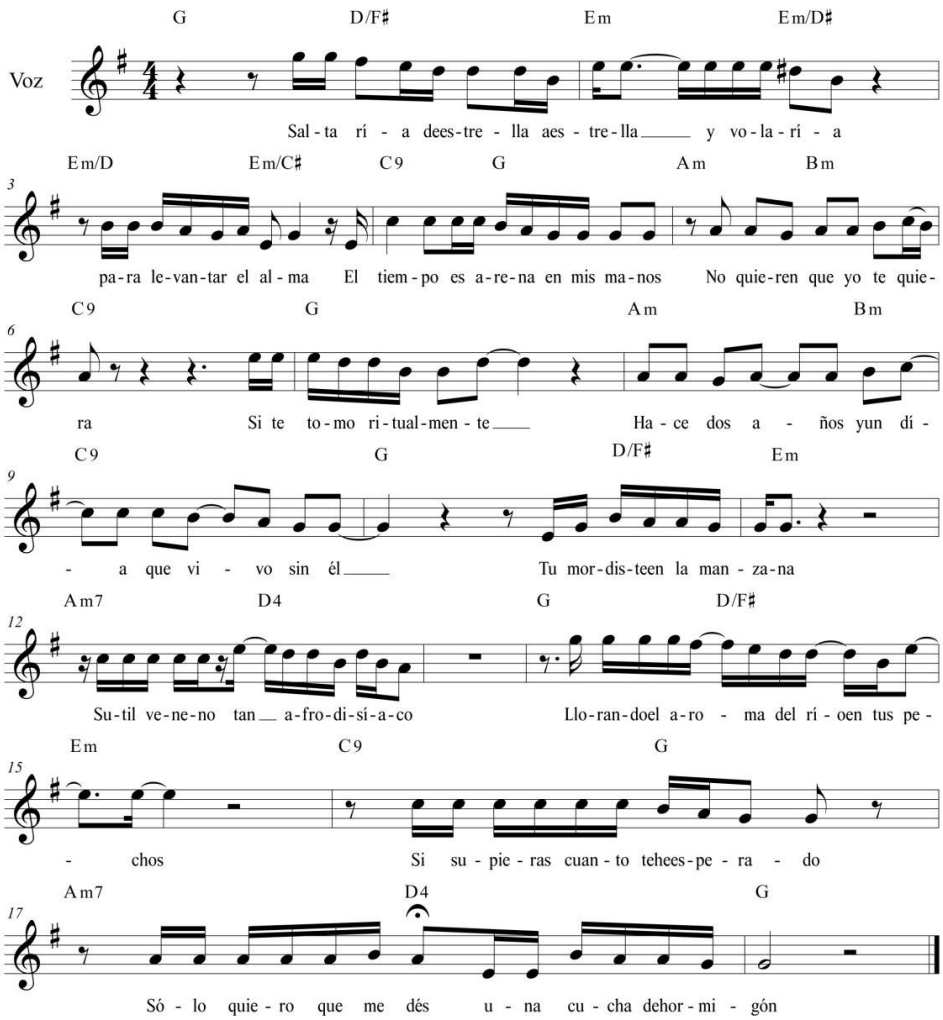


©


2
Canción 2
Am G F
33
No quie-ro sa - ber si me fuis-te fiel (na-daes co-mo tu)
F G Am A9
37
O - ja - lá que la tie - rra no be - se tus pa - sos
F G Am A9
41
Des - de mi san-grehas-ta la e sen - cia de mis pies

Canción 3

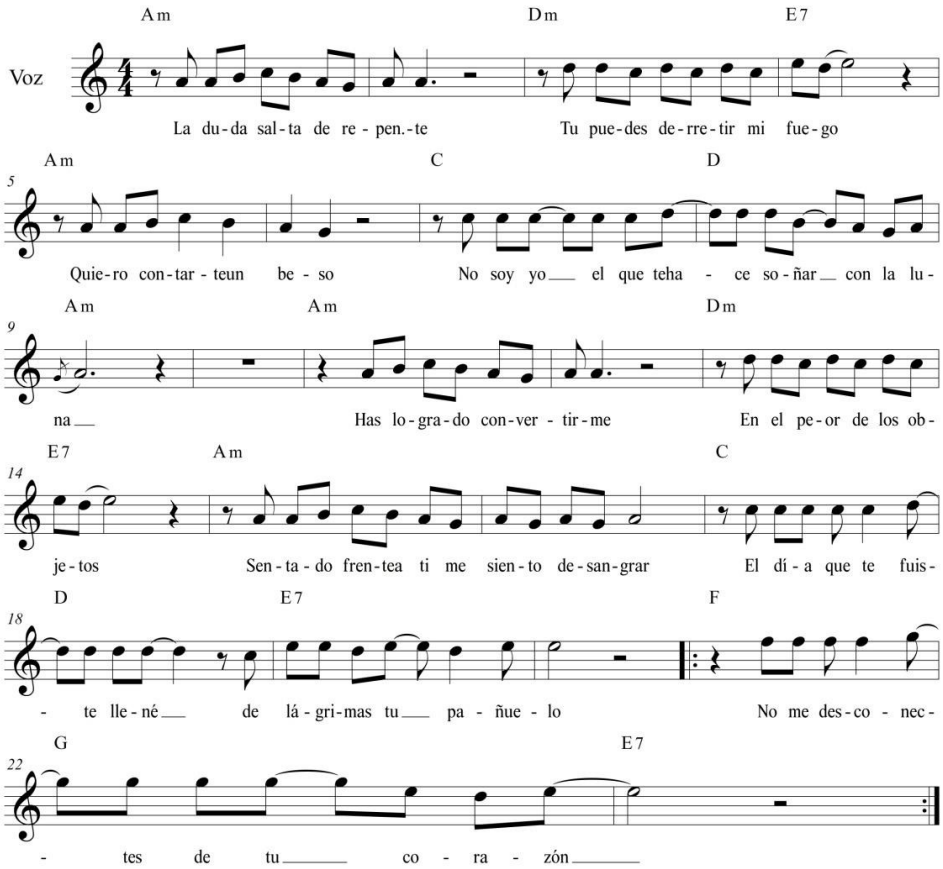
Marcelo Villena



©

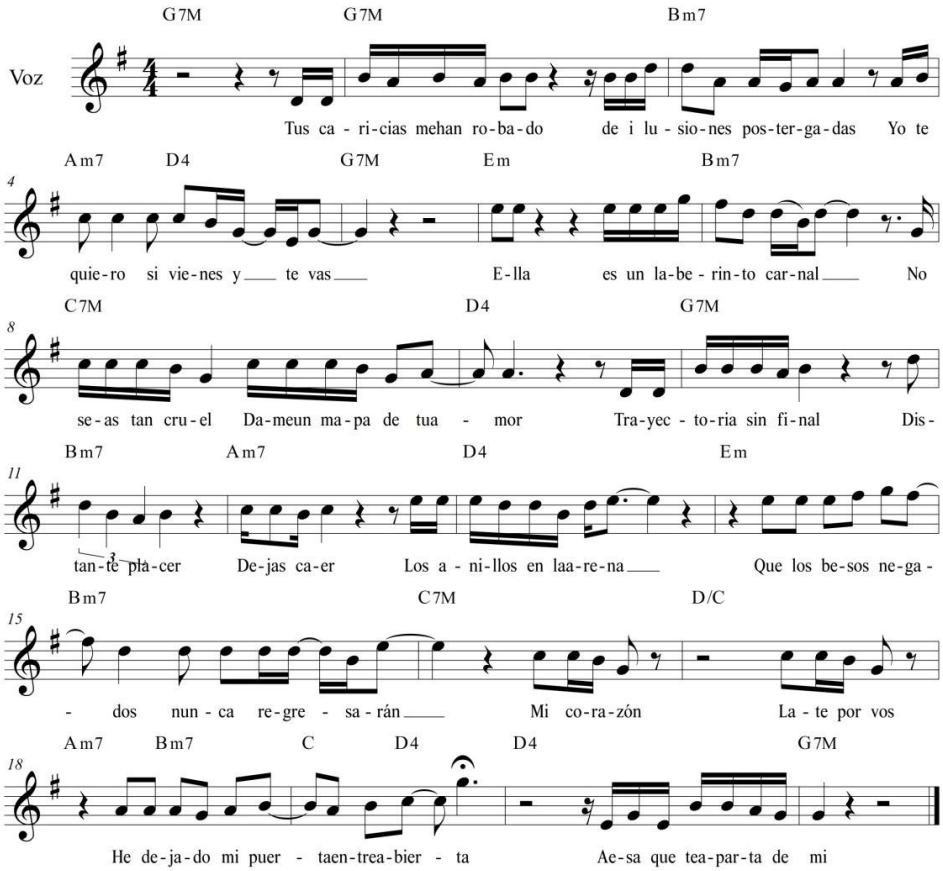
Canción 4

Marcelo Villena



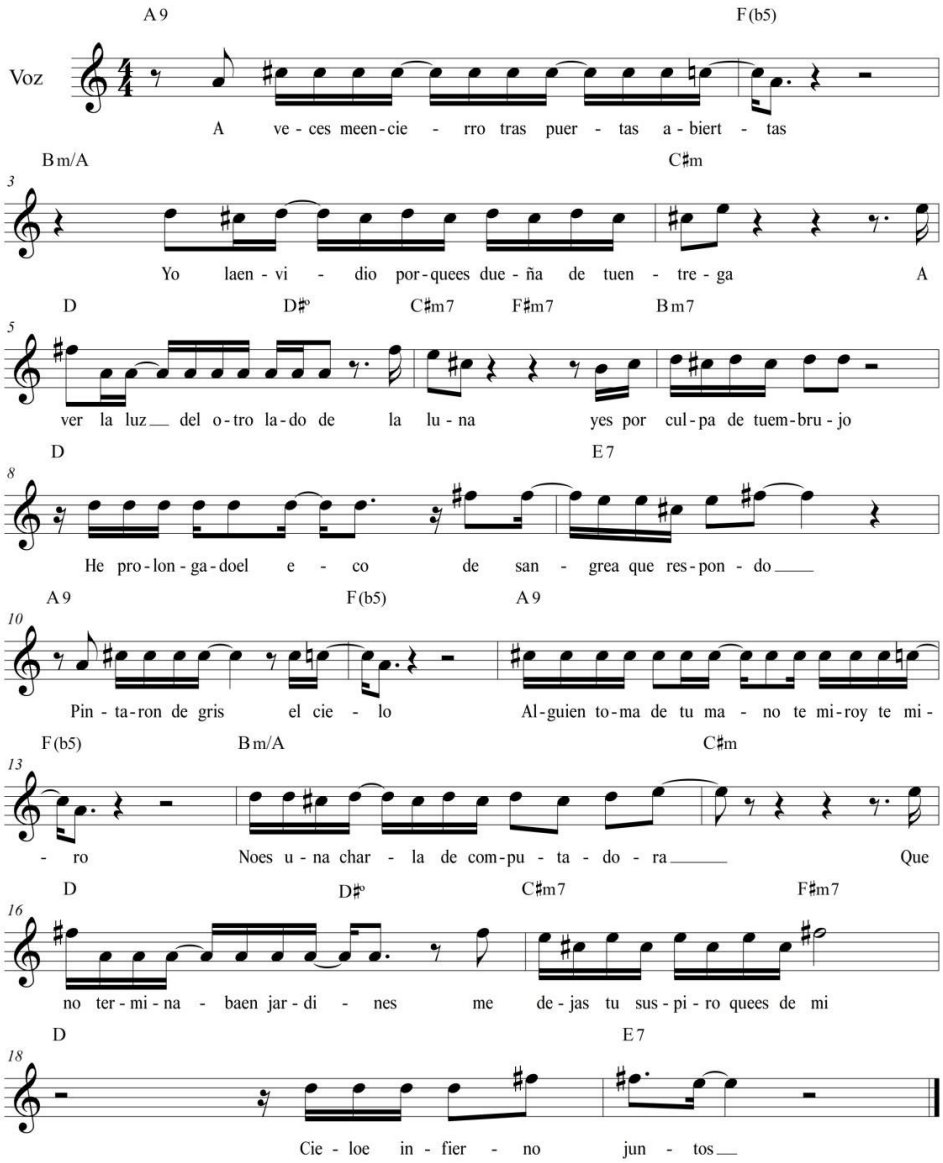
Canción 5

Marcelo Villena



Canción 6

Marcelo Villena



©

Partes do intérprete 5

Intérprete 5: Locutor de porta de loja

F ras e 1

“Pra você que quer renovar seu guarda-roupa, para você que quer economizar de verdade. Venha! Venha para as lojas Pitogüé!! Aqui encontra os melhores descontos. Roupas femininas, masculinas, infantis a preço de fábrica! (....) Qualidade e condições de pagamento. Venha as lojas Pitogüé. As melhores da região! Você compra e só começa a paga r em 60 dias. F aça seu cadastro!"

F rase 2

“Na sua compra de hoje nas lojas Pitogüé você concorre a um carro e duas motos. Venha renovar seu visual! Toda a linha masculina: camisas polo, regata, social, calça social, moletom, meias, cuecas e a nossa nova seção de calçado. Venha dar um presente para seu maridão! Os melhores descontos é nas Lojas P itogüé. F aça seu cadastro e aproveite noss o crediário. Você pode pagar até em 6 meses, compra hoje, mas paga daqui a dois meses!!”

F rase 3

“Você que não conhece noss a loja pode entrar, ambiente agradável, ar condicionado, espaçoso, e a qualidade e s impatia de nossos atendentes. Venha comprar o presente para sua esposa, para sua namorada: calça jeans, saias, vestidos, blusas, modelos exclusivos, e a nossa seção de moda íntima. S how de ofertas de inverno! C onheça nossa seção de calçados: sandálias, botas, sapatos. As melhores marcas você encontra aqui nas Lojas Pitogüé”.

F rase 4

"Muita saúde e felicidade para você e sua família, são os desejos de

Lojas Pitogüé. Venha pra cá. Venha aproveitar nosso show, nossa queima de estoque. Lojas Pitogüe sempre junto a sua família. Venha conferir nossa seção de roupa infantil. Calças jeans, moletom, mochilas, tênis. Venha conferir. Surprenda-se com as ofertas e a qualidade de atendimento. Compre hoje!
Pague depois!

Frase 5

Show de ofertas e facilidades! Tome um cafezinho e fale com nosso gerente. Você vai descobrir como é fácil comprar. L eve uma alegria para a patroa! Um presentinho pra deixar ela contente. F az um agrado no maridão!! Confira as ofertas das Lojas Pitogüé! Vestindo você e sua família. Moda infantil, masculina e feminina. Passe e confira os preços baixos!

Frase 6

Vamos gente, vamos!! Liquidação de inverno: leve tudo pela metade do preço!! Venha com sua família. Venha escolher o presente para a vovó! Lojas Pitogüé tem roupas para toda a família, para todas as idades. Confira nossas facilidades de pagamento. Lojas Pitogüé vestindo a família! O campeão de preços baixos!

Frase 7

Vengan hermanos! Aceptamos pesos y guaraníes. Loja Pitogüé es la loja popular. Pueden vir. Confira las ofertas. Baratito Baratito!! L os mejores preços. Directo de fábrica ! En las Lojas Pitogüé a que veste a família.

Frase 8

Bienvenidos hermanos! Pueden pasar y ver. Las mejores ofertas estão en la loja Pitogüé. S aias, camisas, blusas, sapatos, medias. Aceptamos moeda extranjera. Hablen con lo nuestro ierente que los explica sobre las formas de credito para argentinos y paraguayos. Aqui encuentran ropa para tota la familia, para la mujer el niño y el papá. Show de ofertas es en la Loja Pitogüé

Partes do intérprete 6

Intérprete 6 - Cenas de lanchonete

O músico ou ator imita diferentes tipos de vozes, simulando conversas e ações típicas de uma lanchonete com xícaras, panelas, colheres (grandes e pequenas), água (numa jarra), caixas de papelão, sacolas de plásticos e outros objetos
mencionados nas cenas. Os s ilêncios entre as falas e as ações são livres, cuidando para que seja verossímil com uma s ituaçã o do cotidiano de uma lanchonete.

C ena 1

A - Bom dia.
B - Bom dia. O de
sempre?
A - Sim.
B - Tem que colocar açúcar no café, viu?

C - Bom dia pros
Palmeirenses...

A - Ha,ha,ha!
C - Que jogaço, hein?

(Bater com a colher na xícara)

A - Bah... aquele penalty foi inventado...
C - Ha, ha, ha! Vocês nunca sabem perder!

B - É só o pão de
queijo?

A - Aham...
D - Bom
dia.
A - Bom dia.
D - Quero um suco de
laranja.
A - De 300 ou de 400?
D - P ode ser de
300...
A - Com gelo?

D - Sem gelo
(sons de sacolas de plástico)

C ena 2

A - Pois é... encontrei ela na igreja
ontem...
B - Não acredito!
A - Muita cara de pau,
né?
B - Tem cada uma...

A - Fica se fazendo de
santinha...

B - e pega os home das
outras.
(som de arrastar de caixa de papelão)

D - Mas aquele lá também não presta, viu? Não pode ver
uma que...
C - ... mas o outro gol... foi roubado também?
A - O juiz não viu a falta. O contra-ataque veio de uma falta que
o juiz não viu.
E - Esse campeonato está comprado...
F - Só não se sabe quem paga mais, se o Parma ou o
Mengo... Porque o jogo do F lamengo... Medianeira...!
Que roubo!!
(Som de xícara batendo contra
outra)
B - Tchau!
C - Bom serviço!

B - Brigada!

C ena 3

A - Bom dia
B - Bom dia!

A - Dá uns 4 pãezinhos de queijo e um café com leite.
(som de sacola mexendo, depois som de xícara batendo)
B - Ô, o cafezinho! ... tem que pôr açúcar! (Som de colherzinha girando na xícara=

C - E quando vão cassar esse
prefeito?
B - Vixe! Esse aí não sai mais...!
(Deixar cair uma caixa de papel no chão)

A - Cê viu ontem na TV?
B - E sses políticos são tudo
ladrão!
C - Tiram a gente de otário…!

C ena 4

D - Bom dia!

A - Bom dia!

B - Bom dia.
C - Cara, como você tá?
D - Na merrrda! Mas tá ótimo!!
C - Ha,ha,ha...
D - Ainda tem que aguentar aquele imbecil de patrão? (som de sacola de plástico)

C - Pior... Ainda vem dar ordens o corno do
filho!

A - Vixe! Depois diz que mulher que é
fofoqueira...

D - Mas também... como não fofocar dos
patrão?
A - Eu não fico fazendo fofoca dos meus patrão não...

D - Ah... vai... e eu acredito nisso...
hihihi!! **A -** Que vai comer?
D - Me vê um pastel de carne com ovo e um café
puro. (som de xícara de café sendo batida)
A - O café tem que adoçar...

B - Eu tô vendo um trampo, lá no bairro. Abriu uma loja de roupas lá no centro comercial.
C - Mas é garantido que nem aqui?

A - Olha... nenhum dos dois é com carteira...
C - É ?
E - Eu vou amanhã numa entrevista numa loja de roupas no Paraguai. Vou perguntar se precisam mais gente.
B - Onde é?

E - No shopping novo que está abrindo. Creio que Shopping Cabeza de Vaca, algo assim... (som de caixa de papelão sendo arrastada)

D - Que nome esquisito... de onde tiraram?

E - S ei lá... inventam cada coisa….

C ena 5

A - Mas no fim das contas acharam ou não acharam os podres do cara?
B - Olha...Parece que pegaram uns documentos que comprova que roubaram com o negócio das ambulância.
C - Ah....

(som de colher raspando a xícara)

Cena 6

1) Arrastar uma caixa de papelão. 2) E ncher de água uma panela. 3) Acender um isqueiro 3 vezes. 4) Mexer com uma colher de metal na panela com água. 5) Bater duas xícaras entre s i

Silêncio

R epetir as ações numa ordem diferente.

Cena 7

Amassar sacolas de plástico 2) bater xícaras entre s i 3) mexer em círculos com uma colher na xícara 4) espirrar 5) bater duas panelas entre si
S ilêncio

Repetir as ações numa ordem diferente

C ena 8

A- Bomdia

B - Bom dia (espirro)

A - Tem esfirra de carne?

B - Não. Mas tem empadinha de frango, pastel de carne com ovo, pão de queijo... .....
A - Deixa pra
lá... (som de
pass os)

Espirro. S ilêncio. Tosse.
(som de xícara batendo na panela)

Amanhece na Vila (2016)

Amanhece na Vila

para voz, flauta, violão, piano e percussão

Marcelo Villena

Foz do Iguaçu, 2016

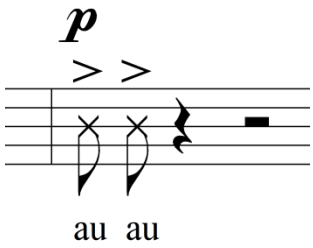
Sobre a composição

Amanhece na Vila é baseada na paisagem sonora do bairro da Vila A, em Foz do Iguaçu. A paisagem sonora foi estudada a partir de vivências no local e a escuta analítica de vários áudios. Foi escolhido o horário matutino, para retratar o aspecto que mais se destaca na paisagem do bairro: o canto dos pássaros. Nesse horário as aves vão acordando e se incorporando à música coletiva. Na composição há alusões a algumas espécies específicas: sabiá laranjeira, pardal, corruíra, tessourinhas, galos, assim como algumas outras que não consegui identificar. Podem haver também algumas "aves imaginárias", isto é, motivos musicais que fazem alusão a cantos de pássaros, sem ser um canto de pássaro em particular. Na música foram retratados outros sons presentes na paisagem (cachorros, gatos, carros), misturados a essa "supremacia" das aves.
A peça pode ser tocada individualmente ou como primeiro movimento do *Tríptico de la frontera.*

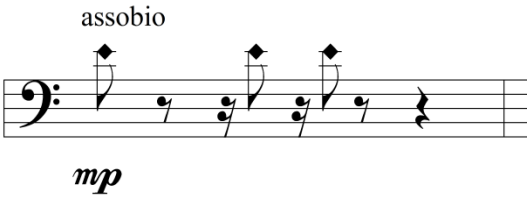
Indicações para a performance

Voz

1) Cabeça em forma de "x" = altura indeterminada

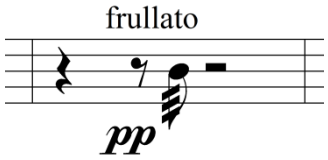


2) Cabeça em forma de losango = assobio na altura indicada

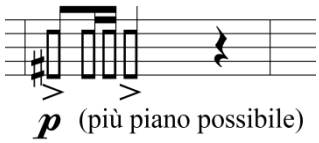


Flauta

1) Sinal de trêmolo = frullato

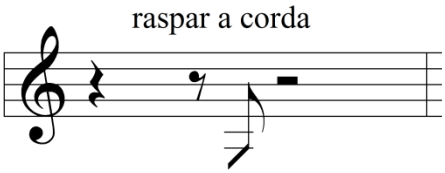


2) O multifônico indicado por cabeça da nota rectangular é de livre escolha sobre a fundamental indicada

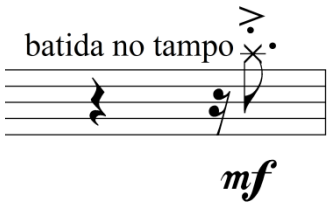


Violão

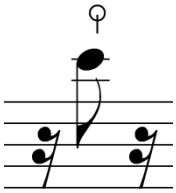
1) Nota com a cabeça em forma de traço inclinado = raspar a corda com palheta ou unha.



2) Nota em forma de “x” = batida no tampo



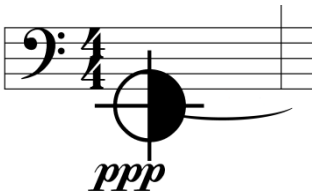
3) Pizzicato Bartok: esticar a corda e soltar deixando bater violentamente.



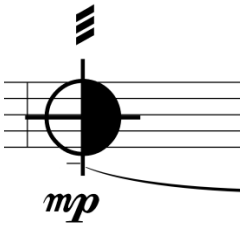
Piano

1) O pedal de ressonância do piano deve permanecer sempre aberto.

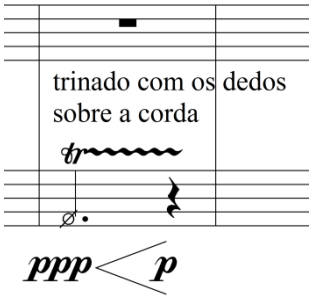
2) Cabeça de nota circular grande, metade branca, metade preta = cluster feito batendo com a mão nas cordas do piano na região aproximada indicada.



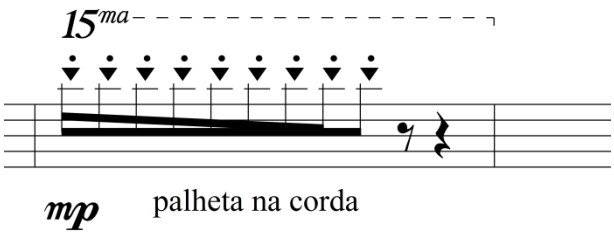
3) O mesmo símbolo com sinal de trêmolo = trêmolo com as palmas das mãos na região indicada.



4) Cabeça circular atravessada = realizar o trinado batendo com os dedos nas cordas indicadas.

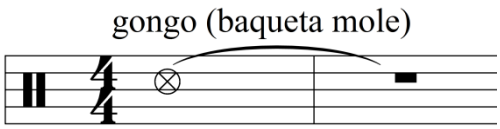


5) Cabeça com formato triangular = tocar com a palheta direto na corda indicada.

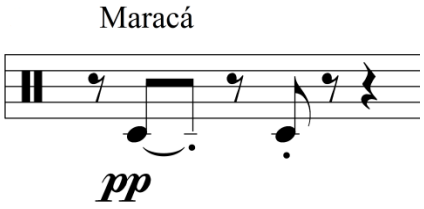


Percussão
Instrumentos: gongo, maraca, 3 toms, surdo, placa radiográfica, cowbell e reco-reco de madeira.

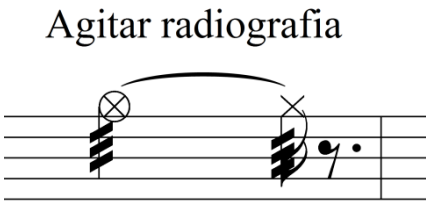
1) Cabeça em forma de "x" no terceiro espaço = gongo



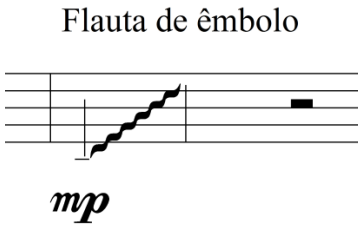
2) Cabeça normal ou vazia na primeira linha suplementar inferior = maraca. Quando a cabeça é normal (redonda) = impulso de movimento (movimentação de sementes dentro da cabaça), quando a cabeça da nota está vazia (com ponto de staccato) = deter o movimento.



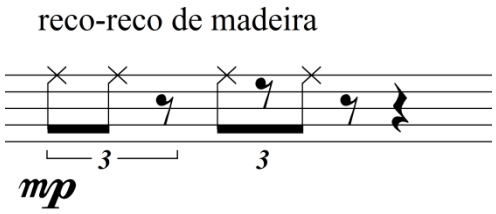
3) Nota com cabeça em forma de “x” no primeiro espaço suplementar superior = agitar placa radiográfica.



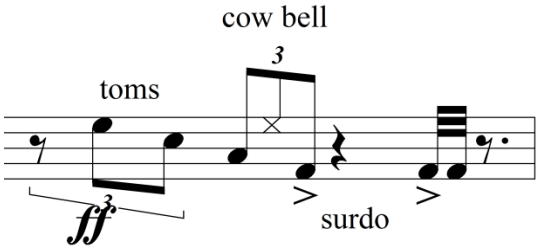
4) Notas sem cabeça ligadas por sinal de glissando = flauta de êmbolo



5) Notas com cabeça em forma de “x” na quinta linha = reco-reco de madeira. O ritmo indica sempre raspar, nunca percutir.

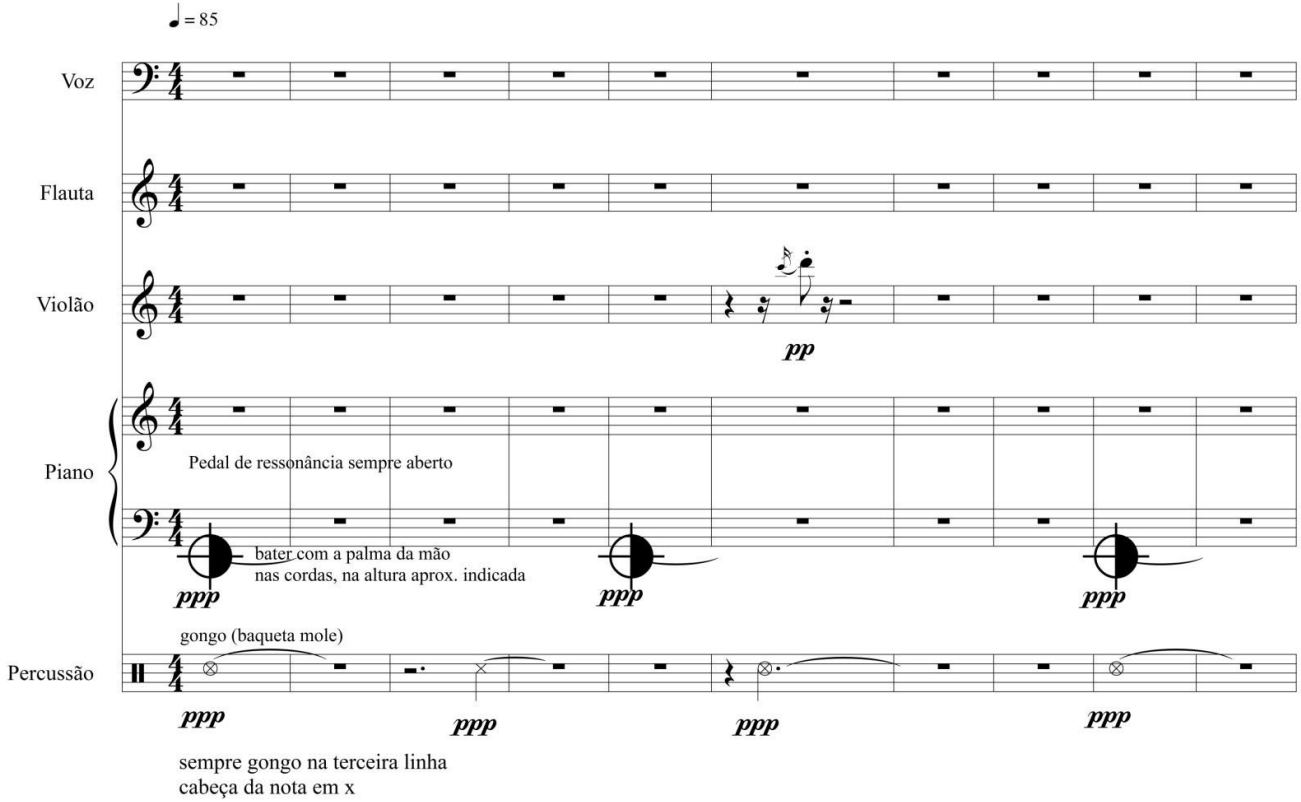


6) Nota com cabeça redonda no segundo, terceiro e quarto espaço = toms de alturas diferentes, nota com cabeça redonda no primeiro espaço = surdo, nota com cabeça em forma de “x” no quarto espaço = cowbell.

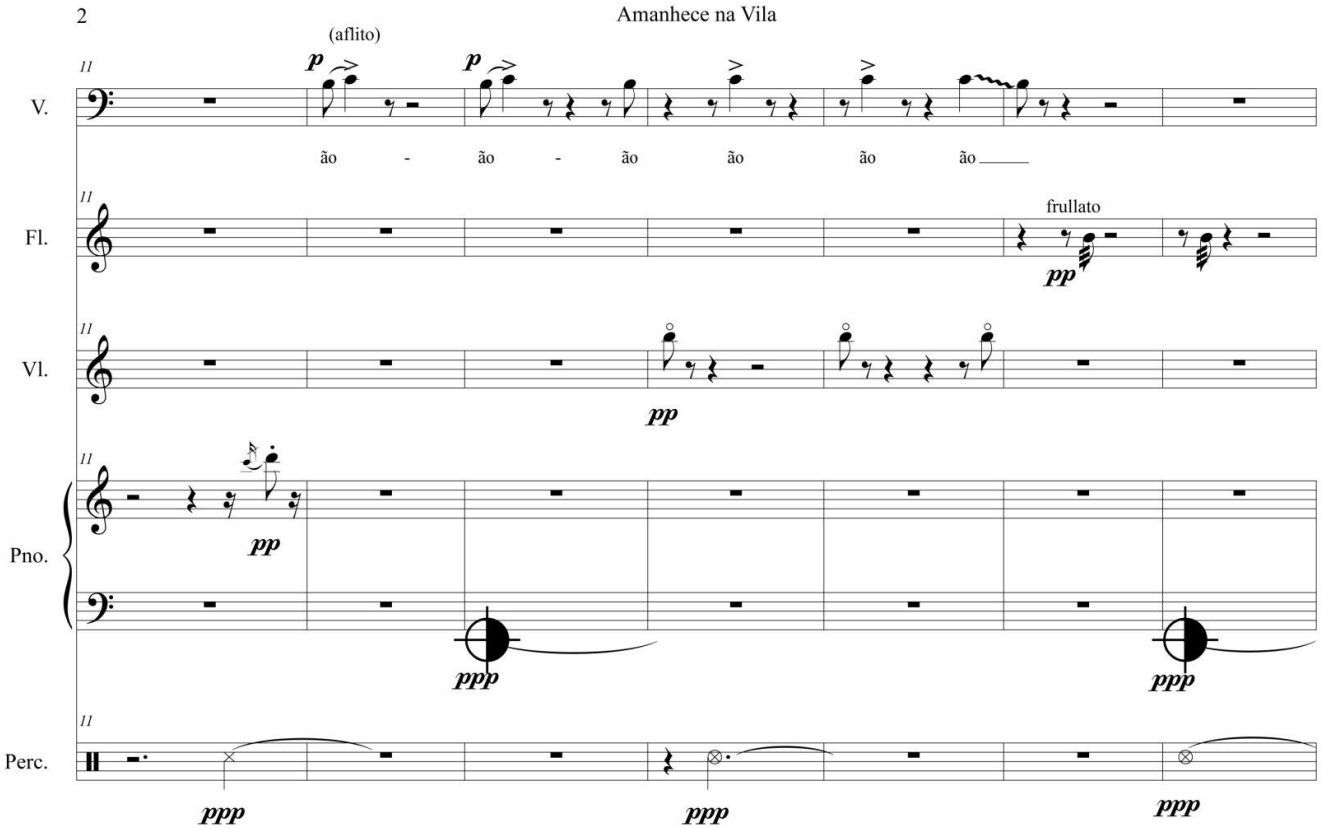


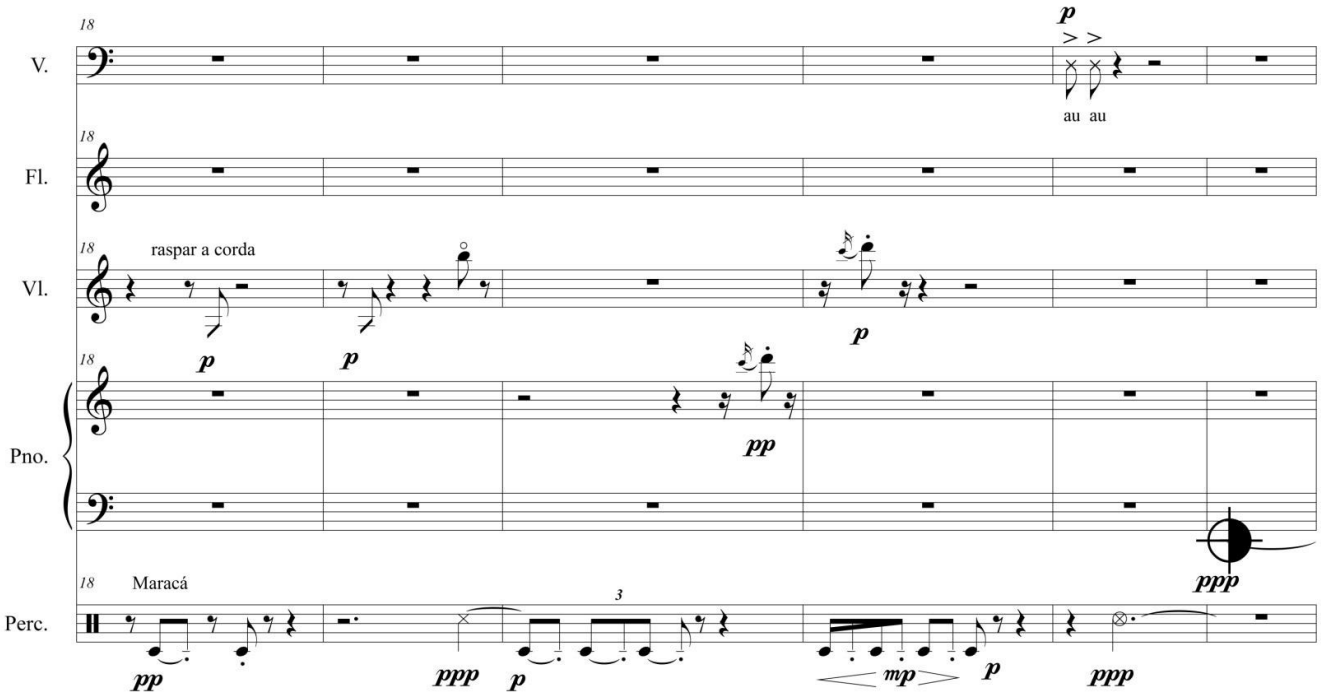
Amanhece na Vila

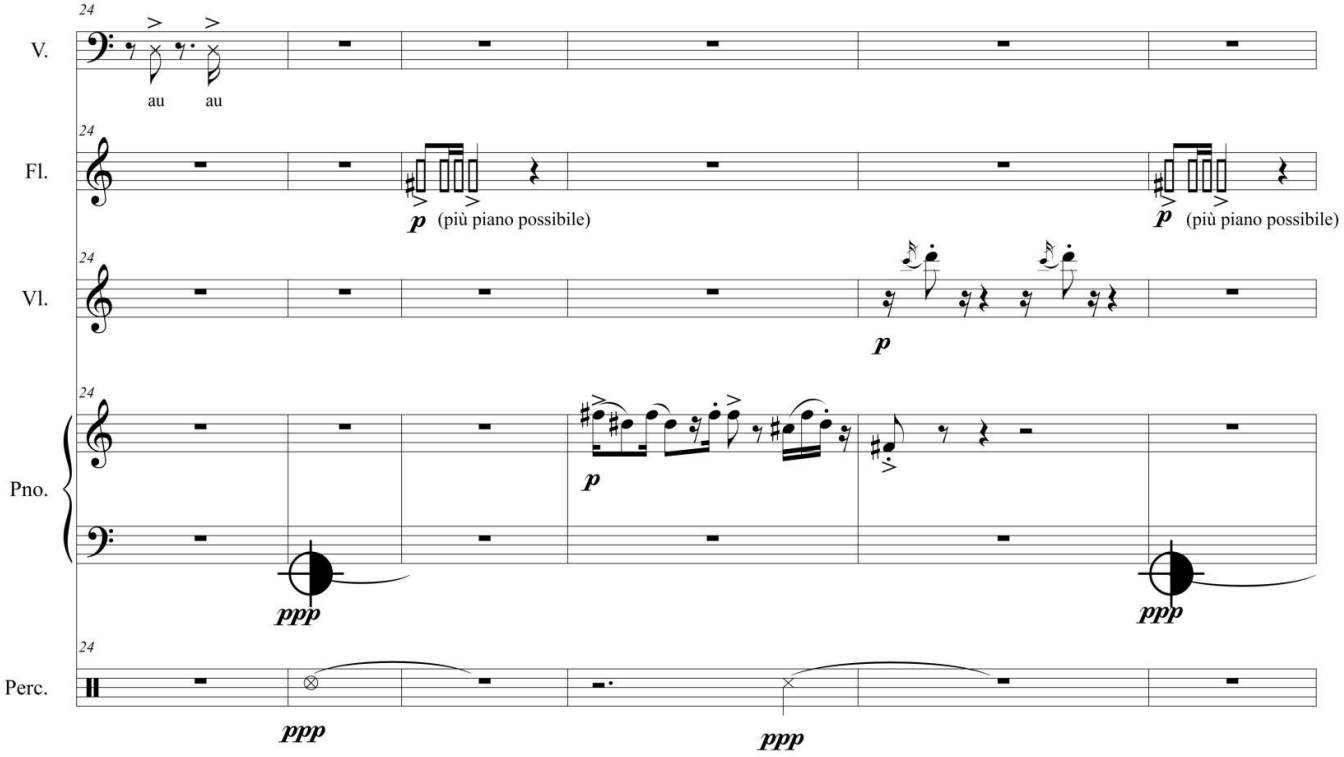
Marcelo Villena

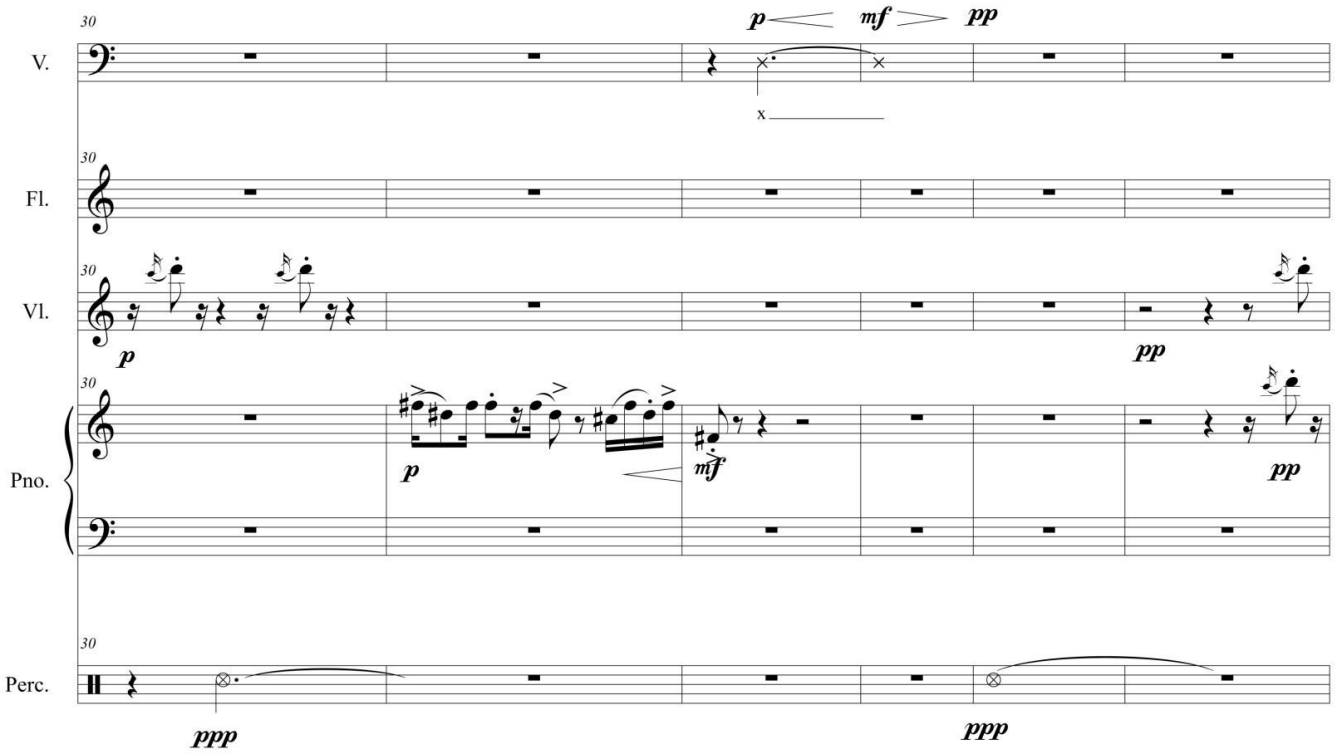


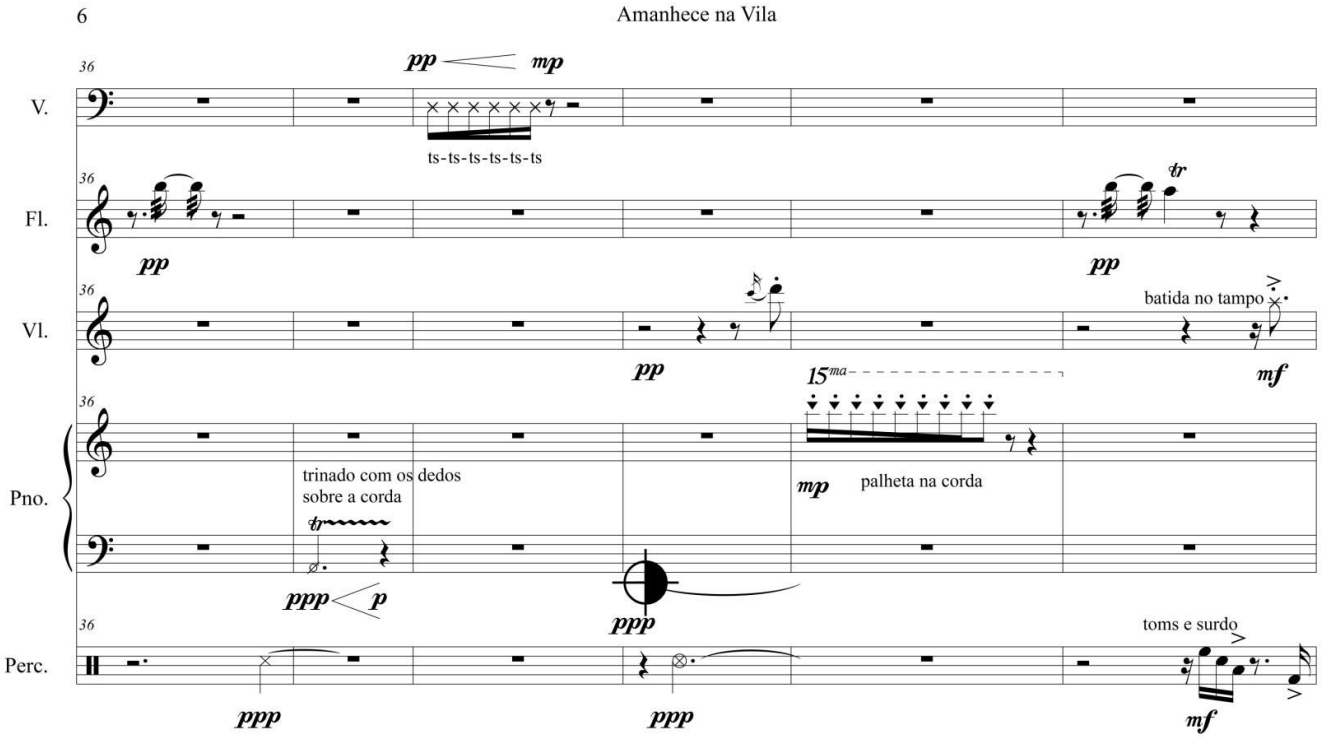
©

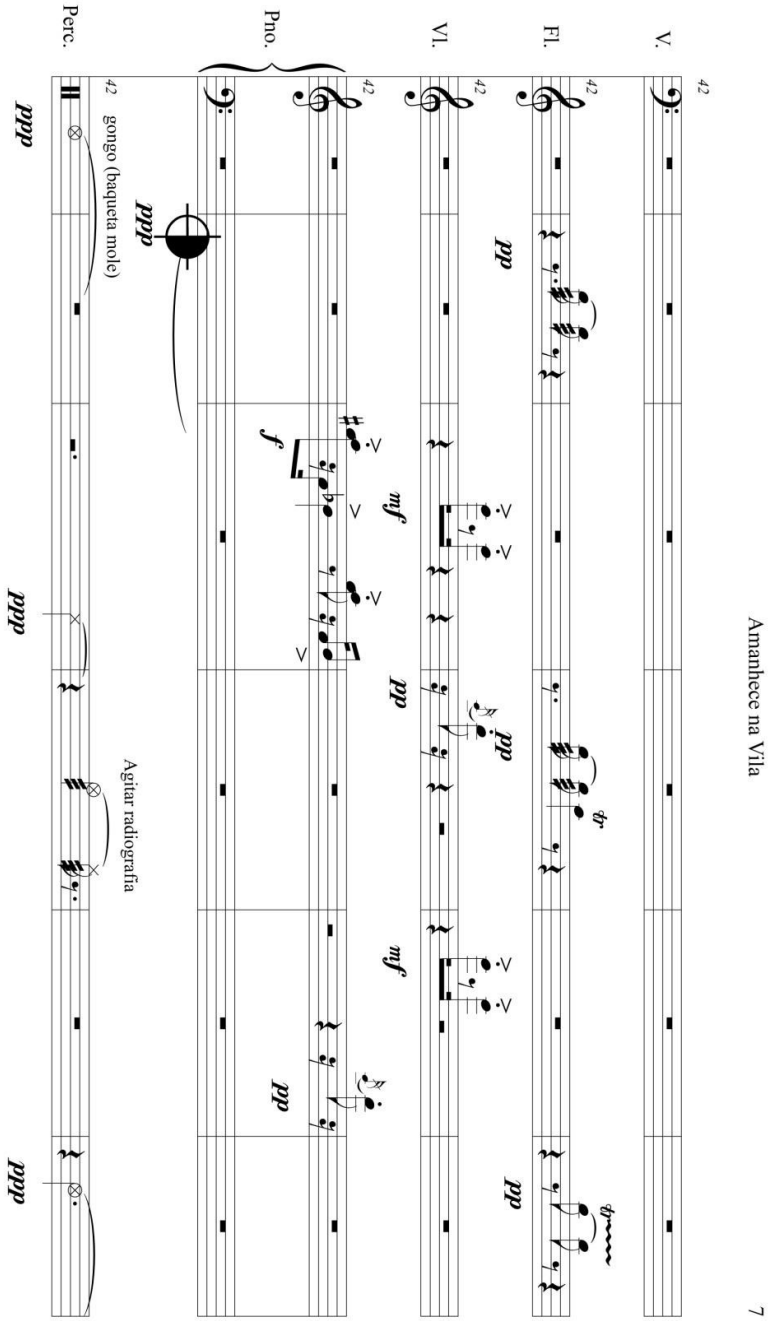

2
Amanhece na Vila
(aflito)
p
p
V.
ão - ão - ão ão ão ão
Fl.
frullato
pp
Vl.
pp
Pno.
pp
ppp
ppp
Perc.
ppp
ppp
ppp

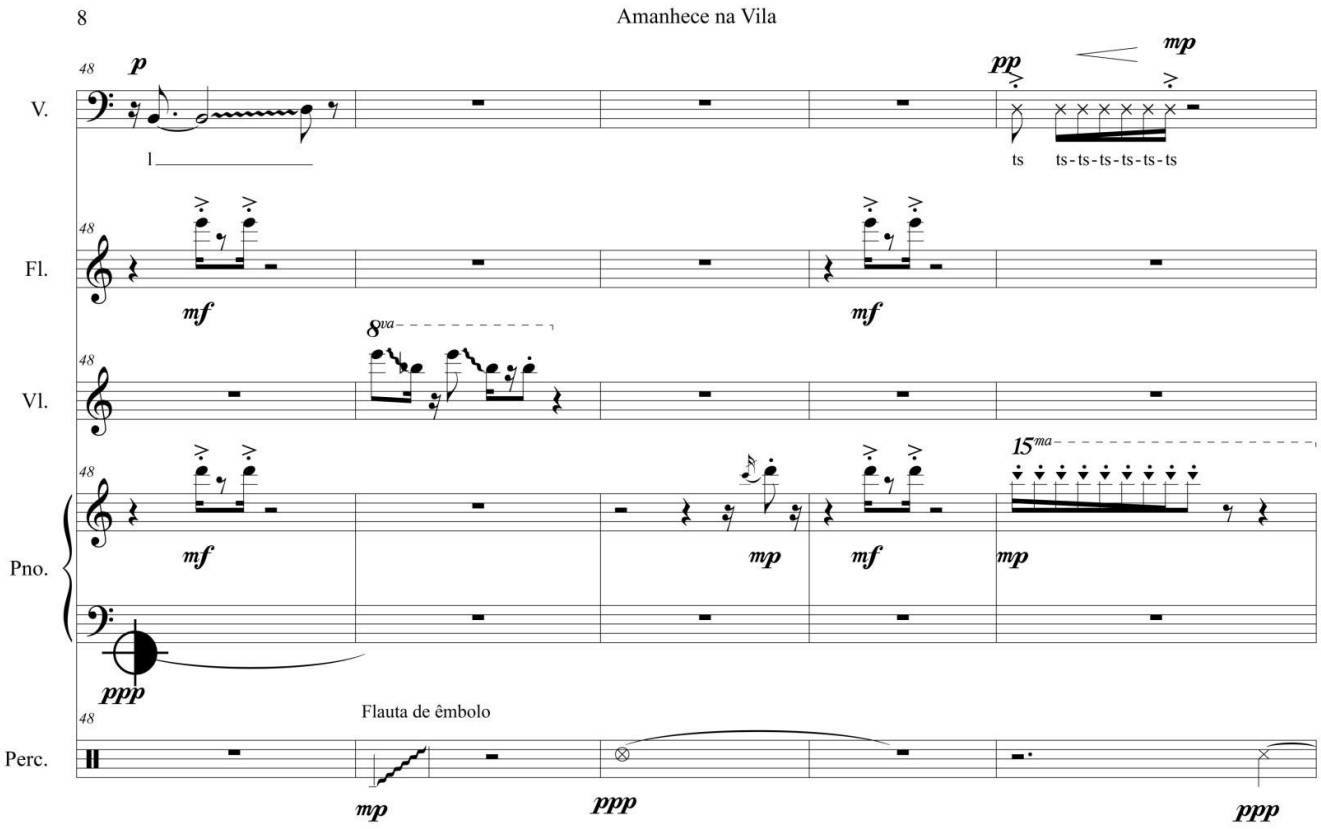

18
V.
p
au au
Fl.
Vl.
raspar a corda
p
p
p
Pno.
pp
ppp
Perc.
Maracá
pp
ppp
p
3
mp
p
ppp

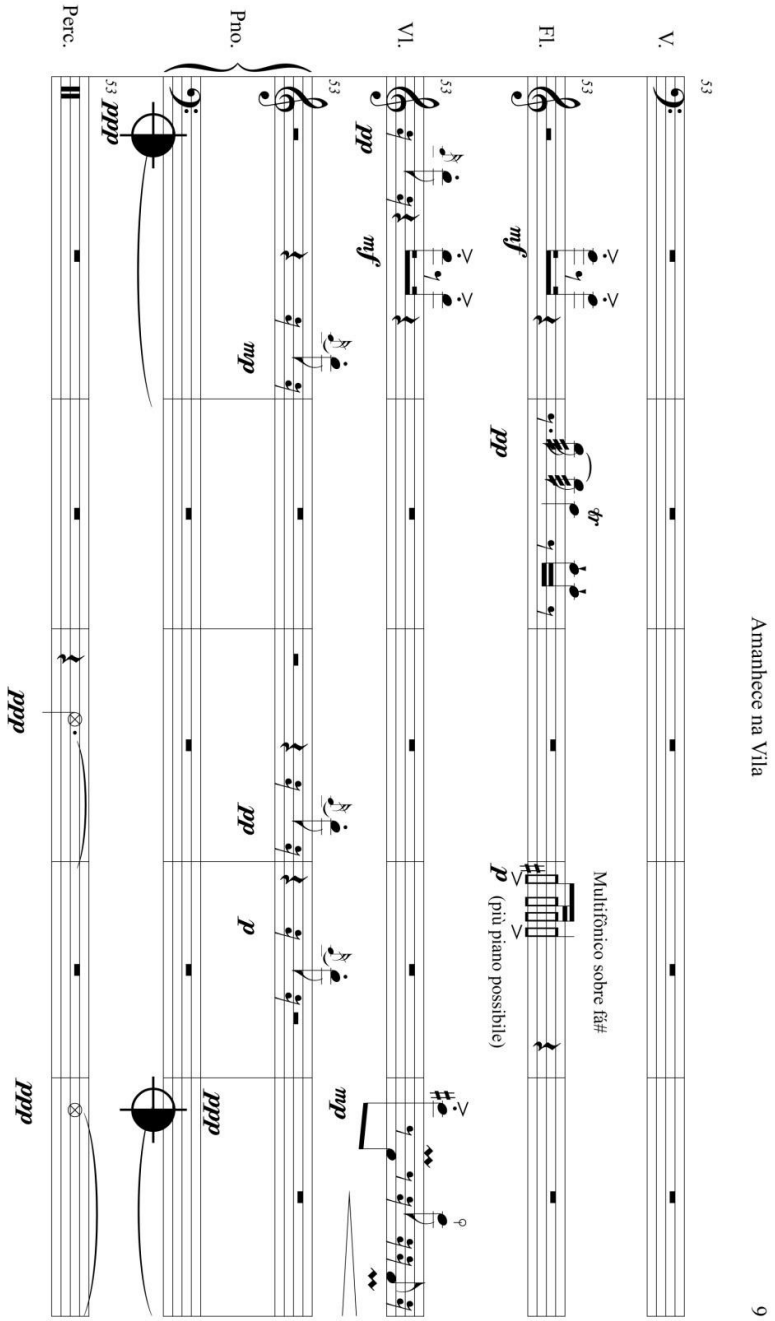

24
V.
au au
Fl.
p (più piano possibile)
p (più piano possibile)
Vl.
p
Pno.
p
ppp
ppp
Perc.
ppp
ppp

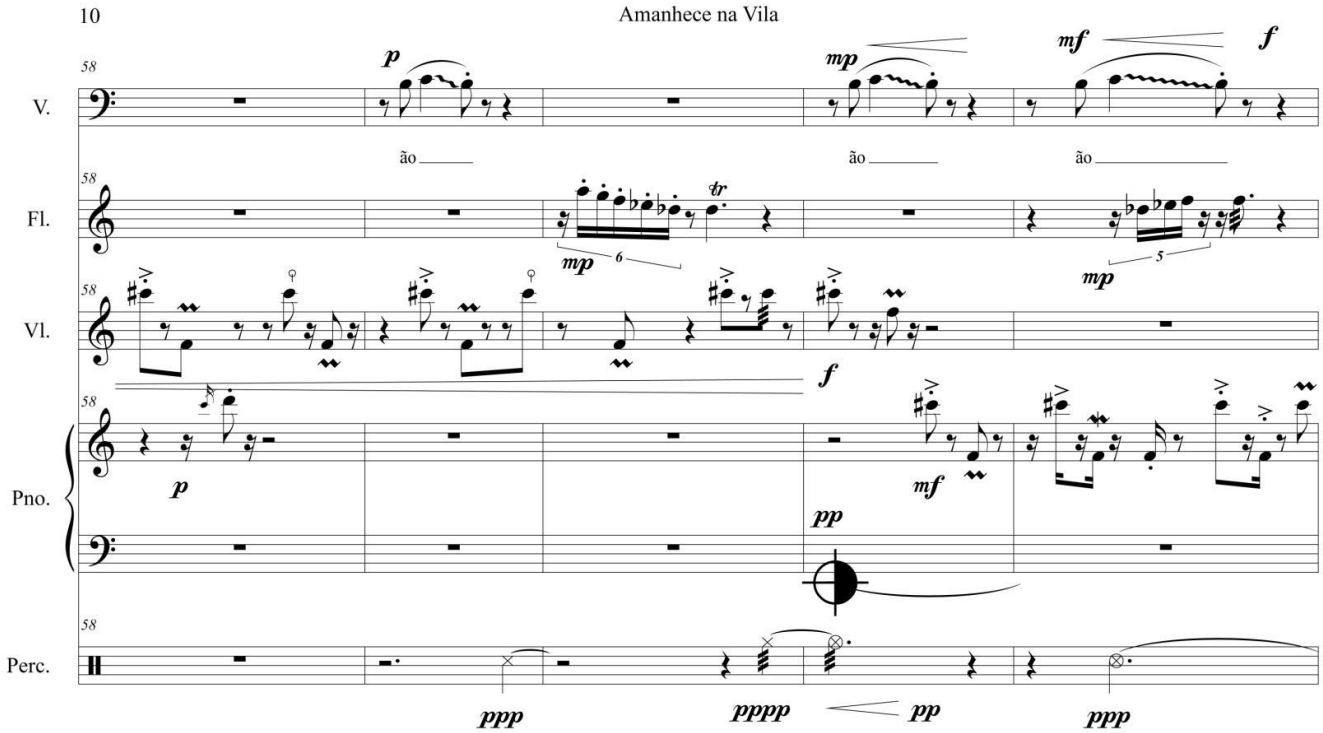

30
V.
p
mf
pp
x
Fl.
Vl.
p
pp
Pno.
p
mf
pp
Perc.
ppp
ppp

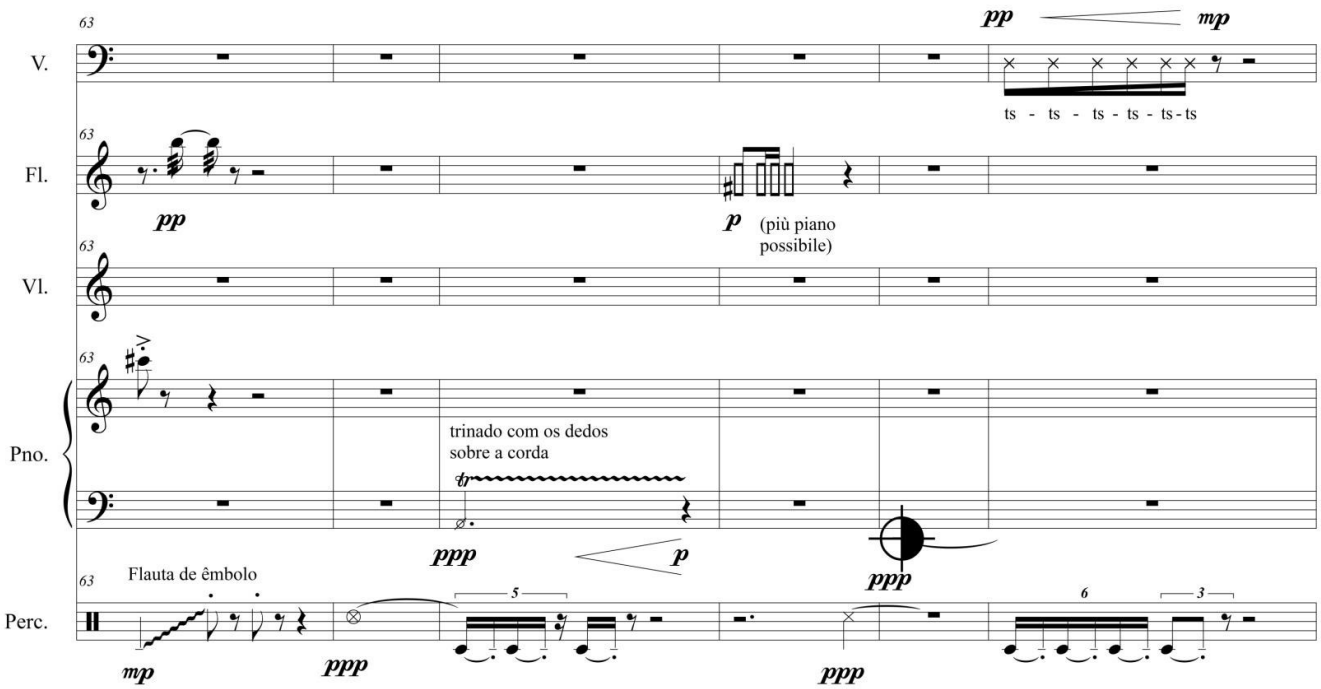

6
Amanhece na Vila
36
V.
pp
mp
ts-ts-ts-ts-ts-ts
Fl.
pp
tr
pp
Vl.
pp
batida no tampo
mf
Pno.
trinado com os dedos
sobre a corda
tr
ppp
p
15ma
mp
palheta na corda
ppp
Perc.
ppp
ppp
toms e surdo
mf

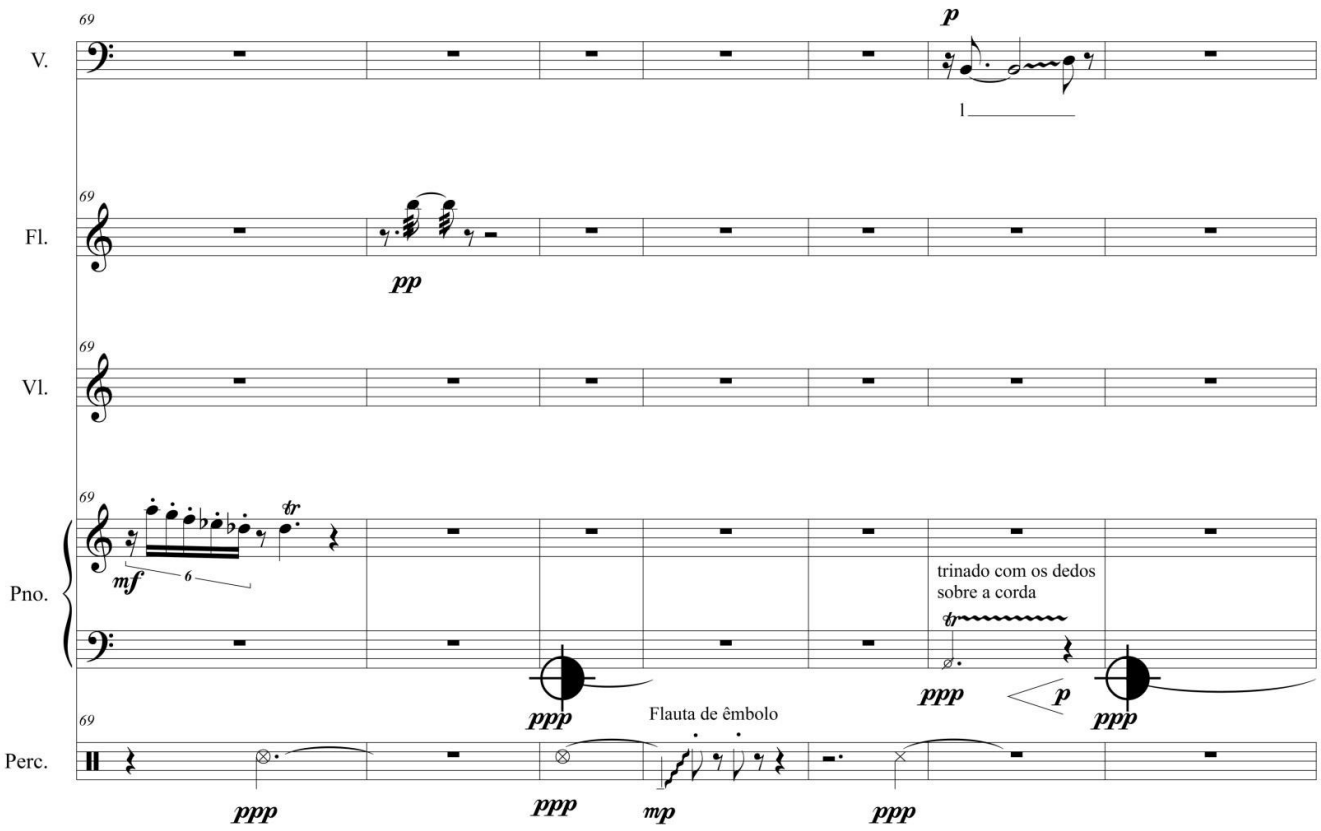

Amanhece na Vila
7
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
42
pp
mf
f
mfp
ppp
gongo (baqueta mole)
Agitar radiografia

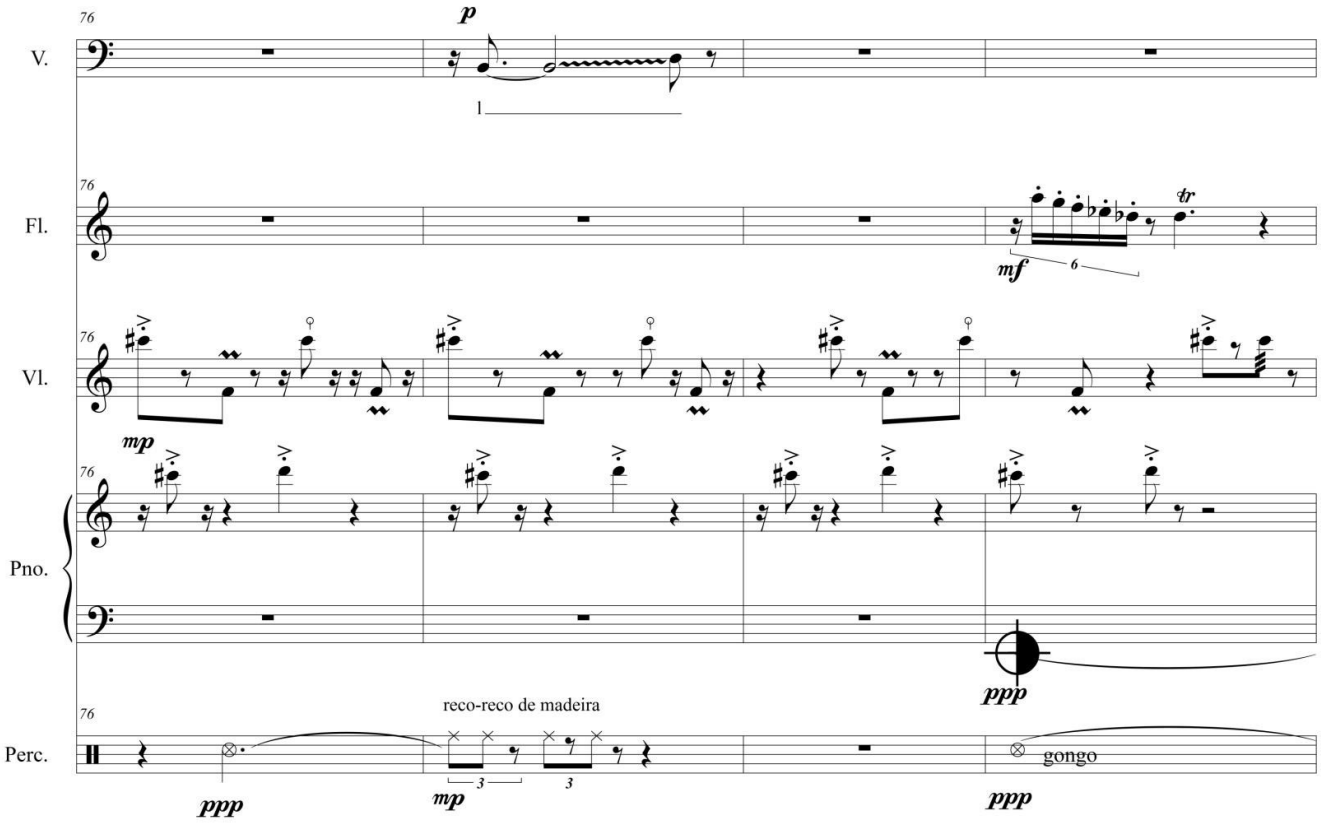

8
Amanhece na Vila
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
p
pp
mp
mf
ts
ts-ts-ts-ts-ts-ts
8va
15ma
ppp
Flauta de êmbolo


Amanhece na Vila
9
V.
Fl.
Multifônico sobre fá#
(più piano possibile)
Vl.
Pno.
Perc.


10
Amanhece na Vila
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
58
p
mp
mf
f
ão
tr
6
5
pp
ppp
pppp


63
V.
pp
mp
ts - ts - ts - ts - ts - ts
Fl.
pp
p
(più piano possibile)
Vl.
Pno.
trinado com os dedos sobre a corda
tr
ppp
p
ppp
Perc.
Flauta de êmbolo
mp
ppp
5
ppp
6
3


69
V.
p
1
Fl.
pp
Vl.
Pno.
mf
6
tr
trinado com os dedos
sobre a corda
ppp
p
Perc.
Flauta de êmbolo
mp


76
V.
p
1
Fl.
tr
mf
6
Vl.
mp
Pno.
ppp
Perc.
reco-reco de madeira
ppp
mp
3
3
ppp
gongo

V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.

80

pp mp

ts - ts - ts - ts - ts - ts

mf

f mp mf

15ma

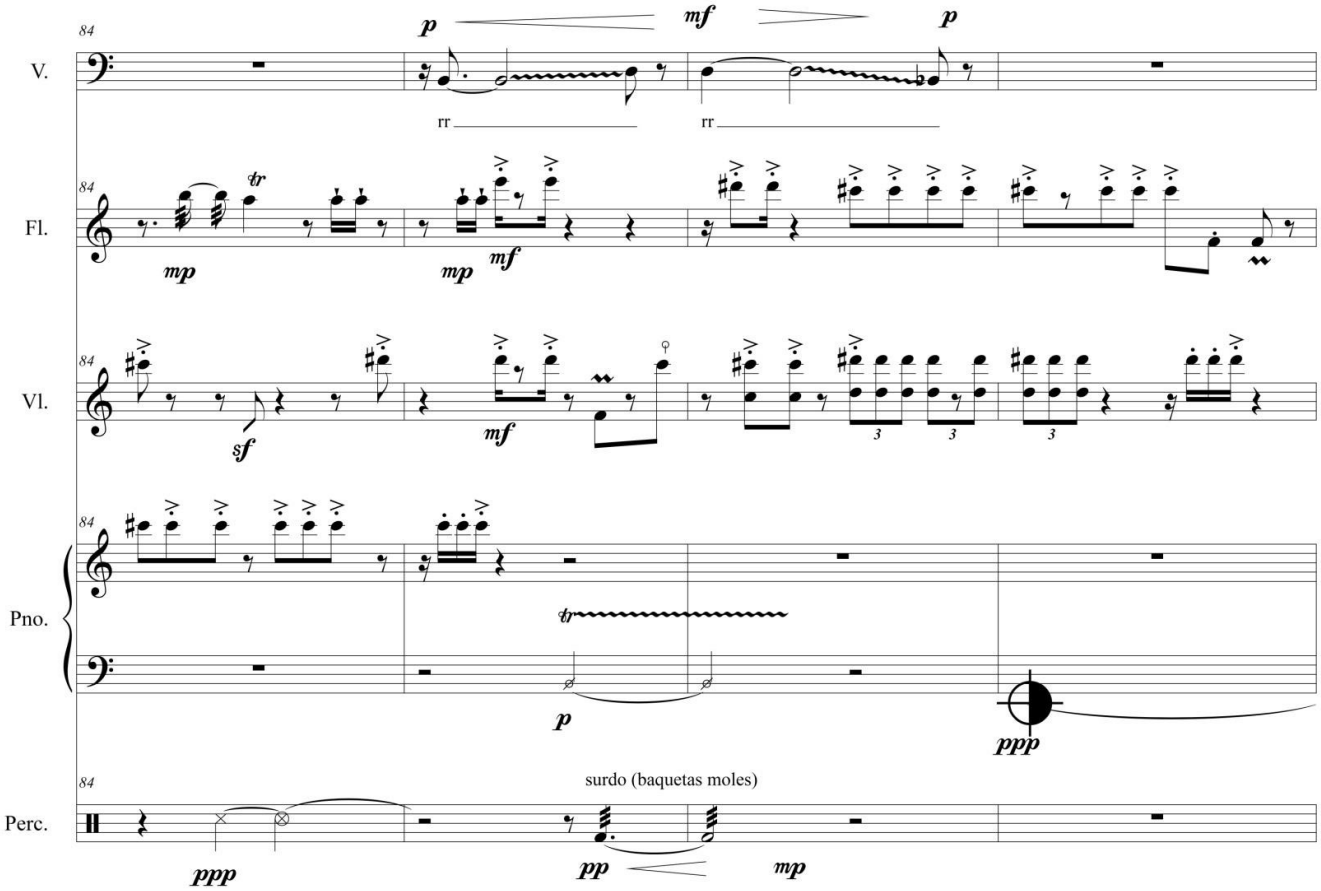
mp mf p mf

ppp

reco-reco

mp ppp mp

Flauta de êmbolo


84
V.
p
mf
p
rr
rr
Fl.
tr
mp
mp
mf
Vl.
sf
mf
3
3
3
Pno.
tr
p
ppp
Perc.
surdo (baquetas moles)
ppp
pp
mp

V.

Fl.

Vl.

Pno.

Perc.

88

mf

p

f

p

sf

mf

batida no tampo

f

ppp

ppp

mp

ppp

gongo

toms

cow bell

ff

surdo

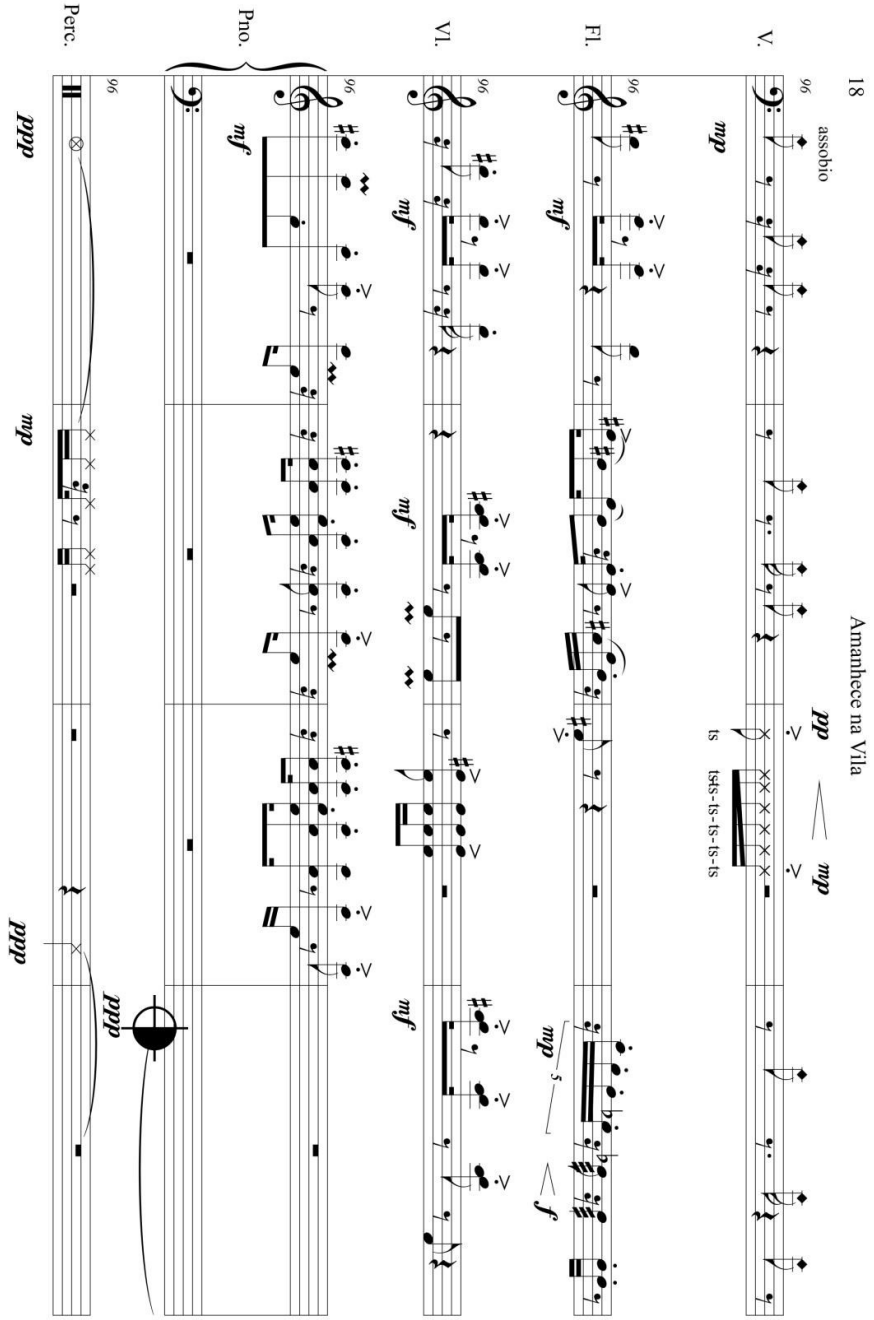
V.
au - au au
ts-ts-ts-ts-ts-ts

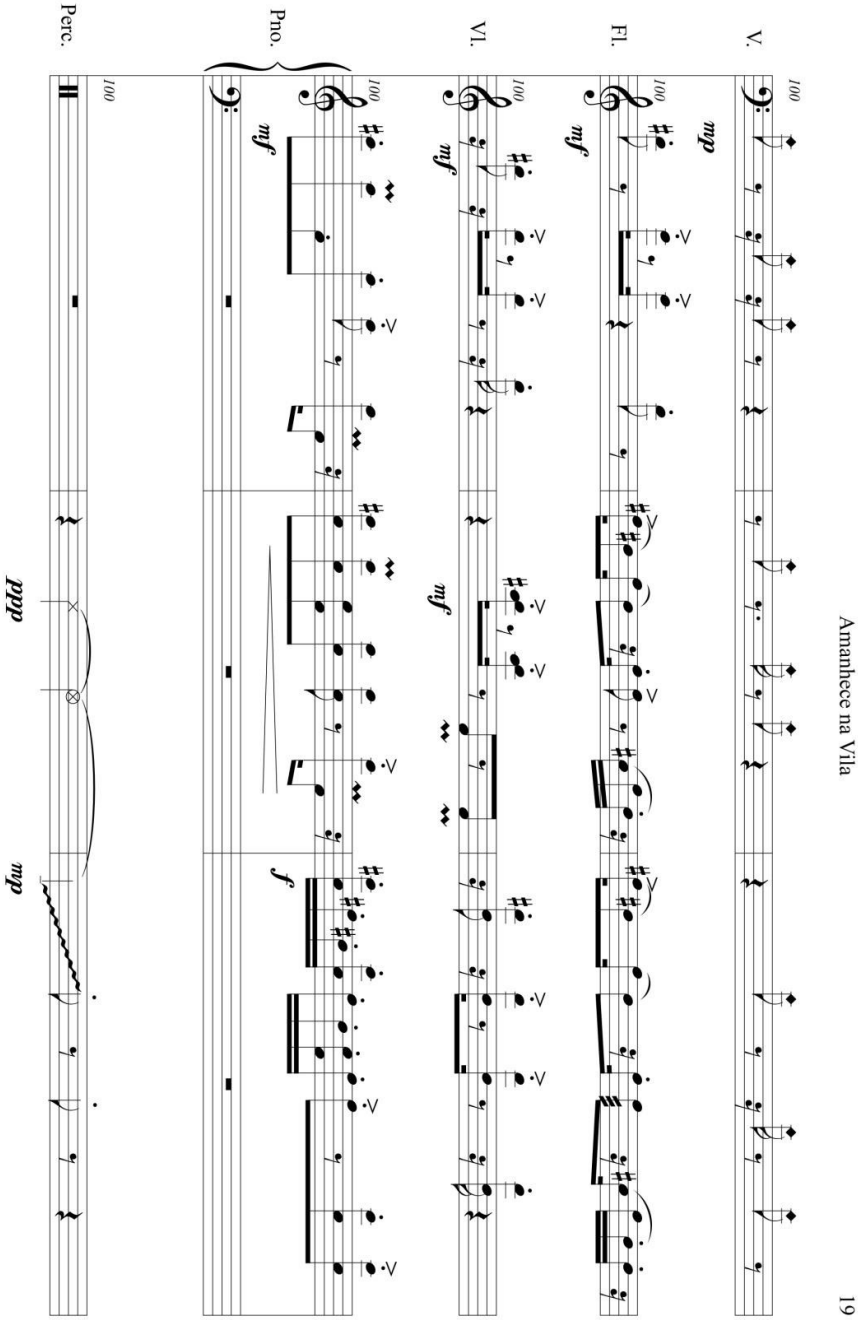
Fl.

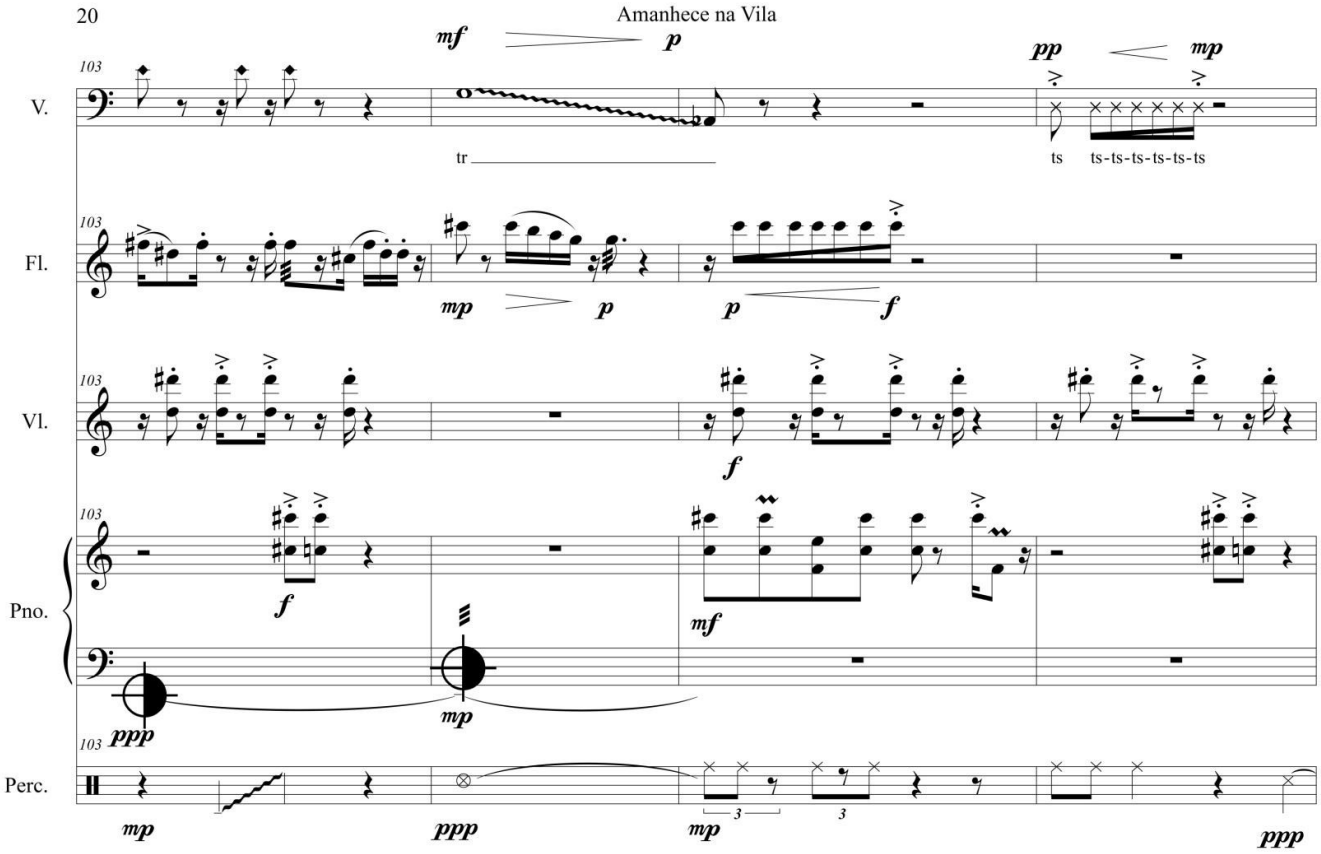
Vl.

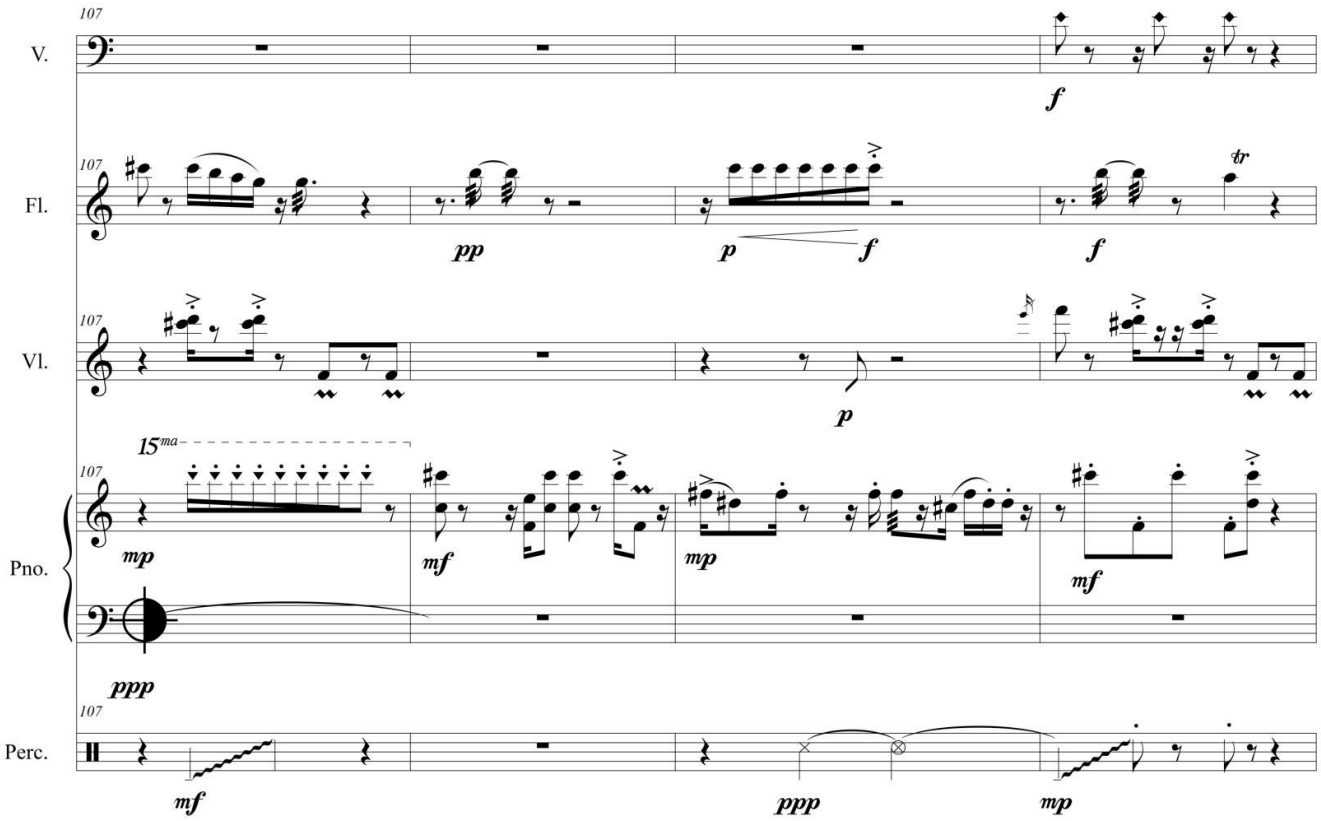
Pno.

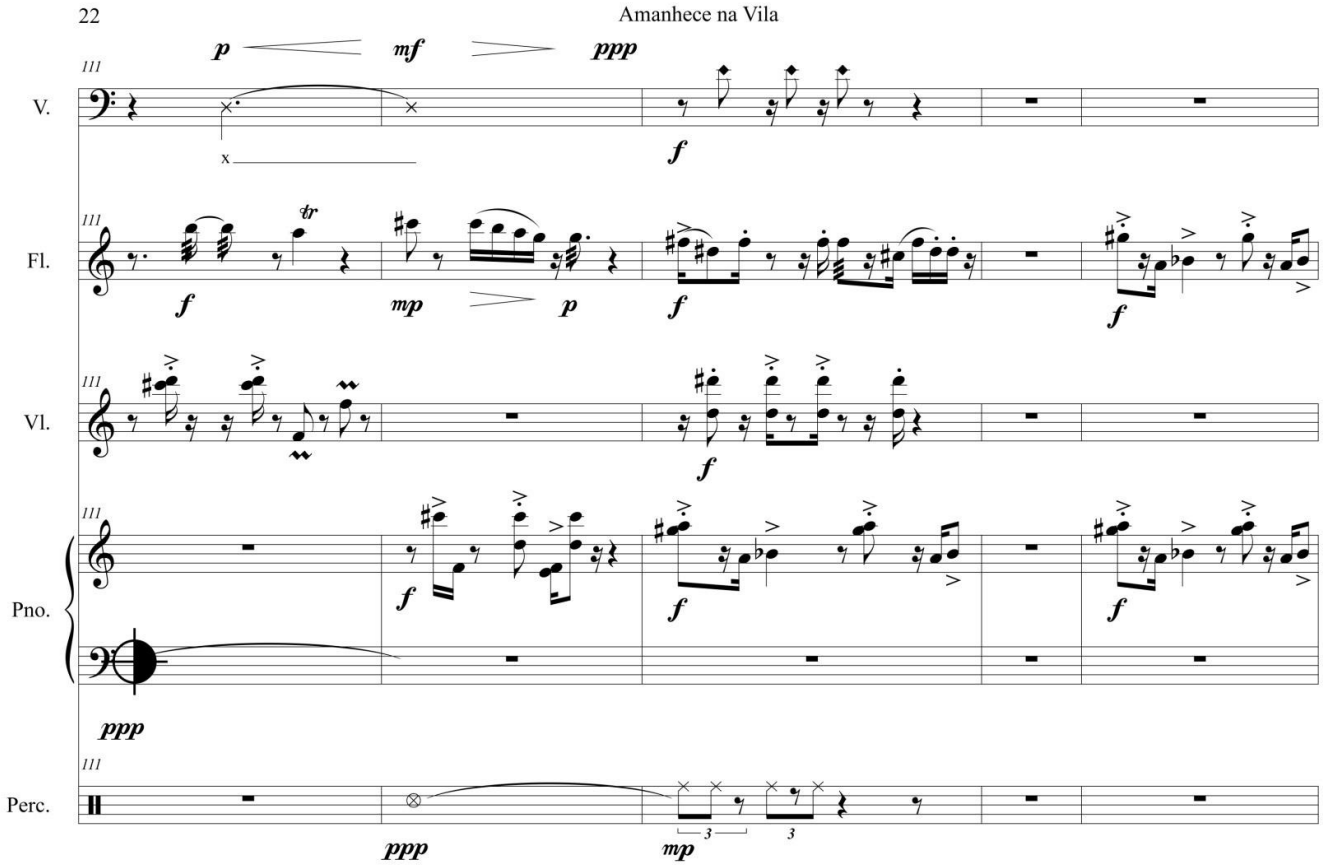
Perc.
reco-reco
gongo
Flauta de êmbolo

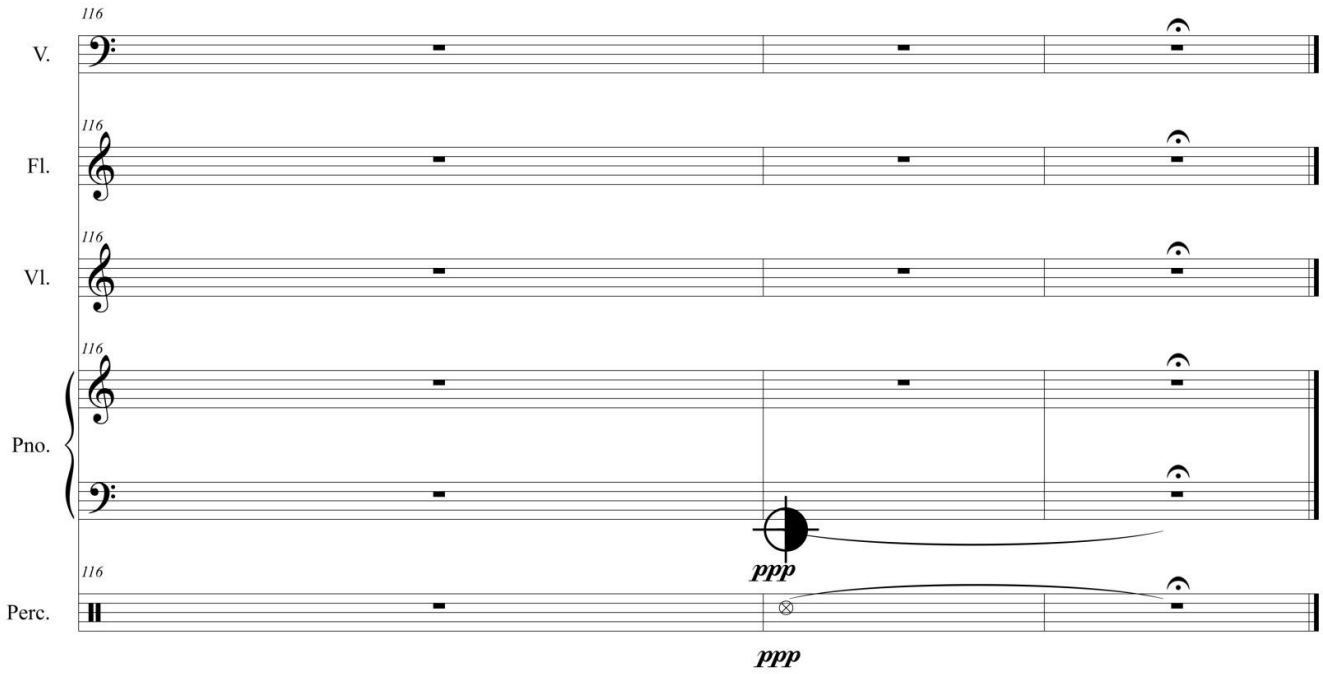

18
Amanhece na Vila
assobio
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
pp
mp
ts
tsts-ts-ts-ts
mp
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mp
f
mf
ddd
mp
ddd
ddd


Amanhece na Vila
19
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
100
mp
mf
mf
mf
mf
f
ddd
pp
mp


20
Amanhece na Vila
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
103
mf
p
pp
mp
tr
ts
ts-ts-ts-ts-ts-ts
mp
p
p
f
f
f
mf
ppp
mp
mp
ppp
mp
ppp
3
3


107
V.
f
Fl.
pp
p
f
f
tr
Vl.
p
15ma
Pno.
mp
mf
mp
mf
ppp
Perc.
mf
ppp
mp


22
Amanhece na Vila
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
p
mf
ppp
f
tr
mp
p
f
f
f
f
f
ppp
ppp
mp
3
3


116
V.
Fl.
Vl.
Pno.
Perc.
ppp
ppp

Parquinho Cumbaca I (2016)

Parquinho Cumbaca I:

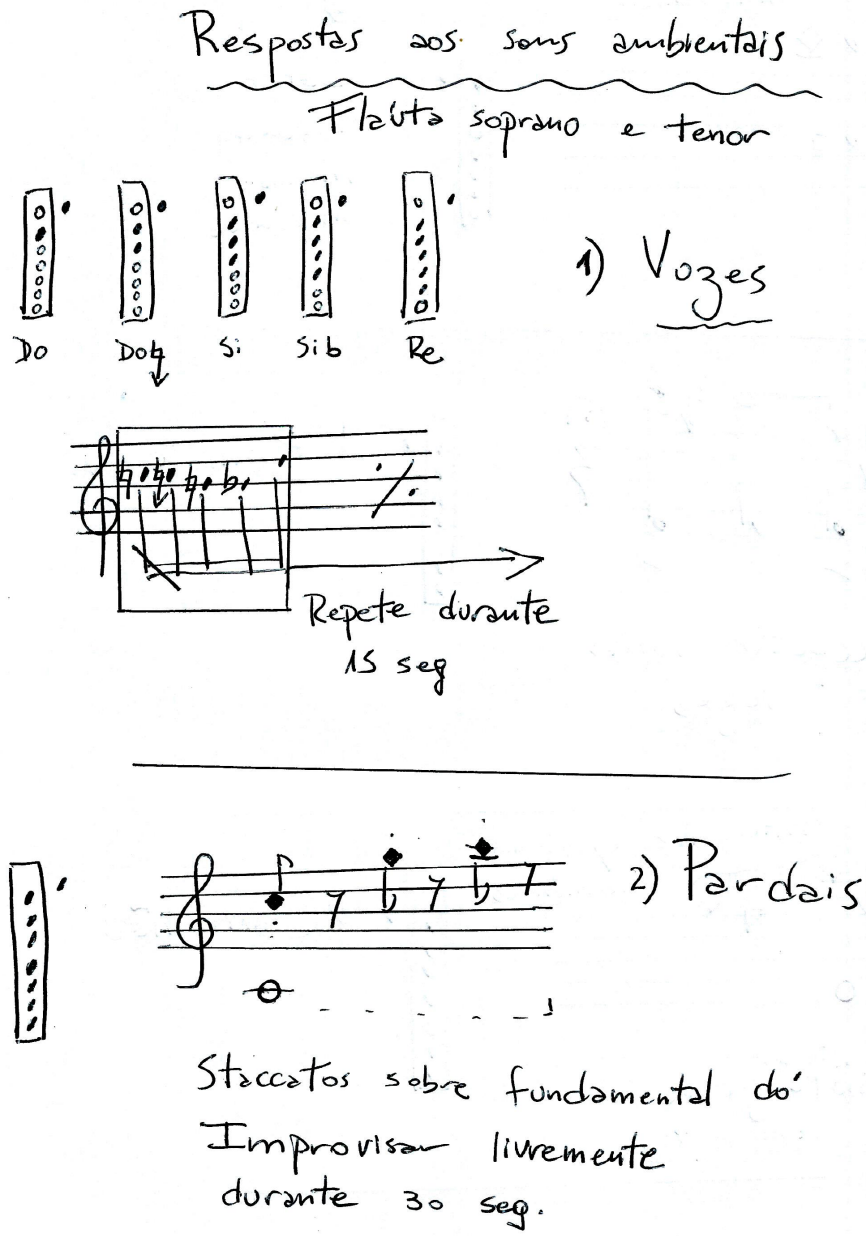
Parquinho Cumbaca I: é uma peça experimental para ser tocada por um quarteto de flautas doce especificamente no Parquinho Cumbaca, praça situada no bairro Vila A, na cidade de Foz do Iguaçu (Brasil). Foi composta com o objetivo de que os intérpretes tenham a experiência de "dialogar" musicalmente com a paisagem sonora do local.

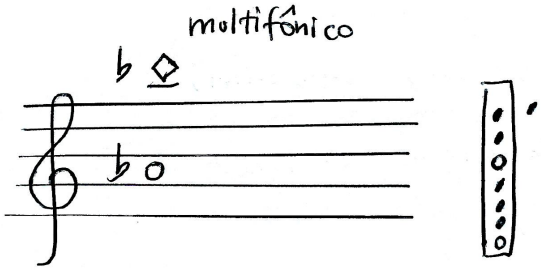
A partir do estudo da paisagem sonora do Parquinho Cumbaca foi estabelecido um catálogo de respostas às sonoridades ambientais típicas do local que os músicos devem estudar de maneira a estar relacionados o suficientes como para poder inserir esse material musical no momento da performance na praça diante do estímulo recebido. Isto é: se o músico escutar o som de um pássaro pardal (por exemplo) responderá com harmônicos naturais em staccato, se escutar um caminhão ou ônibus passando responderá com um multifônico gerado pela posição de fá natural (na flauta soprano e tenor) entoando uma nota grave com a voz, e assim por diante.

A partitura indica as ações que devem ser executadas diante de cada estímulo sonoro, sendo que na parte esquerda da folha temos as ações e na parte direita indica-se o estímulo ambiental. Há uma parte para a flauta soprano e tenor e outra parte para sopranino e contralto. Nestas partes são indicadas as posições dos dedos, o gesto musical, ou simplesmente as possibilidades de sons. Quando um conjunto de notas está dentro de um quadrado ou rectângulo seguido de um sinal de repetição e uma seta significa que esse material é repetido. Em algumas ocasiões é especificado por quantos segundos, em outras não. Em outros casos (resposta 2, por exemplo) se indicam possibilidades de ações sem necessariamente haver uma sequência de alturas. No caso referido, para termos uma ideia, o músico pode escolher quais harmônicos tocar, a sequência e a duração das pausas no meio dos ataques isolados. Em outros casos se sugerem os harmônicos que podem ser usados no multifônico, deixando liberdade de escolha ou sugerindo que se intercale entre eles, o que implica que o músico deve alterar sutilmente a pressão da coluna de ar.

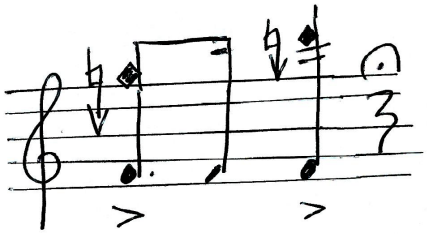
Na ação 10 deve-se fechar o orifício do bocal da flauta como se estivéssemos limpando-a de saliva. Na ação 16, que responde ao canto de um sabiá, sugere-se um gesto simples, de três notas. O intérprete pode, no entanto, responder improvisando frases maiores que empreguem as notas e procedimentos característicos dos cantos dos sabiás. Ou seja: pode improvisar compreendendo que a resposta deve ser icônica, imitativa, o mais semelhante possível ao canto do sabiá.

Para o momento da performance recomenda-se que os músicos tenham decorado as suas partes. Outra opção é prender as partes em uma estante ou em um varal para que não voem pelo vento.



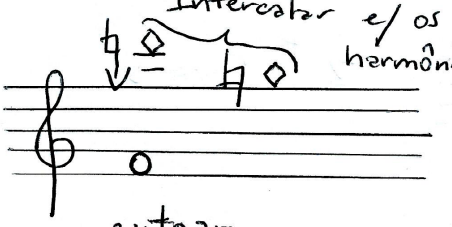


3) Carro tocando musica mecânica



4) Bem-te-vi

Repetir varias vezes

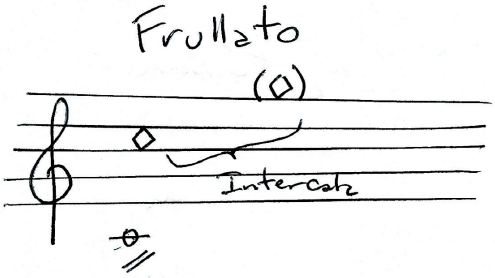


entoar nota grave com a voz

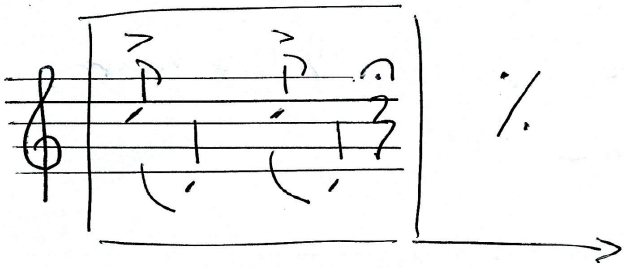
5) Caminhão

Ataques em altura livre em staccato com batidas de dedos em posições diversas

6) Martelo batendo

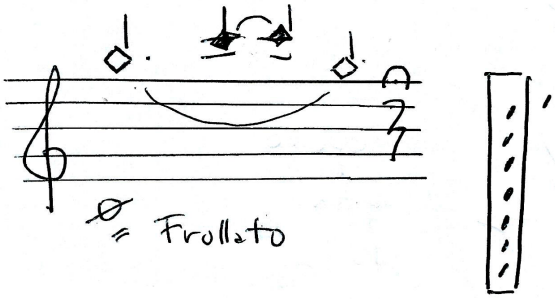


7) Carro passando



8) Pombo

Repete várias vezes



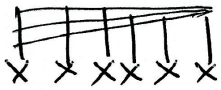
9) Grito de criança

Apoiar dedo no orifício do bocal

10) Pássaro agudo

ou

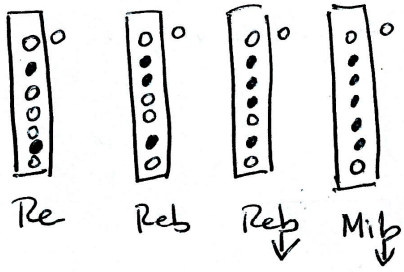
Sons de passos na grama



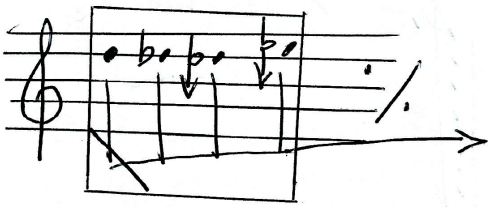
(rall.)

Slap tongue alturas livre

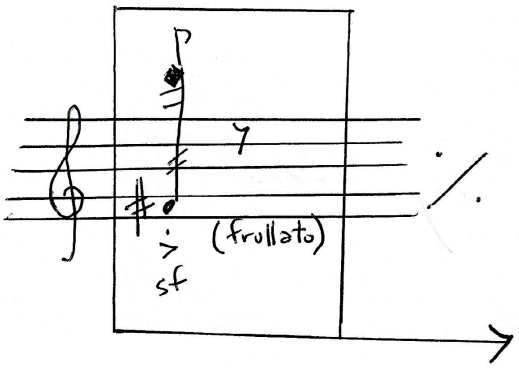
11) Cachorros



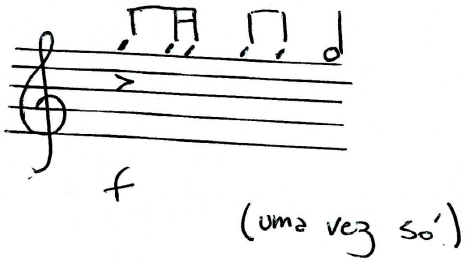
12) Moto passando



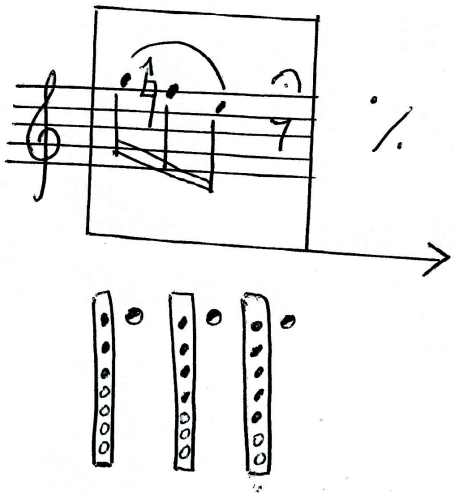
Repete aprox. 15 seg.



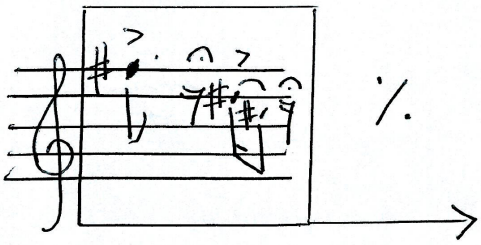
13) Buzinas



14) Foguetes



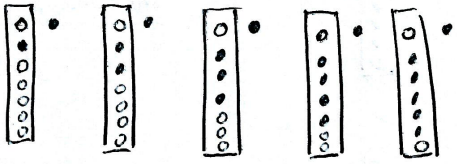
15) Pássaros diversos (agudos)



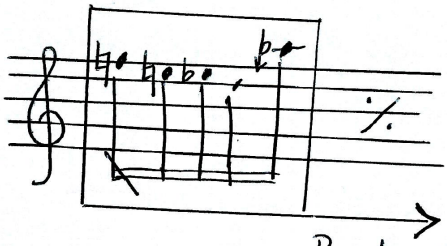
%.

16) Sabiá

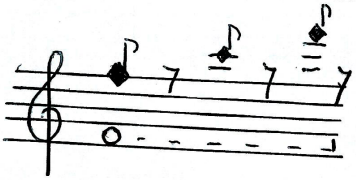
Flauta sopranino e contralto

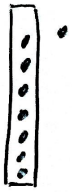


1) Vozes



Repete durante 15 seg.



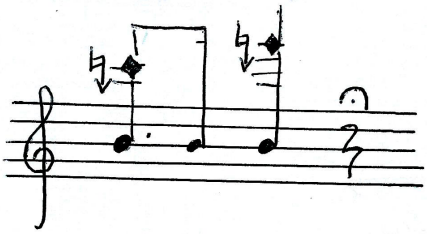


2) Pardais

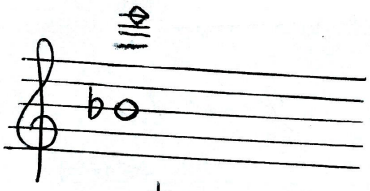
Staccato sobre fundamental fá

Improvisar livremente durante 30 seg.

3) Carro "tocando" música mecânica



4) Bem-te-vi

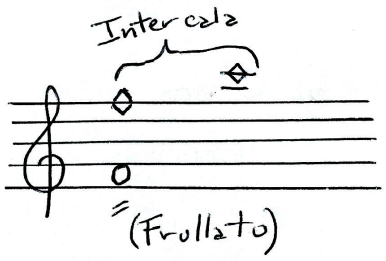


entoar nota grave com a voz

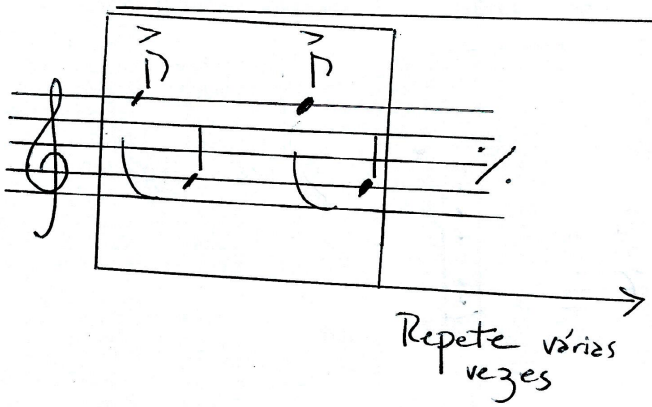
5) Caminhão

Ataques em altura livre (staccato) com batidas de dedos em posições diversas

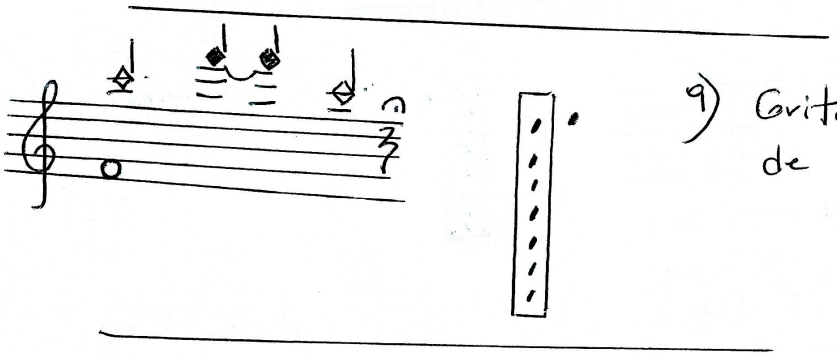
6) Martelo batendo



7) Carro passando

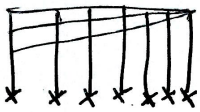


8) Pombo



9) Gritos de criança

Apoiar dedo no orifício do bocal

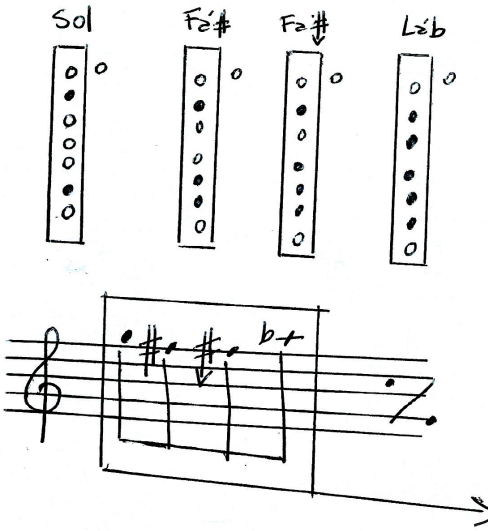


(rall.)

10) Pássaro agudo ou Son de passos na grama

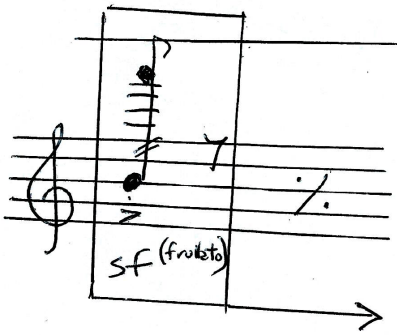
Slap tongue
(alturas livres)

11) Cachorros

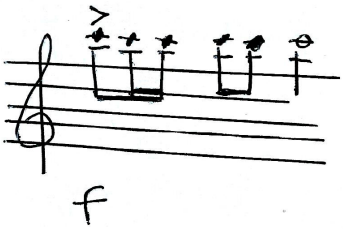


12) Moto passando

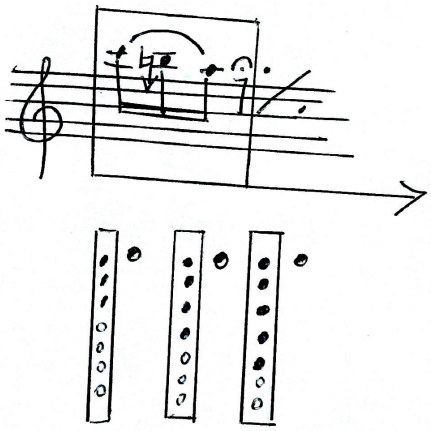
Repete aprox. 15 seg.



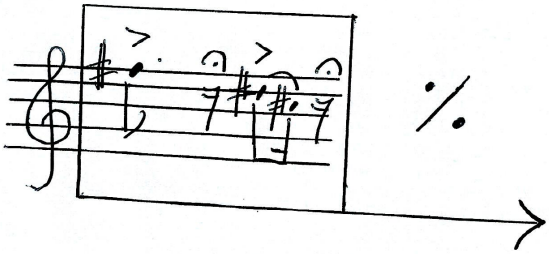
13) Buzinas



14) Foguetes



15) Pássaros agudos (diversos)



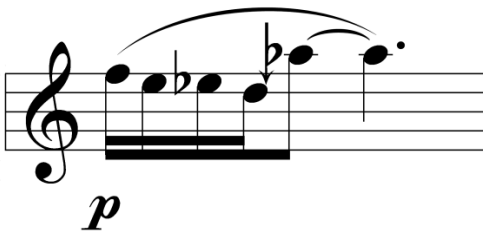
16) Sabiá

Parquinho Cumbuca II

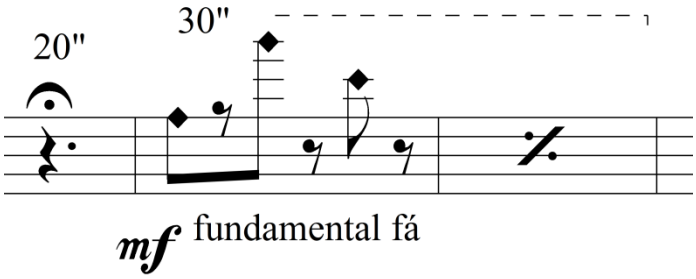
Parquinho Cumbuca II é o segundo estudo feito para uma praça da Vila A. Diferentemente do primeiro, não tem caráter indeterminado e, não depende dos sons do meio ambiente para acontecer. Se bem poderia ser interpretado em outro local, é concebido para estabelecer outro tipo de "diálogo" com os sons da praça. Primeiro: os materiais foram retirados de *Parquinho Cumbuca I: escuta e resposta,* ou seja, apresentam relações referenciais com os sons do local. Segundo: a peça apresenta "furos" (momentos de silêncio) onde a paisagem sonora do parque pode se infiltrar, onde é possível comparar os sons da peça com os sons naturais.

Indicações para performance

1) Sinal de alteração com seta descendente = alteração da altura indicada um quarto de tom abaixo. Na partitura de *Parquinho Cumbuca I* há sugestões já que os materiais foram retiradas daquele primeiro estudo.

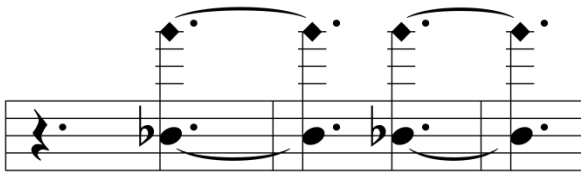


2) Número seguido de aspas indica quantos segundos dura a fermata encima da pausa ou, quando seguido de um traço pontilhado, quantos segundos dura o trecho indicado.



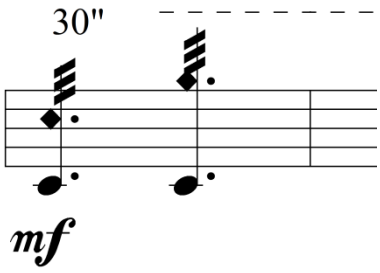
3) Quando há superposição vertical de notas em uma pauta sósignifica

que deve se tocar um multifônico. A nota inferior, de cabeça arredondada, indica a posição dos dedos, a nota superior, em forma de losango, indica o harmônico que deve ser procurado. Em algumas ocasiões se solicita entoar uma nota grave (de livre escolha).

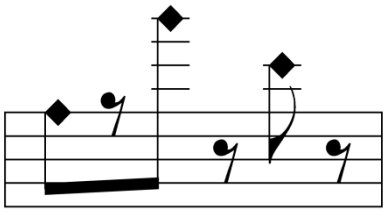


entoar nota grave com a voz

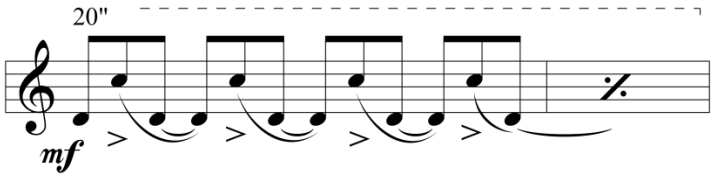
4) Sinal de trêmolo = frullato. Haja ou não a palavra esclarecendo



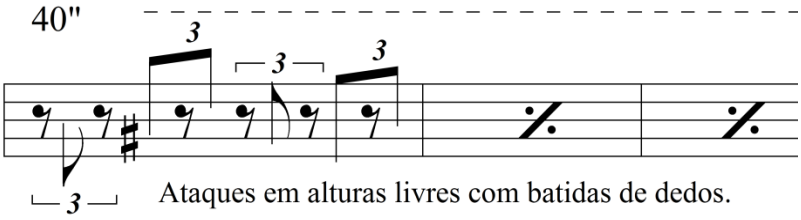
5) Notas com cabeça em forma de losango: harmônicos naturais gerados a partir de uma fundamental. Na peça essa fundamental sempre é a nota mais grave do instrumento: fá para a flauta sopranino e contralto e dó para a flauta soprano e tenor.



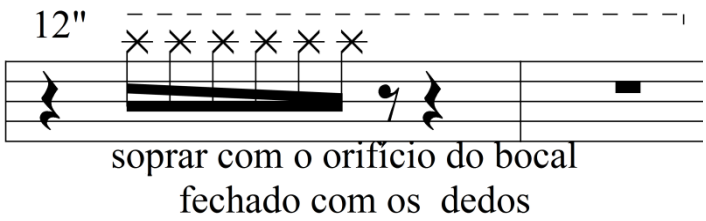
6) O sinal de repetição, quando dentro de um pontilhado que indica a duração de um trecho significa que o material anterior é repetido a quantidade de vezes que seja necessário para preencher o tempo indicado.



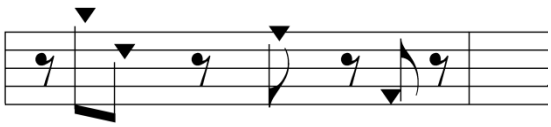
7) Notas sem cabeça = bater com os dedos nos orifícios em diferentes alturas



8) Cabeças em forma de “x” = soprar com o orifício do bocal coberto com o dedo, similar a quando se sopra para limpar de saliva a flauta.

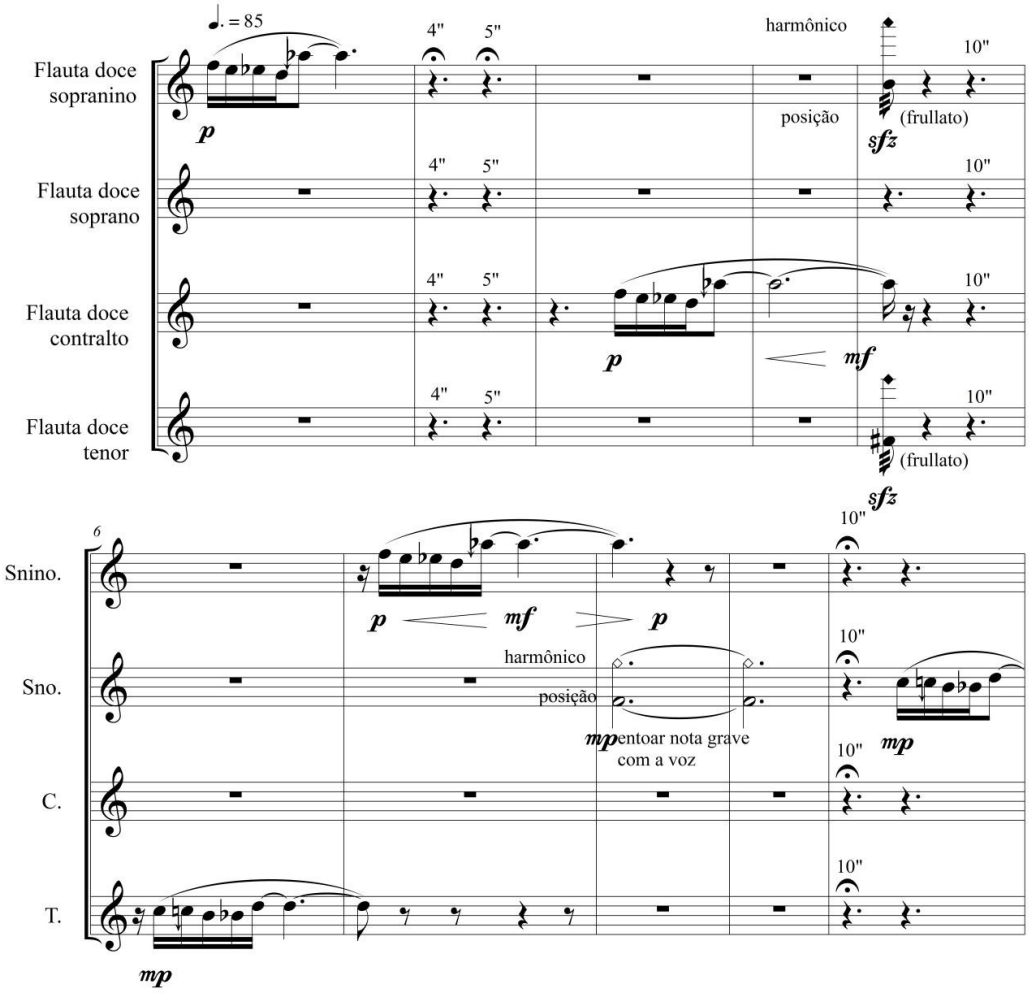


9) Cabeça em forma de triângulo = slap tongue → golpe de língua na embocadura

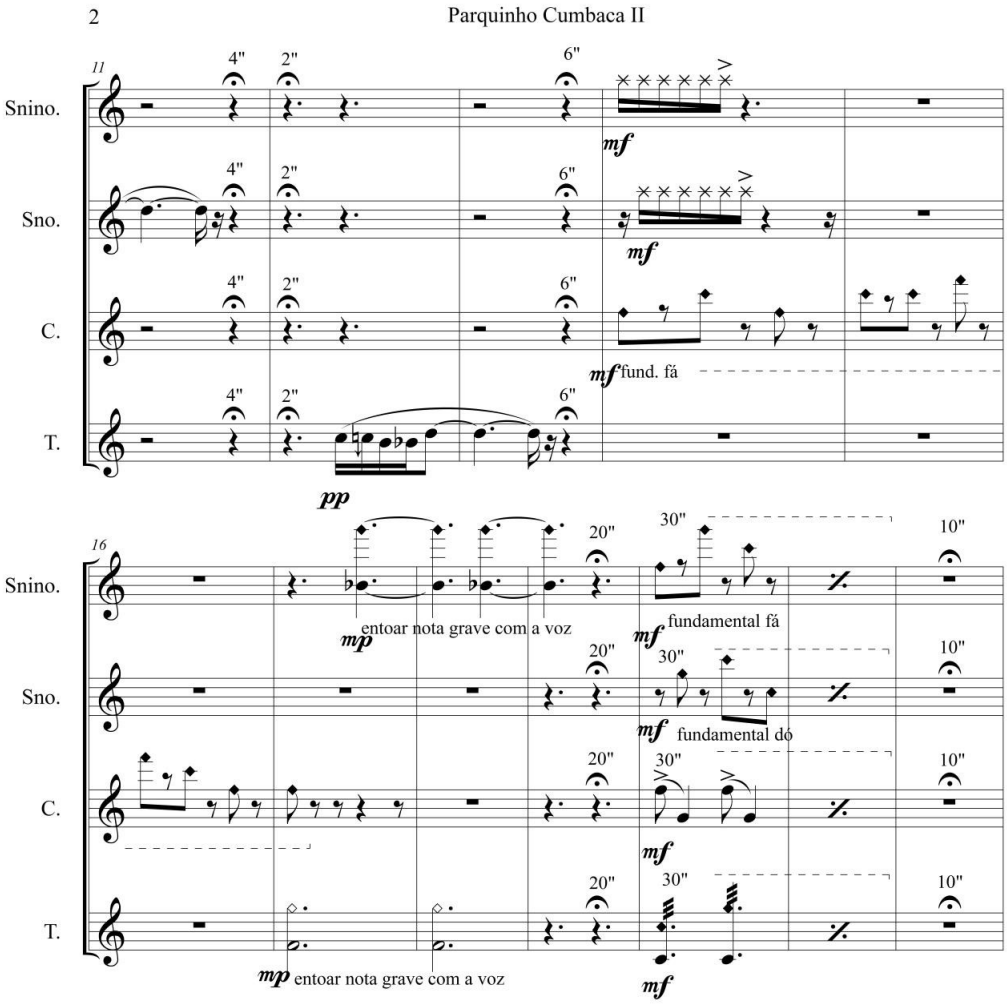


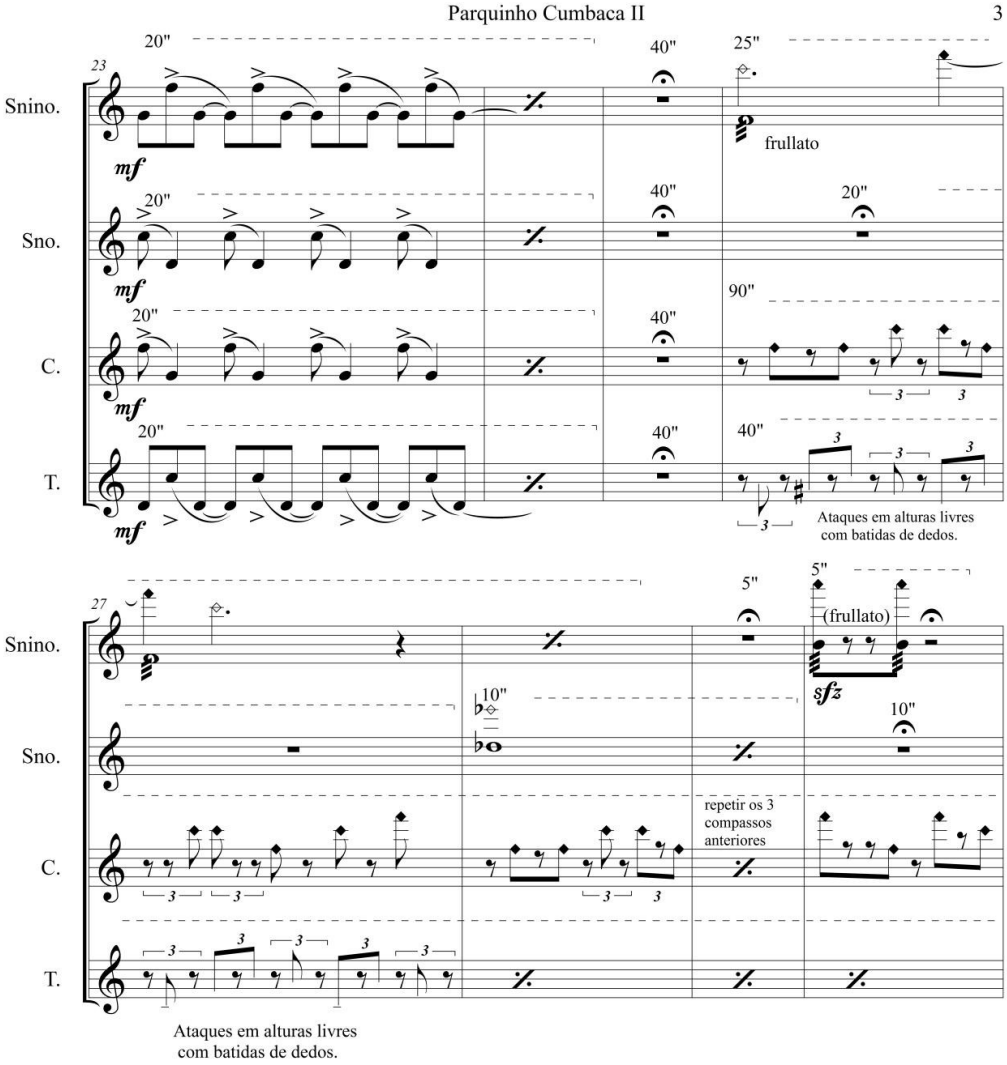
Parquinho Cumbaca II

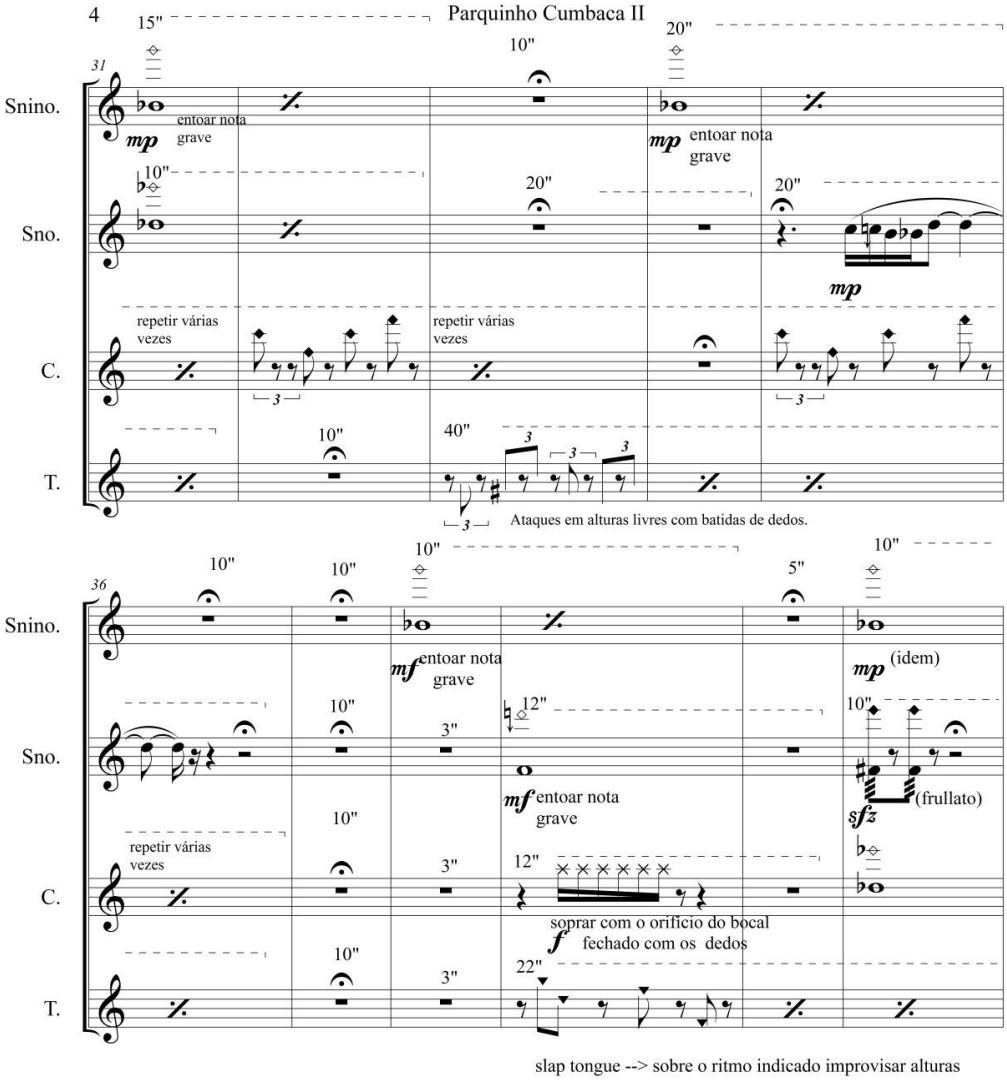
Marcelo Villena

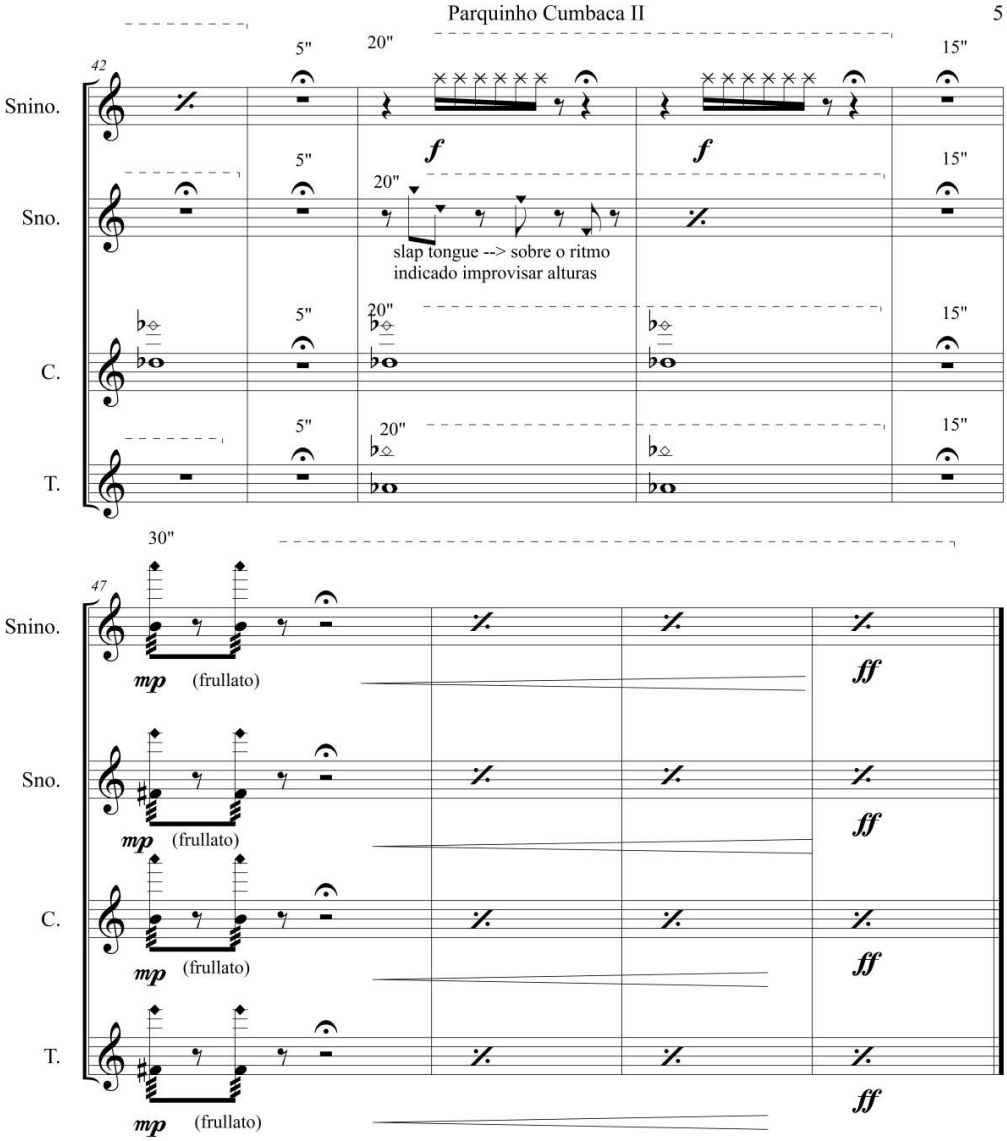


©


2
Parquinho Cumbaca II
11
Snino.
Sno.
C.
T.
4"
2"
6"
mf
mf fund. fá
pp
16
20"
30"
10"
mp entoar nota grave com a voz
mf fundamental fá
mf fundamental dó
mf
mp entoar nota grave com a voz
mf


Parquinho Cumbaca II
3
23
Snino.
Sno.
C.
T.
20"
40"
25"
frullato
90"
Ataques em alturas livres
com batidas de dedos.
27
5"
(frullato)
10"
repetir os 3
compassos
anteriores
Ataques em alturas livres
com batidas de dedos.


4
Parquinho Cumbaca II
31
Snino.
Sno.
C.
T.
15"
10"
20"
mp
entoar nota grave
repetir várias vezes
40"
Ataques em alturas livres com batidas de dedos.
36
5"
mf
12"
3"
(idem)
(frullato)
sfz
soprar com o orifício do bocal fechado com os dedos
f
22"
slap tongue --> sobre o ritmo indicado improvisar alturas


Parquinho Cumbaca II
5
42
Snino.
Sno.
C.
T.
5"
20"
15"
f
slap tongue --> sobre o ritmo
indicado improvisar alturas
30"
47
mp
(frullato)
ff

Anexo 03: Ficha Técnica dos DVDs

DVD 01

Faixa 1: O batuque de Tláloc (áudio)

Intérprete: José Henrique Soares Vianna
Gravada por: Marcelo Ricardo Villena
Registro da estreia ao vivo no recital de formatura do intérprete no Auditório da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais

Faixa 2: O quê que eu faço com isto

Intérpretes: Alex Cubillas, Ronal Espinoza, Danilo Bogo, Lupe Guerrero, Adriano Mendes e Marcelo Villena
Filmado por: Bernardo de Souza e Manuel Joseph Corman.
Gravado por: Danilo Bogo e Marcelo Villena
Montagem: Bernardo de Souza
Registro da estreia ao vivo na Sala Negra da Universidade Federal da Integração Latinoamericana

Faixa 3: Galeria Babylon

Intérpretes: Alex Cubillas, Ronal Espinoza, Danilo Bogo, Lupe Guerrero, Adriano Mendes e Marcelo Villena
Filmado por: Bernardo de Souza e Manuel Joseph Corman.
Gravado por: Danilo Bogo e Marcelo Villena
Montagem: Bernardo de Souza
Registro da estreia ao vivo na Sala Negra da Universidade Federal da Integração Latinoamericana

Faixa 4: Amanhece na Vila

Intérpretes: Rodrigo Báez (flauta transversal e flauta doce contralto), Marcelo Villena (voz), Félix Ceneviva Eid (Violão), Andressa Jacinto Castilho (piano) e Bruno Soares Santos (percussão).

DVD 02

Faixa 1 : Parquinho Cumbaca I

Intérpretes: Grupo de flautas doce da UNILA – Andressa Jacinto Castilho (flauta doce sopranino), Sílvia Sander (flauta doce soprano), Gabriel dos Santos Galvão (flauta doce contralto) e Marcelo Villena (flauta doce tenor).
Filmada por: Jéssica Lima Bonfim
Áudio gravado por: Marcelo Ricardo Villena
Montagem: Marcelo Ricardo Villena
Gravada ao vivo no parquinho infantil da praça da rua Cumbaca e Tamanduá – Cidade: Foz do Iguaçu (PR-Brasil) – Bairro: Vila A.

Faixa 1 : Parquinho Cumbaca II

Intérpretes: Grupo de flautas doce da UNILA – Andressa Jacinto Castilho (flauta doce sopranino), Sílvia Sander (flauta doce soprano), Gabriel dos Santos Galvão (flauta doce contralto) e Marcelo Villena (flauta doce tenor).
Filmada por: Jéssica Lima Bonfim
Áudio gravado por: Marcelo Ricardo Villena
Montagem: Marcelo Ricardo Villena
Gravada ao vivo no parquinho infantil da praça da rua Cumbaca e Tamanduá – Cidade: Foz do Iguaçu (PR-Brasil) – Bairro: Vila A.