

Música, transversalidade

Série Diálogos com o Som

Felipe Amorim • José Antônio Baêta Zille (orgs.)

A SÉRIE DIÁLOGOS COM O SOM

Essa série pretende ser um depositário e difusor dos pensamentos de vanguarda em torno dos saberes que constituem o universo da música e suas relações.

Partimos do pressuposto de que, à frente das pesquisas, na sua maioria com base empírica, estão os pensamentos daqueles que se ocupam de olhar as várias temáticas de um determinado campo do saber. São esses olhares, nas suas mais diversas perspectivas, que alimentam as discussões e propulsionam cada área de conhecimento. Nesse sentido, pretendemos contribuir para estimular a reflexão e a atuação crítica em contextos culturais diversos, tendo a música como elemento concatenador.

Sob essa concepção, cada volume da série Diálogos com o Som abarca uma temática pré-definida, cujos textos, de caráter ensaístico, retratam as ideias de autores convidados que, na atualidade, estão pensando o tema proposto pela coordenação editorial. A série poderá trazer ainda traduções inéditas e/ou textos representativos da temática proposta em cada volume.

Música, transversalidade

M985 Música, transversalidade / Organizadores: Felipe Amorim ,
José Antônio Baêta Zille. – Belo Horizonte, MG : EdUEMG, 2017.
196 p.: il. – (Série Diálogos com o Som. Ensaios ; v.4)

ISBN 978-85-5478-001-2

1. Música- estética. 2. Transversalidade. 3. Transdisciplinaridade.
I. Amorim, Felipe. II. Zille, José Antônio Baêta. III. Título. IV.
Universidade do Estado de Minas Gerais. V. Série.

CDU: 78.01

CDD: 780.1

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

Música, transversalidade

Série Diálogos com o Som

Ensaio

DIÁLOGOS COM O SOM é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registro (CeR) da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Editor

José Antônio Baêta Zille

Organização

Felipe Amorim, José Antônio B. Zille

Coordenação editorial

José Antônio B. Zille

Projeto gráfico

Maíra Santos

Capa

Hélio Dias

Diagramação

Hélio Dias

Revisão

Língua portuguesa: Cibele Imaculada da Silva

Língua espanhola: Rodrigo Miranda

Língua inglesa: Rodrigo Miranda

Finalização: Aline Azevedo

ESCOLA DE MÚSICA DA UEMG

Rua Riachuelo, 1.321 - Padre Eustáquio

Belo Horizonte - CEP: 30720-060

Diretor

Rogério Bianchi Brasil

Vice-Diretor

Valdir Claudino

CENTRO DE REGISTRO

Coordenador

José Antônio B. Zille

NÚCLEO DE PRODUÇÃO EDITORIAL

Coordenador

José Antônio B. Zille

EdUEMG

**EDITORA DA UNIVERSIDADE DO
ESTADO DE MINAS GERAIS**

Coordenação

Daniele Alves Ribeiro

<http://eduemg.uemg.br>

editora@uemg.br / (31) 3916-9080

**UNIVERSIDADE DO ESTADO
DE MINAS GERAIS**

Reitor

Dijon Moraes Júnior

Vice-Reitor

José Eustáquio de Brito

Chefe de Gabinete

Eduardo Andrade Santa Cecília

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Adailton Vieira Pereira

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Terezinha Abreu Gontijo

Pró-reitora de Ensino

Elizabeth Dias Munaier Lage

Pró-reitora de Extensão

Giselle Hissa Safar

Música, transversalidade

Série Diálogos com o Som

Ensaaios

Organizadores

Felipe Amorim • José Antônio Baêta Zille

Autores

Guilherme Bertissolo

Magda Mayas

Rogério Luiz Moraes Costa

Alexandre Zamith Almeida

Rodrigo Sigal Sefchovich

Marina Pereira Cyrino

Marco Scarassatti

Dante Grela

Jalver Bethônico

VOLUME 4



Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais
Belo Horizonte - 2017

SUMÁRIO

- Transversalidade: música e movimento** 17
Guilherme Bertissolo
- Transmitting a Listening** 45
Magda Mayas
- Transversalidades: música e políticas** 67
Rogério Luiz Moraes Costa
- Transversalidade: música em performance
e suas múltiplas dimensões** 85
Alexandre Zamith Almeida
- Creación en la interpretación** 99
Rodrigo Sigal Sefchovich
- Uma fome inexplicável** 109
Marina Pereira Cyrino
- Transversalidade: música e a perspectiva de
uma arte espiritual no itinerário da
Caossonância de Walter Smetak** 129
Marco Scarassatti
- Música y artes visuales: algunos conceptos
comunes a ambos campos** 141
Dante Grela
- Eco e Narciso [reverberações do mito]:
som e imagem no Cinema** 159
Jalver Bethônico

PREFÁCIO

As ideias por trás da transversalidade podem aventar muitos significados, e isso tem proporcionado reflexões no que tange à sua abrangência polissêmica. Nesse sentido, é importante buscar uma compreensão de suas dimensões, principalmente por se tratar de uma questão presente e fomentada no contexto atual como forma de percepção da realidade, que, por sua vez, tem reflexos no fazer artístico.

Uma forma de iniciar uma prospecção a respeito do significado das ideias por detrás de uma palavra é, exatamente, buscar sua etimologia. Sob essa perspectiva, o termo *transversalidade* deriva da palavra *transversal*, do latim *trānsvērsum*. Esta, por sua vez, é formada pelo prefixo *trāns* – através de, para além de (com ou sem movimento) e pelo radical *vērsum* – na direção de, para (reforçando a ideia de movimento), que, segundo o *Dicionário Houaiss*, uma das possibilidades para se entender o termo transversal, e que parece ser adequado neste momento, seria “o que atravessa, que passa por determinado referente”.

Dessa forma, contextualizando o termo no âmbito da relação do sujeito com o mundo, com a realidade, pode-se inferir que por detrás do termo transversalidade está embutida a ideia de se perceber a realidade e lidar com ela, passando por algum(ns) referencial(is) e mesmo transitando por ele(s), indo além, ultrapassando suas fronteiras. Nesse sentido, pode-se perceber que, se de um lado há a indicação de uma pluralidade de entidades na forma de se alcançar e lidar com a realidade, por outro, inspira unidade e coerência em suas relações,

o que se traduz em uma possibilidade para o alargamento da compreensão e lida com o real, por meio de mais de um referencial.

Ora, esta é uma forma clássica de se pensar e lidar com o mundo. Para os antigos gregos, uno e múltiplo são fios condutores do pensamento. Há quem diga que o sentido da totalidade das coisas é, talvez, a característica mais típica do espírito grego. O pensamento grego corrobora a necessidade da “circularidade”, da transversalidade, para obter a totalidade da constituição do objeto e do conhecimento. De maneira geral, os gregos cultivavam uma unidade de conhecimento que levasse a envolver aqueles conhecimentos constitutivos de uma ordem intelectual centrada no desenvolvimento humano, entendido como um todo. A distinção não lhes era fator impeditivo quanto ao estabelecimento de ligações entre elementos diversos, com vistas à representação de conjuntos mais amplos, ao contrário, era fator preponderante.

A Matemática, por exemplo, conduzia, na visão dos pitagóricos e dos platônicos, à percepção do universo e o relacionava com a Música, sendo esta a aplicação da teoria do número. Por sua vez, era a Matemática que conduzia à formação do “homem ideal”, que, por meio dessa ciência, seria levado ao “mundo verdadeiro” ao “mundo inteligível”, ao mundo das formas abstratas e perfeitas. Tratava-se, pois, de uma permanente ação transversal e transdisciplinar a partir da Matemática, da Música e da Metafísica.

Se, na Idade Média, houve um declínio do desenvolvimento livre do pensamento humano em detrimento a uma dedicação e submissão substanciais ao tema religioso cristão, princípios semelhantes aos dos antigos gregos voltam a conduzir a forma de o homem lidar com a realidade séculos adiante. Constituiu-se assim, a passagem do que foi denominado de *Paradigma Escolástico* ao *Paradigma Renascentista*.

Exatamente por fazer uma retomada histórica às referências da antiguidade é que, a este período da história da humanidade, se convencionou chamar de Renascimento. Nesse período, houve um interesse muito grande acerca dos escritos gregos e romanos, para se compreender o homem naquele seu estágio. A natureza que o envolvia, a razão que o dominava, as ciências que desenvolvia, as artes que produzia, tudo isso mudou de forma significativa frente à maneira como o homem passou a vislumbrar o mundo. O universo já não era visto de forma mais puramente religiosa e dogmatizado, mas de forma racional e empírica, com imparcialidade em relação aos valores advindos da cultura medieval.

Como resultado, o homem passa a ter compreensão mais antropocêntrica do seu ser e acerca de sua realidade. Tem sua autonomia fundamentada na racionalidade e, com ela, vislumbra, sem medo, o mundo ao seu redor. Essa condição foi fator indispensável para promover um salto no sentido de alcançar áreas que ainda não haviam sido postas a seu conhecimento até então. E, resgatando a perspectiva de unidade da multiplicidade, o homem renascentista busca ser um polímata, ou seja, um sujeito que domina várias áreas do conhecimento humano.

Exemplo encontra-se naquele que já foi chamado de “protótipo do homem renascentista”, Leonardo Da Vinci (1452-1519). Da Vinci é um dos muitos daquela época que conseguem realizar a façanha de juntar ciência e arte. Ele conseguiu manipular a beleza de suas criações utilizando artifícios científicos e, por sua vez, tornou seus estudos científicos verdadeiras e inquestionáveis obras de arte.

Há que se recordar que Da Vinci, entre tantas coisas, estuda as proporções da figura humana segundo os ditames de *De Architectura*, do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (séc. I a.C), declaradamente fundados no pensamento grego. O resultado é uma verdadeira obra cunhada sob uma perspectiva transversal e transdisciplinar, baseada, justamente, nas relações numéricas, na perspectiva do número como unidade máxima do universo. De forma curiosa, o Mestre explora e transpassa o texto de Vitruvius e o transforma. Extrai do texto seu espírito e o materializa na geometrização das proporções, retratando os membros do corpo humano transformados em números. E, dessa forma, constrói o que é considerado frequentemente como um símbolo da simetria básica e da perfeição do corpo humano e, por extensão, do universo, como um todo.

É interessante ressaltar que as ideias de simetria, harmonia, perfeição “idealista” constituíam uma perspectiva intrínseca ao ideário estético renascentista e que, também, será de onde brotaria o impulso para transformações na forma de se ver e lidar com a realidade futuramente. Por um lado, fomentou-se uma perspectiva dualista da realidade, destruindo a ideia de unidade das multiplicidades que alimentava o pensamento humano até então. No momento em que se institui o belo como o ideal, surge a consciência do oposto, aquilo que não é belo. Essa ideia irá se estender em outras dimensões: bem e mal, mente e matéria, corpo e alma, uno e múltiplo, parte e todo, razão e emoção, sujeito e objeto...

Por outro lado, tais ideias levaram Johannes Kepler (1571-1630) e René Descartes (1596-1650) a compartilhar a concepção de uma harmonia “celestial”, o universo como uma grande e complexa máquina perfeita, cujo funcionamento pode ser entendido se se conhecer o funcionamento das pequenas peças que a compõem.

Daí deriva boa parte do Paradigma Moderno: o todo, em sua harmonia e complexidade, pode e deve ser dividido em tantas partes quanto possível, em quantas necessário for para melhor entendê-lo. Nesse sentido, nota-se que a orientação dicotômica das dualidades passou a valorizar a instância sujeito-objeto, ressaltando a objetividade e a racionalidade, ao mesmo tempo em que se instaura uma supremacia das partes sobre o todo. Considerando essa perspectiva, o homem tende a passar a lidar com a realidade sob uma disjunção dos pares binários, cristalizando a subdivisão do conhecimento em áreas, cada qual delimitada pelas suas fronteiras epistemológicas. E essa fragmentação se generalizou e se reproduziu, por meio da organização social e educacional, no modo de ser e pensar dos sujeitos, e tornou-se hegemônica ao longo dos últimos 400 anos, mantendo latente a questão da complementaridade dos pares binários.

Não há dúvida de que o princípio da fragmentação proporcionou acúmulo de conhecimentos e desenvolvimento humano, ocasionando, entre outras coisas, uma verdadeira revolução tecnológica, visível e vivenciada hoje em dia. Por sua vez, é interessante notar que justamente a perspectiva fragmentadora vem dominando o jeito de pensar o mundo moderno e a expansão extraordinária dos saberes e técnicas, que tem levado o homem dos séculos XX e XXI a perceber a necessidade de repensar essa questão.

Quanto mais se sabe, mais se percebe que o todo não é somente a simples soma das partes. Nesse sentido, Edgar Morin afirma que, por um lado, a soma do conhecimento das partes não é suficiente para se conhecerem as propriedades do conjunto, pois o todo é maior do que a soma de suas partes. Por outro lado, ao priorizar o todo, não se percebem as qualidades das partes, por serem omitidas ou virtualizadas, impedidas de se expressarem em sua plenitude. Desse modo, vê-se que o todo pode ser menor do que a soma de suas partes. O que se vem percebendo, portanto, é que as relações das partes com o todo são dinâmicas, num sentido de que o todo é, ao mesmo tempo, menor e maior que a soma das partes que o compõem. Essa é uma percepção que surge da constatação de que, entre outras coisas, a tendência de fragmentar o mundo ignora a interligação dinâmica entre todas as coisas.

Tais observações encontraram respaldo em teorias que surgiram ao longo do século XX, como o Princípio de Complementaridade dos Opostos, de Niels Bohr (1885-1962), os Teoremas da Incompletude, de Kurt Gödel (1906-1978), e o Paradigma Holográfico, de David Bohm (1917-1992). Com base nas teses desses estudiosos, entende-se que a realidade é integrada, multidimensional, complexa. Derruba-se o princípio lógico aristotélico do terceiro excluído, que define que, “[...] dadas duas proposições cujos predicados são contrários, uma delas é verdadeira e a outra falsa, não havendo terceira possibilidade” (terceiro excluído), para estabelecer o princípio da lógica quântica, do terceiro incluído. Ou seja, em qualquer sistema, é necessário o movimento de atração e rejeição entre seus elementos, o que conduz à inclusão, em outro nível, de um elemento formado dessa rejeição-atração (terceiro incluído). Além disso, alerta-se para a existência de vários níveis de realidade e não apenas um. Reposiciona-se a dicotomização dos binários, remetendo a realidade a um nível de integração, resgatando a possibilidade da unidade da multiplicidade, ao se admitir que os opostos se completam e, também, que a parte não somente está dentro do todo, como o próprio todo também está dentro das partes.

O que se nota, portanto, é uma demanda ao resgate da transversalidade, perdida com o Paradigma Moderno. Há uma demanda por se passar da disciplinaridade (lógica moderna) à transversalidade (lógica quântica), em que o conhecimento transdisciplinar associa-se à dinâmica da multiplicidade das dimensões da realidade, contexto em que o conhecimento disciplinar também participa, não como único protagonista, mas como coautor. Desse modo, na transversalidade, os conhecimentos disciplinares e transdisciplinares não se antagonizam, mas se complementam. A compreensão da realidade ascende a outro nível, tomando um significado mais abrangente e sempre em aberto para novos processos.

Sob essa perspectiva, todo ponto de vista é a possibilidade de se ver um ponto (de vista). Os conceitos dicotômicos disjuntos dão lugar à construção de conceitos articulados, capazes de transitar pela diversidade e também pelos antagonismos dos conhecimentos. Para tal, requer-se mudança de atitude, que está condicionada à mudança epistemológica. Isto implica dizer que, para se mudar um determinado conceito, exigem-se mudanças de outros tantos correlacionados, dando lugar a uma rede de conceitos, constituindo sistemas simbólicos complexos.

Na transversalidade, opera-se em um nível que transpassa os sistemas mais conhecidos e cristalizados, evidencia a incerteza, inaugura trajetos originais,

criativos e integra, de forma complexa, aspectos de uma realidade, diferentes e mesmo contrários. Trata-se de uma atitude e de uma visão cujo sentido consiste em transitar e em superar, ultrapassar os limites do próprio sentido.

Não à toa, os limites entre as linguagens artísticas estão cada vez mais tênues e sutis. E, por sua vez, os pontos de contato entre elas e outras áreas de conhecimento se ampliam e tornam definições mais complexas. É o reflexo da busca pela dissolução de fronteiras, cada vez mais imprecisas e diluídas, e do transitar entre as múltiplas linguagens artísticas: música, pintura, desenho, fotografia, vídeo, poesia, performance, instalação etc. Nesse contexto, conceitos como transversalidade e hibridismo são os que mais auxiliam a compreender e definir essas características, cada vez mais presentes na contemporaneidade. Nas palavras de Lúcia Santaella, no artigo “Palavra, imagem e enigmas” (1998), “[...] o código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, naquilo que sempre foi do domínio da poesia.”

Este volume procura apresentar um pequeno panorama do que vem sendo pensado sobre o contexto da transversalidade sob uma perspectiva que abarca a música entre algumas de suas possíveis relações transdisciplinares e em abordagens diversas. Em palavras escritas, os vários autores aqui apresentados transpõem conceitos e experiências para apresentar um pouco de seus pensamentos e, dessa forma, contribuir para o registro e disseminação de ideias importantes sobre uma temática instigante e atual: a transversalidade.

Guilherme Bertissolo apresenta diversas visões sobre a construção do sentido, que partem da premissa de que o entendimento musical é metafórico e mediado pela noção de mente incorporada. Nesse contexto, ressalta a transversalidade música/pesquisa sobre o entendimento musical e, para isso, apoia-se na complementariedade e na não exclusão de um sobre o outro, seja sob uma perspectiva histórica, seja pelo caráter enacionista da cognição musical.

Magda Mayas aborda aspectos envolvidos nas relações entre som, espaço e ouvinte, dentro da improvisação musical. Para a autora, sob esse viés, a ação artística se confunde com a pesquisa. Nesse sentido, apresenta o desenvolvimento da obra *Memory Piece*, em que a amplificação e o mapeamento espacial são formas de se envolver e controlar o espaço, levando a categorizações da escuta espacial e ao objetivo de transmitir uma experiência auditiva a outrem.

Rogério Luiz Moraes Costa aborda a improvisação livre enquanto um tipo de prática musical que interage com determinadas configurações sociais, culturais e políticas, seja ela pensada como resultado, seja como linha de força que contribui para a configuração de determinados ambientes e contextos socioculturais contemporâneos.

Alexandre Zamith Almeida analisa a transversalidade que a música revela, em situação de performance, acerca de suas próprias esferas criativas. Nesse sentido, defende que a arte fundamentalmente performática seja uma manifestação sempre inconclusa e instável em seu próprio devir, revelando transversalidade também acerca do tempo que ela própria percorre. Sob essa perspectiva, apresenta duas propostas musicais: *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, e *The Great Learning: Paragraph 6*, de Cornelius Cardew.

Rodrigo Sigal Sefchovich discute a influência e as possibilidades das novas tecnologias como elementos unificadores dos processos de interpretação multidisciplinar, entendendo-o como um processo criativo. Sob essa perspectiva, aborda o projeto *Lumínico* para trazer à tona a ideia de pós-produção criativa de elementos estruturais e sônicos, ressaltando a possibilidade de interpretação colaborativa em tempo real que integra aspectos espaciais, visuais e musicais.

Marina Pereira Cyrino discute a ideia de metamorfose como gancho para apresentar algumas de suas angústias e indagações, e alinhava reflexões em torno de questões que podem influenciar – e influenciam – em suas criações. E, como ela mesma afirma, “são lampejos em gestação, vozes e questões que me atravessam, obviedades, inquietações, práticas.”

Marco Scarassati aborda a *Caossonância*, uma obra de Walter Smetak, concebida como um objeto híbrido entre a música e as artes visuais, sendo ela uma prática sonora representativa de uma *poiesis* transdisciplinar que entrelaça três aspectos: o instrumento como veículo, a doutrina como conteúdo e a improvisação como aplicação. Esses aspectos constituem o que Smetak enunciou como *arte espiritual*.

Dante Grella, partindo da percepção de que, no contexto da música, muitos são os termos emprestados das artes visuais, analisa vários desses termos, averiguando se os conceitos contidos em tais termos exprimem ou não os mesmos significados, em cada um dos dois campos artísticos.

Jalver Bethônico apoia-se na ideia de que imagem e som são dois caminhos provenientes de uma raiz comum, a fertilidade sígnica do homem, para explorar o mito de Eco e Narciso. Nesse contexto, apresenta ideias e conexões sobre a audiovisualidade que são acionadas a partir da narrativa em várias versões do mito e ressalta aspectos importantes para a criação sonora ligados ao Cinema.

José Antônio Baêta Zille
Editor e Organizador

Transversalidade: música e movimento

Guilherme Bertissolo

Experimentamos a transversalidade entre música e movimento na experiência musical nos mais diversos níveis. Ouvimos o movimento na música, imaginamos a música no movimento. Essas duas noções estão de tal forma imbricadas que é até difícil imaginar uma destituindo-a do poder significante da outra. Na música ouvimos o movimento. Movimento da expectativa. Movimento de formas musicais. Movimento de uma ilusão sonora que se desdobra no tempo.

O estudo das relações entre forças dinâmico-cinéticas mobilizadas na música tem se mostrado um contexto prolífico na pesquisa em música. Neste artigo, abordarei algumas incursões da teoria e da composição, buscando descortinar múltiplos entendimentos sobre a temática, de modo a possibilitar uma visão panorâmica sobre a interação entre música e movimento. O texto está dividido em duas partes: contexto histórico e as abordagens cognitivas do sentido musical pelo viés da interação entre música e movimento.¹

¹ Por uma questão de escopo, não incluímos as abordagens para a interação entre música e movimento pelo viés tecnológico, que foi discutida em minha tese de doutorado (BERTISSOLO, 2013) e em outros contextos de publicações recentes.

Contexto histórico

Energética

A Energética (*Energetics*), foi um importante movimento na teoria musical e da psicologia da música do início do século XX. Rothfarb (2002) tece um panorama bastante lúcido desse campo de estudo, apontando cinco aspectos característicos para a Energética. O primeiro é a tematização de “força”, como nas metáforas de biologia dos sons, música como organismo, drama de forças, energias cinéticas. A segunda diz respeito à consideração do domínio da lógica musical, ou seja, entender a sucessão de eventos em uma peça como desdobramentos de acordo com propriedades que residem exclusivamente na obra. A centralidade da forma trata da abordagem analítica predominantemente voltada para a forma, na tentativa de especificar o significado funcional de unidades formais interdependentes. A anti-historicidade, por sua vez, representa uma tendência em tratar de leis naturais e negligenciar conteúdos “extramusicais”. Finalmente, a quinta é a missão cultural-ética da música, que representa a tentativa de reavivar uma cultura musical devastada pelas guerras e pelo declínio cultural do início do século passado. Algumas dessas abordagens, como veremos neste texto, encontram-se datadas e, talvez, até superadas epistemologicamente. Por exemplo, a ideia de que conceituamos pela experiência (mobilizada pela mente incorporada) e de que nossos mecanismos de entendimento musical estão contaminados por esquemas oriundos do movimento corporal mina a dicotomia e relativiza a tênue fronteira entre o que se pode classificar como musical ou extramusical.

Com muita perspicácia, Rothfarb (2002) formula duas perguntas, abordando o nó central, axiomático e pressuposto, da teoria Energética: o que se move em música? O que constitui movimento em música? O autor (ROTHFARB, 2002, p. 928) prontamente responde: “sons não se movem” (*tones do not move*). Ou seja, estamos aqui no domínio das interpretações simbólicas, que vão na contramão do formalismo musical, como proposto por Hanslick (2015).

O autor estabelece uma espécie de genealogia da assertiva que envolve movimento e música, desde Aristóteles, passando pelo contraponto medieval, pela retórica, as dinâmicas da forma e a teoria da música tonal. Rothfarb (2002) cita August Halm e Heinrich Schenker como precursores da Escola Energética, por suas contribuições na consideração do domínio das forças que moldam o fluxo musical.

Apesar de mencionar outros teóricos, como Schering (forças de tensão X relaxamento), Mersmann (abordagem fenomenológica para as forças dinâmicas) e Westphal (forças mentais que moldam o fluxo musical, em relação com a teoria da Gestalt), é em Ernst Kurth² que Rothfarb detém o seu foco.

A concepção de Kurth para o compor se voltou de maneira contundente para o estudo do movimento em música a partir da ideia de movimentos ondulatórios para as frases musicais (KURTH, 1991). Kurth abordou as forças melódicas e harmônicas sob a forma de ondas (*waves*) que desenham o fluxo musical, concebendo uma espécie de força gravitacional entre os sons. Para Kurth (1991, p. 60), “melodia é movimento”. Nesse sentido, o autor aborda a polifonia linear, a harmonia Romântica e formas ondulatórias em Bruckner, sob o ponto de vista das forças que moldam a composição e o movimento.³

Outros ecos da Energética no final do século XX, citados por Rothfarb, são Wallace Berry, Lerdahl e Jackendoff e Leonard B. Meyer. A temática de forças também tem sido um foco de abordagens nos estudos sobre gesto musical, como discutiremos a seguir.

O Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento e a música

Rudolf von Laban (1879-1958) é um dos mais importantes teóricos do movimento humano. Suas teorias são aplicadas em diversas áreas do conhecimento, desde as artes cênicas até política (MIRANDA et al., 2008; KOVÁROVÁ; MIRANDA, 2006). O seu sistema consiste em uma série de desenvolvimentos operados por diversos de seus colaboradores e é usado como uma ferramenta para ensino, criação, pesquisa, descrição e registro do movimento humano (FERNANDES, 2006).

O Sistema Laban/Bartenieff analisa o movimento humano em quatro categorias hipoteticamente distintas, mas conceitualmente relacionadas: Corpo; Expressividade (Esforço); Modos de Mudança de Forma; e Espaço (Harmonia Espacial). Cada Categoria, por sua vez, tem suas respectivas subcategorias. Por

² Musicólogo austríaco, nascido em Viena, naturalizado suíço. Realizou intensas atividades como professor e publicou diversos e importantes livros abordando aspectos da teoria musical, todos em língua alemã. Infelizmente, não existem traduções dos escritos de Kurth para língua portuguesa.

³ A ideia de se abordarem as forças que moldam o fluxo musical é a pedra fundamental do livro de Toch (1977), em que o autor estabelece um discurso sobre a harmonia (em um sentido heterodoxo, baseado nos vetores do fluxo musical), melodia, contraponto e forma, buscando uma abordagem sobre a natureza das forças musicais. Essa associação demonstra uma genealogia para a corrente Energética.

exemplo, a Categoria Expressividade inclui fatores e suas combinações de peso (assim, um movimento pode ser analisado como forte ou leve), espaço (direto ou indireto), tempo (súbito ou sustentado) e fluxo (livre ou controlado). Nos últimos anos, é possível perceber um movimento em universidades estrangeiras na direção da pesquisa que busque relacionar movimento e música. Realizei uma discussão mais aprofundada sobre a aplicação do Sistema Laban/Bartenieff em música na dissertação *Po(i)ética em movimento: a Análise Laban de Movimento como propulsora de realidades composicionais* (BERTISSOLO, 2009).

Laban expressava preocupações com a noção de equilíbrio do corpo no espaço dinâmico, em relação com as proporções entre os intervalos musicais e suas razões matemáticas. Na *Corêutica* (LABAN, 1976, p. 118), o autor compara o que ele chama sete “cortes transversais” (*cross-sections*) do movimento humano à escala maior. Os doze pontos do icosaedro⁴ são relacionados por Laban (1976) aos doze pontos da escala cromática, sugerindo que, psicologicamente, existe um considerável paralelismo entre os modos maior e menor da harmonia tonal e as atitudes de ataque e defesa na dança.

O artigo de Preston-Dunlop (1994) traz importantes contribuições para a contextualização histórica desse campo de estudo, buscando estabelecer pontos comparativos entre o dodecafonismo de Schoenberg e a *Corêutica*, de Laban (1976). A autora empreende uma genealogia das possíveis relações entre esses pensadores dentro do período compreendido entre 1899 e 1938. Mesmo estabelecendo importantes paralelos teóricos, diversos conceitos musicais e comentários a respeito da ontologia da tonalidade precisam ser revisados no artigo, em especial os comentários sobre Schoenberg e a criação do que ela intitula *sistema* dodecafônico e “que funcionava sem uma âncora natural, desenvolvendo regras completamente novas na composição para substituir aquelas dos últimos três séculos” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p. 116). O conceito de *sistema* era muito questionado por Schoenberg, que, como um dos pioneiros do conceito de *Grundgestalt*, buscava antes de tudo uma continuidade em relação à saturação da tonalidade, tendo em vista que as operações numa matriz dodecafônica já eram aplicadas em música desde a Renascença. A própria crença de que o sistema tonal

⁴ O Sistema Laban/Bartenieff propõe uma arquitetura do corpo em movimento (Harmonia Espacial), “sensação de equilíbrio, que nós podemos chamar harmonia” (LABAN, 1976, p. 29). O autor lança mão de poliedros regulares, figuras cristalinas ao redor do corpo, que propõem padrões para o movimento corporal, tais como o cubo e o icosaedro. Podemos aqui traçar um paralelo com as abstrações geométricas da teoria neo-riemanniana, decorrentes da intersecção dos pontos dos três planos pelos quais o corpo humano se move (vertical, horizontal e sagital).

é baseado em leis naturais (PRESTON-DUNLOP, 1994) é amplamente discutida por Schoenberg em seu livro *Harmonia* (2001). Hoje, com a crescente emergência dos estudos em sonologia e etnomusicologia, a tonalidade é considerada mais como uma convenção cultural do que como um sistema de valores relacionados à natureza dos sons.

Já o artigo de Brooks (1993) busca estabelecer paralelos entre a harmonia musical e a harmonia espacial de Laban.⁵ É um artigo bastante lúcido, em que onde a autora reivindica para o Sistema Laban/Bartenieff, no campo do estudo do movimento, o mesmo patamar que a teoria da música tem para o campo da música, possibilitando uma sistemática para pedagogia, análise e composição (BROOKS, 1993). A autora questiona a escolha por Laban do termo *harmonia*, partindo de uma comparação com a aplicação do termo em música como se tratando da “dimensão vertical” da música (em contraposição à dimensão horizontal, melódica ou contrapontística). Se as escalas de Laban são movimentos indo de ponto a ponto sucessivamente, por que o paralelo com o termo *harmonia* (BROOKS, 1993)? Para a autora, o termo era empregado mais no sentido de equilíbrio (sons e movimentos harmônicos, com efeito de satisfação; sons e movimentos desarmônicos, com efeito irritante) e em comparação com as vibrações cordais (corda pitagórica) em música com as vibrações de um corpo em movimento. Ela propõe uma comparação entre as três “camadas” da harmonia musical (considerando um encadeamento de acordes formados por tríades) e as três camadas da harmonia espacial: o espaço geométrico, a arquitetura do corpo e as qualidades dinâmicas do movimento.

Gambetta (2006) propõe a criação de ferramentas e terminologias que vão em direção à convergência entre os saberes musical e de movimento, remetendos-nos à década de 1970 e às primeiras incursões na aplicação do Sistema Laban/Bartenieff em música. Nesse sentido, essa metodologia se apresentou como uma alternativa ao ensino tradicional de regência, que enfocava a marcação

⁵ Essa comparação, sugerida pelo próprio Laban, é um óbvio ponto de articulação da sua teoria com a música. O artigo de Stjernholm (2006) aborda a relação entre as escalas e pontos espaciais de Laban e a escala cromática. Com isso, o *Adágio da sonata para violino solo BWV 1001*, de Bach, foi escolhido como fonte para mapeamentos de pontos no espaço a partir da correlação entre espaço e escala cromática. Essa projeção de um domínio em outro, especialmente no contexto contrapontístico da música Barroca é bastante problemática (p. 170). A possibilidade mais profícua das ideias de Laban, ao nosso ver, surgem da possibilidade de entendimento da sua teoria e das possíveis aplicabilidades oriundas das noções expressivas do corpo em movimento, pelo viés da relação com a própria noção de movimento em música.

métrica dos tempos musicais, deixando de lado aspectos fundamentais do *continuum sonoro*. Ele propõe então equivalências entre a expressão musical e a Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff, organizando “afinidades” nesses domínios. O autor ainda avança no sentido de determinar afinidades Espaciais e de Forma, de maneira a tornar mais inter-relacionados os movimentos com a intenção interpretativa para passagens musicais grafadas em partitura em uma dada obra musical.

A despeito dessas importantes contribuições, vale salientar que a principal interface entre as teorias de Laban e a música tem ocorrido no estudo dos gestos auxiliares (*auxiliary gestures*) na performance. Um dos primeiros estudos e ainda bastante significativo foi realizado com onze clarinetistas interpretando uma mesma obra, a segunda das *Três peças para clarinete solo*, de Igor Stravinsky (CAMPBELL et al., 2005), também publicada como o capítulo “Origins and Functions of Clarinetist’s Ancillary Gestures”, no livro *Music and Gesture* (GRITTEN; KING, 2006, p. 164-191). No estudo, foram realizadas filmagens das execuções e descrições dos movimentos dos intérpretes, baseadas no Sistema Laban/Bartenieff. Critten e King (2006) elencaram quatro atributos para observação: atitude corporal (uso psicológico e físico do corpo no espaço), qualidade de fluxo (uma descrição da energia investida no movimento), qualidades de Forma (uma descrição da constante alteração da forma do corpo: crescendo, afundado etc.) e transferências de peso (a conectividade e organização do corpo como um todo). Foram criadas também categorias conceituais para análise dos movimentos observados. São elas: movimentos distraídos, contraste nos caracteres e movimentos entre as duas seções da peça, o fraseado de movimento e a constante repetição de gestos. Com isso, as análises musicais das interpretações foram comparadas às análises de movimento, de maneira a apontar tendências de gestos auxiliares em determinados trechos musicais e, em um sentido oposto, os reflexos que determinadas passagens musicais causaram nos padrões de movimento dos executantes.

Meyer e o *gap-fill motion*

As teorias de Leonard B. Meyer exerceram grande influência na teoria musical na segunda metade do século XX. Seu livro sobre a teoria do ritmo (COOPER; MEYER, 1960) recuperou uma discussão que lançou luz ao domínio do tempo, depois de um certo período de ostracismo em relação a esse tipo de abordagem. Nesse volume, os autores estabelecem uma metodologia de análise da métrica em

níveis estruturais hierárquicos, baseados na diferenciação entre ritmo e métrica, a partir da recuperação do conceito dos pés gregos.

Entretanto, é no seu volume *Emotion and Meaning in Music* (MEYER, 1956) que o autor formulou seu conceito de movimento da expectativa no fluxo musical, a partir das dinâmicas de preenchimento de lacunas (*gaps*). Esse movimento de articulação da expectativa foi por ele denominado *gap-fill motion*. “Uma lacuna estrutural, então, cria uma tendência em direção ao seu ‘preenchimento’” (MEYER, 1956, p. 134). O autor baseia-se nas teorias da Gestalt para formular seu conceito de criação e consumação da expectativa, em especial, a *pregnância* (*Prägnanz*), continuidade (*law of continuity*) e o retorno (*law of return*) (MEYER, 1956).

O *gap-fill motion* é um modelo de implicação e realização que mobiliza dinamicamente a expectativa. Meyer analisa diversas possibilidades de realização desse movimento. Para o autor, o *meio* pelo qual o compositor realiza movimento da expectativa é determinante para a construção do sentido e do valor (*value*) musicais.

Metáforas de movimento em Scruton

Roger Scruton parte da Energética para a elaboração da sua teoria estética, que converge esforços para uma ontologia em uma possível resposta ao problema da música absoluta proposto por Hanslick. O autor pondera que sons podem ser eventos puros ou processos musicais, inserindo-se na tradição filosófica de Kant (SCRUTON, 1997).

A dialética entre uma materialidade (explicação científica) e o que Scruton chama de esfera intencional (processo cognitivo, relacionado ao *Lebenswelt* hursserliano) representa um nó temático para a importância entre música e movimento (SCRUTON, 1997). Assim, a música pertence à esfera dos objetos intencionais, que são objetos do pensamento, de crenças ou de atitudes cognitivas. A coincidência entre um objeto intencional e um material não é garantida. Assim, as metáforas de movimento e espaço em música seriam atributos do objeto intencional, não materiais.

Desse modo, o autor define espaço musical como o todo audível, ponderando que, ao contrário do espaço físico, onde objetos escondem uns aos outros ao se posicionarem frente a frente, em música os sons estão sempre presentes

(SCRUTON, 1997). Ele considera incompatíveis as comparações entre o espaço físico e o musical, considerando a música um objeto externo (*apart from us*), e empreende um esforço na diferenciação entre os espaços físicos e musicais (SCRUTON, 1997).

O movimento, enquanto objeto intencional, envolve três aspectos principais: uma moldura espacial, um ocupante e uma troca de posição nesse espaço, conforme Scruton (1997). Mas, segundo ele, nada se move na música, sendo essa noção na verdade um paradoxo. Ele é enfático ao afirmar que o movimento musical é diferente do movimento físico.

Aqui, estamos no campo das metáforas em um sentido tradicional, relacionado à linguagem e à teoria literária. A metáfora, nesse contexto, não tem compromisso com a verdade, ela é falsa (SCRUTON, 1997), sendo a linguagem metafórica oposta à linguagem literal. Só é possível falar de metáfora em música porque ela não representa a verdade, ela é uma substituta da verdade, um atenuante. Estamos aqui no domínio do “vendo como” (*seeing as*) de Wittgenstein. Essa ideia está modulada para um “ouvindo como” (*hearing as*): ouvimos sons como música (SCRUTON, 1997). Nesse sentido, o ouvir como não implica verdade analítica, mas objetos do pensamento, crenças ou outras atitudes cognitivas.

No seu texto sobre a metáfora na estética da música de Scruton, Naomi Cumming (1994) faz uma crítica contumaz ao argumento de Scruton,⁶ que ela considera estar baseado em duas distinções: a clara suposição de uma separação entre linguagem literal e metafórica e a suposição de que uma metáfora pode ser substituída sem perda de significado por uma formulação literal. Entretanto, segundo ela, Scruton ao mesmo tempo assume que a música não pode ser substituída, pertencendo unicamente ao domínio intencional, e que “estruturas musicais não podem ser descritas como pertencendo à realidade material” (CUMMING, 1994, p. 8). A principal crítica que a autora faz é a de que não há a delimitação tão clara entre o literal e o metafórico, especialmente se levarmos em conta as metáforas cognitivas de Lakoff e Johnson. Esse dualismo entre objetivo e intencional é insustentável: estamos aqui no domínio da intersubjetividade no entendimento musical. Cumming (1994) considera inadequada a distinção entre metáfora e linguagem literal.

⁶ Algumas críticas no texto são bastante fortes, como a que considera que “a falta de simpatia de Scruton com a teoria musical é fruto da sua incompleta apreensão delas” (CUMMING, 1994, p. 25).

A crítica de Cumming também incide sobre a consideração de Scruton sobre uma atitude cognitiva do ouvinte diante de uma obra de arte, “descrita ingenuamente como um estado mental não cognitivo, em vez de desenvolver um conceito mais sofisticado de imaginação” (CUMMING, 1994, p. 14). Finalmente, a autora propõe uma reavaliação da estética musical de Scruton a partir de três pontos centrais: 1. “podem ser encontradas razões empíricas para referir espaço e movimento musical”; 2. “a atitude de percepção imaginativa (ouvir como) não apresenta relações tão simples com a formulação de metáfora, e com a questão da escolha voluntária” (podemos perceber involuntariamente); 3. “alguns diferentes níveis de discurso devem ser reconhecidos na discussão sobre metáforas” (CUMMING, 1994, p. 26-27).

Michael Spitzer (2004) também é um crítico contumaz ao argumento de Scruton. Ele chega mesmo a afirmar com veemência que “toda a sua teoria deve ser rejeitada” (SPITZER, 2004, p. 83). O autor critica a visão de Scruton sobre o conceito de ouvir como (*hearing as*, de Wittgenstein), apontando que o problema é que sua visão nunca se baseia em um nível básico de descrição (metafórico).

Música e movimento em um viés enacionista da cognição musical

As incursões pelo entendimento musical derivadas das noções de metáfora conceitual e esquemas de imagem, formuladas a partir das teorias de Lakoff e Johnson (1999, 2002, 2003) e Johnson (1990), têm representado um dos mais importantes campos de estudo para o entendimento em música, que consideram a interação entre música e movimento. Esses estudos representam uma “literatura que tem surgido em surpreendente velocidade” (SPITZER, 2004, p. 62), especialmente nos últimos 15 anos. Essas ideias estão fundadas principalmente na corrente enacionista/atuacionista das ciências cognitivas contemporâneas, e compõem um leque de alternativas a antigas dicotomias tais como mente-corpo, já que pensamos com o corpo, e experiência-abstração, já que conceituamos pela experiência, configurando ao mesmo tempo uma oposição ao objetivismo e ao positivismo cientificista. Ao longo dessa seção, abordarei as interações entre música e movimento na experiência musical pelo viés da noção de mente incorporada.

Brower e os esquemas metafórico-musicais

Candace Brower (2000) apresenta uma possível reverberação das assertivas sobre a noção de movimento em música pelo viés das metáforas conceituais.

As abordagens sobre o significado musical (*musical meaning*) têm tratado sistematicamente a noção de movimento e música. Nesse artigo, a autora aborda temáticas que se relacionam inclusive com a Energética, tais como força e movimento, pelo viés dos esquemas de imagem e metafórico-musicais. “Esquemas imagético-corporais – especialmente aqueles envolvendo força e movimento – parecem também constituir a base do nosso entendimento da música” (BROWER, 2000, p. 324).

Estamos aqui no domínio da significação musical e da tentativa de entendimento da experiência musical a partir das metáforas conceituais. A autora afirma que “padrões musicais prestam-se a este tipo de mapeamento metafórico, sendo marcados por alterações de razão e intensidade que se traduzem facilmente em força e movimento” (BROWER, 2000, p. 324). Dessa forma, o sentido musical está relacionado ao mapeamento de padrões ouvidos em uma obra musical. Esses padrões são intraobra, esquemas musicais e esquemas de imagem, extraídos da nossa experiência. Brower aborda a experiência corporal como parâmetro para metáforas conceituais e esquemas de imagem em música.

Nesse sentido, o mapeamento exerce um papel fundamental, já que mapeamos padrões dentro da própria música, veiculando relações com esquemas musicais (mapeamentos intramusicais). A experiência musical está contaminada pela experiência do próprio corpo. A autora propõe, pois, esquemas mobilizados no entendimento musical: contenção, ciclo, verticalidade, equilíbrio, relação centro-periferia e direcionalidade (no sentido de ponto de partida-trajeto-objetivo) (BROWER, 2000).

A partir desse modelo, Brower propõe esquemas metafórico-musicais para melodia, harmonia e estrutura de frase, descrevendo cada um deles a partir dos esquemas de imagem. Finalmente, a autora discute a ideia de música como narrativa e apresenta aplicações práticas na análise de *Du bist die Ruh*, de Schubert.

Spitzer: uma abordagem ampla para a metáfora no pensamento musical

Michael Spitzer (2004) empreende uma consistente incursão panorâmica para o pensamento da metáfora em música. A metáfora é abordada em sentido amplo, desde a teoria literária, sua importância na retórica e sua dialética com a literalização. Não obstante o fato de não ser o foco do livro, diretamente, a noção de movimento em música é discutida consistentemente:

É frequentemente dito que a música se comporta como o corpo em movimento, e que ouvintes projetam suas experiências de movimento corporal na sua audição de processos musicais, que são ouvidos como “ascendendo” ou “caindo”, “atravessando o espaço físico”, “saltando”, e assim por diante. (SPITZER, 2004, p. 10)

Citando Scruton, Spitzer parte da ideia de *ouvir como* (*hearing as*) de Wittgenstein para oferecer uma possibilidade de abordagem teórica que alia conhecimento e percepção, partindo da ideia de que a maneira como “conceituamos música não é, em princípio, diferente da maneira como conceituamos o mundo” (SPITZER, 2004, p. 16). Pensar a metáfora como modelo para a experiência musical contradiria duas das principais ideias herdadas do pensamento objetivista aplicado à música: música não pode ser ouvida e música é abstrata. O autor cita três exemplos de articulação entre a superfície audível da música e sua relação com esquemas musicais de nível básico, enfocando contraponto em Bach, ritmo em Mozart e melodia em Beethoven.

É preciso salientar a interessante proposição de Spitzer (2004) a respeito do esquematismo como pivô entre as ciências cognitivas e a estética musical. De fato, como é uma literatura ainda recente e inicialmente não formulada para a aplicação em música, são poucas as incursões sob sua influência no domínio da estética musical. O autor propõe a perspicaz imagem dos esquemas de imagem como dobradiça (*hinge*) entre mapeamentos intramusicais e interdomínios (*cross-domain*).

A noção de gesto em música e suas implicações

A ideia de movimento como aspecto significativo da experiência musical, com suas articulações com a cognição e movimento humano, representa uma importante contribuição das abordagens para o gesto em música. Nesse sentido, o gesto musical estaria relacionado ao gesto corporal, e essa associação traria consequências para o entendimento do fenômeno da música. Essa aplicação da noção de gesto em música tem representado um importante ponto de vista para a teoria e análise.

O livro organizado por Anthony Gritten e Elaine King (2006) é uma espécie de compilação e compêndio das ideias dos principais especialistas, que foram convidados a escrever capítulos enfocando as suas principais ideias e incursões teóricas, oferecendo assim um panorama do que se tem pesquisado a esse respeito. São ao todo 12 capítulos, que cobrem áreas tão distintas quanto a análise de gestos

auxiliares de músicos em performance (clarinetistas, violonistas, pianistas e o cantor Robbie Williams), a importância do movimento na construção da noção de métrica e nos padrões de reconhecimento de andamentos, gestos emotivos, improvisação, gestos militares em Mahler etc. A seguir, teceremos comentários sobre os capítulos que dizem respeito mais diretamente à problemática desenhada nesta pesquisa.

Hatten (2006) oferece um esboço para uma teoria do gesto musical e argumenta que ela começa com o entendimento do gesto humano, por sua vez definido como qualquer modelagem energética. É uma definição deveras inclusiva, no sentido de que algo pode ser interpretado como gesto “sendo real ou implicado, intencional ou involuntário, desde que possa ser interpretado como tal” (HATTEN, 2006, p. 1). Essa definição inclusiva é potencializada pela consideração de que não apenas “processamos essas formas em todos os domínios sensoriais e motores, mas o seu caráter expressivo, como gesto afetivo, é parte do desenvolvimento humano prévio à linguagem” (HATTEN, 2006, p. 1). Estamos aqui no domínio da intersubjetividade e da solidariedade de conceitos, já que, segundo Hatten (2006, p. 2), a “permutabilidade entre produzir e interpretar um gesto depende da capacidade representacional compartilhada através do sistema sensório-motor, e que possibilita que mapeamentos individuais sejam correlacionados uns com os outros”. Além disso, forças que agem no nosso corpo sob o ponto de vista físico, como a gravidade e a noção de verticalidade, por exemplo, são comumente associadas a parâmetros e gestos emotivos em música.

Os mapeamentos dos domínios sensório-motores que promovem categorizações de eventos dinâmicos através da percepção, mesmo anteriores à conceituação, são a base por sobre a qual os gestos são desenhados. O autor avança na consideração de que um gesto molar prototípico acontece no presente perceptual, que dura aproximadamente dois segundos, e sua interpretação repousa sobre percepções imagísticas e temporais. Uma síntese imagística é operada na percepção como imediata, com profundidade qualitativa. É ela que nos faz perceber o estado emotivo de um rosto, por exemplo, ou mesmo qualidades de timbres ou acordes como objetos na percepção musical. Já o segundo modo de percepção diz respeito à percepção gestáltica da continuidade temporal, que é associada à cognição não apenas como objeto, mas como um evento, motivado pela coerência funcional, ou coordenação proposital do seu movimento. Nesse sentido, experienciamos a imediatividade de uma percepção qualitativa que está sendo reforçada e modulada pela continuidade de uma percepção dinâmica. Gestos, pois, envolvem a coordenação de sínteses intermodais (já que percebemos formas energéticas

no tempo cruzando informações nos domínios visuais, aurais, táteis e motores), baseadas em coerências funcionais de movimentos como eventos, e seus significados emergentes.

O autor aplica essa sua teoria do gesto em análises de obras de Beethoven e Schubert, enfocando as potencialidades simbólicas de certos gestos musicais. Ele baseia seu *framework* teórico na consideração da métrica e da tonalidade como ambientes virtuais (*virtual environment*) para as forças energéticas que se movem nos espaços perceptuais da mente musical, sempre baseadas na experiência corporal (gestos) e na intermodalidade da percepção (forças que agem sobre os diversos domínios da experiência).

Um pressuposto axiomático é assumido por David Lidov (2006), um dos principais teóricos do gesto musical, ao considerar a importância de gestos e outros movimentos na experiência musical, afirmando que “todos nós já temos muitas noções disto – por exemplo, o papel do movimento da dança no imaginário da música” (LIDOV, 2006, p. 24). Para seu estudo, o autor analisa os gestos realizando três funções: emotiva, fática e diagramática. Uma importante consideração é a de que elementos de expressão gestual e um vocabulário de envelopes dinâmicos são inatos.

Baseado nas ideias de Johnson (1990), o autor enfoca os contrários relacionados ao gesto: 1- gestos emotivos contra outras expressões gestuais; 2- gestos em si contra outros movimentos; e 3- gestos como um fenômeno molecular contra um mais complexo e abstrato esquema no qual eles são parte.

No primeiro dos contrários, Lidov então descreve alguns experimentos com as reações gestuais a excertos musicais e sua descoberta de que se pode manter o caráter de certos gestos tradicionalmente relacionados a passagens musicais mesmo modificando partes do corpo (no caso aqui, gestos de punho para um caráter de revanche). Assim, o que importa é o modelamento rítmico, ou modelamento de expressividade/esforço (*effort shape*), como em Laban (1976). Com isso, é possível abordar uma latente correlação entre modelamentos de energia no tempo e categorias específicas de gestos emocionalmente expressivos, sob o ponto de vista de um aparato neurológico para a emoção.

O segundo contrário inclui outros movimentos corporais e suas correlações com a música, tais como gesticular, que difere do gesto por ser tipicamente caótico, enquanto aquele é preciso e articulado; ações utilitárias, tais como se locomover;

vocalizar, como uma ação somática; sintoma e postura. Para o autor, gestos não são mais importantes para a música do que seus contrários.

Finalmente, o terceiro contrário que diz respeito ao gesto é a consideração de uma oposição entre um gesto molecular e um esquema maior de gestos. Aqui, autor evoca Lakoff e Johnson (1999, p. 38) para mencionar a noção de esquemas e metáforas: “metáforas são mapeamentos destes esquemas para situações no mundo”. Estamos aqui, pois, mais uma vez, diante dos esquemas metafórico-musicais baseados na experiência corporal.

Arnie Cox (2006, p. 45), por sua vez, problematiza a noção de gesto a partir de uma simples pergunta: como a música nos faz sentir qualquer coisa? Nesse caso, o autor salienta que não está se referindo necessariamente a emoções, mas a sensações mais viscerais diretamente relacionadas ao movimento. Portanto, a sua incursão teórica está no campo do *como ouvir*, sentir e compreender gestos musicais. Sua principal questão é *o que* motiva e estrutura a conceituação da música em termos de gestos.

Para construir o seu ponto de vista, o autor parte de um *background* teórico que considera a hipótese da participação mimética no ato de ouvir música. Essa hipótese é veiculada com base na existência de respostas incorporadas mobilizadas por estímulos musicais e no reconhecimento de que as formas evidentes de participação mimética (bater o pé, involuntariamente, acompanhando um pulso, por exemplo) são partes usuais da experiência e da compreensão musicais.

Segundo o autor, a participação mimética ocorre em três formas: imitação velada e manifesta das ações dos *performers*; a imitação subvocal velada ou manifesta dos sons produzidos, vocais ou instrumentais; e uma imitação amodal, por empatia, ou visceral de padrões de esforço que provavelmente produziriam tais sons. O autor comenta o contexto de incursões que tratam a questão do gesto e da participação mimética, que concordam que a imitação por parte dos ouvintes desempenha um papel claramente importante na experiência musical.

As evidências clínicas para a participação mimética são cinco: estudos de imitação face a face; estudos da imagética motora envolvendo neurônios espelho; estudos de subvocalização para a fala e para a música; estudos da imagética motora não vocal para a música; e a evidência indireta das nossas descrições vocais para sons não vocais. A partir da investigação e discussão das evidências relacionadas à hipótese mimética, o autor oferece uma interessante

consideração: se um gesto musical motiva representações que não estão confinadas nas modalidades nas quais eles são produzidos, então o gesto tem um significado ao mesmo tempo de acordo com seu modo de produção e transcendente em relação a ele.

O autor apresenta o problema das diferentes fisicalidades de um gesto musical, citando um exemplo de um suspiro melódico (*melodic sigh*) idêntico tocado por instrumentos de natureza tão diferente como um violino, um oboé e um piano. Segundo ele, uma das potencialidades que unem esses gestos é aquela mobilizada pela noção de esquemas imagéticos, ou, relacionando com Brower (2000), esquemas metafórico-musicais, baseados na experiência incorporada. Em seguida ele compara a compreensão de um gesto, um suposto suspiro melódico, em cada um dos instrumentos, a partir das evidências da hipótese mimética, já que ela é uma experiência significativa porque nós consideramos aspectos em comum com nossa concepção incorporada de um suspiro ou outro gesto significativo.

A ideia de forças que moldam o fluxo musical é um dos aspectos herdados da Energética. O capítulo de Steve Larson (2006) busca justamente convergir argumentos entre a noção de gesto que atuam a partir e sobre forças musicais, considerando que “descrever um pedaço de uma melodia como ‘gesto’ é conceituar música em termos de movimento físico”, de maneira que, “assim como cada gesto físico deriva seu caráter em parte pela maneira pela qual ele se move em relação às forças físicas, cada gesto musical deriva seu caráter em parte pela maneira como ele se move em relação às forças musicais” (LARSON, 2006, p. 61). Com esse pressuposto, forças musicais são consideradas então análogas às forças que regem o movimento físico, tais como gravidade, magnetismo e inércia.

A partir das interações entre essas forças, operando nos padrões de estabilidade, o autor analisa cinco exemplos melódicos: a canção folclórica *Twinkle, Twinkle, Little Star*; a canção *God Save the Queen/King*; o *Impromptu*, em *Lá Maior*, Op. 29, de Chopin; a *Bourée*, da *Suíte Inglesa em Lá Maior*, de Bach; e os primeiros compassos do movimento da *Sonata para Piano*, *Hob XVI:19*, de Haydn.

Justin London (2006) aborda a relação entre a percepção do ritmo e o movimento corporal, correlacionando à experiência musical a caminhada e a corrida, em seus diversos componentes e seus limiares. A partir de perspectivas relatadas

em experiências empíricas, o autor sugere correlações entre o sistema sensório-motor e a nossa capacidade de perceber andamentos e ritmos, comparando os limiares de uma corrida ao limiar de reconhecimento de divisão rítmica, a média de andamento, obtidas em experiências com adultos ao serem solicitados a bater pulsos confortáveis (sem acelerações ou desacelerações) ao *tempo giusto*, para citar apenas dois exemplos.

As diversas abordagens para o gesto musical sintetizam o pensamento que considera o entendimento musical em suas múltiplas componentes, sempre baseado na experiência corporal. O movimento exerce aqui um papel preponderante na conceituação e no pensamento musicais. Podemos observar a confluência entre os gestos musicais e corporais, no sentido de entender a experiência musical pelo viés da experiência corporal. O domínio da mente incorporada representa um importante arcabouço teórico que corta diversos desses discursos. É importante notar, finalmente, que grande parte dessas formulações tem sido tema de estudos na neurociência da música, e tem mostrado conclusões similares, comprovando a pertinência do tema para a área de música. A ideia de que ouvimos música a partir do nosso sistema sensório-motor é veiculada constantemente e mencionada por diversos autores e perspectivas.

Metáforas de movimento: Johnson e Larson e as forças musicais

Grande parte das abordagens sobre metáforas conceituais e esquemas imagéticos baseados na experiência baseiam-se nas ideias de George Lakoff e Mark Johnson (2004), conforme já discutimos anteriormente. Entretanto, as teorias desses autores estão no domínio da linguística cognitiva e não foram inicialmente direcionadas à experiência musical.

Não obstante, percebendo o potencial de aplicação em música, Mark Johnson escreveu um artigo em colaboração com o musicólogo Steve Larson em que enfocam as metáforas de movimento na música e sua articulação com a experiência do movimento corporal.

Nesse artigo (JOHNSON; LARSON, 2003), os autores sugerem que o entendimento da experiência musical depende de três metáforas: a da música se movendo (*moving music*), a da paisagem musical (*musical landscape*) e a da força cinética (*moving force*). Os autores partem dos recursos analíticos e de ferramentas da teoria das metáforas conceituais para estabelecer dois

argumentos. O primeiro deles diz respeito à ideia de que nosso entendimento do movimento musical é inteiramente metafórico. O segundo é de que as metáforas-chaves são baseadas em três das nossas experiências corporais básicas do movimento físico.

Os autores partem da noção de tempo, associando-a ao espaço, para o estabelecimento de um sistema conceitual para as projeções metafóricas da experiência musical. O pressuposto é o de que “entendemos mudança temporal como um tipo particular de movimento através do espaço” (JOHNSON; LARSON, 2003, p. 66). Estamos aqui no domínio da metáfora de tempo movente (e de observador do tempo em movimento), que concebe mapeamentos do domínio-fonte do movimento físico para o domínio-alvo da conceituação e concepção de tempo.

A principal ideia é a de que o entendimento musical e a maneira pela qual conceituamos movimento musical dependem da experiência de ver objetos se movimentando, de mover nossos corpos e de sentir nossos corpos sendo movidos por forças (JOHNSON; LARSON, 2003).

Quanto à metáfora da música se movendo, os autores partem da ideia de que o ouvinte é uma entidade estacionária que percebe os eventos e objetos musicais em movimento. Para eles, essa metáfora é um complexo conjunto de mapeamentos que combinam uma noção de contornos físicos de movimento com a metáfora de tempo movente (JOHNSON; LARSON, 2003). Essa metáfora possui três importantes inferências oriundas do domínio-fonte do movimento físico: movimento requer um objeto que se move; movimento acontecerá ao longo de uma trajetória; o movimento terá uma configuração. Ou seja, é necessário questionar o que se move em música, reconhecer suas trajetórias, e entender feitos de como ocorre esse movimento.

Sob o ponto de vista da paisagem musical, considera-se a experiência dos nossos corpos em movimento em uma paisagem espacial. A ideia é relacionar com a noção de paisagem temporal do ouvinte, no sentido de que há um presente no fluxo da audição de uma obra, onde ele está, e uma jornada na trajetória que a música estabelece no tempo. Johnson e Larson (2003) mencionam duas perspectivas para essa metáfora: uma que diz respeito a um ouvinte participante; e outra, a um ouvinte observador. O ouvinte participante toma parte no desdobramento do fluxo musical no tempo, movendo-se com a música; o observador permanece à parte, como ocorre durante uma análise de

uma partitura, quando o sujeito busca trajetórias imaginárias em um espaço musical abstrato.

A metáfora de força cinética veicula noções relacionadas à tematização de forças, que remonta à Energética. A noção de forças musicais é abordada por Johnson e Larson (2003) por um viés congruente com o descrito neste artigo, inclusive citando alguns dos autores mencionados nas seções anteriores, tais como Rothfarb (2002), Brower (2000) e Larson (2012).

Finalmente, os autores elencam evidências empíricas para os argumentos levantados e comentam brevemente a ontologia pluralística do movimento musical e sua importância no significado musical.

A teoria de Larson (2012), incluindo o capítulo ora descrito, foi compilada no volume sobre as forças musicais. O principal argumento é o de que as forças que agem sobre o movimento musical não são diversas daquelas que agem sobre o movimento corporal. Desse modo, o sentido musical é construído a partir da atuação do corpo no mundo e das forças que agem sobre nossos movimentos: gravidade, inércia e magnetismo.

As perspectivas na neurociência da música

Jessica Phillips-Silver (2009) oferece um interessante *survey* das perspectivas atuais que consideram a imbricação entre música e movimento pelo viés da neurociência, no que concerne aos efeitos no cérebro de experiências possibilitadas pelos domínios auditivo e do corpo em movimento.

A autora parte de um ponto de vista categórico, afirmando de saída que o “movimento é uma parte intrínseca da experiência musical. Música e movimento coocorrem desde a primeira relação musical” (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 293-294). São apresentados diversos exemplos de correlação entre música e movimento em variados contextos culturais, ocidentais e não ocidentais, colimando na hipótese posteriormente provada de que o *link* entre música e movimento ocorre no cérebro humano desde as primeiras etapas de desenvolvimento. A ideia de que nossas experiências cotidianas influenciam diretamente o nosso entendimento musical, pressuposto das abordagens baseadas nos esquemas metafórico-musicais, é aventado pela autora quando ela afirma que “música é frequentemente uma experiência multissensorial, e estímulos sensoriais de sons e movimento corporal moldam nossa definição conceitual de música” (PHILLIPS-SILVER, 2009, p. 294).

A autora formula questões de pesquisa que nortearão as próximas seções do seu artigo: por que música e movimento são tão inextricavelmente ligadas? Por que essa interação é crucial para as etapas iniciais do desenvolvimento humano? Por que se argumenta que todos os humanos virtualmente compartilham certas capacidades musicais? O que pode a música fazer para o desenvolvimento do cérebro? Ela apresenta respostas e *insights* para essas questões em quatro diferentes perspectivas.

Primeiramente, sob a égide das teorias evolucionistas e sob os pressupostos biológicos, a autora tece comentários sobre a importância da sincronização de movimentos com a música na experiência humana, desde a relação entre mãe e filho na primeira infância, até um estudo experimental realizado na Jamaica, que demonstrou influência entre escolha de parceiros e capacidades musicais e em dança em um grupo de adultos. A autora menciona a recente proposição de que a música, nesse contexto, não é um produto direto da seleção natural, mas algo relacionado à invenção, tendo sido desenvolvida pela motivação do desejo e não como uma condição de sobrevivência.

Uma segunda perspectiva diz respeito à percepção de pulso e sincronização de movimentos. A autora apresenta um interessante paradoxo relacionado aos ritmos sincopados que, ao inserir pausas em tempos fortes e operar deslocamentos nos acentos, ironicamente acabam por representar uma forte sensação de sentimento de pulso. Há aqui uma discussão sobre resultados de pesquisas empíricas que comprovaram o reconhecimento de padrões de pulso e a capacidade de reconhecimento de métrica musical e impulsos sonoros simples, em que a sincronização é um aspecto importante no entendimento. Nota-se um esforço em entender as regiões do cérebro afetadas no reconhecimento de pulsos e na habilidade de sincronização entre os movimentos corporais a esses estímulos. Um interessante estudo com um casal de bailarinos de tango avaliou três componentes centrais na relação entre a música e a dança e constatou diferentes zonas de ativação do cérebro ao interferir na interação entre música e movimento em cada um deles: *sincronização à música*, em que foram testadas zonas de ativação do cérebro do casal ao realizar os passos com e sem o estímulo musical apropriado; *métrica musical*, em que os bailarinos primeiramente dançaram com a música de tango adequada e, posteriormente, com versões editadas da mesma música, com acelerações e desacelerações aleatórias que tornaram a métrica irregular e imprevisível; e, finalmente, *padrões espaciais do movimento dos pés*, em que são comparadas as zonas de ativação ao dançar o tango regularmente, com um

segundo caso, em que se mantiveram a métrica musical e os movimentos das pernas, mas com a instrução de não se realizar os deslocamentos no espaço. Uma importante consideração ainda nessa perspectiva é a descoberta, segundo Phillips-Silver, de um dos mais importantes avanços no entendimento do processamento cerebral da informação do pulso musical.

A terceira perspectiva é veiculada pela égide do desenvolvimento infantil, a partir de experiências de reconhecimento de padrões métricos e pulsos musicais em crianças. Phillips-Silver (2009) descreve algumas pesquisas empíricas nesse sentido. Destaquemos a realizada por ela própria, que testou o interesse de crianças de sete meses de idade submetidas a padrões musicais. Primeiramente, os bebês foram submetidos a um padrão musical ambíguo, não acentuado, tocado durante dois minutos. Após isso, as crianças foram divididas em dois grupos e submetidas a estímulos de movimento, sendo balançadas por adultos em padrões de dois e de três tempos, de maneira a emular um sentimento de pulso. As crianças foram, pois, submetidas a duas versões de um padrão rítmico, uma binária e outra ternária, e testadas por um método de medição de interesse. A única diferença entre os dois grupos foi o movimento aos quais foram submetidos. O resultado foi, em variadas ocasiões e em diferentes contextos, uma maior medida de interesse nos padrões rítmicos familiares, ou seja, aos quais eles haviam sido previamente submetidos: crianças submetidas a movimentos em dois tempos demonstraram interesse maior nos padrões binários, e as que foram movimentadas em três tempos, no padrão ternário. Resultados semelhantes foram obtidos com adultos, submetidos a movimentos em gangorras, de maneira a sugerir, segundo Phillips-Silver (2009, p. 305), que “música não é apenas o que nos faz mover, mas a maneira como nos movemos molda o que nós ouvimos”. Ou seja, nossa percepção musical é um processo multissensorial, e estruturas de entendimento musical surgem do movimento.

Finalmente, a quarta perspectiva aborda a neuropsicologia, em especial em relação a um distúrbio chamado *amusia* (ou seja, sem música), uma anomalia congênita que atinge 4% da população mundial, que impede que um indivíduo seja capaz de reconhecer uma melodia ou padrões melódicos. Uma pessoa portadora de amusia processa o sinal acústico da mesma forma que uma pessoa que não possui a anomalia; entretanto, o cérebro não processa a informação da mesma maneira. Um fato curioso é que a amusia não afeta a capacidade de percepção métrica, de modo que, em diversas culturas, em que o ritmo é tão ou mais importante do que o domínio das

alturas, não é possível afirmar que uma pessoa portadora de amusia seja destituída de entendimento musical.

A principal contribuição desse artigo no domínio dessa pesquisa é o reconhecimento e a legitimação da complexa e intrincada interação dinâmica entre música e movimento para os processos de significação musical e construção de estruturas de conhecimento, sob o ponto de vista do desenvolvimento de zonas de ativação do cérebro. A descoberta de que sistemas sensorio-motores e de audição são integrados nas habilidades de reconhecimento de padrões rítmicos e de sincronização, assim como as evidências de que conceituamos e entendemos música a partir do movimento demonstram a pertinência da consideração da interação entre música e movimento para a criação musical.

Movimento na memória: a abordagem de Snyder

Bob Snyder (2000) aborda a questão do movimento em música a partir das metáforas, e em especial pela sua articulação na memória. Seu livro traz aspectos mencionados por outros autores previamente discutidos neste capítulo, tais como a metáfora (em BROWER, 2000; SPITZER, 2004 e SCRUTON, 1997), os esquemas musicais (em BROWER, 2000 e SPITZER, 2004) e as determinantes na neurociência da música (PHILLIPS-SILVER, 2009).

A metáfora ganha nesse contexto a dimensão da memória. “Metáfora é a relação entre duas estruturas de memória” (SNYDER, 2000, p. 107). Nesse sentido, os “esquemas imagéticos podem [...] servir como uma ponte entre experiência e conceituação” (SNYDER, 2000, p. 109). É justamente nesse domínio da experiência e sua articulação entre domínios, possibilitada pela memória, que os esquemas têm importância fundamental nos processos cognitivos. “Eles são tão básicos para a nossa ideia de como o mundo funciona que são usados não apenas literalmente, mas também metaforicamente para representar muitos outros tipos de ideias, mais abstratos” (SNYDER, 2000, p. 109).

As ideias de Snyder (2000) oferecem um contexto bastante profícuo para nosso trabalho, inclusive operando no nível de síntese entre as ideias empreendidas nesta revisão teórica. Além disso, é de grande importância a sua consideração de que “entender possíveis conexões metafóricas entre música e experiência pode nos ajudar não apenas a entender música, mas também a *criá-la*” (SNYDER, 2000, p. 111). O autor discute também a importância de categorias

perceptuais e conceituais. Os esquemas desempenham aqui um papel importante, tanto em sua relação mais geral quanto com suas correlações com a música.

A importância do movimento na teoria de Snyder é fundamental. Após analisar as diversas instâncias da memória e esquemas cognitivos (como as leis de proximidade, similaridade e continuidade) de agrupamento de elementos musicais, ele formula a ideia de *esquemas imagéticos*. Há uma pequena diferença de abordagem em relação a Brower (2000), considerando ligeiras variações de nomenclaturas.

Snyder acredita que a ideia de movimento em música está ligada às noções de proximidade e similaridade. Assim, podemos “identificar eventos subsequentes uns com os outros, e criar a ideia metafórica de que estes eventos constituem uma ‘coisa’ que está se ‘movendo” (SNYDER, 2000, p. 113). Ele considera que o movimento envolve mudança, que o movimento musical mais forte é operado pela mudança progressiva de um ou mais parâmetros. Daí a ideia de que a metáfora de movimento em música estaria relacionada com a noção de causalidade, ou seja, movimento direcionado. Sua complementaridade, a ausência de movimento, estaria por sua vez relacionada à gravidade.

Contribuições brasileiras recentes: os escritos de Marcos Nogueira

No Brasil, os escritos de Marcos Nogueira têm avançado no campo da relação entre música e movimento. A sua abordagem também ocorre pelo viés das metáforas e da tentativa de estabelecimento de um corpo teórico-conceitual para essa assertiva. Segundo ele, “a questão central da experiência de tempo em música é o entendimento do tempo como uma experiência no contato com a ‘mudança’ que é *movimento*” (NOGUEIRA, 2009, p. 758).

Nogueira (2006) avança no reconhecimento da imagem de tempo como campo simbólico para o movimento musical, colimando nas metáforas do imaginário musical e do entendimento musical. Essas metáforas vão desde aplicações mais diretas, como a “localização vertical (o eixo grave-agudo) e de camadas sobrepostas (o eixo à frente-trás)” e sua aplicação em uma obra musical (NOGUEIRA, 2005, p. 25), até a criação de um campo conceitual baseado nos modos de experiência e conceituação de movimento: “vemos objetos se movimentando [...], movemos nossos corpos e os objetos [...] e sentimos nossos corpos sendo movidos por forças” (NOGUEIRA, 2009, p. 758).

Finalmente, há que se salientar o papel preponderante que Nogueira acaba atribuindo à imaginação na experiência e no entendimento musicais. Para ele, “não há experiência significativa sem imaginação”; ela está, portanto, no cerne da “questão sobre a produção de sentidos em Música” (NOGUEIRA, 2011, p. 1839), tanto para o compor quanto para a performance. A contundência e clareza nos argumentos, a retidão teórica e o poder de síntese dos escritos de Marcos Nogueira nos autorizam a afirmar que sua pesquisa é pioneira e altamente representativa na área de composição, em especial no que tange à aplicação das metáforas conceituais e dos esquemas imagéticos baseados na experiência. Seus *insights* foram de grande valia para o contexto da pesquisa ora apresentada.

Considerações finais

Neste artigo abordamos diversas incursões no campo da teoria e da composição que vislumbram a transversalidade entre música e movimento. Como pudemos notar, a noção de movimento em música apresenta uma genealogia bastante profícua e se oferece como um campo de estudo em franco desenvolvimento, passível de novos discursos, especialmente a partir dos processos criativos (composição e performance).

Desde a ideia de movimentos ondulatórios e forças que moldam o fluxo musical até as incursões no domínio da cognição musical com abordagens sobre as metáforas conceituais, os esquemas imagéticos baseados na experiência corporal e a noção de gesto, passando pelo movimento da expectativa, as abordagens das neurociências e as noções da Análise Laban/Bartenieff do movimento, as assertivas a respeito do domínio cinético em música moldam um campo de estudo que se mostra bastante prolífico.

A pesquisa atual tem direcionado esforços na criação de estratégias para o compor e o ensino de composição a partir da semântica cognitiva e da semântica cultural. Nesse sentido, considero a premissa de Nagy (2017), de acordo com a qual a criatividade musical se desenvolve pela plasticidade da modalidade cognitiva e pela fisicalidade da modalidade performativa.

Referências

BERTISSOLO, G. **Composição e capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento**. 430f. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

_____. **Po(i)ética em movimento:** o Sistema Laban/Bartenieff como propulsor de realidades composicionais. 176f. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BROOKS, L. Harmony in Space: a Perspective on the Work of Rudolf Laban. **Journal of Aesthetic Education**, v. 27, n. 2, p. 29-41, 1993.

BROWER, C. A Cognitive Theory of Musical Meaning. **Journal of Music Theory**, v. 2, n. 44, p. 323-379, 2000.

CAMPBELL, L. et al. **On the Use of Laban-Bartenieff Techniques to Describe Ancillary Gestures of Clarinetists**. Montreal/Québec: McGill University, 2005.

COOPER, G.; Meyer, L. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

COX, Arnie. Hearing, Feeling, Grasping Gestures. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). **Music and Gesture**. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006. p. 45-60.

CUMMING, N. Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music. In: POPLÉ, Anthony (Ed.). **Roger Scruton's Aesthetics of Music de Theory, Analysis and Meaning in Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1-28.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento:** o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2006.

GAMBETTA, C. LMA for Conductors: Revealing the Equivalence between Movement and Music. In: KOVÁROVÁ, Mirolsava; MIRANDA, Regina (Ed.). **Proceedings of Conference Laban & Performing Arts**. Bratislava: Bratislava in Movement Association, 2006. p. 45-54.

GRITTEN, A.; KING, E. (Org.). **Music and Gesture**. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. Lisboa: Edições 70, 2015.

HATTEN, Robert. A Theory of Musical Gesture and Its Application to Beethoven and Schubert. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). **Music and Gesture**. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006. p. 1-23.

JOHNSON, Mark. **The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

JOHNSON, M.; LARSON, S. Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion. **Metaphor and Symbol**, v. 2, n. 18, p. 63-84, 2003.

KOVÁROVÁ, M.; MIRANDA, R. (Ed.). **Proceedings of Conference Laban & Performing Arts**. Bratislava: Bratislava in Movement Association/ Academy of Music and Dramatic Arts, 2006.

KURTH, E. **Ernst Kurth: Selected Writings**. Traduzido e editado por Lee Rothfarb. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LABAN, R. **The Language of Movement: a Guidebook to Choreutics**. Boston: Plays Inc., 1976.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors We Live by**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

_____. **Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999.

LARSON, Steve. **Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music (Musical Meaning and Interpretation)**. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

_____. Musical Gesture and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). **Music and Gesture**. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006. p. 61-74.

LIDOV, David. Emotive Gesture in Music and Its Contraries. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). **Music and Gesture**. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006. p. 24-44.

LONDON, Justin. Musical Rhythm: Motion, Pace, and Gesture. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). **Music and Gesture**. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006. p. 126-141.

MEYER, L. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: Chicago University Press, 1956.

MIRANDA, R. et al. CONFERÊNCIA LABAN 2008: ARTES CÊNICAS E NOVOS TERRITÓRIOS. 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Centro Laban-Rio, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, Laban/Bartenieff Institute of Movement Analysis, 2008.

NAGY, Z. **Embodiment of Musical Creativity: the Cognitive and Performative Causality of Musical Composition**. Londres: Ashgate/Routledge, 2017.

NOGUEIRA, M. O ato da escuta e as metáforas de evento musical. CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRJ, 2005.

_____. Semântica do entendimento musical: o viés comunicacional. CONGRESSO DA ANPPOM, 16, 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: Programa de Pós-Graduação em Música – UnB, 2006.

_____. A semântica do entendimento musical. In: ILARI, B.; ARAÚJO, R. (Org.). **Mentes em música**. Curitiba: Deartes – UFPR, 2009.

_____. A contribuição da metáfora conceitual para a semântica da música. CONGRESSO DA ANPPOM, 21, 2011, Uberlândia/MG. **Anais...** Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em Música – UFU, 2011.

PHILLIPS-SILVER, J. On the Meaning of Movement in Music, Development and the Brain. **Contemporary Music Review**, n. 3, v. 28, p. 293-314, 2009.

PRESTON-DUNLOP, V. Laban, Schoenberg, Kandinsky 1899-1938. In: LOUPE, Laurence (Ed.). **Traces of Dance**. Paris: Dis Voir, 1994. p. 110-131.

ROTHFARB, Lee. Energetics. In: CHRISTENSEN, Thomas (Org.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2002. p. 927-928.

SCRUTON, R. **The Aesthetic of Music**. London/New York: Oxford University Press, 1997.

SNYDER, B. **Music and Memory: an Introduction**. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.

SPITZER, M. **Metaphor and Musical Thought**. Chicago/London: University of Chicago Press, 2004.

Transmitting a Listening

Magda Mayas

Things explain each other, not themselves.

George Oppen – This in Which

In this paper, I will introduce my work as a pianist and researcher, in which I investigate relationships between sound, space and the listener within improvised music.

I wish to transmit my listening experience to others by investigating timbre and spatiality in my own artistic practice.

I explore and experiment with a grand piano, objects, microphones, speakers and space. The relationship between these elements and their relationship with me are constantly shifting, from imposing to receiving, facilitating, limiting, transmitting, shaping and molding sound, and therefore my defined role as performer or listener becomes blurry.

In order to show this investigation process unfolding, I chose the evolution of *Memory Piece*, a work for amplified piano and playback, which maps a space by superimposing recorded and live performances in a quadrophonic speaker set-up.

Listening as a research method and attitude is the focus of my artistic practice, as well as at the center of our social and political life and every relationship we have with the world.

Learning how to listen – to each other, to oneself, to the environment – is what I pursue in a performance.

L'improvisation ne s'improvise pas.

Joelle Leandre

Improvisation is often referred to as “real time composition”, which captures the fact that composing and improvising are not dichotomic elements, but just different approaches and responses to time and space that can exist simultaneously. My performances are mostly improvised or only partly fixed, for example in *Memory Piece*. Here, I improvise live with a recording of a previous performance, which I condensed into a sparse playback piece. Improvisation, for me, means communicating a circumstance. A circumstance within me and outside of me. It is a way of translating and interpreting a situation, a way to respond to space and time at a given moment. It is a fundamental characteristic of music making, independent of styles and genres. I choose it because it is site specific and allows me to continuously transform my own practice.

Precedents

Experimentation in music is not a twentieth-century phenomenon: it has always been an inherent characteristic and substance of every artistic practice. There is a long tradition of altering and adding to the mechanisms of the piano, which basically started with the invention of the instrument itself. Before arriving at a standardised model of the grand piano, builders experimented with a variety of techniques to alter the sound of the instrument, attaching frames, pedals, objects and other mechanisms.

Mandolin attachments in the eighteenth century, the Joseph Angst fortepiano (1820), tack pianos or the “Luthéal” mechanism (1919) are only a few examples of sound-changing mechanisms.¹ The development of these instruments

¹ For more details see Q. David Bowers *Encyclopedia of Automatic Musical Instruments*, Vestal Press (1972, p.354), W <https://en.wikipedia.org/wiki/Tack_piano> and <<http://www.mim.be/>>.

expresses the desire to create an individualised piano and to have a variety of sounds at hand, as sound effects or for different performance settings and compositions. Borders between instrument builders, composers and performers were fluid.

The development of uniform and mass-produced instruments offered stabilisation on the one hand, but a lack of acknowledgement of individual experimentation in performance on the other. In response, composers developed instruments and coined the terms “glissando piano” (Langgaard), “string piano” (Cowell) or “prepared piano” (Cage), individualising the piano once again. I talk in more detail about the history of the prepared piano as well as recent approaches and practitioners in the radio documentary “Inside piano”².

Inside piano³

Along with my wish to improvise came an urge to engage with the whole instrument – to play inside the piano, moving away from the keys, and then trying to unite the inside and outside again. This discovery process felt playful and organic to me at the time, as if entering into uncharted land.

Even though I had a classical upbringing and later studied jazz improvisation, I did not feel the weight of the western classical-music tradition, centered around and embodied by the piano, quite as heavily on my shoulders as so many of my colleagues seemed to. Nevertheless, I do not think I was or am completely free of it – surely reaching inside the instrument and away from the keys was also escaping categorisation and judgment of my work by standardised western classical-music values.

Learning to play inside piano meant learning to perform on a completely new instrument. I was fortunate to work within a community of young improvisors who were likewise trying to find their voices – their own ways of music making. Together we discovered sounds and structures which, along with the long hours spent approaching this new territory on my own, felt “right”, and something I was drawn towards. This satisfied a way of expressing

² Available at: <Magdamayas.com/radiowork>.

³ This is a term commonly used (e.g. by pianist Reinhold Friedl), meaning playing inside of the piano, on the strings, metal frame and soundboard with the hands and various objects, as opposed to the prepared piano, where objects are often placed between the strings and the piano is played on the keyboard.

myself musically; a way of narrating and *relating*, that I had been unable to achieve in other ways.

Throughout the years I have developed what some call “extended techniques”⁴ on the acoustic grand piano, playing with the strings, the soundboard, the metal frame and the keys, using preparations and objects. The piano is transformed but can be returned to its unprepared state in an instant. The set-up is adaptable to different pianos and the acoustics of different spaces, giving me the flexibility to mold and change sounds and timbres while I play, which is an essential and critical aspect of improvised music.

The objects I play with become extensions of the instrument itself, changing and individualising it. I use various techniques to highlight, manipulate and extend the (sympathetic) resonance of the strings; to produce harmonics and multi-phonics; to play with timbre: plucking, bowing, stroking, scraping, muting, touching the strings with my hands or with objects.

Technique

I have no time for technique because I must always be making one: any technique can be discovered after any technique is forgotten.

John Cage – Silence

Technique and vocabulary, to me, translate as detail and intimacy. Once we attain a basic physiological understanding of our relationship with the instrument, we achieve a high level of attention to detail and an intimate, idiosyncratic behaviour. These traits enable us to develop materials and tools that we use in music making.

The organisation and categorisation of the material, and of each technique, are essential to construct a narrative and a context of their use. “Indeed without narrative, without organisation of experience, the event cannot come to be.” (STEWART, 1993, p. 22.)

⁴ The term “extended technique” is misleading and often refers to techniques that are “unconventional” or “non-traditional”, but as Robert Dick points out, they “aren’t really new at all and that by such labeling, a clear implication is made about what is ‘normal’ and thus ‘necessary’ and what is ‘beyond’ and thus ‘extra’ and not necessary” (DICK, 2001). Luk Vaes (2009) puts extended piano techniques in a historical context in his thesis *Extended Piano Techniques, In Theory, History and Performance Practice*.

It is exactly this intimacy and attention to detail that make it so difficult to talk about technique or vocabulary. A description of mere techniques, a tutorial of playing inside the piano would simplify something that is very complex; and, in my opinion, such a tutorial defeats the purpose of creative practice. Extended piano techniques are idiosyncrasies of every pianist and composer. Practitioners and composers borrow from or copy one another, but it is all about *how* and *when* a technique or an object are used, how these techniques are contextualised in a musical or performative setting and the distinctive relationship one has with the instrument.

The “indexing” or structuring of materials and ideas may happen in many different ways – for me it happens through orchestrating timbre, through the physicality and movements of playing, and through the objects I use to make and experience music with.

Timbre

The timbre of a sound is a phenomenon still difficult to define or even talk about, although there have been many attempts to quantify it: sometimes simply by describing what it is *not*, by inventing different scales and attributes to measure it with (starting with Helmholtz, *On the sensations of tone*), through focusing on how different timbres are *produced* rather than describing the sonic result, and in psychoacoustic research through “timbre spaces” (GREY, 1977), which is a graphical representation of multiple sounds and their individual sound specificities by applying *differences or similarities in perception* (e.g. spectral properties, temporal effects, etc.).⁵

The term “timbre” encompasses a set of auditory attributes of sound events in the addition to pitch, loudness, duration and spatial position. Psychoacoustic research has modeled timbre as a multidimensional phenomenon and represents its perceptual structure in terms of timbre spaces. (PEETERS et al., 2011, p. 2902.)

Still, even today, a quantified system or measurement for timbre notation does not exist. The difficulty lies within the fact that timbre is a perceptual phenomenon that circumscribes sound as a whole, and is defined through its temporal and transitory attributes. “So it’s ambiguous, in fact timbre doesn’t exist in a way. It’s like common ground where everything comes together.

⁵ For an introduction to timbre spaces see <<http://articles.ircam.fr/textes/Wessel78a/>>.

So timbre is amplitude, it's not just pitch. It's amplitude, pitch, it's time [...]" (MURAIL et al., 2003)⁶

This perception of sensations (frequency, intensity, duration) is however subjective, context dependent, and dependent on current behavioural and emotional states of the listener, proving inaccessible to direct physical measurement. It is more important to observe what the transmitted information does and the changes it evokes in the listener.

Psychoacoustically speaking, the timbre of a sound also helps us define the material and shape of the sound source as well as its position in space, and gives information about the sound-producing mechanism.⁷ In terms of acoustic instruments, this could for example be blowing/breathing, plucking, bowing, strumming, hitting, etc., and (inside-) piano techniques may consist of almost all of these mechanisms, which explains why the sounds produced are so rich and diverse.

Timbre studies can also be understood as an attitude towards music making, which I find captivating because they treat sound as a phenomenological whole, mainly concerned with its perception. Instead of quantifying timbre, I embrace its subjectivity to create my own "timbre spaces".

I work with recording and amplification, as a means to gain knowledge about timbre and its structure. Using different software that produce spectrograms of sounds I play helps me understand and listen to aspects of sound I might not have been aware of before. Studies in timbre are mainly studies in listening. How do I articulate and orchestrate timbre?

Learning to categorise the sounds I work with and to have them "at hand" when a sound is "needed" are important steps to understand and apply timbre. Sounds are not isolated, they happen in a context, a musical narrative; they are not "innocent", to use Eddie Prévost's words (PRÉVOST, 1995). An important part is what happens before and after a sound is played and perceived. The projection and morphology of sounds have implications on the structure of a piece or improvisation. Here, I refer to the spatial projection and the spectral shape of sounds; how far the instrument and the space might "carry"

⁶ Available at: < <http://www.spectralmusic.org/Anamariaavram/Texts.html>>.

⁷ Spectral cues are utilised in source identification, spatial hearing and auditory perspective. See Chowning (2001).

or diffuse the timbre, whether its decay is short or the sound is reverberant dictate the way I choreograph it within the syntax of a piece. Listening to the tiniest details of a sound and how it moves in space tells me what should or could follow.

Movement

The elements of space and time are represented together in movement, sound cannot occur without movement.

*Marian T. Dura –
The Phenomenology of the Music-Listening Experience*

Sometimes, when I improvise, it is not clear to me what arrives first: the idea of performing a movement or the idea of a sound. One can inspire the other.

Imagining a sound means imagining *performing* a sound, imagining it on a sensual and physical level. The tactile experience of touching a key or feeling a string vibrate when I pluck it. Feeling a sound as well as hearing it. From movement to sound. One object at a time, one gesture at a time.

*Practice journal entry, 7.11.2016
At one instance during the performance I caught myself placing one hand flat on the strings of the piano, resting in silence, as if feeling someone's feverish forehead.⁸*

There is also a logic and practicality in how sound is choreographed: the limits of what I can do with one hand while the other is occupied with playing; what is tangible and approachable in that moment; what seems physically logical after a gesture is performed suggests what follows next. It might seem like a rather sober aesthetic decision, but I find there is beauty in letting the body define and decide the structure and poetics of music.

Playing inside the piano often requires more elaborate physical gestures than on other instruments, simply due to its size. The mere act of leaning over and into the piano, moving from bass to treble register, sitting down and standing up, often in quick transitions, demand practice and movements

⁸ Listening through the body, the skin, bones or “haptic hearing” has been subject of research and works across different disciplines, from neuroscience to sound art. See e.g. Kaffe Mathews’ *Music for bodies* (<http://www.musicforbodies.net/wiki/Main_Page>) or Laurie Anderson’s *Handphone Table*. (<<http://see-this-sound.at/works/947>>).

need to be physiologically and ergonomically learned and understood. Mary Josephine Dullea talks about the challenges to perform and practice extended techniques on the piano in her thesis *Performing extended techniques in contemporary piano repertoire*. Pianist Sarah Nicolls had the “inside-out piano” custom built. In this instrument, the soundboard and strings of a grand piano are elevated vertically above the keyboard, partly to avoid the physically straining actions that come with inside-piano playing – allowing the pianist to “explore the idea of accessing the inside of the instrument as easily as the piano keyboard”⁹.

There is also something to be said about performing in an uncomfortable or physically challenging position: pushing the limits of what my body is capable of, how far my arms can reach out; the sounds and music produced in such a mindset are different. I do not want to promote the idea of a suffering or purposefully painful performance attitude, but simply to point out the influence of the body’s limits and capabilities on the structure and aesthetics of a performance.

I imagine myself listening to the sound I want to hear and perform. “Auralizing” it. (OLIVEROS, 2006, p. 481-2.) Finding sounds and movements means finding structure. Stumbling across sounds, being surprised by sounds. What state of mind is required for that to happen?

The specificity of an instrument dictates the performance in a significant way and I adapt to different pianos every time I perform. Extensive differences in sound and layout require a different way of listening and adjustments in touch and gesture.

On first encounter with a new instrument, I look at the metal framing, the strings that are at its borders. I memorise their pitches and test the harmonics in different registers. I look at the strings that might be inaccessible to me. I sit down and play a few notes, experience the touch of the keys, test the dynamics. I feel the strings; test how far I can lean over into the piano. How tense are the strings? How old? How responsive to rosin? Is the felt covering up the strings behind the bridge? How do they sound when plucked?

⁹ Available at: <<http://sarahnicolls.com/inside-out-piano>>.

I get into a playing position, just before I start, standing up, right foot ready on the sustain pedal, left one back towards the chair that I hardly ever use. I learned to adapt and change positions for short moments to remain flexible and to keep the back pain and muscle stiffness in check, changing the muscle groups I put the most weight and stress on. Movement connects me to the instrument, and the instrument to the space and the listeners and back to me in a split second.

Objects

We think with the objects we love; we love the objects we think with.

Sherry Turkle – Evocative Objects

Objects play a major part in my music making. As Sherry Turkle puts it, “objects bring theory down to earth”, they build a connection between the physical and abstract, thought and feeling, and function as tools to think and create with (TURKLE, 2007, p. 8-9). They are a trigger for new thoughts and emotions. She talks further about the sensual relationship we have with objects, and how “physical objects engender intimacy” (TURKLE, 2007, p. 323). How do objects shape my ideas and how do I arrive at musical structures through objects in a performance? I consider the objects or instant preparations to be instruments themselves as well as an extension of the piano. I transform the piano, change it and adapt it to the situation and form that it requires in the moment.

I spend time with each object, getting to know its physicality, its weight, how it feels in my hand, what I can do with it and what it *makes me do*. Objects carry meaning, they embed an imagination process and that meaning is revealed in the relationship we have with them. The shape, weight and materiality invite and trigger specific gestures and sounds. The physicality of each object allows for and limits the actions that can be performed with it, and the objects “find” movements and structure. Bruno Latour speaks about material semiotic relations in the Actor Network Theory, and assigns agency to “human and nonhuman actors”, as they are both part of the same story and social network (LATOURE, 2005). Of course, this does not take away the intentionality of my action and decision making in musical performance, but it takes into account the influence and force of the objects I use.

My entire musical vocabulary, the way I structure a musical narrative, the choices I make when I improvise are contained in and are possible through

these objects I use, the piano being one of them. Getting to the core of how I “think” musically means engaging with the relationships I develop with these objects, the tactile, haptic, aesthetic experience they provide and the sensory response I receive.

This is a list of the objects contained in my current work set-up:

Metal Qi Gong balls

Jade Qi Gong balls

Bamboo skewers, different thicknesses and lengths

Fishing line and nylon thread, different brands, colors and thicknesses

Magnets, different sizes, strengths and shapes

Forks

A chopstick

Gaffer tape or other sticky tape

Customised Ebows (Piano Bows) for special use on the piano

Rosin, different kinds, powdered and solid

Small metal bowls

Two slate plates

Self-made mallet (chopstick and rubber ball)

A guitar pick

Plasticine

A small guitar bow (Piranha Bow)

Two very old kitchen towels to rest the objects on

A string cleaner

Setting up the objects inside the piano is quite ritualistic, even though objects and placement change constantly – I try out and engage with new things, and I leave others untouched for months. Sometimes I set up a fork, magnet or fishing line in unusual positions, in order to force a surprise. Putting rosin powder on my fingers feels like wearing a work uniform, an embodied part of performing.

As a pianist, one hardly ever plays on one’s own instrument and the pianos differ largely from place to place, which is both fatiguing and extremely exciting.

Because of this constant unfamiliarity, objects tie the connection between the piano and me, they offer a sense of safety.

Susan Stewart speaks of “[...] this capacity of objects to serve as traces of authentic experience [...]” (STEWART, 1993, p. 135) and I can sense these traces in the objects when I perform, as experiences of past performances lived with and through them.



Picture 1 – The author's performance set-up

A pale green stone ball

Heavy, about 5 cm in radius. It is used and old and I have owned it for about fifteen years. In a performance with a dancer, at a house concert in my living room, she moved around the piano and unexpectedly took this ball and placed it on the hitch pins at the bridge, where the strings are connected to the soundboard. And suddenly the sound changed into something different when I pressed the keys, like the soft hiss of an old shellac record or a distorted guitar. I was amazed. Later on, I learned that other pianists use similar techniques and objects, all self-invented, and yet we share them. From then on I used that “effect” as a technique in my

playing. I bought more balls, different sizes, stone and metal, and experimented with them. This object enables and transforms so many sounds – gently rolling it over the strings with my hand makes the softest glissandi, moving around between pitches; a very fragile sound.

In combination with other techniques and objects I use, for example, bowing a string with one hand and rolling the ball over that string in the other, it sounds like a pigmy flute. I still come up with new ways of using it and somehow holding this stone ball in my hand while I perform makes me feel safe. There is actual trust, as if there were memories in this object, as if we had been through many experiences together, which we have.

Transmitting a listening

Training the ear is impossible – only cultivating the mind.

Pauline Oliveros

How can I share my listening experience with others in a more immediate way? Projecting sounds and timbre of my playing beyond just “being heard” has been on my mind since beginning to experiment inside the piano.

Listening with attention, listening to the tiniest details, listening with empathy. “Listening to oneself listening” might be difficult to realise, let alone articulate, but I feel the responsibility to try (SZENDY; NANCY, 2008, p. 142). In his critical history of listening, Szendy writes about this responsibility or awareness of the listener, emphasising how listening cannot happen without the desire of *others to listen to the (specific) way we listen*. He suggests that the wish to share the uniqueness of that experience is part of the act itself.

Here, the question of authenticity presents itself to me: as a performer, as an improviser, I want to be authentic, but to whom, when and where? I try to be as articulate, precise and transparent in my performance as I can in the moment, aiming to transmit my listening, and consequently I take the audience, space and time into account. Apart from being consistent with ourselves and with the ideas we want to pass on, authenticity always has a spatial and temporal component.

Listening as receiving and giving: I think about inner and outer space in my own perception and playing and I try to be aware of both realities while I perform

– the reciprocity of listening. What do I receive from the audience and how do I interpret their listening? Would this mean *to listen to the listeners listening?* (ENGLISH, 2017).

Szendy speaks of the musical “work” as something “still yet to come”, constructed in retrospect through a listening, “an event or experience to undergo” (SZENDY; NANCY, 2008, p. 143). Listening is communicating, it is political on a micro and macro level. An engaged, attentive, social act, public and intimate at the same time. It is time spent together, experiencing time through sound, but it is not closed or finite, as experiences and memories are built and stored. I transmit sound and sound memory.

Don Ihde talks about the “timefulness” of sound and the idea that “sound reveals time” (IHDE, 1976), which sums up for me the essence of phenomenological listening; of experiencing sound.

Pauline Oliveros points out that “sounds carry intelligence”, as they trigger associations, memories and emotions, and are full of history and context. This is a direct link to knowledge production through practice, through experiencing sound (OLIVEROS, 2006).

My ambition is to facilitate a close listening experience; to observe, learn, and experience space and sound in a coherent way. Listening has agency. It is about creating and shaping sounds and music through attentiveness, openness and meaning making.

The intention of the listener, and his or her openness to different ways of listening – analytical, immersive, directional, hollistic, (in) attentive, etc. – define their perception of the performance experienced.

Another interesting notion is the “art of inattentive listening” Szendy speaks of, as a valid but maybe lost form of listening, as opposed to a structural listening. “Isn’t a *certain* distraction a condition that is just as necessary for an *active* listening as total, structural, and functional listening is?” (SZENDY; NANCY, 2008, p. 128)

Adorno also speaks of “structural listening”, or an “expert listener”, and makes distinctions between different modes of listening, or “attitudes of listening”, including the emotional listener, or a listener for whom music is sole entertainment (ADORNO, 1988).

I try to listen with different ears or roles:

Listening with the ears of a sound engineer, the ears of a microphone or a loudspeaker.

Recording and amplification have been a main working method for me, as a means of translating sound, communicating and representing different aspects of a performance: the room, a gesture, a movement in space, or different levels of presence that are represented in varying degrees. Microphones capture and create different aural realities that are not available to us otherwise; their listening is not filtered with knowledge or emotion.

According to Lawrence English, “this disembodied hearing, as executed by the object of the microphone, presents an opportunity to consider our audition as individuated and particular.” (ENGLISH, 2017, p.12-13). Here, again, I find myself engaging and creating with objects, speakers and microphones. Chris Salter describes technology as “means and ends... as a mediator that carries aesthetics” (SALTER, 2010). This suggests that objects, in this case loudspeakers and microphones, define and impact on the aesthetic and emotional relation we have with space and environment/location.

Experimenting with different microphones and loudspeakers and their placement, both in recording and live amplification, helped me understand and structure the way I listen and play and what I want to project and share with others. Enhancing my interpretative skills of what I am hearing enables me to respond in a more articulate and concise way.

Piano Mapping

How do I communicate and interact with space? How are sound and timbre affected by the space I play in and how much sonic control is possible?

There are different levels of perception and awareness in the way the audience, other musicians and I are exposed to sound and space. The perception of sound is complex but also and largely depends on the context the sound is presented in. I create a context when I perform with the piano in a room. Therein lies responsibility, to be as aware as possible, as reflective as possible about the context I set up.

My sound experiments with amplification described below are an approach to take the room and piano acoustics into account, to let both consciously inform my playing. The microphones not only capture the sounds I play, but also the sound qualities of the room itself, the reflections of the walls and ceiling that I can directly influence with my set-up, the placement and directionality of the speakers and the piano. It allows me to find sounds and sound relationships that are coherent and translate in the space, playing with reverberation time and resonant frequencies, avoiding or exploiting them as structural elements or inspirations in a more conscious way.

A lot of timbral subtleties and details of inside-piano playing do not translate or project in the same way in different spaces, they offer much broader dynamics than the standard employment of the keyboard, with often very fragile and soft soundscapes that need to be approached differently. How can I make the details of my listening available to the audience so they feel as involved as I am? How do the amplified and acoustic sounds blend in a room?



Picture 2 – The author performing

I amplify the piano in a quadrophonic set-up, placing one speaker in each of the four corners of the room, with the piano in the middle and the audience around it. The idea of spatial mapping occurred to me. I aim to expand the physicality and architecture of the piano into the performance space, thereby virtually increasing the size of the instrument to the size of the entire room.

I create an immersive feeling of being inside the piano. I place the audience in a similar listening position as myself, with my head inside the piano, enveloped by the surrounding sounds. This allows the audience to experience many facets and details of sound and to be part of the creating process in a much more immediate way, shaping the music with their listening.

The speakers and microphones are mediators and translators of sound, and function as instruments alongside the piano, a connection between the room and me. I use four to six microphones to go through the four speakers and the different routing and distribution of sounds have different psychological impacts: they can reflect or emulate the piano's position in the space, a virtually expanded version of the instrument that now opens up a different level of engagement with every nuance of its soundscape.

I can play with directionality or with a round, more organic sonic reality, through small changes in speaker placement and levels of sound diffusion, deciding how the acoustic and amplified sound will blend in the room; whether the sound from the piano or from the speakers reaches the audience first; and which aural and visual cues will be used as a reference in experiencing the performance.

I could project a less logical and unpredictable spatial routing, shifting the piano or only parts of it in the space, which has an unsettling and surprising effect.

There are many choices to be made and technical issues to be considered, including, for example, feedback. How do I listen and play differently in this quadrophonic set up, how do I interact with this new piano map?

My musical choices are now even more informed by *where* a sound happens in space, mapping and communicating space through sound. The amplification becomes a compositional element, it spatialises the sounds and allows for even subtler soundscapes to emerge.

Memory piece

Documenting the process of playing inside the piano map of a quadrophonic set-up led to the idea of *Memory Piece*. The title bears reference to Alvin Lucier's *Memory Space* (1970)¹⁰.

I recorded myself playing in this set up, improvising short pieces. I then took segments and sounds of these recordings to create a separate piece, as a sound protocol of that experience.

In *Memory Piece*, I use this sound protocol in a new quadrophonic set-up, as a playback or very sparse installation element, and improvise live with it. The four speakers project the sound of the live amplified piano as well as the pre-recorded sounds. While in Lucier's score or instructions the players may use different devices to memorise outside environments, including a recording, they are not supposed to audibly mix recorded with re-created sounds in the following performance. In contrast, I like the multiple realities of spaces to overlap and be audible for the audience, to amplify the process of interacting with a similar situation (a piano map) in different environments. Additionally, I interact with a space not only by listening and recording (memorising) it, but also by performing within it.

That way, I expose myself to the changes in my playing: I hear myself responding to the piano map from another room and occasion, with its own in-built environment, projected into a new space. I respond to it in the moment, with a piano map in a different room, adding manifold sonic and psychological layers.

To give it a visual comparison, it feels similar to taking a picture of a tree and then superimposing that picture onto that same (or another) tree. It results in a somehow distorted image that makes me see the differences and similarities of both images.

¹⁰ *Memory Space* (LUCIER, 1970), for any number of singers and players of acoustic instruments. Go to outside environments (urban, rural, hostile, benign) and record by any means (memory, written notations, tape recordings) the sound situations of those environments. Returning to an inside performance space any time later, re-create, solely by means of your voices and instruments and with the aid of your memory devices (with additions, deletions, improvisation, interpretation) those outside sound situations. When using tape recorders as memory devices, wear headphones to avoid an audible mix of the recorded sounds with the re-created ones." (LUCIER; DOUGLAS, 1980)

Forcing myself to be confronted with my own playing is like looking at a diary entry from a few weeks ago and sharing it – how did I respond to a given situation back then and what do I do now in response to that response? I could record that new performance again, and then be presented with even more layers of time and material, that call for new responses and force me to extend my own techniques, to listen differently.

The use of recording inherently alters the listening perspective. While I play, I notice how closely the sounds overlap – sometimes I cannot tell whether it is the playback or the sound from my own live playing coming through the speakers. I recognise the gestures and phrasing and notice that I intuitively play in a similar pace or rhythm in response or simultaneously. Superimposing piano maps and memories, juxtaposing them, interacting with them. The sound of a string being plucked could be pre-recorded or live or both at the same time.

Excerpts of various performances of *Memory Piece* can be found here: <<https://www.magdamayas.com/research/>>.

Memory Piece plays with expectations, the audience's as well as my own, and fits perfectly into the realm of improvisation strategies.

In the playback, I also project different versions of the same sound, recorded with different microphones, and cross-fade from spacious, roomy and ambient to very close, dry and direct settings. The sounds move from speaker to speaker and in the space. Repetition of material as well as endured silences are ways to create a mental space that encourages listening in a detailed way. I want to encourage the listener into different perceptual modes, mediate his or her listening of a given situation (piano in a room) through different filters or by showing different angles of the same situation, listening to, and thinking about, the blurring of different spaces, the disembodied sounds.

Pauline Oliveros addresses space as part of the instrument and vice versa, and talks about “spatial coupling” between performer and space, instrument and space (OLIVEROS, 2010).

Memory piece could work as a method. The material is constantly evolving: the playback is replaced by new sound protocols of new spaces I perform in, constantly confronting me with different sound environments and my performance within them. Could this be a model to learn how to listen to

space and sound relationships? A method to learn about one's own behaviour and aesthetics connected to space and timbre in improvised performance? A method to learn what space sounds like?

I create a space within a space: through sound and interaction, through the quadrophonic speaker set-up, that creates a separate space, and through the in-built environment of the playback. I impose a piano map onto the space, controlling space through amplification, through virtually enlarging the piano to the size of the room I am performing in. I experience space through that piano map and in doing so I turn space into an instrument as well.

References

ADORNO, T.W. **Introduction to the sociology of music**. New York: Continuum Publishing, 1988.

CHOWNING, John. Perceptual Fusion and Auditory Perspective. In: PERRY, Cook, R. (Ed.). **Music, Cognition and Computerized Sound**. Cambridge: MIT Press, 2001.

DICK, Robert. History of Flute Techniques. In: **Robert Dick corner**. 2001. Available at: <<http://www.larrykrantz.com/r dick.htm>>. Accessed: April 29th, 2017.

DURA, Marian. The Phenomenology of the Music-listening Experience. **Arts Education Policy Review** [1063-2913] vol: 107 iss: 3. p. 25 -32, 2006. Available at: <<http://dx.doi.org.ezproxy.ub.gu.se/10.3200/AEPR.107.3.25-32>>. Accessed: April 5th, 2017.

ENGLISH, Lawrence. **Relational Listening**. Unpublished, 2017.

GREY, J.M. Multidimensional Perceptual Scaling of Musical Timbres. **Journal of the Acoustical Society of America**, 61(5), p. 1270-1277, may 1977.

HELMHOLTZ, Hermann. **On the sensations of tone**. New York: Dover publications, 1954.

IHDE, Don. **Listening and Voice: A Phenomenology of Sound**. Athens: Ohio Univ. Press, 1976.

INSIDE PIANO. Magda Mayes website. Available at: <<https://www.magdamayas.com/radiowork>>. Accessed: April 29th, 2017.

LATOURE, Bruno. **Reassembling the social**, an introduction to actor-network-theory. New York: Oxford University Press Inc., 2005.

LUCIER, Alvin. **Memory Space**. 1970.

LUCIER, Alvin; DOUGLAS, Simon. **Chambers**. Middletown, CT: Wesleyan UP: Columbia University Press, 1980.

MURAIL, Tristan; AVRAM, Ana-Maria; DUMITRESCU, Iancu; FALES, Cornelia, Moderator: Joshua Fineberg. **Analysis, phenomenology, and ethnomusicology in spectral music**. Panel discussion at the Istanbul International Spectral Music Conference. Istanbul, Turkey, November 18-23, 2003. Available at: <<http://www.spectralmusic.org/Anamariaavram/Texts.html>>. Accessed: 19th April 2017.

OLIVEROS, Pauline. Improvisation in the Sonosphere. **Contemporary Music Review**, 25(5), october/december, 2006. p. 481–2.

_____. Simulating, mirroring, morphing, and blurring acoustic space as an extended instrumental technique. **The Journal of the Acoustical Society of America**, 127, Issue 3, mar. 2010. Available at: <<http://dx.doi.org/10.1121/1.3385228>>. Accessed: 17th April 2017.

_____. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. **iUNIVERSE 2005**. Available at: <<http://www.deeplisting.org/site/content/deep>>. Accessed: 17th April 2017.

PEETERS, Geoffrey; GIORDANO, Bruno L.; SUSINI, Patrick; MISDARIIS, Nicolas; MC ADAMS, Stephen. The Timbre Toolbox: Extracting audio descriptors from musical signals. **The Journal of the Acoustical Society of America**, 130(5), p. 2902-2916, nov. 2011. Available at: <<http://dx.doi.org/10.1121/1.3642604>>. Accessed: 17th April 2017.

PRÉVOST, Eddie. **No Sound is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention** Meta-musical Narratives Essays. Harlow, UK: Copula, 1995.

SALTER, Chris. **Entangled: technology and the transformation of performance**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2010.

STEWART, Susan. **On longing:** narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham: Duke Univ. Press, 1993.

SZENDY, P.; NANCY, J. L. **Listen:** A history of our ears. New York: Fordham University Press, 2008.

TURKLE, Sherry (Ed.). **Evocative Objects:** things we think with. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2007.

VAES, Luc Paul Frank. **Extended piano techniques:** in theory, history and performance practice. 1099 f. Doctoral Thesis, Faculty of Humanities, Leiden University, 2009. Available at: <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/15093>>. Accessed: April 29th, 2017.

Transversalidades: música e políticas

Rogério Luiz Moraes Costa

Neste texto pretendo abordar a improvisação livre¹ enquanto um tipo de prática musical situada no contexto histórico e social contemporâneo. Me interessa discutir em que medida e de que forma esse tipo de prática interage com determinadas configurações sociais, culturais e políticas, ou, em outras palavras, determinar em que medida a improvisação livre pode ser pensada, tanto como um resultado quanto como uma linha de força que contribui de forma específica para a configuração de certos ambientes e contextos socioculturais contemporâneos. Para subsidiar essa abordagem me fundamento inicialmente na visão antropológica proposta por A. Gell (1998, p. 6-7), que nos diz:

Eu tenho evitado o uso da noção de significado simbólico neste trabalho. Esta recusa em discutir a arte em termos de símbolos e significados pode ocasionar alguma surpresa, uma vez que os domínios da arte e do simbólico são vistos por muitos como mais ou menos coextensivos. No lugar de comunicação simbólica, **eu coloco toda ênfase em agenciamento, intenção, resultado e transformação. Eu vejo a arte como um sistema de ação** (grifo meu), intencionado a mudar o mundo e não a codificar proposições simbólicas a respeito dele. A abordagem da arte centrada na ação é inerentemente mais

¹ Alguns dos exemplos (áudio e vídeo) de performances de improvisação mencionados podem ser encontrados nos seguintes endereços: <<http://www.rogeriocosta.mus.br/improvisation>>; <<https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta>>; <https://soundcloud.com/ar_mais_2>; <<https://soundcloud.com/oclonprovisadorlivre>>.

antropológica que a abordagem alternativa semiótica porque ela está mais preocupada com o papel mediador prático dos objetos da arte em processos sociais do que com a interpretação de objetos como se eles fossem textos.

O pensamento de Foucault também servirá para fundamentar a discussão. O filósofo Amador Fernández-Savater² comenta algumas ideias de Foucault a respeito da ação política e das estruturas de poder:

Poderíamos, talvez, definir um dos seus elementos desta forma: *pensar no plural*. Por exemplo, não entender o poder como um monopólio do Estado, mas como um campo social de forças. Não entender as resistências como um monopólio dos partidos políticos, mas como possibilidades ao alcance de qualquer um, em qualquer lugar. Não entender o saber como um monopólio de especialistas e das *Vozes Explicadoras*, mas como uma caixa de ferramentas sem autor nem proprietário, da qual todos podemos nos servir e para a qual todos nós podemos contribuir. Nosso momento histórico é, como se sabe, muito diferente daquele dos anos 1970, mas não continua sendo imperiosa a necessidade de pensar no plural, sem centro? Pensar e fazer uma mudança social, não como algo que se passa num só plano (partidos-eleições-poder político), mas como uma pluralidade de tempos, espaços e atores? Com efeito, a velha política seria aquela que retoma o centro o tempo todo, absorvendo todas as energias sociais em torno de poucos espaços temporais, lugares e atores. Esses poucos centros acumulariam poder ao custo da passividade e da desertificação de todo o resto (sempre em nome da eficácia, etc.). Por outro lado, a nova política seria a que esvazia, cada vez mais, o centro, potencializando os demais. A que abre possibilidades de intervenção política ao invés de deixá-las em alguns poucos espaços privilegiados, a que multiplica a capacidade de qualquer um (de fazer, de dizer, de pensar) em lugar de produzir simples espectadores, a que ativa conversações e não monólogos. Uma das lições foucaultianas à qual nós podemos recorrer hoje é que a maturidade do pensamento político não consiste em passar do pequeno ao grande, ou em assaltar os corredores das instituições (ou o contrário), mas em guilhotinar finalmente o rei e inventarmos linguagens e mapas para empurrar uma mudança que será (no) plural – ou não será.

Ainda sobre esse mesmo tema, a pesquisadora Juliana Merçon (2011, p. 90) afirma:

Segundo Foucault, foram duas as formas principais através das quais se desenvolveu concretamente o poder sobre a vida a partir do século XVII.

² Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

A primeira se centrou no corpo-máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos. As disciplinas como procedimentos de poder asseguravam o cumprimento dessas metas. A segunda forma de exercício do poder sobre a vida se formou por volta da metade do século XVIII e centrava-se no corpo-espécie, no corpo como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade. Tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores, através de uma biopolítica da população. As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida.

Relacionando os três textos acima, proponho que a improvisação livre seja pensada enquanto um tipo de ação que se integra num agenciamento complexo que inclui várias dimensões (além das dimensões propriamente sonoras e musicais, “uma pluralidade de tempos, espaços e atores”) e, neste sentido, manifesta intenções de atuação dentro de um campo social com vistas à sua transformação, podendo configurar um tipo de ação política de resistência aos projetos de poder. Uma ação que estaria ao alcance de qualquer um, em qualquer lugar, um tipo de saber que seria “como uma caixa de ferramentas sem autor nem proprietário, da qual todos podemos nos servir e para a qual todos nós podemos contribuir”.³ Nesse sentido, e por ser um tipo de prática com características específicas (que serão discutidas no decorrer do texto), a improvisação livre se desdobraria como uma proposta de nova política que é, segundo Fernández-Savater, analisando Foucault, a

que abre possibilidades de intervenção política ao invés de deixá-las em alguns poucos espaços privilegiados, a que multiplica a capacidade de qualquer um (de fazer, de dizer, de pensar) em lugar de produzir simples espectadores, a que ativa conversações e não monólogos.⁴

Esses pontos de vista – de que os processos através dos quais se exerce o poder na moderna sociedade contemporânea se centram em mecanismos de controle do corpo-máquina e do corpo-espécie e que a arte pode ser pensada enquanto um sistema de ação, que abre possibilidades de intervenção política – funcionarão como pano de fundo para as discussões que se seguirão.

³ Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

⁴ Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

A improvisação livre como “sinal dos tempos”⁵: o contexto produz os textos

A improvisação livre, no início do século XXI, é contemporânea de inúmeros fatos, eventos e ideias. Percorro em seguida, de forma pouco ordenada, à maneira de um *brainstorm*, alguns desses fatos, agrupados por categorias.

1) No terreno social e econômico: o aperfeiçoamento da sociedade de controle,⁶ o avanço do neoliberalismo e do conseqüente aumento da exclusão social, da concentração de renda e do consumismo desenfreado, o excesso de informações (redes sociais, web, aplicativos etc.), os problemas ecológicos, o aquecimento global, a globalização (econômica, informática, comunicacional etc.).

2) No terreno da produção artística e cultural: a ampliação do acesso aos recursos de produção musical e sonora com a transformação das relações com as tecnologias no período digital e pós-digital (que inclui, além do uso dos computadores pessoais, a fabricação e utilização de tecnologias e artefatos alternativos – *gambiarras*, *low fi*, *circuit bending* etc.), a radicalização da atitude experimental em oposição à massificação empreendida pela indústria cultural e da manipulação midiática, a desmistificação do fazer artístico e da ideia de gênio (tributária do período romântico na Europa) e a conseqüente ênfase na ideia de socialização do fazer artístico, o questionamento sobre a separação entre criador, intérprete e público (ligado também ao desenvolvimento e disseminação da tecnologia, e o surgimento do *prosumer* – ou seja, do consumidor que produz), a valorização dos processos (em detrimento da ideia de obra), a desmistificação do rigor e dos critérios de valoração da obra de arte⁷ e conseqüentemente da

⁵ A expressão “sinal dos tempos” serve geralmente para designar alguma coisa espantosa, característica de uma época e prenunciadora de males preocupantes. Utilizo aqui para caracterizar o contexto específico em que é possível perceber um incremento notável das práticas da improvisação livre.

⁶ Para G. Deleuze (1992, p. 2), a sociedade de controle é diferente da sociedade disciplinar: “Os confinamentos característicos da sociedade disciplinar são moldes, distintas moldagens, mas os controles característicos na sociedade homônima são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro”.

⁷ Na realidade, o que acontece com relação aos critérios de valoração da obra de arte é que eles passam a ser relativizados e a levar em conta outros fatores, tais como funcionalidade e adequação. Os critérios de valoração eurocêntricos (ocidentais, brancos, masculinos etc.), pseudo-objetivos, são substituídos por critérios contextuais que levam em conta os ambientes onde as diversificadas manifestações artísticas ocorrem (numa atitude pós e anticolonial). O fato de que não se pode usar a mesma “régua” para medir fenômenos absolutamente diferentes se torna evidente. Essas modificações nos critérios têm a ver também com as novas visões antropológicas e com a consciência da relatividade dos pontos de vista no que diz respeito às produções culturais. A chamada *nova musicologia* traz importantes contribuições à construção desta visão mais afinada com as novas abordagens antropológicas. A percepção de que a visão eurocêntrica pode funcionar como um conjunto de ferramentas ideológicas que têm por objetivo o exercício do poder

ideia de “evolução histórica linear das linguagens artísticas”, a valorização das ideias de reciclagem e colagem e, ao mesmo tempo, da ideia de mergulho no material (sonoro, no nosso caso), ou molecularização,⁸ a valorização dos trabalhos realizados de forma coletiva, o questionamento da ideia de cânone e do eurocentrismo, a valorização da diversidade cultural e da expressão grupal, territorial e coletiva, o questionamento das hierarquias e das divisões de trabalho (na vida e na arte) e a democratização (ao menos, aparente) da informação através da internet.

No contexto da contemporaneidade pode-se dizer que a improvisação livre é, ao mesmo tempo, sintoma e causa, componente de um cenário complexo e não linear onde se imbricam causas e efeitos. Nesse cenário complexo, a improvisação livre, eventualmente, aparece ligada às ideias autonomistas, autogestionárias e libertárias⁹ na medida em que, em princípio, se apoia numa estrutura horizontal, não hierárquica, acolhe a contribuição de qualquer pessoa, sem discriminação. É antimachista, anticapitalista, anticonsumista e a favor das minorias. É um lugar do pensamento menor, de heterotopias, na medida em que está sempre procurando fugir das hegemonias e das estruturas de poder. É, quase sempre, anti-institucional (com relação às instituições tradicionais de ensino de música) e ocorre em ambientes alternativos ou *underground*.¹⁰ Nesse

e da dominação econômica também faz parte de todo esse processo de tomada de consciência por parte das chamadas minorias oprimidas e exploradas (mulheres, comunidade LGBT, negros, indígenas e povos não ocidentais em geral). Aliás, esse cenário que produz a modificação dos critérios de valoração deve muito às lutas empreendidas por essas minorias. Nesse tipo de abordagem, cada ambiente supõe critérios específicos e particulares para valoração, nem sempre ligados às ideias predominantemente eurocêntricas de música pura.

⁸ A respeito da ideia deleuziana de molecularização, já dissemos num outro artigo (COSTA, 2015, p. 130) que “Para a improvisação livre, o som “molecular”, “virgem”, “desnaturado” de seus eventuais condicionamentos molares (territoriais, idiomáticos, sociais, estilísticos, instrumentais, históricos, geográficos etc.) pronto para ser construído e moldado a partir da ação instrumental dos músicos durante o fluxo dinâmico em uma performance interativa (solista ou coletiva) é um horizonte utópico almejado”.

⁹ Em meu livro *Música errante* (COSTA, 2016, p. 103) procuro estabelecer as possíveis relações entre a improvisação livre e práticas libertárias. Lá é possível ler: “Uma outra conexão que é possível estabelecer é entre a prática da livre improvisação e as táticas de resistência ao exercício do poder explicitadas em algumas propostas neanarquistas e situacionistas. Refere-se aqui, especificamente, às TAZ (zonas autônomas temporárias) descritas por Hakim Bey no livro de mesmo nome. Lá pode-se ler que ‘a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la...’ (BAY, 2001, p. 18-19)”.

¹⁰ Há que se mencionar, no entanto, que o número desses ambientes alternativos abertos às práticas artísticas experimentais (que incluem os vários tipos de prática de improvisação) tem aumentado muito, principalmente nos grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife, e no exterior, em Berlim, Nova York, Amsterdam, Paris etc.

contexto, a improvisação livre implica, de forma implícita ou explícita, uma ideia de socialização do fazer artístico.¹¹

Quem são e o que dizem os improvisadores sobre a improvisação livre?

Ecoando as afirmações contidas no parágrafo anterior, é comum ler em textos sobre improvisação livre que se trata de um tipo de prática criativa, democrática, participativa, não hierarquizada e que não se submete aos (e até mesmo contesta os) sistemas de valoração vigentes que se apoiam no cânone eurocêntrico da música “erudita”. Trata-se quase sempre de preparar um ambiente de **produção** (criação artística) coletiva que se opõe à hegemonia da ideia de **reprodução** do repertório canônico. Nesse contexto, como forma de escapar dessas formas de poder, os músicos assumem uma atitude “omnívora” (diante do repertório, das técnicas, das ideias de música)¹², se opondo à atitude “unívora” (eurocêntrica) predominante nas instituições de produção e ensino de música “erudita” ocidentais. A globalização e o desenvolvimento das novas tecnologias (computadores, internet, dispositivos portáteis, smartphones, aplicativos digitais etc.) que possibilitam o acesso quase irrestrito à produção musical (contemporânea, do passado e de todos os territórios geográficos imagináveis) é um dos elementos que torna possível essa atitude que pressupõe uma valorização das culturas “menores” e um consequente questionamento das culturas “maiores” consubstanciadas no cânone da tradição eurocêntrica, “erudita”, branca, masculina e heterossexual.

¹¹ Esse espaço de socialização do fazer artístico que possibilita a interação e acolhe a contribuição de todos, de forma indiscriminada (o que pressupõe criar, tocar e produzir), pode ser relacionado com o conceito de heterotopia. Para Rodrigo Valverde (2009, p. 11), “Se Foucault definia a utopia como um “espaço irreal” (imaterial) que perpassa todos os outros, promovendo um arranjo harmônico, a heterotopia, por sua vez, seria um espaço concreto no qual todas as representações se encontrariam presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras devido aos seus conflitos”. Já de acordo com Daniel Vandressen (2011), “No texto *Outros espaços, heterotopia*, Foucault elabora o conceito de heterotopia para mostrar que o espaço do outro foi esquecido pela cultura ocidental. A palavra heterotopia é composta do prefixo *heteros*, que tem origem do grego, significa o diferente e está ligada à palavra *alter* (o outro). Já a palavra *topia* significa lugar, espaço. Então, heterotopia significa o espaço do outro. Em busca do uno, do universal e do mesmo, a razão ocidental afastou o outro, a diferença, a multiplicidade. Deste modo, o empreendimento filosófico de Foucault foi resgatar os espaços do outro, onde o exercício do poder pela racionalidade ocidental buscou suprimir pela busca do espaço do mesmo. Por isso, estudou espaços onde se exerciam relações de poder com vistas à objetivação do mesmo, como: as prisões, a escola, o corpo, a loucura, a sexualidade, etc.”

¹² A expressão “ideias de música”, já mencionada algumas vezes anteriormente, é utilizada e definida pela educadora Maria Teresa Alencar de Brito (2007, p. 14): “Escutar, produzir e significar música é fundar-se numa imagem de mundo. Cada ideia de música é ideia de um mundo. Mundo que emerge e se transforma em ideias de música que emergem e se transformam. Que a consciência emergente de cada ser transforma; que a consciência de cada povo em cada espaço-tempo transforma”.

Assim, a ênfase na criação de “obras de arte”, os ideais de excelência técnica, virtuosismo, referências de especialização, conhecimento e domínio obrigatório de certas ideias de música (que compreendem materiais sonoros e procedimentos de articulação preestabelecidos) impostos pelo modelo hegemônico também são questionados e substituídos por uma ênfase nas ideias de processo, liberdade criativa (que supõe a criação com o conhecimento disponível), intuição, interação musical e social, flexibilidade no uso dos materiais (sonoros), atitude experimental e utilização de novos recursos instrumentais. Esse tipo de questionamento implica, necessariamente, novas noções de identidade, história e corpo. O improvisador e pesquisador Derek Bailey, ao se referir ao ambiente da improvisação livre, afirma que

se por um lado [a improvisação livre] pode ser uma atividade que exige altíssimo nível de conhecimento musical, por outro pode ser desempenhada por quase qualquer um – iniciantes, crianças e não-músicos. A habilidade e o conhecimento requeridos são os que estiverem disponíveis. Pode ser uma atividade de enorme complexidade e sofisticação ou a mais simples e direta expressão: resultado de uma vida de estudo e dedicação ou uma atividade diletante. (BAILEY, 1993, p. 83)

Mas quem é esse performer que pratica e fala sobre a improvisação livre? Certamente ele também está inserido nesse mesmo ambiente socioeconômico (hegemonicamente neoliberal) contra o qual ele supostamente se posiciona, e sofre os mesmos tipos de formas de controle que se exercem sobre o conjunto da sociedade. Ele pode ser um “individualista criativo” que, associado a outros performers numa prática da improvisação, tem a possibilidade de transgredir as identidades pessoais e culturais em ação vigentes nesse ambiente. Seu projeto de destruição das fronteiras idiomáticas (que, paradoxalmente, emerge no contexto da globalização econômica e na lógica do livre mercado) em busca do molecular, por um lado, promete uma libertação das identidades étnicas e culturais, mas, por outro, pode escamotear uma comunidade falsamente “livre” de idiomas na qual, secretamente, predomina um poder econômico e ideológico que emana de uma estrutura econômica e social claramente delineada. Nessa situação, é comum surgirem novas formas de exercício de poder decorrentes de uma eventual cristalização de procedimentos e estilos.

Nesse sentido, por mais que a improvisação livre seja uma ação de contestação das estruturas de poder que operam num determinado ambiente, ela é também algo que manifesta os movimentos culturais e sociais que ocorrem dentro desse contexto. De acordo com Heble (2000, p. 95), “a improvisação pode ser entendida

de forma mais produtiva no contexto das pesquisas teóricas a respeito da formação da identidade pensada enquanto um processo de construção social e dialógico”. Com relação a esse aspecto, para vários pesquisadores, a música (e em particular a improvisação) está numa posição privilegiada:

a música enquanto um processo experimental, social e estético está numa posição única para articular em si um entendimento, tanto das relações grupais quanto da individualidade, baseados nas quais, códigos éticos e ideologias sociais são entendidas. (FRITH, 1996, p. 110)

Assim, para que a improvisação livre possa ser pensada enquanto um tipo de ação política de resistência aos projetos de poder e que se desdobre como uma proposta que “abre possibilidades de intervenção política ao invés de deixá-las em alguns poucos espaços privilegiados, a que multiplica a capacidade de qualquer um (de fazer, de dizer, de pensar) em lugar de produzir simples espectadores, a que ativa conversações e não monólogos”,¹³ é necessário ter em mente que os improvisadores são parte desse contexto e que é a partir dele que é possível atuar. Segundo Deleuze, esse nosso enraizamento contextual pode ser definido em termos da ideia de *rostos*:

É porque o muro branco do significante, o buraco negro da subjetividade, a máquina do rosto são impasses, a medida de nossas submissões e de nossas sujeições; mas nascemos dentro deles e é aí que devemos nos debater [...]. É somente através do muro do significante que se fará passar as linhas de a-significância que anulam toda recordação, toda remissão, toda significação possível e toda interpretação que possa ser dada... É somente no interior do rosto, do fundo do buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados. (DELEUZE, 1997, p. 59)

A valorização do corpo

Uma das políticas de “libertação” amplamente veiculada por aqueles que se dedicam e estudam a improvisação livre é uma atitude de resgate do corpo e de questionamento do dualismo razão/corpo predominante na música “erudita” eurocêntrica. Esse dualismo seria decorrência, entre outras razões, da rígida hierarquia existente entre aqueles que compõem/criam e aqueles que executam/interpretam a música.¹⁴

¹³ Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>.

¹⁴ Desde meados do século passado, essa rígida divisão tem sido colocada à prova mesmo nos ambientes da música eurocêntrica, com o advento da chamada música experimental nos EUA e a partir de toda uma produção musical mais radical da música europeia. Em alguns casos, essas estruturas de poder

Na medida em que o foco da improvisação está na performance e no tempo real, se evidencia a dimensão da corporeidade¹⁵ no contato direto e empírico com os instrumentos e com os sons concretos. Em grande parte dos casos, o instrumento é pensado de uma maneira abrangente enquanto qualquer dispositivo com o qual o corpo do performer estabeleça um devir.

Na improvisação livre, o performer produz e “mergulha” no som, seja através de um instrumento tradicional, seja através de instrumentos digitais controlados por interfaces, ou híbridos, ou ainda através de seu próprio corpo (às vezes, através de combinações de todos esses recursos). Assim, o performer estabelece com seu instrumento uma relação muito íntima, corporal¹⁶ e empírica. Ele explora e descobre as potencialidades do instrumento “em pleno voo”. Há uma forte e necessária sensação de presença (no tempo real, aqui e agora). Trata-se de um devir performer-instrumento: o conjunto se torna uma máquina ou um dispositivo criativo, um ambiente liso para o desdobramento do pensamento. Por isso, uma outra importante característica é a atitude experimental, que implica tratar o instrumento como um campo de provas¹⁷ onde se descobrem possibilidades inauditas.

Cada tipo de instrumento, devido à sua natureza, apresenta desafios diferentes: os de sopro e a voz estão mais próximos do corpo, e neles a respiração se evidencia no som produzido. Obviamente, há também uma ação dos dedos que percorrem as chaves ou pistões. Mas a produção do som propriamente dita permanece ligada à respiração. Nos instrumentos de corda (percutidas, pinçadas e friccionadas), a produção do som depende de gestos das mãos e braços. Há toda uma coreografia

foram fortemente questionadas em produções coletivas e colaborativas ou que misturavam composição e improvisação (é o caso de Cornelius Cardew, por exemplo). No entanto, em termos institucionais, no mundo dos conservatórios e das orquestras sinfônicas essa divisão continua vigente.

¹⁵ Abordei a questão da corporeidade no meu livro a partir de Paul Zumthor (COSTA, 2016, p. 178): “Quando se fala de improvisação musical também se pode afirmar que o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente. E numa prática musical desta natureza é adequado afirmar, como Zumthor, que ‘não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em princípio, conhecimento do corpo... se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que [...] não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.”

¹⁶ Em meu livro (COSTA, 2016, p. 149), ao tratar das questões relativas à técnica, afirmo que “o importante é que o instrumento se torne uma espécie de extensão do corpo e da voz do músico, que o acoplamento músico-instrumento habilite o músico para o devir da performance.”

¹⁷ Obviamente, todo instrumento tem uma história (assim como também o performer – vide ideia de rosto mencionada acima) e impõe limites e restrições (técnicas, tecnológicas, estéticas etc.). Por isso, essa atitude experimental é sempre relativa. Trata-se de, nesse contexto de relatividade, encarar o instrumento como algo a ser descoberto, inventado, reposicionado.

ligada a esses tipos de ação: percutir, pinçar, friccionar, e às vezes há uma soma dessas ações.

Meu lugar de fala: uma arqueologia do meu pensamento enquanto improvisador

É interessante notar o quanto o meu discurso sobre a minha prática como improvisador se assemelha ao da improvisadora Joëlle Léandre (2011). Tanto ela quanto eu falamos principalmente da *improvisação livre clássica*. Esse é o nosso “lugar de fala”, já que é ali que “crescemos” (vide a ideia deleuziana de *rosto* mencionada acima) musicalmente e construímos no nosso *knowledge base*.¹⁸ Ambos enfatizamos a importância da autonomia, da presença, da singularidade (do momento, do espaço, da performance, do devir) e do desejo (ou, nas palavras dela, da paixão, da obsessão). Ambos pensamos no gesto performático instrumental enquanto uma emanção vital do improvisador – “há risco, jubilação, morte e vida em cada som, cada gesto, cada impulso e... isto é uma celebração da vida, uma criação, um hino à liberdade” – diz ela (LÉANDRE, 2011, p. 115). Esse tipo de prática (a improvisação livre clássica) é basicamente instrumental (geralmente coletiva, mas também, eventualmente, solista), na medida em que se apoia em uma ligação forte com um instrumento (em geral acústico e, posteriormente, ampliado com “próteses”, extensões de tipos variados, por vezes digitais, como é o meu caso – pedaleiras e *patches* em Pure Data).

Para nós, a relação com o instrumento durante a performance caracteriza a própria poética do improvisador. É nessa relação (no gesto instrumental) que se atinge a profundidade do som e que se busca a ideia de expansão da técnica através do experimentalismo, da ampliação da escuta e das ideias de música e da intensificação da presença. É também nessa relação que se procura substituir o paradigma da nota e as submissões aos idiomas (embora com eles se dialogue) pelo paradigma do som, e que se propõe um mergulho experimental, intensificado no fluxo sonoro. Não abrimos mão de um certo rigor técnico na medida em que pensamos no gesto intenso, verdadeiro e necessário (o aqui e agora relacionado com cada performance singular). Mesmo que esse rigor se relacione de forma ambígua com as técnicas tradicionais. Relacionamos a composição e a improvisação como duas formas de criação musical que

¹⁸ A base de conhecimento (*knowledge base*) necessária para a prática da improvisação, de acordo com Jeff Pressing, inclui “materiais, trechos, repertório, sub-habilidades, estratégias perceptuais, rotinas de resolução de problemas, estruturas de memória hierárquicas e esquemas que são construídos em uma ‘memória de longo prazo’ do intérprete individual”. (PRESSING, 1984, p. 53)

compartilham muitas preocupações: consistência do material e do fluxo sonoro, consciência da forma (camadas – verticalidades, articulação – partes). No sentido pedagógico, damos importância à formação dos performers através da ampliação do repertório e aprofundamento da técnica (mesmo que seja num instrumento inventado). Pensamos o fluxo sonoro em termos de continuidade, transformação e contrastes, e o performer enquanto meio ou rosto que pode passar por processos de desrostificação durante a performance. Para nós, é no performer que se encontra a vontade de potência que alavanca os processos criativos. É em sua memória que se armazenam os repertórios, as ideias de música, os materiais sonoros e as suas formas de articulação (*knowledge base*). É ele que, interagindo com os outros músicos, com seu instrumento e com os materiais sonoros em movimento, agencia o devir da performance, promovendo, num presente intensificado, as atualizações do passado imediato daquela performance específica (*referent*)¹⁹ em direção a um futuro sempre imprevisível. Para nós, num certo sentido, a performance é sempre uma repetição do diferente. Tanto Joëlle quanto eu temos essa formação híbrida (tradicional, popular, jazz, contemporânea etc.) que nos coloca nessa situação de relacionar a improvisação com a nossa formação diversificada.

Sobre as ideias de música e as comunidades de performance

Um grupo que improvisa ou que utiliza a improvisação em suas práticas artísticas compartilha ideias e/ou imagens sobre música. Esse conjunto de ideias e imagens é o que unifica, dá coerência e possibilita esse tipo de prática colaborativa. Trata-se de imagens e ideias de música ligadas à sua função social, cultural, emocional, aos seus materiais e procedimentos, às suas relações com o delineamento e organização do tempo. As ideias de música também têm a ver com o conhecimento que o performer tem do repertório. Quanto mais amplo é esse conhecimento, mais ele consegue enxergar o que há de singular em cada repertório. E também consegue distinguir o que é comum, atingindo, eventualmente, a ideia de molecularidade. É preciso localizar esses grupos sociais e sua música em seus territórios específicos. A prática musical desses grupos, no que diz respeito aos materiais e procedimentos, é manifestação de uma forma de ser/pensar/estar no mundo. Em termos deleuzianos: são ritornelos de territorialização que manifestam vontade de potência.

¹⁹ O referente (*referent*), de acordo com Jeff Pressing (1984, p. 52), é o que “orienta e auxilia a produção de material musical” ao longo de uma sessão particular. Pode servir a esse propósito em performances solo, bem como em coletivas, caso em que é partilhada por todos os participantes da sessão.

É importante também analisar a mediação social: como os espaços-sônicos engendram políticas que se desdobram a partir das categorias de e dos limites entre público e privado – coletivo e individual? É preciso verificar a importância da relação com o contexto – pensado de forma ampla enquanto contexto social, histórico ou mesmo local – do ambiente restrito performance. Segundo Georgina Born, um ambiente de improvisação como o da Orquestra Errante²⁰ se configura como uma espécie de microsocialidade de performance, que é onde ocorrem “agenciamentos de novos públicos musicais, com a cristalização, via afetos musicais, de coalizões de identidades sociais inovativas” (BORN, 2013, p. 35). Com relação a esses aspectos, é possível pensar na capacidade da música de engendrar identificação emocional (musical, cultural e social) entre seus performers e ouvintes. Estes são “os afetados” que se constituem enquanto comunidades musicalmente imaginadas que compartilham ideias de músicas através de alianças afetivas. Essas comunidades podem tanto se constituir enquanto unidades sociais homogêneas (que tendem a eliminar as diferenças) como se estabelecer enquanto comunidades de diferenças (heterogeneidades).

Mais à frente, no mesmo livro, Born (2013, p. 36) relata que, numa região da África, o que havia antes da colonização era “uma massa profundamente heterogênea unida e dividida por religião, ocupação, linguagem... e por filosofias de diferenças humanas irreduzíveis”. Aqui é possível também fazer uma analogia com a dinâmica interativa da Orquestra Errante, que acolhe as diferenças num ambiente de multiplicidades. Born se dedica a descrever os tipos de público animados pelas socioespacialidades da performance e afirma que há “um público íntimo que envolve uma separação do mundo para engendrar, ou uma integração, ou uma transformação das identidades sociais dos participantes” (BORN, 2013, p. 38). A esse respeito, no mesmo livro (p. 41), pode-se ler uma citação de Tia DeNora:

²⁰ A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP e que se dedica à prática da livre improvisação. A orquestra – que foi fundada por mim em 2009 – é composta por músicos oriundos dos mais diversos meios e com variadas formações musicais. A prática criativa coletiva e experimental da OE é baseada na superação dos idiomas musicais tradicionais e na ideia de que qualquer som pode ser usado em uma performance musical criativa. Assim, a Orquestra Errante desenvolve suas atividades a partir de uma prática democrática, não hierarquizada e voltada radicalmente para a ideia de experimentação e criação musical em tempo real. Por isso, o grupo não se dedica à reprodução de repertório pré-existente. Cada performance é única e singular e não se almeja a criação de obras. O processo é o que importa. Na OE, todos são performers-criadores, e os únicos pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um. A formação instrumental da orquestra inclui instrumentos convencionais e não convencionais, objetos, “efeitos”, extensões analógicas e digitais (microfones, amplificadores, pedais, computadores etc.).

A Música, tecida nos ritmos da vida, se torna um dispositivo de ordenação... um meio de criar, incentivar, sustentar e transformar estados autoconceituais subjetivos e cognitivos incorporados... serve para modular e estruturar os parâmetros do agenciamento estético – sentimento, motivação e desejo.

Assim é que é possível pensar na música (especificamente por meio da prática da improvisação) enquanto agente voluntário ou involuntário de transformação da subjetividade. Trata-se da capacidade da música de forjar conexões através da membrana permeável entre o indivíduo e a coletividade. Restaria investigar qual seria a disposição psicológica e social que sustenta os estados de concentração e inteireza necessários para a prática da improvisação livre.

O empoderamento do performer

Um outro aspecto relevante, já mencionado implicitamente, e que está presente de modo específico em cada uma das diversificadas formas de improvisação livre, é a questão do empoderamento dos performers. O improvisador é um performer-criador²¹ num contexto em que ocorre a eliminação (total ou parcial) das hierarquias e das fronteiras entre compositor e intérprete. E, nesse caso, a palavra “intérprete” deixa de ser adequada. Além disso, o performer, em muitos dos casos mencionados, assume o papel de luthier, construindo e/ou modificando seus instrumentos. Assim é que a atuação do improvisador passa a integrar, em muitos casos, a configuração de um ambiente, a preparação de um dispositivo instrumental (instrumento acústico, digital, “próteses instrumentais”²² etc.) e a criação e a performance em tempo real (estas duas últimas integradas num momento singular). Em alguns desses contextos o performer atua como uma espécie de “piloto” de um dispositivo complexo.

Uma das forças fundamentais relacionadas à ideia de empoderamento presente nesse tipo de agenciamento é o desejo. A partir dele, o performer-criador assume

²¹ Em minha tese de doutorado esboço o conceito de intérprete-criador que, posteriormente (e devidamente ampliado), será o fundamento para esta ideia de performer-criador: “A figura do intérprete/criador ou intérprete/compositor merece uma definição mais precisa. Aqui ele é este personagem (responsável por um agenciamento) que almeja a expressão pessoal (a criação, a composição) a partir de uma prática instrumental. Ele se compraz e pensa musicalmente através de jogos instrumentais. A criação se dá a partir da sua prática instrumental. Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo”. (COSTA, 2003, p. 83)

²² Penso na preparação dos instrumentos através da incorporação de objetos que modifiquem a sonoridade e a técnica instrumental, tais como surdinas, arcos, borrachas, pregos, parafusos (como nas Sonatas e Interlúdios para piano de John Cage), bolas de gude, papel, folhas de alumínio etc.

uma atitude vitalista. Com relação a esse aspecto, cito um trecho da minha tese de doutorado:

Pode-se perceber [...] dada a natureza dinâmica do plano (da improvisação), o quanto ele depende de um agenciamento do desejo e em que medida o desejo é a condição necessária e quase suficiente para a prática da livre improvisação, uma vez que esta é um fazer, uma ação contínua. O desejo é o que move o processo e chega a se confundir com ele. É a partir do desejo que se fará a construção do ambiente da livre improvisação. É ele que torna possível a conexão de componentes e linhas dispartadas e independentes (as biografias musicais de cada participante, por exemplo). É ele que torna possível a produção. (COSTA, 2003, p. 71)

Porém, é importante enfatizar que esse tipo de atitude não surge do nada e é condicionada por contextos específicos, alicerçando-se em ideias de música que surgem em um ambiente histórico e social que incorpora várias mudanças nas ideias vigentes de música. A esse respeito, vale mencionar o texto de Georgina Born em que ela discute, sob o ponto de vista da valoração, da institucionalização e da legitimação, o forte crescimento dos cursos de Música e Tecnologia na Grã-Bretanha nos últimos quinze anos:

[...] processos histórico culturais, sinergicamente alimentam transformações, tanto no cânone musical quanto na separação institucionalizada entre “alta” e “baixa” cultura na música. Isso ocorre como consequência dos currículos e, especificamente da ruptura modernizante com a base historicista dos cursos de música tradicional [...]o saxofonista Evan Parker, é um exemplo: sendo em décadas anteriores, uma figura de destaque na cena internacional alternativa, nos últimos anos Parker tem sido assimilado e estudado através de uma série festivais ligados a importantes universidades de música tradicional. Apesar da cena da improvisação livre ser identificada historicamente com uma ideologia que rejeita a ontologia da obra na música ocidental e que rompe com modos canônicos vigentes de valorização e legitimação, é evidente que o virtuosismo impressionante de Parker como um performer torna possível que ele seja equiparado com os principais compositores e assim reconhecido dentro discursos arte da música existentes ocidentais de valor. (BORN; DEVILLE, 2015, p. 160-163)

Nessa citação, que relata uma situação específica da Inglaterra, é possível perceber algumas analogias com a situação em nosso país. É evidente que, a partir de vários fatores, tem havido um questionamento de muitos paradigmas da música tradicional no Brasil. Em primeiro lugar, é preciso apontar o papel político fundamental exercido pelas novas abordagens propostas por uma educação

musical construtivista que, apoiada num paradigma da arte enquanto invenção e pensando a atividade musical enquanto agenciamento criativo singular, questiona a educação musical tradicional (que se limita a transmitir conceitos, conteúdos e regras) e também as fronteiras entre a música popular e a música erudita, entre a chamada “alta cultura e baixa cultura” e entre a figura do compositor e do intérprete. Nesse tipo de abordagem, a prática criativa é o fundamento. Vale mencionar alguns trechos da tese de doutorado da professora e pesquisadora Maria Teresa Alencar de Brito (2007, p. 259):

Fazemos música com crianças cotidianamente há muito tempo e da postura tradicional do ensinar, passamos a estar junto, buscando escutar, jogar, construir..., atualizando um modo menor de pensar/fazer música no território da educação. Modo menor que singularize objetivos, procedimentos e organizações curriculares, que redimensiona concepções de música e de educação e que, especialmente, prioriza as singularidades: do fazer musical em si mesmo e de quem as atualiza. Modo menor que cria e desfaz lugares, que caminha ao caminhar e que com a música se reporta para o mundo. Modo que instaura uma educação musical do pensamento, em oposição àquela que visa à inteligência: limitada à transmissão de conceitos e informações; preocupada em treinar o desenvolvimento de competências técnicas; ensinando a repetir o igual; padronizando, desconfigurando, guiando-se pelo tempo relógio que comanda e determina percursos e atividades.

Outro aspecto relacionado à situação descrita acima por Born é o fato de que, em alguns ambientes dedicados à prática de improvisação livre, assim como nos cursos de música e tecnologia na Inglaterra, os performers-criadores não têm (e não necessitam ter) formação musical tradicional, isto é, não conhecem a teoria, as técnicas, a história e repertório da música erudita europeia ocidental, que segue sendo o principal paradigma dos cursos de música tradicional, em que pesem algumas mudanças pontuais ou estruturais que têm sido introduzidas em algumas escolas e universidades supostamente mais inovadoras no Brasil e no resto do mundo ocidental. Em alguns dos exemplos mencionados, há performers atuantes que não têm nenhuma formação musical tradicional. Na Orquestra Errante, por exemplo, há casos de alguns integrantes provenientes de outras áreas de atuação, como, por exemplo, das artes visuais e da psicologia.

Considerações finais

Nesse cenário de mudança de paradigmas e de quebra de hierarquias, é possível perceber um significativo processo de empoderamento de minorias

que passam a exercer atividades criativas antes reservadas a músicos especialistas, e mesmo os músicos especialistas passam a atuar de forma mais livre e criativa. Um tipo de criação musical despreziosa e informal se torna acessível para os não iniciados e, ao mesmo tempo, surge um tipo de artista criativo e versátil que incorpora, em sua atuação, vários tipos de atividade. A improvisação livre é uma das linhas de força que possibilitam e impulsionam esse processo. Trata-se, portanto, muito mais de investigar o que pode a improvisação livre pensada como um sistema de ação do que o que ela significa. Ao mesmo tempo, importa percebê-la como mais um resultado de um agenciamento complexo (social, econômico, científico e ideológico) onde ela está incluída.

Referências

BAILEY, Derek. **Improvisation: Its Nature and Practice in Music**. Ashborune: Da Capo Press, 1993.

BORN, Georgina; DEVINE, Kyle. Music, Technology, Gender and Class: Digitization, Educational and Social Change in **Britain in Twentieth Century Music**, 12-2, Cambridge University Press, 2015.

BORN, Georgina. **Music, Sound and Space: Transformations on Public and Private Experience**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação**. 2007. 297f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. 2003. 176f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. A improvisação livre, a construção do som e a utilização das novas tecnologias. **Música Hodie**, Goiânia, v. 15, p. 119-131, 2015.

_____. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.

_____. **Mil platôs**. São Paulo: 34, 1997.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. **Michel Foucault**: uma nova imaginação política. Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/michel-foucault-uma-nova-imaginacao-politica/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

FRITH, S. Music and Identity. In: HAL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). **Questions of Cultural Identity**. London: SAGE Publications, 1996.

GELL, Alfred. **Art and Agency**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

HEBLE, A. **Landing on the Wrong Note**: Jazz Dissonance and Critical Practice. London: Rotledge, 2000.

LÉANDRE, Joëlle. **Conversations with Franck Médioni**. Israel: Kadima Collective, 2011.

MERÇON, Juliana. Foucault, Agambem, Deleuze: relações entre vida e política. **Trilhas Filosóficas**, ano III, n. 2, jul./dez. 2010.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, W. Ray; CHAPMAN Anthony J. (Ed.). **Cognitive Processes in the Perception of Art**. Amsterdam: Elsevier, 1984.

VALVERDE, Rodrigo R. H. F. Sobre espaço público e heterotopia. **Geosul**, Florianópolis, v. 24, n. 48, p. 7-26, jul./dez. 2009.

VANDRESSEN, Daniel Salésio. Disponível em: <<https://aufklarungsofia.wordpress.com/2011/06/17/o-conceito-de-heterotopia-em-foucault/>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

Transversalidade: música em performance e suas múltiplas dimensões

Alexandre Zamith Almeida

O convite para colaborar com o presente livro veio acompanhado de diretrizes instigando os autores a discutirem o tema da transversalidade em música, com ênfase em iniciativas de articulações entre música e outras formas de organização do pensamento. Nesse contexto, o título deste artigo ameaça ter pouca aderência à proposta editorial, por não indicar propriamente articulações entre música e outros territórios ou disciplinas, mas sim – e curiosamente – entre a música e ela própria. A transversalidade no âmbito da própria música ganha significado e se torna qualidade cara a diversas práticas musicais atuais por conta justamente do risco que a música sofreu – e ainda sofre – de segmentar-se a si própria, tendo dentre os efeitos negativos a emergência de vários subcampos excessivamente específicos e estanques, bem como o alijamento de aspectos e implicações performativas dos horizontes musicais na medida em que estes se revelavam excessivamente abstratos, sobretudo no âmbito da música de concerto ocidental. Portanto, a partir do entendimento da música como uma manifestação fundamentalmente múltipla e diversa, a qual compreende diversas esferas de atuação e criação que se desejam complementares (composição/ criação, performance, improvisação, estudos analíticos, estudos musicológicos),

propomos neste texto a viabilidade do conceito de transversalidade aplicado à música em relação a ela própria, defendendo iniciativas que integrem as suas dimensões criativas e amenizem a segregação de seus agentes musicais, sumária e tradicionalmente rotulados como compositores, performers, ouvintes. Para tanto, efetuaremos um recorte que observará prioritariamente a música ocidental e alguns de seus desdobramentos pontuais sob o ponto de vista de suas implicações performativas, justamente por entendermos a performance musical como processo dinâmico e colaborativo que se integraliza na soma das atuações de diversos agentes e que, portanto, fomenta e potencializa a transversalidade aqui anunciada.

Como ato de enunciação, a performance agrega vários agentes, ainda que em ações não necessariamente simultâneas. É, na definição do poeta e medievalista suíço-canadense Paul Zumthor (2007, p. 50), ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer – além do texto (e portanto de seu autor) – intérprete e ouvinte. A performance, assim, reafirma a música como arte não objetual, mas processual, temporal, social e colaborativa. Proporciona à música sua manifestação concreta, sensível e sobretudo transversal às suas diversas dimensões criativas – composição, interpretação e recepção –, irmanando-as em eventos unos e indivisíveis.

A consideração de aspectos de performance na tradição da música de concerto ocidental passa obrigatoriamente por reflexões acerca de um dos fatores mais distintivos dessa tradição: a notação musical. A essa música, a notação ofereceu possibilidades de registro, documentação e permanência. Entretanto, seu contributo mais relevante foi ter proporcionado e direcionado desenvolvimentos musicais específicos, na mesma medida em que se desenvolveu impulsionada por demandas oriundas desses mesmos desenvolvimentos. Percebe-se que a notação tornou-se tão distintiva da música de concerto ocidental que até mesmo a fragilização de suas atribuições tradicionais gera implicações poéticas relevantes, do que são exemplos as diversas propostas de indeterminação, grafismos e métodos notacionais que almejam justamente uma ampliação das margens de interpretação sígnica, quando não uma completa abdicação de qualquer convenção interpretativa ou de leitura unívoca.

Por outro lado, emergiu como aspecto deletério dessa relevância da notação a idolatria ao texto (à partitura), a crença de que ele é capaz de comportar todos os aspectos do que se entende por música. Por consequência, a partitura torna-se superestimada, como se fosse ela a própria música, e esta passa a ser compreendida

como texto imutável, considerada objeto cristalizado e sacralizado. Fora do tempo e de suas contingências, a música assim compreendida alija todo o dinamismo e a pluralidade potencializados em situação de performance. Ganha força a noção de compositor como autoridade, a de performer como agente subalterno cuja função seria a de transferir – com o menor grau de interferência possível – à dimensão concreta e sensível a criação abstrata registrada em partitura, e a de ouvinte como partícipe absolutamente passivo. Nesse contexto, é sintomática a árida e aristocrática observação de Arnold Schoenberg¹ (apud COOK, 2006, p. 5), de que “o performer, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível a uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa”. (SCHOENBERG² apud COOK, 2006, p. 5).

Entretanto, a música assume dimensões bem mais elevadas quando considerada expressão que, em performance, dilui o suposto dualismo abstrato/concreto e irmana compositores, performers e ouvintes, compreendidos como agentes cocriadores engajados em um processo criativo colaborativo e dinâmico que promove atualizações inéditas a cada performance.

Mas a performance não evidencia apenas a transversalidade dos processos musicais acerca de suas próprias esferas e dimensões. Também revela uma transversalidade que percorre os tempos desses processos, os quais se estendem do momento de criação até o momento de cada performance e/ou fruição de uma obra, fazendo com que esta esteja sempre em transmutação e se perpetue como *work in progress*. Não por acaso, Theodor Adorno, ao teorizar sobre interpretação musical, reconheceu como essência da obra musical a sua historicidade inerente, a qual, nas palavras de Mario Vieira de Carvalho (2007, p. 18), revela-se como “lei imanente que faz a obra mudar ao longo do tempo, levando a diferentes etapas da solução do problema que ela encerra”. Para Adorno, o substrato essencial de uma obra seria justamente seu desenvolvimento ao longo do tempo, seu dinamismo em seu devir histórico. Trata-se de um dinamismo que se potencializa sobretudo na performance musical, quando o plano de significação proposto pela partitura é sensivelmente modulado pelo contexto atual e singular de cada performer e de cada ouvinte. A obra, por conseguinte, é sempre algo inconcluso, um organismo vivo, e a missão da interpretação consiste, como bem observa Carvalho (2007, p. 35), “em realizar essa historicidade imanente da composição, contra a tradição que a oculta”.

¹ STOCKHAUSEN, K. ...how time passes... In: **Die Reihe**, Pennsylvania, v. 3, p. 10-40, 1959.

² STOCKHAUSEN, K. ...how time passes... In: **Die Reihe**, Pennsylvania, v. 3, p. 10-40, 1959.

Abordaremos a seguir duas propostas musicais que, ainda que preservem aspectos fundamentais da música de concerto ocidental (sobretudo a clássica cadeia compositor-partitura-intérprete-ouvinte), os fragilizam, promovendo múltiplos desdobramentos de performance e reafirmando a música como expressão fundamentalmente transversal e performativa. São elas: *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, e *The Great Learning: Paragraph 6*, de Cornelius Cardew, a primeira vinculada ao contexto da vanguarda do pós-guerra europeu, e a segunda, ao campo da música experimental.

Klavierstück XI

Klavierstück XI (Fig. 1), composta por Karlheinz Stockhausen em 1956, é obra representativa não apenas da vanguarda europeia do século XX, mas também da poética da *obra aberta* e das novas concepções formais que passaram a prescindir das noções de linearidade, causalidade e regulamentação sintática do discurso musical. Seu aspecto mais reconhecido – sua partitura constituída de segmentos musicais a serem ordenados randomicamente no momento da performance – é em geral assumido como o responsável pelas classificações de *Klavierstück XI* como um exemplar de obra aberta, forma-mobile ou forma-polivalente.

Klavierstück XI compõe-se de 19 segmentos musicais de dimensões distintas e espacialmente distribuídos por uma grande folha de papel-cartolina, denominados grupos nas instruções à performance presentes no verso da partitura. Segundo essas instruções, o performer deve dar início à performance por qualquer um dos 19 grupos, acatando arbitrariamente qualquer tempo (andamento), nível dinâmico e modo de ataque. Ao término desse primeiro grupo, o performer deve avançar ao próximo grupo, o primeiro com o qual sua visão randomicamente se deparar, e assim sucessivamente. Quando um mesmo grupo for atingido pela terceira vez, encerra-se uma das possíveis performances da peça. Tal proposta formal já conferiria, por si, um alto grau de variabilidade à obra. Entretanto, soma-se a ela mais um aspecto: o fato de a partitura oferecer, após cada grupo, prescrições de *tempi* (andamento), nível dinâmico e modo de ataque a serem aplicadas ao próximo grupo aleatoriamente acatado. Com isso, além da variabilidade formal, a obra possui múltiplas resultantes acerca de suas próprias feições musicais, uma vez que seu comportamento sensível depende do percurso de grupos delineado em cada performance e, portanto, da combinação singular dos grupos com as instruções.

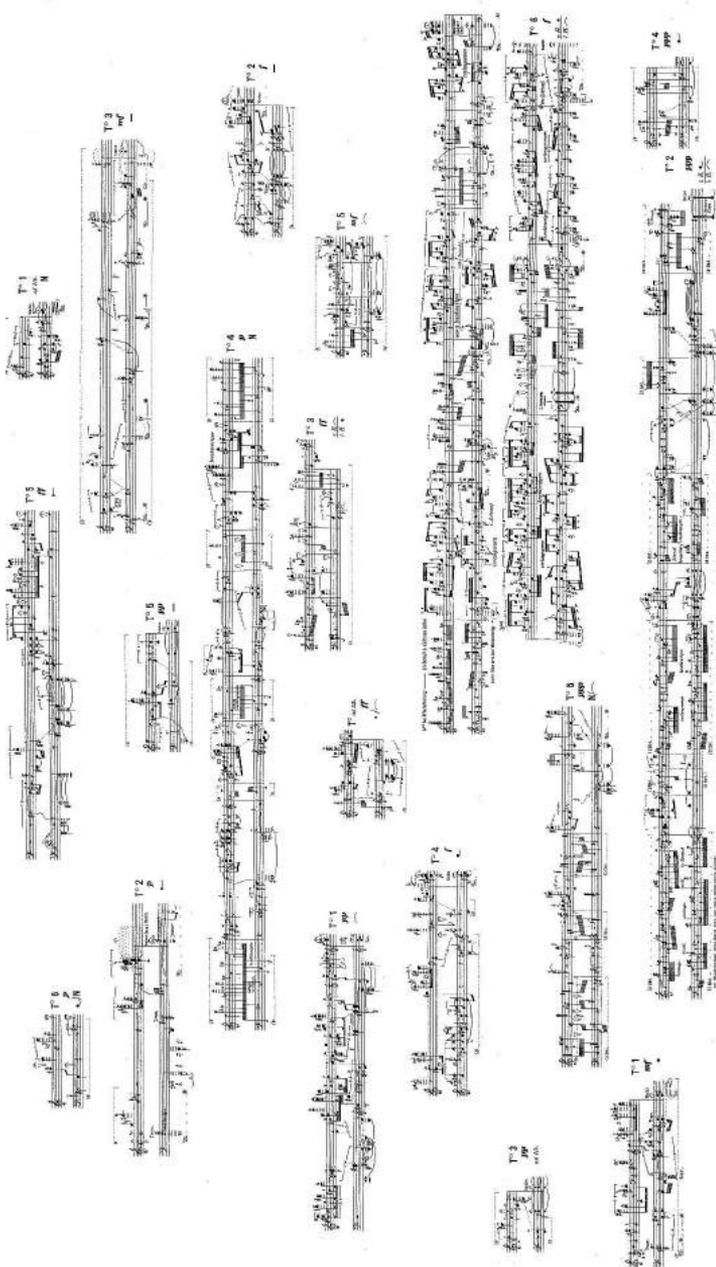


Figura 1 – Partitura de *Klavierstück XI*³

³ STOCKHAUSEN, K. *Klavierstück XI*. Londres: Universal Edition, 1957. 1 partitura (1 p.). Piano.



Figura 2 – Um dos 19 grupos de *Klavierstück XI*,⁴ seguido das instruções (tempo, nível dinâmico e modo de ataque)

A concepção de *Klavierstück XI* é fruto das investigações formais de Stockhausen, e representa o que o compositor compreendia por *forma lírica*: forma instantânea, constituída por momentos autônomos que não estabelecem contínuos desenvolvimentos, relações causais ou direcionalidade, bem como prescindem de sequenciamento prévio.⁵ Entretanto, o projeto composicional de *Klavierstück XI* também valeu-se de investigações sobre uma nova morfologia do tempo musical. Tais investigações foram correlatas ao reconhecimento de expressivas inconsistências na tentativa de transposição do escalonamento cromático das alturas às durações (questão com a qual Stockhausen (1959, p. 21) se debateu no artigo ... *How time passes...*),⁶ sobretudo pela impossibilidade de realização e percepção precisas de proporções temporais. Declarou o compositor: “Nós podemos apenas nos aproximar de uma escala cromática temporal, já que temos que confiar nas sensações e não somos assistidos por um teclado de durações.” Justamente essa impossibilidade impulsionou Stockhausen à busca por uma renovada postura composicional voltada à música instrumental, por meio sobretudo da consideração e da exploração de graus de imponderabilidade que variáveis de performance imprimem à música instrumental, como atesta o próprio compositor ao tratar de suas *Klaviestücke*:

⁴ STOCKHAUSEN, K. *Klavierstück XI*. Londres: Universal Edition, 1957. 1 partitura (1 p.). Piano.

⁵ Stockhausen reconhecia três categorias de formas: dramáticas, épicas e líricas. Por formas dramáticas, o compositor compreendia formas que engendram um amplo desenvolvimento e impõem um discurso narrativo-dramático (forma-sonata, por exemplo). Por formas épicas, entendia formas sequenciais, séries de peças características, obras em “capítulos”, tais como suítes ou variações, com o estabelecimento de uma marcha sequencial em vez de um amplo e contínuo desenvolvimento. Por fim, classificou como formas líricas aquelas constituídas por momentos autônomos, acatados como unidades formais elementares passíveis de qualquer sequenciamento (Cf. STOCKHAUSEN, 1989, p. 54-62).

⁶ STOCKHAUSEN, K. ... how time passes... In: *Die Reihe*, Pennsylvania, v. 3, p. 10-40, 1959.

Se, após um ano e meio trabalhando exaustivamente em composições eletrônicas, eu agora trabalho igualmente em peças para piano, é porque nas composições mais fortemente estruturadas eu sou exposto contra fenômenos musicais essenciais que não são quantificáveis. Eles não são menos reais, reconhecíveis, concebíveis ou palpáveis por isso. Estes eu posso melhor clarificar – no momento – com a ajuda de um instrumento ou intérprete do que dos meios eletrônicos de composição. Sobretudo, isso tem a ver com a concepção de um novo senso de tempo musical, melhor expresso pelas nuances “irracionais” infinitamente sutis, tensões e agógicas de um bom intérprete do que por qualquer medida em centímetros. Tal critério “estatístico” abrirá uma perspectiva completamente nova e até agora desconhecida sobre a relação entre fatores instrumentais e de performance (STOCKHAUSEN,⁷ 1959 apud MACONIE, 1990, p. 43).

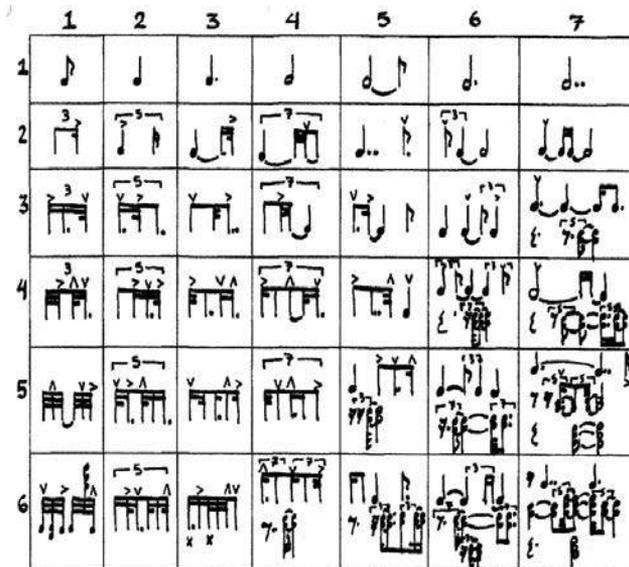


Figura 3 – Matriz Rítmica⁸

A partir de tais investigações, Stockhausen observou que graus de complexidade de notação estão diretamente relacionados a graus de imprecisão de performance, ou seja, a zonas de “dispersão”, por ele denominadas campos temporais. A mudança de postura composicional se manifestou justamente no fato de que, a Stockhausen, as magnitudes desses campos não deveriam mais ser incidentais,

⁷ STOCKHAUSEN, K. ... how time passes... In: *Die Reihe*, Pennsylvania, v. 3, p. 10-40, 1959.

⁸ TRUELOVE, 1998, p. 192.

mas sim “funcionalmente incluídas na composição musical” (1959, p. 30). A exploração desses campos temporais, por meio do estímulo a respostas variadas do músico enquanto organismo vivo, fundamentou todo o projeto composicional de *Klavierstück XI*. Como demonstra Stephen Truelove, a estruturação rítmica da peça partiu de um pensamento matricial no qual cada linha da matriz propõe uma resolução rítmica e notacional mais complexa que a anterior, a partir de uma única sequência duracional (exposta na primeira linha da matriz).

A cada linha, aumenta-se a complexidade rítmica e notacional e, portanto, a magnitude do campo de “dispersão” temporal na performance. Trata-se de uma gradação por meio da qual o performer é estimulado a respostas performativas com variados graus de imprecisão. Revela-se, neste aspecto, a qualidade fundamental desta peça: uma expressiva integração entre projeto composicional e implicações performativas, em que aspectos imponderáveis de performance não são apenas anistiados, mas potencializados em suas cargas expressivas e cocriativas.

The Great Learning, Paragraph 6

Paragraph 6 é uma das peças que compõem *The Great Learning*, obra de grandes dimensões constituída por 7 *Paragraphs* e composta por Cornelius Cardew para a Scratch Orchestra⁹ entre 1968 e 1971. O material textual da partitura foi gerado a partir de um provérbio extraído de *A grande doutrina (The Great Learning)*, texto escrito por Confúcio em 500 a.C. Diz o provérbio: “Do Imperador, Filho do Céu, ao homem comum, individual ou coletivamente, esta autodisciplina é o fundamento.” Na partitura verbal da peça, esse provérbio é fragmentado, de maneira que cada uma de suas palavras ou expressões é disposta em letras maiúsculas e anuncia um parágrafo de instruções de performance. Tais instruções explicitam várias ambiguidades que exploram deliberadamente multiplicidades interpretativas e ecoam investigações anteriores de Cardew acerca de intencionalidade e não intencionalidade, sons incidentais, sons ambientais e respectivos impactos nas práticas performativas. A partitura não determina quantidade de músicos, materiais ou fontes sonoras, tampouco impõe aos músicos a obrigatoriedade de progredirem simultaneamente pelo texto ou mesmo de atingirem o suposto final da peça.

Paragraph 6 é representativa de propostas musicais que recorrem à notação verbal, recurso que emergiu no seio da música experimental nos anos 1950. Segundo

⁹ *Ensemble* fundado por Cardew em 1969 e voltado à performance de música experimental.

John Lely – compositor e um dos organizadores da coletânea de partituras verbais *Word Events: Perspectives on Verbal Notation* –, obras fundamentadas em notação verbal são acessíveis a uma ampla gama de pessoas, incluindo aquelas sem familiaridade com notação tradicional da música ocidental, e “usam a palavra escrita para instruir, descrever, perturbar, confundir e inspirar” (LELY; SAUNDERS, 2012, contracapa).

De fato, a performance de *Paragraph 6* é plenamente acessível a pessoas sem treinamento musical (*untrained musicians*). A peça não apenas prescinde de notação tradicional (e portanto de uma leitura musical “especialista”), mas também abdica de instrumentos tradicionais e de suas respectivas técnicas instrumentais. Recomenda o uso de pedras, apitos, assobios, falas, cantos, objetos de raspagens etc. Com isso, revela-se na peça o anseio por uma manifestação musical inclusiva, anseio este correlato à postura assumidamente crítica de Cardew acerca da tradicional separação entre performers e público. O compositor tinha, por exemplo, aversão ao “tanque de luz” tão comum na ópera e cujo efeito notório é a segregação entre atores/cantores e audiência (LELY; SAUNDERS, 2012, p. 157). Portanto, compreendendo notação e instrumental tradicionais como elementos que distinguem performers e público, por exigirem *expertise* musical, e considerando que a notação verbal em geral proporciona margens interpretativas mais dilatadas do que as promovidas pela notação tradicional, podemos reconhecer que a ausência desses elementos tradicionais nessa peça é fator expressivo de seu anseio por uma manifestação performativa transversal, na qual as figuras de compositor, performer e ouvinte são absolutamente diluídas.

A partitura de *Paragraph 6* é constituída de dois textos: o primeiro compõe a partitura propriamente dita e traz o provérbio de Confúcio fragmentado, de maneira a originar 16 linhas de instruções performativas. O segundo texto, com letras menores, oferece *notas de performance*, ou seja, um conjunto de explicações visando à interpretação das instruções.

O material musical da peça propõe cinco categorias de eventos: “som” (sem qualificação adjetiva, apenas um som com uma certa presença); “som opcional” (pode ser um “som” tal qual descrito anteriormente, ou um som “acidental” ou “incidental”, ou simplesmente a ausência de som); “som isolado” (um som produzido ou simplesmente ouvido); “som sincronizado” (um som produzido em simultaneidade ao produzido por outro performer), e “pausa geral” (quando todos os performers estão silentes e imóveis).

Transcrevemos a seguir os textos traduzidos que compõem a partitura:

***The Great Learning, Paragraph 6*¹⁰**

DESDE Faça ou ouça um som isolado e ouça a próxima pausa geral. Então um conjunto de quatro sons, sendo o primeiro deles sincronizado.

O IMPERADOR Um par de sons, então um par de sons opcionais.

FILHO DO CÉU Dois sons, sendo o primeiro sincronizado. Entre os dois espere a ocorrência de uma longa pausa.

ATÉ Um som sincronizado seguido de um som isolado. Então um som opcional seguido de um som isolado.

ATÉ Cinco sons; sendo o segundo sincronizado, o terceiro isolado, e o último precedido de uma pausa geral.

ATÉ Dois sons, sendo o primeiro isolado. Então um conjunto de quatro sons opcionais, sendo o segundo sonoro e longo. Finalmente um par isolado de sons (ambos produzidos ou ouvidos ou um produzido e outro ouvido).

O COMUM Cinco sons; sendo o primeiro isolado, o terceiro opcional, o quinto sincronizado. Então espere por uma pausa geral e em algum momento insira nela uma constelação isolada de quatro sons (produzidos, ouvidos ou um pouco produzidos e um pouco ouvidos).

HOMEM Um par de sons opcionais.

ISOLADAMENTE Produza um som. Espere por uma pausa geral e siga-a com quatro sons, sendo o segundo isolado e o terceiro sonoro ou longo. Espere por outra pausa geral e siga-a com três sons, sendo o primeiro sincronizado e os últimos dois separados por um par isolado de sons.

E Espere por uma pausa geral e siga-a com quatro sons, sendo o primeiro sincronizado. Então, um par de sons opcionais e espere por outra pausa geral. Finalmente mais um som.

COLETIVAMENTE Produza quatro sons, sendo o primeiro e o terceiro sincronizados. Espere por uma pausa geral e então produza mais três sons, sendo o primeiro sincronizado.

ESTA Um som sincronizado, um som isolado, um som opcional e um som isolado, nesta ordem.

AUTO- Após um som opcional, espere por duas pausas gerais. Então dois sons opcionais separados por um som sincronizado. Outra pausa geral. Então um conjunto de três sons, sendo o primeiro sincronizado e sonoro ou longo.

DISCIPLINA Produza um som isolado e ouça a próxima pausa geral. Então um conjunto de cinco sons; sendo o primeiro sincronizado e sonoro ou longo, e o último opcional.

¹⁰ Extraído de Lely e Saunders, 2012, p. 149. Tradução nossa.

É Um som isolado seguido por um conjunto isolado de três sons. Então um som opcional seguido por um conjunto de três sons sincronizados (dois ou mais podem ser simultâneos, mas sempre sincronizados com outro músico). Então uma constelação isolada de quatro sons.

O FUNDAMENTO *Três sons, sendo os últimos dois opcionais. Então espere por uma pausa geral e termine com uma pausa.*

NOTAS DE PERFORMANCE

Qualquer número de músicos avança com independência pelo material na ordem escrita. Não há obrigação de se atingir o fim. Os músicos devem, ao encerrar sua participação, sinalizar o fato de alguma forma (p. ex. se o espaço de performance for bem definido, retire-se dele).

Quaisquer materiais podem ser usados. Cada som de uma fonte diferente ou todos os sons de uma mesma fonte, ou qualquer gradação entre essas duas situações. Recomenda-se que pedras, apitos/assobios, falas, cantos, instrumentos ou objetos de raspagens etc. ocorram também em outros parágrafos de The Great Learning. No caso de fala ou canto, use as palavras escritas em letras maiúsculas no início da sentença na qual você está. Qualquer material desde toda a palavra ou um grupo de palavras até uma única letra.

Um “som”, sem adjetivo qualificador, significa um tipo mais definido de som com uma certa presença. Sons são geralmente curtos e suaves.

“Sons opcionais” podem significar um som (como descrito acima), ou um tipo de som acidental ou incidental (resvalos), ou um som quase-incidental ou até mesmo nenhum som.

“Isolado” sempre implica a opção de se produzir o som ou ouvi-lo, como na primeira sentença.

“Som sincronizado” significa produzir um som simultaneamente a outro músico.

No caso de falha na produção de um som devidamente “isolado” ou “sincronizado”, não há limite para o número de tentativas que podem ser feitas, mas não há a obrigatoriedade de tentar mais de uma vez.

“Pausa geral” ocorre quando todos estão silentes e imóveis.

Observa-se que os textos apresentam deliberadamente muitas ambiguidades e inconsistências. Já na primeira linha da partitura nos deparamos com a frase *Faça ou ouça um som isolado*, a qual surpreendentemente congrega ações não raramente acatadas como antagônicas: fazer e ouvir um som. A frase é seguida por outra, desta vez sem verbo: *Então um conjunto de quatro sons, sendo o primeiro deles sincronizado*. A ausência de verbo nesta frase, sob efeito ainda da

frase anterior, é sintomática e lança dúvidas sobre que ação deve ser acatada: produzir quatro sons, ouvir quatro sons, ou qualquer uma dessas possibilidades? Esse recurso é reiterado a tal ponto que *produzir* e *ouvir* sons tornam-se ações irmãs, equivalentes, assim como o produtor do som e seu ouvinte. Esse aspecto é reforçado nas *Notas de performance*, nas quais se lê: *Som isolado – produzi-lo ou ouvi-lo*.

A questão da intencionalidade e não intencionalidade em música também é potencializada. As *Notas de performance* definem *Som opcional* como “um som (um tipo definido com uma certa presença), ou um som acidental ou incidental, ou mesmo a ausência de som”. A perplexidade causada pela orientação de se produzir intencionalmente um som acidental remete a paradoxos já explorados por muitos artistas experimentais, sobretudo John Cage, acerca da utópica *não intencionalidade intencional*.

Paragraph 6 apresenta, portanto, feições em performance que são expressivamente determinadas pelas interpretações particulares dadas por seus participantes aos textos. O traçado composicional original, assumidamente frouxo, ganha substância quando preenchido pelos conteúdos sonoros, expressivos e comportamentais promovidos pelos participantes, que se tornam a um só tempo compositores, performers e ouvintes.

Considerações finais

Pretendemos salientar, neste texto, que toda obra musical é, em variados graus, dinâmica, instável e aberta por conta de seus fatores de performance. São esses mesmos fatores de performance que tornam a música uma manifestação coletiva, social, integralizada por uma somatória de ações e agentes. Não por acaso, afirmou Nicholas Cook (2006, p. 11) que “compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social”. Além disso, são os aspectos de performance – os quais incluem interpretação em seu mais amplo significado – que tornam as obras musicais organismos vivos, que se desenvolvem no tempo e que possuem sua própria historicidade.

Os dois exemplos musicais apresentados neste texto, ainda que representativos de poéticas musicais bastante distintas, compartilham várias características e anseios. Afirmam a música como arte fundamentalmente performativa ao considerarem em alto grau aspectos de performance em seus projetos composicionais, cujos resultados musicais são redelineados a cada performance e por cada performer;

problematizam o conceito de obra musical, evidenciando o caráter perpetuamente inconcluso das obras, quaisquer que sejam; congregam, em frutífera simbiose, agentes musicais que – ainda que reconhecidamente complementares – acabaram por assumir em diversos contextos ações antagônicas e mesmo conflitantes. São, portanto, propostas musicais que, considerando em alto grau a performance e a ela concedendo amplo espaço para seus múltiplos desdobramentos, exaltam a música como manifestação que contempla transversalmente todas as suas próprias dimensões, irmana todos os seus participantes e assume com dignidade sua inconstância em seu próprio devir no tempo.

Referências

CARVALHO, M. A Partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: MONTEIRO, F.; MARTINGO, A. **Interpretação musical: teoria e prática**. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2007. p. 15-36.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, n. 14, p. 5-22, 2006. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf>. Acesso em: 1º maio 2017.

LELY, John; SAUNDERS, James. **Word Events: perspective on verbal notation**. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.

MACONIE, R. **The Works of Karlheinz Stockhausen**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

STOCKHAUSEN, K. ... How time passes... **Die Reihe**, Pennsylvania, v. 3, p. 10-40, 1959.

TRUELOVE, S. The Translation of Rhythm into Pitch in Stockhausen's Klavierstück XI. **Perspectives of New Music**, v. 36, n. 1, p. 189-220, Winter 1998.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Creación en la interpretación

Rodrigo Sigal Sefchovich

La reflexión acerca del uso de la computadora como instrumento musical requiere una perspectiva múltiple que combine no solamente los procesos creativos individuales únicos del creador que ponen en marcha las obras desde una etapa conceptual hasta su realización e implementación en vivo, sino también la influencia de las herramientas y la importancia de comprender el uso imaginativo de las mismas para la creación y para su realización en el escenario.

Esta realización se entiende hoy en día como una acción en la cual intérpretes decodifican de manera creativa y colaborativa una serie de instrucciones predeterminadas. Es entonces que la interpretación musical es claramente un proceso complejo que puede ser abordado desde muchas perspectivas diferentes. A decir de Jean-Paul Despins (1994), la interpretación musical exige una comunicación inter-hemisférica más hábil que la improvisación o que otras acciones musicales. Los procesos mentales requeridos para la compleja labor de la interpretación musical son muchos y profundamente interrelacionados fisiológicamente. Por otro

Este texto es parte del proyecto de investigación apoyado por el programa PAPIIT IA401218 (ENES, Morelia, UNAM).

lado, el hecho de la concepción del acto creativo como único y original presenta una fricción que me parece interesante en este contexto. Ronald Duarte¹ menciona que, en el marco de la concepción de Weber sobre la cultura occidental, estamos inmersos en la permanente necesidad de encontrar un origen o fuente de todos los procesos sociales, naturales y, por ende, culturales. No se entiende algo moderno sin comprender de manera integral el origen y proceso de desarrollo o, diría yo, evolución, que ha experimentado. Me refiero entonces a la idea de originalidad como valor del proceso compositivo que se ha fincado de manera especialmente profunda en la música contemporánea occidental de la posguerra y a la fricción generada con la necesidad de identificar los vínculos o relaciones de una obra con su entorno pasado, su origen y razón de existir.

Más allá de la superficialidad de la analogía anterior, en el marco de los procesos en los que creadores e intérpretes musicales nos desenvolvemos, es posible identificar la búsqueda de una originalidad que proviene de la necesidad de validar una serie de reglas musicales aceptadas y reinterpretarlas de una manera nueva. Lo original reside de alguna manera en la capacidad de reinterpretar, reorganizar o transformar de manera única las reglas, materiales, estructuras de lenguaje o cualquier otro ámbito disponible para el creador. Es por ello que el problema de la interpretación como acto creativo es, al menos en el ámbito de la música contemporánea de nuestros días, una especie de clímax conceptual sobre la contradicción existente entre seguir instrucciones musicales dictadas por una obra escrita y realizarlas de manera innovadora y única en el escenario. La interpretación se encuentra enmarcada entonces entre dos mundos que le exigen de alguna manera lealtad a las instrucciones y propuestas del compositor y originalidad en la interpretación de las mismas. La realización escénica de una obra musical contemporánea espera que el intérprete muestre no solo virtuosismo en el instrumento, sino una capacidad de reinterpretación personal de un entorno de reglas e instrucciones.

Bourriaud (2000) discute el concepto de originalidad cuando propone que, en nuestros días, en un entorno altamente tecnologizado y en el mundo de la red, es sumamente interesante comprender como las propuestas artísticas innovadoras en gran medida utilizan las herramientas más actuales para reinterpretar y entender de nuevas maneras las formas, modelos, estructuras y conceptos preexistentes. De alguna manera, las herramientas ofrecen solamente posibilidades para reentender y de alguna manera “postproducir” con innovación. Me parece entonces que la interpretación con tecnología no es diferente y, por lo tanto, la realización

¹ Disponible: <<http://tiemposmodernos.weebly.com/patadas-de-ahorcado/el-acto-creativo>>.

escénica de proyectos multi- y tras-disciplinarios se convierte en una selección creativa del intérprete del método, herramientas y perspectiva para comprender las instrucciones predeterminadas por el compositor de la obra.

Sin afán de establecer un fundamento científico, vale la pena tener presente que los procesos cerebrales necesarios para la interpretación son muchos y por supuesto incluyen la visión, las capacidades motrices y auditivas, entre otras, pero también que los procesos de interpretación contienen variables diversas que el ejecutante debe controlar y con ellas establecer un método personal de decodificación de las instrucciones musicales preestablecidas. Es entonces cuando en el proceso de composición musical se da una interacción permanente entre las ideas formales para la obra y una especie de predicción sobre el hecho sonoro resultante. Los compositores nos imaginamos los eventos y codificamos las instrucciones más pertinentes que los representan. Los intérpretes reconstruyen este proceso influyendo en el resultado a través de variables adicionales como su experiencia, intereses y destreza.

Sin embargo, el trabajo de interpretación y creación musical con nuevas tecnologías no puede tampoco reducirse solamente a descripciones técnicas. No podemos entender la música digital de nuestros días – y vertientes relacionadas como la música visual o los espectáculos en vivo con proyección, iluminación, audio multicanal o procesamientos visuales y sonoros en tiempo real – como comandos o códigos solamente. El aspecto técnico es una perspectiva en la que la posibilidad para la comprensión de ciertos procesos y estrategias se incrementa en virtud de la sistematización y oportunidad para comparación de dichos procesos.

Dannenberg (2005² apud CANHAM; LÓPEZ CHARLES, 2014³) expresa de manera elocuente el hecho de que la incorporación de la computadora generó una nueva manera de pensar la composición y la interpretación. Este cambio implica entender de una manera diferente la relación entre intérprete y compositor y la idea de colaboración. Canham y López Charles (2014)⁴ hablan de cómo en el Occidente, a partir del siglo XIX, el fortalecimiento de la partitura como prueba tangible de las ideas musicales afectó el desarrollo del intérprete como colaborador creativo y de la improvisación como proceso teóricamente sólido. Sin embargo, desde hace prácticamente un siglo los roles y relaciones de los actores

² Dannenberg, R. B.. Interactive Visual Music: A Personal Perspective. **Computer Music Journal**, 29(4), 25-35, 2005.

³ Disponible en: <<http://sonicideas.org/mag.php?vol=9&num=17&secc=articles>>.

⁴ Disponible en: <<http://sonicideas.org/mag.php?vol=9&num=17&secc=articles>>.

artísticos se han repensado y expandido de manera tal que con la llegada de la tecnología digital es posible entender la consolidación de la obra musical en su interpretación escénica y confirmar que la transmisión de ideas musicales opera en múltiples niveles. Al compositor que trabaja con sonido, el desarrollo formal de las ideas le servirá como el generador de un discurso exitoso. La organización y coordinación del material musical surgirá de la “conversación” interna entre los principios ordenadores del compositor y la información musical que resulte revelada a través de la funcionalidad concreta del material. Como afirma Vaggione (2001, p.56), “la constructibilidad puede surgir de una pluralidad de factores en interacción” y esto puede suceder tanto en el proceso de composición como de interpretación.

Me interesa entonces presentar la idea de la interpretación musical con nuevas tecnologías como una propuesta en la que el valor de la originalidad puede trasladarse, a diferencia de las tendencias especialmente de la segunda mitad del siglo pasado en la música contemporánea, a la capacidad de integrar diversos materiales, ideas, influencias y estrategias como método creativo. El concepto de una postproducción de la interpretación, de alguna manera, podría llevar a entenderse lo inclusivo y la diversidad de influencias como una postura estética específica en el proceso de interpretación en escena. Es de esta posición que trabajo desde hace más de quince años en proyectos que pretenden explorar este ámbito, y a partir del 2006 “Lumínico” (www.luminico.org) se ha consolidado como el proyecto multidisciplinario principal para la exploración de estas preocupaciones.

La investigación y experimentación con procesos y herramientas tecnológicas diversas ha encontrado en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (www.cmmas.org) un espacio institucional ideal. Evidentemente, la infraestructura tecnológica y respaldo técnico del Centro han sido fundamentales. Sin embargo, me parece que las redes de artistas que han transitado por el CMMAS han sido influencia central en la discusión del problema de la creación e interpretación. Es imposible identificar las influencias específicas de manera clara, pero la experiencia ofrecida por los artistas a nivel teórico y práctico durante más de diez años se han ido infiltrando de manera clara en la forma de comprender el proceso existente desde la conceptualización de una pieza y el camino hasta su interpretación en escena. Me refiero a esto como prueba personal tangible de la idea de postproducción como un proceso que encuentra respaldo a través de la integración de técnicas, tecnología e ideas de diversa procedencia y que valida en su inclusión y reorganización su valor de originalidad.

Es así como, en el marco del CMMAS, el proyecto Lumínico ha podido madurar como un entorno de trabajo dinámico y en constante redefinición. Su aspecto compositivo tiene como objetivo, desde sus inicios, la interpretación colectiva en escena que integre instrumentos acústicos, procesamiento de sonido en tiempo real, difusión en el espacio a través de un sistema multicanal, proyección de video y un sistema de circuito cerrado con procesamiento de la señal de video en tiempo real. Esta realidad requiere un replanteamiento de los roles de los participantes y sus funciones en el ámbito colectivo del ensamble, con el objetivo de encontrar en la tecnología un soporte para explorar y explotar las posibilidades creativas en el acto interpretativo. La premisa y preocupación central son entonces cómo entender la tecnología actual disponible para comprender la posibilidad de crear un discurso musical en escena que integre colaborativamente las acciones de varios creadores en vivo a través de diferentes medios.

El discurso musical puede entenderse como la manera en la que fluyen y funcionan los elementos internos en el ámbito de sus relaciones y roles dentro de la red particular de reglas o jerarquía de una pieza. Es el modo en el cual la sustancia de las ideas adquiere funcionalidad. Sin embargo, no es posible alcanzar la funcionalidad dentro de las ideas musicales sin residuos reconocibles de su esencia como elementos del discurso. La efectividad de un discurso verbal se basa no solo en una acertada elección de palabras, sino que también depende de la estratificación de sentidos en el tiempo y de la estrategia elegida para crear vínculos entre las ideas. Así, en la música, la capacidad de creación de un discurso elaborado para transmitir una idea requiere la capacidad de controlar eventos musicales estratificados con sentidos determinados.

Un sonido carece de sentido musical hasta que una relación se haga presente, y adquiere sentido como un elemento del discurso gracias a la presencia de otros elementos con los que puede compararse. En consecuencia, el sentido surge de la combinación de elementos con los que un evento o sonido puede relacionarse y compararse para ser identificado como diferente. El sentido de un elemento musical cambia continuamente y no es discreto. Las características internas del material son constantemente enfatizadas, reducidas, prolongadas, acortadas y mezcladas con otras. Es entonces labor de la interpretación establecer los procesos para que las características internas de los materiales sonoros sean provistas de sentido para establecer un discurso escénico atractivo y controlado.

A diferencia de la estratificación de palabras en un texto como base para el discurso escrito, la ubicación de ideas y eventos en el discurso musical y en la

etapa de la interpretación involucra unidades complejas que no están limitadas a una representación unidimensional. Sus límites no son nunca definitivos, y son redefinidos permanentemente e influenciados por la tecnología. Es por eso que, aunque pudiera haber una intención preconcebida de diseñar una relación particular o de enfatizar vínculos entre elementos, el proceso de interacción en escena es el que consolida el sentido y función musical.

En este sentido, considero que Slater (2010) propone un concepto relevante cuando considera que, a pesar de las nociones tecno-científicas en la interpretación, hay un hilo conductor que conecta el proceso de trabajo que se ha dado entre colectivos o ensambles en el ámbito performático. Esta conexión reside en el hecho de que los procesos de relación entre las personas y las obras no son fijos, sino en proceso de cambio permanente, en contraste con sistemas estables que permiten la medición de variables. Es decir, cuando exploramos el proceso de realización escénica de una obra multimedial, y en este caso de las acciones en escena de Lumínico, entendemos entonces que es en si misma una etapa dinámica y creativa que requiere elementos estructurales identificables pero al mismo tiempo busca su originalidad en la transformación de los mismos y en su definición como materiales del discurso sonoro. Los elementos en este caso son las relaciones entre los actores que participan de la realización de la obra. Las relaciones se convierten entonces en las piezas centrales del discurso que se reacomodan no solo desde la perspectiva composicional tradicional de la música contemporánea, sino desde una posición colaborativa de intervención en los materiales colectivamente para organizarlos y establecer estrategias de comunicación con el público.

Lumínico explora entonces estas ideas con la premisa de que ciertas variables sonoras pueden ser compartidas o reinterpretadas entre medios en tiempo real, por ejemplo, en el territorio del video o viceversa. Las técnicas utilizadas desde la perspectiva tecnológica son de alguna manera facilitadores para implementar una idea escénica. Las transformaciones tímbricas pueden tener una analogía de transformación visual equivalente, por ejemplo (desde una aproximación literal), al cambio de colores. Este proceso puede ser realizado en tiempo real de manera estable y veloz por las nuevas herramientas y procesadores computacionales, y claramente se comunica al público como coherente cuando sucede de forma controlada y enfatizada escénicamente. Como esta estrategia, hay otras posibilidades diversas de reinterpretación de acciones en el material sonoro o el video, las cuales un flautista, por ejemplo, puede usar como elemento de guía o inspiración para una improvisación que a su vez genere los sonidos que

a través de procesamiento en tiempo real se transforman y se difunden en el sistema multicanal.

De alguna forma se establecen circuitos de transferencia de información en los eventos sonoros entre los medios. Material sonoro, visual o incluso elementos de interpretación circulan entre los intérpretes de manera fluida y constante. Esto no es único ni particular de un entorno tecnológico, pero, en el caso específico del proyecto Lumínico, se trabaja para establecer el orden de las ideas en escena tomando en cuenta esta circulación de información. El objetivo es explorar una posible sistematización de materiales a partir de las funciones de los intérpretes y una jerarquización de elementos decidida por los intereses de exploración tecnológica en cada momento del espectáculo.

De manera más concreta y en el marco del caso de estudio de Lumínico se puede ejemplificar como el audio que se genera por la flauta es capturado por una de las computadoras a través de la microfónica. Esta señal de audio se envía de manera directa a un procesador de efectos y a la amplificación de la sala como se haría en un concierto normal. Sin embargo, la señal se divide y alimenta directamente una plataforma de procesamiento en tiempo real basada en Max/MSP que la utiliza para dos funciones primordiales: transformar la señal de audio en tiempo real que a su vez regresa al sonido de sala junto con la flauta y por ende establecer una relación más cercana a la música electroacústica mixta en donde transformaciones de flauta y la flauta original interactúan en un sistema de difusión multicanal que también está manejado desde la plataforma de Max/MSP. Sin embargo, la información de audio es enviada al mismo tiempo a la computadora encargada del procesamiento de imagen en donde se realiza un análisis en tiempo real de la señal de la flauta y se procesa la imagen de un sistema de circuito cerrado de video a través de una plataforma basada en Processing, que permite que el video de lo que sucede con el flautista en vivo sea intervenido a través de datos del audio que el mismo flautista ha generado.

En estos entornos de colaboración en escena de Lumínico es posible definir que el proceso de exploración se desenvuelve en el marco de la improvisación, pero acotando procesos creativos con el uso de las tecnologías. De alguna manera, esta improvisación dirigida se podría pensar como una especie de Sistema de Recuperación de Información Musical (RIM o Music Information Retrieval, MIR por sus siglas en inglés) en Tiempo Real. La analogía podría parecer forzada; sin embargo, una de las características centrales de los sistemas de recuperación de información musical, a decir de Klien (2013), es el hecho de que estos no

solamente consideran el análisis del audio e información obtenida de las partituras, sino, con el propósito de vincular la música con elementos adicionales, han desarrollado estrategias basadas en metadatos que permiten entender el modo por el cual el consumidor escucha o percibe la música. Así mismo, en el trabajo con tecnologías de audio y video como las descritas anteriormente en el proyecto Lumínico, la improvisación podría ser un proceso de RIM en el cual se pretende definir estructura musical, interacción entre medios audiovisuales e interpretación de los instrumentos acústicos en tiempo real, en gran medida a partir de la manera en la que la audiencia experimenta el evento. Se establece entonces una relación flexible entre los miembros del ensamble que está en buena medida determinada por las posibilidades tecnológicas disponibles pero en función de lo que el público verá y escuchará. Es así como en Lumínico sucede un proceso sobre el cual Zanardo y Brianza (2014)⁵ reflexionan al considerar el hecho de que el desarrollo tecnológico alcanzado en cada época es determinante en la aproximación de los intérpretes. En el ámbito de la tecnología de nuestros días, las herramientas electrónico-digitales impactan en el ámbito sonoro y por ende los instrumentistas deben adaptarse a nuevas estrategias de colaboración escénica. Esta colaboración está ligada fundamentalmente a ideas predeterminadas de la experiencia que el ensamble pretende generar en la audiencia y en segundo plano a las tecnologías disponibles. Es así cuando se cumple a cabalidad, en el trabajo de Lumínico, el concepto de Vaggione (2001) – que ya ha sido mencionado anteriormente en el texto – de la constructibilidad que emerge de una pluralidad de factores en interacción. Es entonces cuando, en un entorno performático de transferencia de información y materiales en tiempo real gracias a la integración de la computadora como instrumento, se puede decir que las ideas surgen de las acciones individuales y a partir de la relación entre los elementos musicales y el comportamiento de la parte visual o sonora. La búsqueda se concentraría entonces en un proceso controlado de transformación de los elementos que genera una evolución del material musical hacia un determinado objetivo con la experiencia de la escucha como uno de los elementos principales para la determinación de la estructura del discurso musical y visual. En Lumínico, la estructura general del espectáculo está predeterminada, pero las transiciones entre momentos específicos y entre obras tienen entonces diversos niveles de indeterminación y flexibilidad. Esta aproximación permite establecer una interacción en escena más cercana a la música de cámara de concierto tradicional y aun así ofrecer resultados que puedan sorprender e idealmente conmover al público.

⁵ Disponible en: <<http://sonicideas.org/mag.php?vol=9&num=17&secc=articles>>.

Referencias

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproduction**. New York: Lukas & Sternberg, 2000.

CANHAM, Nicole; LÓPEZ CHARLES, Carlos. An Evolving Collaboration: Performer and Composer Approaches to Creating Visual Music. **Sonic Ideas**, v. 9, n. 17, 2014. Disponible en: <<http://sonicideas.org/mag.php?vol=9&num=17&secc=articles>>. Acceso en: 20 abr 2017.

CYCLING74. Tools for sounds, Graphics, and Interactivity. Disponible en: <<https://cycling74.com>>. Acceso en: 20 abr 2017.

CMMAS. Centro Mexicano para la Música e las Artes Sonoras. Disponible en: <www.cmmas.org>. Acceso en: 20 abr 2017.

DESPINS, Jean-Paul. **La música y el cerebro**. 4. ed. Barcelona: Gedisa editorial, 1994.

DUARTE, Ronald. **El acto creativo**. Comentario sobre la acción artística en la contemporaneidad. Disponible en: <<http://tiemposmodernos.weebly.com/patadas-de-ahorcado/el-acto-creativo>>. Acceso en: 20 abr 2017.

KLIEN, Volkmar. The listening machine. En CARLYLE, Angus.; LANE, Cathy. (Ed.). **On listening**. Devon, UK: Uniformbooks, 2013. p. 133-139.

LUMINICO. Disponible en: <www.luminico.org>. Acceso en: 20 abr 2017.

PROCESSING. Processing Foundation. Disponible en: <<https://processing.org>>. Acceso en: 20 abr 2017.

SLATER, Chris. **Entangled**. Cambridge: MIT Press, 2010.

VAGGIONE, Horacio. Some ontological remarks about music composition processes. **Computer Music Journal**, 25 (1), p. 54-61, Massachusetts: MIT, 2001.

ZANARDO, Marcelo; BRIANZA, Alejandro. Música mixta: problemáticas presentes en el proceso compositivo e interpretativo de Estudio para flauta dulce y electroacústica. **Sonic Ideas**, v. 9, n. 17, 2014. Disponible en: <<http://sonicideas.org/mag.php?vol=9&num=17&secc=articles>>. Acceso en: 20 abr 2017.

Uma fome inexplicável

Marina Pereira Cyrino

Transversal: atravessado, que toca muitos, travessura, trans-verso-arte.

Transversalidade: prosseguir na metamorfose.

(**Vocabularíntimo**, página desconhecida)

Atenção! Perigo: abuso de hífenes, neologismos, sobreposições de vozes, pedaços de poemas, promiscuidade de fontes, caos íntimo revelado, salada de frutas sem charme na qual encontramos de baba a insetos.

Aviso dado, responsabilizo-me portanto por qualquer indigestão. Grata de antemão.

(AUTORA, **Uma fome inexplicável**, p. 1)

Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a pensar eu sabia muito bem o que eu sabia.

(LISPECTOR, 2004, p. 73)

Uma flautista transversal escreve um texto sobre transversalidade. É ou não é piada? Uma flauta transversal atravessada de minério montanha atravessa o corpo de uma flautista que atravessa em papel atravessado de árvore morta um texto sobre transversalidade e música, o corpo músico vivo atravessado por uma palavra encontrada em um texto de Elias Canetti, *O ofício do poeta* (2011). Um corpo-flauta transversal atravessa um corpo-

flautista, um atravessado pulsante: *metamorfose*. Elias¹ engravidou a palavra conhecida com uma exigência singular: *que seja um dom*. Essa singularidade atravessou meu corpo músico, atravessou a imagem flautista-em-mim, atravessou a imagem de mim-na-flauta. Semeou uma fragilidade, despertou o gosto por um certo tipo de prática, um criar-mistura que atravessou também a flauta-corpo que me acompanha. Um gosto mistura-experimentação que esteve sempre dentro, mas constrangido, paralisado em função de assunto antigo que pode ser chamado aqui: *a questão da fragmentação especializada*. A palavra metamorfose deu coragem de voo ao corpo-janela que se abriu em experimentar capaz sustentar o tempo de um estranhamento. O que apresento no presente ensaio são lampejos em gestação, vozes e questões que me atravessam, obviedades, inquietações, práticas.

O dom da metamorfose

Em um discurso de 1976, inquieto com a exaltação messiânica *a literatura está morta* que pairava ao seu redor, inquieto sobretudo com a crescente especialização do humano em nome da produtividade e da busca pelo sucesso e seus consequentes efeitos, segundo ele, devastadores para ofício do poeta, Elias pergunta: no que consistiria a vida de quem, ainda que relutante e duvidoso, pousasse sobre si a palavra poeta? A ele só restava uma exigência: praticar o *dom da metamorfose*.

Tomo a partir de agora a tarefa de traduzir a palavra (cansada) *poeta* (também cansado) em palavra (cansada) *artista* (também cansada). Uma tradução-traição-travessura da palavra alemã *Dichter*, palavra preferida de Elias para dizer de alguém capaz de poesia. Quem sabe dessa traição surja uma vitalidade?

O dom, um duplo dom, consistiria primeiro em guardar, em tomar conta da herança literária – traduzo: artística – da humanidade, rica em metamorfoses. Um dever de memória. Uma guardiãrtista. Já nos lembrava Clarice Lispector (1998, p. 7) que nos dizia Píndaro de Beozia: “no céu, aprender é ver; na terra, é lembrar-se”. Guardar não reduzido a reproduzir ou consumir passivamente a herança das metamorfoses, tomando-as para si como peças de um museu personalizado, mas permitindo que atuem em transformação dentro.

¹ Peço licença para diminuir a luz dos holofotes dos sobrenomes e chamar atenção para o lume dos nomes, esperando que essa excentricidade faça sentido na medida em que o texto se abre.

O segundo aspecto do dom consistiria justamente em *praticar* a metamorfose, dom humano condenado à atrofia, como resposta a um mundo conduzido pela especialização e pela produtividade. Mundo que, segundo Elias,

[...] nada vê senão ápices, almeçados pelos homens em uma espécie de limitação linear; que emprega todas as suas energias na solidão gélida desses ápices, desprezando e embaciando tudo o que está no plano mais próximo – o múltiplo, o autêntico –, que não se presta a servir ao ápice; num mundo que proíbe mais e mais a metamorfose, porque essa atua em sentido contrário a produção. (CANETTI, 2011, p. 317)

É exigido do poeta – traduzo: artista – manter abertas as vias de acesso *entre* os homens. Traduzo: entre entes, entre bichos-carne-alma, entre corpo-bicho e pedra, corpo-bicho e máquina, corpo-bicho e timbre, corpo-bicho e sombra. O desejo íntimo pela experiência de outros não poderia ser determinado pelos objetivos que movem o cotidiano, mas por outro movimento, livre de objetivo, uma paixão pela paixão, a paixão pela metamorfose.

Aquele que conscientemente se lança a um objetivo vê como um peso morto tudo o que não estiver a serviço de sua obtenção. Afasta-o de si para se tornar mais *leve*, não pode preocupá-lo o fato de que talvez esteja jogando fora o que possui de melhor [...] A posição é tudo, e é determinada exteriormente: não é ele quem a cria, nem tem a menor participação em seu nascimento. (CANETTI, 2011, p. 319, ênfase minha)

A prática da metamorfose consiste em criar *espaço dentro de si próprio*. Espaço para um saber adquirido por meios irreconhecíveis – traduzo: por *desobjetivos*. Espaço para as turbulências do vivo. Espaço para os seres humanos – traduzo: para os seres vivos e seres imagináveis – que a artista vivencia através da metamorfose. Esse viver pela metamorfose é o deparar-se com uma outra vida e acolhê-la dentro. Esse abrir-entre pode levar a artista a *súbitas mudanças em direção a novos ramos do saber* determinados por tais encontros. De maneira alguma trata-se de um colecionar, de um ordenar, mas de cultivar um caos e uma responsabilidade pelo caos.

Elias: “– o poeta não é guiado por nenhuma regra consciente, e sim por uma *fome inexplicável*.” (CANETTI, 2011, p. 319, ênfase minha)

Ilan Grabe (2017), músico e educador, atravessa a pergunta: mas que fome é essa? Seria o abrir-dentro apenas espaço visceral para um deglutir glutão? O caos seria

apresentado aqui como um acumular amorfo de experiências narcísicas disfarçadas de outriedade? Eu, repito: cultivar um caos e uma *responsabilidade* pelo caos, pela escuta de seu tempo-estranhamento de germinação. Uma responsabilidade nutrida de compaixão. Desse entender, Elias nos deixa uma trilha:

Que não se atire ao nada ninguém que lá gostaria de estar. Que se procure o nada para encontrar-lhe a saída, indicando-a para todos. Que se persista na tristeza, bem como no desespero, para se aprender a tirar deles os outros; mas não por desprezo à felicidade que cabe às criaturas, ainda que estas desfigurem e dilacerem umas as outras. (CANETTI, 2011, p. 322)

Atravesso o pensar de Elias Canetti com o pensar de Suely Rolnik, que, passadas algumas décadas, a partir de outra escuta, formula: é principalmente da força de invenção que o capitalismo contemporâneo se alimenta, força que vem sendo mobilizada por todo o campo social. Se o capital libertou a força de criação da arte como esfera autônoma onde ela se encontrava confinada, foi para o surgimento de uma operação perversa:

[...] a criação hoje não só deixou de ser maldita mas passou a ser intensificada e paparicada como nunca. Ter o nome associado à arte agrega valor de glamour, o que por sua vez aumenta o poder de sedução e de reconhecimento, visando geralmente o aumento do poder de competitividade no mercado. (ROLNIK, 2003, p. 4)

No pensar de Suely, o mercado converteu-se no principal dispositivo de reconhecimento social, o humano orientando-se cada vez mais em função desse reconhecimento e, portanto, em função das formas que se supõe valorizáveis. E cada vez menos em função da eficácia das formas enquanto veículos para as diferenças que se apresentam. A energia de germinação da vida (vida enquanto processo contínuo de criação e diferenciação) é tragada em direção a um consumo frenético e insaciável de milhões de imagens / modos de (não)vida por “nós” (privilegiados consumistas), zumbis hiperativos.

Em suas artérias eletrônicas, navegam por todo o planeta imagens de formas de existência glamourizadas, que parecem pairar inabaláveis sobre as turbulências do vivo. A sedução destas figuras mobiliza uma busca frenética de identificação, sempre fracassada e recomeçada [...]. (ROLNIK, 2015, p. 105)

Atravesso o pensar de Ilan Grabe (2017): o consumismo desde sempre apela para o caos como estimulante de prazeres mil. Um caos autofágico sedutor que se

apresenta como simulacro do múltiplo, ordem-oferta de controle eficaz, fábrica de zumbis. Fatura bem. Na travessia do seu pensar, a prática da metamorfose é *necessidade de sobrevivência* em uma terra-virtual que se mostra sem aterro, sem chão para o encontro com o radicalmente Di-ferente. Ilan, atravessado de Elias, pergunta: afinal, o que nos impede de praticar o dom?

Atravesso a passagem das horas de Álvaro de Campos em metamorfose de Fernando Pessoa, o metamorfosear da metamorfose em outramento, seu “ser elástico, mola, agulha, trepidação [...]” (PESSOA,1993, 26b):

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
 [...]
 Dói-me a imaginação não sei como, mas é ela que dói.
 Declina dentro de mim o sol no alto do céu.
 Começa a tender a entardecer no azul e nos meus nervos.
 Vamos ó cavalgada, quem mais me consegues tornar?
 Eu que, veloz, voraz, comilão da energia abstracta,
 Queria comer, beber, esfolar e arranhar o mundo,
 Eu, que só me contentaria com calcar o universo aos pés,
 Calcar, calcar, calcar até não sentir..
 Eu, sinto que ficou fora do que imaginei tudo o que quis,
 Que embora eu quisesse tudo, tudo me faltou [...]

As travessuras do dom-em-mim

A partir da prática da metamorfose imaginei uma mistura, um misturartes como método de investigação artística. Uma mistura dentro da relação corpo-flauta. Mistureba. Mexixe. Mexidão. Misturo os papéis: interpretação, composição, improvisação. Misturo espaços: sala de concerto, galeria, cisterna subterrânea, quintal, montanha. Misturo o “meu” com o “teu” através de cocriações. Misturo flauta com garrafas, com tubos, com bexigas, com lâmpadas, com vídeo, com plantas, com papel alumínio. Misturo partituras com desenhos, com jardins, com anjos. Misturo eu de estranho. A mistura como método cresceu da inquietação do sentir-me cada vez mais uma *expert* em ser um excerto de mim mesma. Sem conseguir conciliar práticas que coexistiam dentro quase isoladas, buscava uma maneira de desafinar uma certa flautista, uma imagem-dentro que guiava minhas práticas musicais até então. Mas a mistura não se deu de forma aleatória, foi *guiada por encontros*. Antes de mais nada, uma mistura a partir do escutar e do

dirigir a voz a uma outra ou um outro que carregasse dentro um caos e uma responsabilidade pelo caos.

Como praticar desobjetivos? Como abrir espaço entre, espaço entre: dentro? Sendo o dentro também uma flauta-dentro? A mistura enquanto investigação artística começou timidamente com um abrir-me a músicos e artistas ao meu redor e que, com o tempo, espero, possa dar-me fôlego para voos mais distantes, rumo a outros saberes estranhos, outros sabores, um saber sabor outroutra.

Mas começar pelos vizinhos e suas práticas foi fundamental. Pois a questão do saber *expert* encontra-se bem no centro das questões às quais os músicos de hoje devem fazer face. Na travessia do pensar de Jean-Charles François (2005, p. 10), o século XX colocou muito em questão a ideia de virtuosismo, seja para negar violentamente o ofício, o artesanato do artista, ou negar até a própria arte, seja para multiplicar as virtuosidades que se adequam e servem a contextos cada vez mais especializados. Enquanto em outros domínios das artes a mistura tornou-se uma necessidade, a divisão de papéis continua norma na música, mesmo se é permitido a alguns excêntricos misturar diferentes modalidades artísticas.

Jean-Charles nos lembra que Vinko Globokar reclamava já lá na década de 1960 que a sociedade não colocava suficientemente em questão a especialização dos indivíduos, que tendiam a inscrever-se dentro dos limites de uma classificação cada vez mais precisa, em nome da eficácia ou da excelência, reduzindo cada um a uma imagem estereotipada.

Nossa sociedade vê de um olho ruim alguém que possa exercer várias atividades, considerando que tal atitude só pode levar à dispersão. Ser um expert em alguma matéria sem olhar o jardim do vizinho, isso é que importa. (GLOBOKAR apud FRANÇOIS, 2005, p. 3, tradução minha.)²

Essa forma de mundialização homogeneizante não é um fenômeno novo, reside no centro da utopia moderna, do empreendimento imperialista. Em escala mundial, ao modelo de conservatório europeu pertenceu a exclusividade quase absoluta no que diz respeito à estandardização das práticas musicais nas instituições de ensino superior. Jean-Charles (2008, p. 4) aponta para atual desestabilização dos conservatórios e instituições de ensino superior em função

² Original: “Notre société voit d’un mauvais œil que quelqu’un puisse exercer plusieurs activités, considérant qu’une telle attitude ne peut que mener à la dispersion. Être expert dans une matière sans regarder dans le jardin du voisin, voilà ce qui importe.”

de uma ameaça fantasmagórica do desaparecimento do patrimônio musical “clássico” europeu e de um conseqüente amadorismo generalizado. Esse medo reforça o *slogan* da manutenção da excelência, da prática disciplinar, de um certo tipo de virtuosismo que rejeita tudo o que não diz respeito diretamente a um certo tipo de prática intensiva, sistemática e inquestionável, imposta como “a tradição”, o que dificulta a abertura a uma diversidade de práticas marginais e experimentais.

Os músicos, e são muitos, que, por uma razão ou outra, não trabalham no interior de um sistema, nomeado por sociólogos da ciência (BECKER, 1995, p. 304) de sistema de “pacote” (*package*)³, têm ainda grandes dificuldades em se inserir nas instituições de ensino musical. Ou aceitam regras que vão modificar profundamente as condições mesmas de suas práticas artísticas, ou vão preferir ficar fora das instituições, ou criar suas instituições próprias, separadas, nas margens dos circuitos oficiais.

E o que a pesquisa artística acadêmica, realizada dentro das mesmas instituições que estandardizam, tem a dizer? Afinal, cá estou dentro da academia propondo um método mexixe-mexidão de investigação artística. Se evito lançar definições de fino acabamento, Janneke Wesseling (2016, p. 4) propõe investigação em arte como a “reflexão crítica e teoricamente posicionada do artista sobre a sua prática e sobre o mundo, na arte e no texto escrito”.

A investigação em arte é uma disciplina radicalmente especulativa, assim como a arte é um modo radicalmente especulativo de prática. [...] A investigação especulativa está atenta a constante mudança e dinamismo. Por essa razão, ela não tem um objetivo definido, nem pressupõe qualquer resultado fixo. Em vez disso procura abrir-se em múltiplas perspectivas. (WESSELING, 2016, p. 23)

Dos artistas pesquisadores espera-se que criem e produzam resultados pronta-entrega, que sejam capazes de demonstrar utilidade e valor de seus produtos, o que é, segundo Janneke (2016, p. 24), incompatível com a natureza aberta, especulativa e crítico-reflexiva da investigação através da arte. Ela propõe a tarefa de evitar-se o termo “produção de conhecimento” em relação à investigação em arte, pois este pertence a uma gíria neoliberal, juntamente com termos como inovação, aplicabilidade e valorização.

³ Situação de estagnação e inércia dentro do mundo da música “clássica” ocidental, denunciada pelo sociólogo Howard Becker em *The Power of Inertia* (1995).

Restaria então aos músicos pesquisadores reafirmar o papel fundamental dos processos práticos, da criação artesanal de sonoridades, de sonoutridades, um saber a partir da relação instrumentista-corpo-instrumento guiado por uma fome inexplicável?

É fato que a pesquisa acadêmica começa efetivamente a assumir pesquisas *vividas através* da música, não apenas *pensadas sobre* a música e pelos aspectos diversos das fabricações, das práticas, do ofício musical. Mas há um caminho a ser percorrido para se descentralizar da lógica das obras musicais acabadas (da hegemonia dos grandes SOBRENOMES) e dar voz às mediações que as precedem ou as sucedem, sem mencionar todas as formas de práticas musicais que não reivindicam o *status* de obra no sentido moderno do termo, nomes sem brilho ofuscante, corpos-músicos que não reivindicam nem cedem à posição de estrelato. Há também um caminho a ser percorrido para que as vozes de músicos praticantes desafinem a escrita acadêmica, contaminando-a, em alegria feroz, de canto, sopro, baba e grunhido.

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje [...] as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 155)

Se mergulho em práticas estranhas, ainda em lampejar tímido, é porque insisto em desaprender um certo ser flautista. Proponho investigar uma flautista guiada pela paixão. Mas que paixão? Paixão noveleira? Paixão grega? Paixão imperialista? Brasileira? Paixão é também passagem, é travessia. Experimento: *paixão assombrada de outro, de outra*. Outra-arte, outra-humano, outra-bicho, outra-timbre, outra-instrumento, outra-dentro, outra-ao-redor, outra-distante. E a tarefa sempre se complica, se enreda. Logo que me arrisco a traduzir outro por outra posso estar já em movimento de encarceramento daquilo mesmo que me esforço em abrir. Há sementes de perigosas utopias no pretender-se capaz de tornar-se qualquer um, qualquer uma, na mais ínfima, na mais impotente. Ainda assim, sigo a paixão pela metamorfose, via de acesso misteriosa.

A mistura não tem por objetivo uma nova disciplina, uma fusão, um esfacelamento das fronteiras, uma arte com aura de arte total. Não é um anseio em tornar-me holística, integrada, multiuso, hiper-estendida-mara, rainha de um novo saber real. Ao contrário, busco uma confusão, uma mistura em metamorfose.

Na impossibilidade de exercer todos os papéis e suas respectivas práticas em plenitudes especializadas, crio um espaço de-vagar em transformação capaz de escutar, a partir de um misturar-me-outra, *locais de rigidez* em mim e em meu entorno, com um foco particular na relação flautista-corpo-flauta. A mistura em transformação permite um desvio da imagem flautista-soberana e abre espaço para a escuta das margens e marginalidades musicais criativas. Espaço para a escuta dos medos de desaprender, de perder.

A mistura em cocriar ensina-me a sustentar um tempo de instabilidade e fragilidade que é o *cerne* (parte da madeira que permanece intacta após ser consumida pelo fogo) da vida criativa. Ensina um confiar, um tatear, um contaminar partilhado, uma escuta mutual em mutação para que o cocriar germine e não aborte em um extirpar unilateral violento e vazio.

Casulos, tecidos de silêncio, lugares-formas que nascem do corpo, de um espaço-dentro que escuta uma outridade que também me escuta, uma outra-dentro, já nem tão minha nem tão tua, contamina a relação corpo-flauta e vibra, feito pele de atabaque, núcleos de rigidez que anestesiam, calcificam a prática do imaginar e do criar.

O misturar não deve ser entendido como uma fluidez contínua, o que nos aproximaria de uma apologia da fluidez capitalista de apropriação da plasticidade das formas de vida. Mude sem trégua, nada é bom como está, há sempre um novo ser novo a ser consumido. A tarefa sempre se complica. Boyan Manchev et al. (2009) aponta para a apropriação e mundialização justamente dos modelos alternativos de experiência criados nas últimas décadas pelas práticas das artes performáticas. A própria obsessão atual com a palavra *performance* aponta para algo: uma transformação supostamente ilimitada a ser consumida através de modos de (não)vida estandardizados nos quais o espaço de liberdade do corpo é reduzido a um *sex appeal* mercadológico. As artes performáticas correm o risco de tornar-se figuras exemplares do capitalismo perverso? Suely aponta aos artistas a armadilha:

[...] deslumbrados com a celebração de sua força de criação e de sua postura transgressora e experimental, até então estigmatizadas e confinadas à marginalidade, e fascinados com o prestígio de sua imagem na mídia e seus altos salários, eles se entregaram voluntariamente à sua cafetinagem, tornando-se, em sua maioria, os próprios criadores dos mundos fabricados para e pelo capitalismo nesta nova roupagem. (ROLNIK, 2016, p. 18)

Experimento aqui a relação corpo-flauta como peso. *Eu, um fardo para a flauta*. Nessa perspectiva, a relação corpo-flauta torna-se um pluriverso: a flauta transversal moderna⁴ atravessada pela industrialização e mercadorização dos instrumentos e pela estandardização das práticas musicais em escala mundial atravessadas pelo empreendimento imperialista europeu atravessado pela colonização do Brasil e pela música no Brasil atravessadas pela fome capitalista-autofágica-perversa atravessada pelo meu corpo atravessado por um corpo-flauta transversal e por uma fome inexplicável. Como esse intrincamento se traduz nas travessias e travessuras de um corpo-flauta em transformação? Como transformar não somente hábitos e pensamentos, mas a vontade de imaginação, de criação?

O artista está mais perto do mundo quando carrega em si um caos e uma responsabilidade pelo caos, nos lembra Elias (2011, p. 320). Mas como sustentar o caos e permitir que dele germine uma via de acesso a uma outridade? Cabe a cada músico imaginar sua própria investigação-pedido, tendo por farol a pergunta do que nos é pedido neste agora enquanto seres que criam e imaginam.

José: “– O caos é uma ordem por decifrar.” (SARAMAGO, 2002, p. 7)

O diagnóstico de Suely é de que estamos mergulhados numa grave crise internacional de uma política do desejo chamada por ela de antropo-falo-ego-logocêntrica, que opera pela anestesia do corpo-que-sabe, o que nos deixa perplexos e, por ora, impotentes.

Impossível decifrá-la se insistirmos numa abordagem exclusivamente macropolítica. Desentorpecer o corpo-que-sabe é condição incontornável para sairmos da impotência em direção a ações criadoras que reconfigurem efetivamente a cartografia do presente para além de soluções que, por mais bem intencionadas, abortam necessariamente porque é a mesma perspectiva micropolítica que as orienta. Reconhecê-lo talvez seja um dos principais legados que nos terá deixado o triste destino das corajosas revoluções do século XX. Entender, sobretudo, que esta é a tarefa que se impõe a nós no presente. (ROLNIK, 2015)

Haveria um pulsar singular à palavra *metamorfose* que justifique sua insistência ao tratar de tema antigo, tema de muitos nomes: empatia, intuição, paixão, dom do outrar-se? A metamorfose pede o corpo e o vibra de outridades. Mas,

⁴ Ou flauta ocidental de concerto.

afinal, do que é capaz, esse corpo-que-sabe, o corpo-bicho, corpo-instrumento?
Um corpo só? Um corpo de todos?

Luiz Antonio Simas (2017):

– É o corpo, afinal, que sempre ameaçou, mais do que as palavras, de forma mais contundente o projeto colonizador fundamentado na catequese, no trabalho forçado, na submissão ostensiva da mulher e na preparação dos homens para a virilidade expressa na cultura da curra: o corpo convertido, o corpo escravizado, o corpo feito objeto e o corpo como arma letal. [...] nós (brasileiros) somos um empreendimento escravagista fodidor dos corpos extremamente bem-sucedido. Deu certo até hoje, com sobras. A nossa chance é começar a dar errado, como indivíduos e coletividade, com a maior urgência.

Sylvia Plath (*The Detective*, apud STENSKÄR, 2014):

– [...] Did it come like an arrow, did it come like a knife?
Which of the poisons is it?
Which of the nerve-curlers, the convulsors? Did it electrify?
This is a case without a body.
The body does not come into it at all.

It is a case of vaporization.
The mouth first, its absence reported
In the second year. It had been insatiable
And in punishment was hung out like brown fruit
To wrinkle and dry. [...]

Metamorfose noturna: lampejos de uma pesquisa em gestação

O misturartes a partir de cocriações ganhou corpo em pesquisa artística que permitiu ao corpo um tempo privilegiado de reflexão, privilégio este o de poder pensar o mundo através do fazer música. A escolha dos parceiros de investigação veio do observar e reconhecer neles uma prática artística mestiça. Despertaram em mim uma fome, um admirar: considere-os em espanto misturado de prazer. Comecei sem muito objetivo, ou com um desobjetivo. Disse apenas: ofereço-te meu tempo, dá-me teu tempo, criemos juntos, atravessa minha relação corpo-flauta de tu. Tive a alegria e o privilégio de aceitarem meu convite e re-conhecerem-se em mim, embarcando em um lento processo que permitiu parcerias em pulsante transformação por já três anos de pesquisa.

Com o passar do tempo, o método adquiriu a forma de um duplo movimento, um pouco como o tocar flauta, uma rua de vórtices de von Kármán. Um primeiro movimento fora, de expansão, de abrir, de criar junto através de uma contaminação mútua a partir de misturas. Um segundo movimento dentro, de recolher, de retornar ao corpo-flauta. Os movimentos dos diversos projetos se superpõem, mas é possível distingui-los justamente pela arte-forma na qual se apresentam.

No caso específico do projeto *SoproLuz*,⁵ processo de cocriação com Jorge Alcaide (Chile/Suécia), músico multi-instrumentista, ator e poeta, o primeiro movimento tem a forma de uma performance em transformação cocriada dentro de uma cisterna d'água subterrânea, a partir da escuta do espaço, seis performances já realizadas.⁶ O segundo movimento, um retorno à relação corpo-flauta após um período de experimentação, tem a forma de uma composição para flauta e objetos intitulada *Nesta terra sem vaga-lumes* (CYRINO, 2016), na qual procurei narrar e condensar a vivência de *SoproLuz* em uma forma mais estável, portátil, solitária. Abro agora espaço para essa travessia noturna.

Enegrecer, sensificar ao escuro

Escuro.

Nos olhos ainda faíscas, restos de um mundo em ofuscamento. Lentamente, olhos se entregam ao descanso, ao respirar espiralado. Escute: o lugar é imenso. Está à espera do canto. Suas paredes suam lamentos. Uma alegria noturna espalha-se pelo ser.

Lampejos.

O encontro com Jorge Alcaide começou com um convite, seu: *queres conhecer um lugar?* No dia seguinte, a descida, pela primeira vez. Em seguida, um outro convite, meu: *queres cocriar?* Jorge trouxe consigo um lugar. Foram anos de insistência e espera para finalmente ter acesso, descobri-lo. Na espera, o lugar cresceu em seu corpo e abriu-se em templo. Nesse sentido, homem-lugar são inseparáveis. O lugar, Jorge chamou-o: *Kulturtemplet*. Deixo Jorge contar, em palavras escritas para o presente ensaio, sem tradução:

⁵ Link para *SoproLuz* e *Nesta terra sem vaga-lumes*: <<https://vimeo.com/marinacyrino>>.

⁶ Festival Ritos, 1º de junho de 2016; 30 e 31 de março de 2017; 29 e 30 de maio de 2017.

Hace ya casi 13 años atrás comenzamos mis hijos y yo a visitar este lugar en busca de espacios para jugar. El juego en sí es una fuente de creatividad de las más antiguas y por mucho que se trate de diversión puede tener un fondo de solemne seriedad. En este caso resultó ser el impulso a la aventura y el juego junto a mis hijos el que gatillo una búsqueda y un trabajo por algo de gran significado para mi y para mi obra artística. El lugar era una antigua cisterna de agua abandonada, una construcción de piedra con aspecto de templo que se asomaba en la cima de una montaña rodeada de verde a la cual se llegaba por una larga escalera. Después de investigar sobre su historia que cuenta de una significativa labor entre el 1901 y el 1950 cuando la vieja cisterna acumulaba y distribuía agua a la comunidad de Majorna⁷ empecé a gestionar para tener acceso al espacio interior ya que mi mayor curiosidad era por sus cualidades acústicas. Algo que ya se podía percibir por una de las ventanillas entreabierta al lado de la entrada.

El año 2013 pude finalmente por primera vez entrar y descubrir con gran emoción el tesoro acústico de este lugar. Una resonancia increíble, por su magnitud y belleza. Mi sensación fue que el lugar había estado durante años esperando su renacer y ser cantado. La belleza del espacio era también visual y conjuntamente la experiencia de subir una montaña, entrar y bajar por otra escalera hacia el centro de la montaña y su oscuridad era una puesta en escena que debía ser experimentada por más gente. Comencé entonces a buscar la forma de llevar a cabo un proyecto en este mágico espacio y lo que visualicé fue un lugar donde se trabajara la cultura y el arte en conexión con otras ramas como la salud, la espiritualidad, la ecología, la educación. Fue así como nació *Kulturtemplet*.⁸

Mi experiencia como músico y artista tras haber estado trabajando en el lugar es aprender a escuchar nuevamente. La magia del sonido está en realidad en todas partes pero fue este lugar quien me lo hizo recordar. También me recordó que el virtuosismo no es el dominar su instrumento sin límites técnicos y poder tocar con ligereza, algo que en la acústica de este lugar se torna en algo torpe y de mal gusto, sino más bien de saber qué hacer y cómo en el lugar donde se está, de estar presente. (ALCAIDE, 2017)

Cavernas, catedrais, cisternas, lugares de reverberação e eco, habitam o imaginário dos músicos. Lembro Pauline Oliveiros: *Deep Listening*. Lembro Públio Olvídio Naso: *Eco*. Lembro Gayatri Spivak: *double bind Eco-Narciso*. Também não escapo de Durante degli Alighieri e da oitava vala infernal, que vem bem a calhar, já que se trata da vala dos conselheiros pérfidos (vide: políticos) na qual também vagueiam os vaga-lumes. Mas, e se tivéssemos por

⁷ Região da cidade de Gotemburgo, Suécia.

⁸ Link para a página do Kulturtemplet: <<https://www.kulturtemplet.org/>>.

guia, ao invés de Públio Virgílio Marão, dois músicos latino-americanos? Em uma estranha versão tropical do flautista de Hamelin? O que esperar de dois flautistas carnavalescos guiando a escuridão? “– Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca.” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 154)

Não é de antemão que o tema som-luz-sombra foi escolhido, como um conceito *a priori* de investigação. Surgiu do tempo passado no escuro frio úmido da cisterna, seu ser subterrâneo. Não se trata de uma performance *site specific* no sentido usual, ao contrário: nós nos tornamos específicos ao lugar. Falo de tempo. Falo de anos. O lugar convocou mariposas, vaga-lumes, fantasmas e anjos. No abandono da cisterna, aprendi sobre anjos: *quando a luz aceita um formato de canto*. Apesar de já existirem sementes noturnas em meu processo criativo, *SoproLuz* abriu espaço ao escuro e contaminou outras criações por conseguinte.

A noite cavernosa da caixa metálica é apenas escuridão? No princípio, primeiras descidas, perdi-me em deslumbramentos de eco. Com o passar do tempo, do germinar escuro, do lamentar úmido das paredes brotaram lampejos, brotaram flautas-vaga-lumes. Misturei o ar de luz. Lampejos tímidos. Um antibrilho seguindo uma estética do toscano. Luzinhas dentro das flautas permitem um contraponto rítmico luminoso criado pelo abre e fecha dos orifícios, uma polirritmia de insetos noturnos. Uma flauta *cosmia trapezina* trapezista. Luzinha na língua, dentes cerrados, uma boca se ilumina. Lembro Samuel Beckett, sua boca: *Not I*. Minha boca é de assovio, é baba de fogo, um sopro-dragão, graças ao sopro naturalmente condensado pelo frio subterrâneo sempre presente. Tubos com luzinhas presas nas pontas cantam um giro dança. Uma roupa carnavalesca transforma eu e Jorge num monstrengo pisca-pisca, ora junto, ora desmembrando, pernas loucas correndo de escuridão. Garrafas lentamente iluminadas são tocadas por todos, um coral atravessado de escuro úmido.

Eis o convite-abertura da performance, lido com todos os participantes antes da descida:

Esta noite é um convite de escuro. O lugar, grávido de noite e silêncio, abre-nos em oportunidade. A descida: deixar a caixa nos tocar. O que acontece aos nossos corpos quando banhados de escuro? Como nos movemos? Como sentimos uns aos outros? Nós, humanos, animais ditos diurnos. Onde o medo do escuro se agita? Uma explicação corriqueira da fonte deste medo estaria justamente na definição de nós humanos como diurnos: nosso sentido mais privilegiado, a visão, encontraria no

escuro seus limites e então, temeria. Mas o que realmente nos qualifica como diurnos? Estaria um medo enraizado no olhar?

Pelos séculos fez-se, de palavra em palavra, da luz branca e pura, um saber. Do escuro, pegajoso, peçonhento, um temer. Um efeito conhecido deste fenômeno é o ofuscamento da noite através da crescente iluminação artificial que se espalha pelo planeta em velocidade vertiginosa, lançada como uma necessidade de segurança praticamente inquestionável. Segurança para quem? A quem pertence a noite? Ofuscar a noite é mortal para inúmeros seres com os quais compartilhamos a nossa existência. E qual é o efeito em nós, humanos? Um outro modo de ofuscamento, nem sempre imediatamente associado como tal, é o de nossos ouvidos, cada vez mais, encobertos por fones e outros aparelhos, anestesiando a escuta do mundo e de nós mesmos, ofuscados por ruídos, ofuscados por leis que proliferam os ruídos, que inundam as cidades, transformando o ciclo dia-noite em um violento contínuo.

O que acontecerá ao mundo se continuarmos ofuscando a escuridão silenciosa? Seria possível imaginar um mundo sem mais um canto de silêncio escuro? Como sensificar nossos corpos a escuridão? Existe um sentido para a descida? Esta noite é um convite de enegrecimento para sentirmos som, luz, espaço, corpo, dentro, fora, medo, sopro, silêncio. Escurecer para devolver à noite seu poder de latência e a nós mesmos, nosso próprio lume, lampear noturno.

Tese um: *Porque ofuscar não é iluminar.*

Tese dois: *Porque soprar é também iluminar.*

Tese três: *Porque som é luz grávida de escuro.*

Nesta terra sem vaga-lumes

Uma flauta é um tubo cheio de olhos.

Como traduzir as práticas vividas no reservatório para fora dele: em texto, em música? Invoquei vaga-lumes.

Como a luz se move no ouvido de um músico? Lembro *Pulsações* (2015), de Nathália Fragoso Rossi. Lembro *Princess Nightmare Moon* (2016), de Natasha Diels, *O I* (2016), de Celeste Oram, *h* (2016), de Simon Løffer.⁹ Composições que exploram fontes luminosas como instrumentos musicais, o acender, o apagar, o piscar como parâmetro composicional.

⁹ As três últimas peças mencionadas estrearam no 48º Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 2016.

O que a luz tem a dizer de uma flauta? Experimento escurecer os holofotes da imagem flautista-soberana-em-mim. Transformo as modalidades pelas quais estou acostumada a dirigir-me ao corpo-instrumento. Experimento meu corpo-flauta na relação luz-sombra como parâmetro composicional. Experiência que vem de uma escuta específica, de uma cocriação: Jorge-lugar, o soar de cada performance dentro da cisterna, o lugar-em-mim.

Meus verões sempre foram vaga-luminosos. Admiro e persigo sua dança noturna. Fato: na Suécia, nunca vi um vaga-lume sequer. Não procurei o bastante. A noite vivida do outro lado do mundo mostrou seu estranhamento em mim. Não a reconheço: metade do ano-inverno luz gélida elétrica, a outra metade do ano-“verão” azuluz esbranquiçada, vibrante, maníaca. Caos do dentro noturno. Em saudades, cresci vaga-lumes em minha boca. Cuspi vagalumes. Fiz meu corpo-flauta inseto lampejante em dança louca. Para iluminar o sopro, pedi ajuda a bexigas, a lâmpadas, a garrafas, a brinquedos em faísca. Primeiro compus, em arrogância certa de estar exilada em uma terra sem vaga-lumes. Meses mais tarde admirei uma imagem oferecida por Georges Didi-Hubermann: a dos povos-vaga-lumes.

A questão dos vaga-lumes seria antes de tudo, política e histórica. Extrair o pensamento político de sua ganga discursiva e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos nos gestos e nos desejos de cada um [...] a dança dos vaga-lumes sendo esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 25)

Tento, perplexa, além-mar, acompanhar o atual caos pátrio. Sofro de distância. Em meio a tantas violências e absurdos, uma inquietação me cisma: a insistência no imaginário da escuridão, da sombra como imagem da atualidade brasileira. Seria em homenagem a Hannah Arendt? Seria em repetir Iluminista? Ou em prazer apocalíptico? Escuto “tempos sombrios” propagando-se veloz nas bocas amadas e virtualidades afora. Perturba-me o nomear da violência, do horror atual enquanto sombra. Sombras eu quase não vejo. Por todo lugar, cortam-se as árvores. Restam as sombras de prédios e nem sei ao certo se uma caixa de concreto tem sombra propriamente dita. Na sombra de uma árvore eu descanso. Nas folhas de uma árvore o escuro noturno se abriga. No bruxulear das folhas a luz do sol se acalma. Vejo um ofuscar furioso, ensurdecedor. Um pouco como José Saramago, uma cegueira-branca.

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as. Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de

leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco [...] (SARAMAGO, 1995, p. 13)

Em *SoproLuz* e *Nesta terra sem vaga-lumes* experimento não opor luz a escuridão. A relação luz-escuro transforma-se em som em movimento como resposta a um ofuscar que nada ilumina nem escurece. Qual a natureza desse ofuscamento? Desconheço, aflita, por isso crio, investigo a relação luz-sombra a partir do meu ouvir-músico. Digo isso tudo do ponto de escuta da larva-que-sou. Quero tecer meu casulo de sombra. Quero dar ao lume um formato de canto. Pratico um eu-vaga-bunda-que-pisca com fome de escuro. Acolho o pedido de Georges em sua investigação sobre a visão apocalíptica no interior do pensamento crítico contemporâneo ocidental: precisamos de imagens para organizar nosso pessimismo, imagens para protestar contra a glória do reino e de seus feixes de luz crua.

[...] uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. [...] É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É ver apenas um todo-nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos. (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 42)

Até aqui, “produção de conhecimento”, espero, mínima, quase nenhuma. Minha ambição é deixar um gosto de saber sabor noturnoutroutra. Sigo a paixão. Prossigo, no imaginar e no misturar noturno, por uma chance de abrir-me em assombro a outros improváveis lampejos.

Dim light source unknown. Know minimum. Know nothing no.
Too much to hope. At most mere minimum.
Meremost minimum.
(BECKETT, 1983)

Referências

ALCAIDE, Jorge. Mensagem [mensagem pessoal] recebida por marcyрино@gmail.com em 28 abr. 2017.

BECKER, Howard S. The Power of Inertia. *Qualitative Sociology*, v. 18, n. 3, p. 301-309, setembro 1995.

BECKETT, Samuel. **Worstward ho**. London: John Calder, 1983.

CANETTI, Elias. **A consciência das palavras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FRANÇOIS, Jean-Charles. **Dialogues de Surdoués d'Entendement**. 2005. Não publicado.

_____. **Que deviennent les valeurs dans la liaison globalisante entre pratique, recherche et enseignement dans le domaine de la musique?** Conferência apresentada no colóquio Musique et Globalisation. CDMC, Cité de la Musique, Paris, 9, 10 e 11 de outubro de 2008. Não publicado.

GRABE, Ilan. Mensagem [mensagem pessoal] recebida por marcyryno@gmail.com em 3 maio 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Aprendendo a viver**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MANCHEV, B. et al. La Danse, la Métamorphose du Corps. **Rue Descartes**, n. 64, p. 96-103, 2009/2.

PESSOA, Fernando. **A passagem das horas**. Álvaro de Campos, Livro de versos. Lisboa: Estampa, 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Concinnitas**, ano 16, v. 1, n. 26, p. 104-112, julho de 2015.

_____. **Pensar a partir do saber-do-corpo**. Uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial. Apresentação na Casa do Povo, São Paulo, 25 de novembro de 2015.

_____. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida nos simpósios **Corpo, arte e clínica** (UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional – Mestrado. Porto Alegre, 11/4/2003); **A vida nos tempos de cólera** (ONG Atua, Rede de Acompanhamento Terapêutico, Itaú Cultural, São Paulo, 17/5/2003) e **A clínica em questão**: conversações sobre clínica, política e criação (DA de Psicologia UFF e Universidade Nômade, Niterói, 5/12/2003).

ROSSI, Nathália A. F. **Acaso e indeterminação no processo de composição**: um diálogo com a obra de John Cage. 2015. 164f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIMAS, Luiz Antonio. **Brasil**: um tremendo sucesso. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/04/13/brasil-um-tremendo-sucesso/>>. Acesso em: 13 maio 2017.

STENSKÄR, Eva. **“I think I am going up, I think I may rise”** – Death and Rebirth in the Poetry of Sylvia Plath. 2014. 45f. Monografia. Center for Languages and Literature, Lund University, Lund, Sweden, 2014.

WESSELING, Janneke. Of Sponge, Stone and the Intertwinement with Here and Now. A Methodology of Artistic Research. In: ALMEIDA, Catarina; ALVES, André (Org.). **Artistic Research Does #2**. Porto: NEA/ i2ADS Research Group in Arts Education/ Research Institute in Art, Design and Society/ FBAUP Universidade do Porto, 2016.

Transversalidade: música e a perspectiva de uma arte espiritual no itinerário da Caossonância de Walter Smetak

Marco Scarassatti

Ao iniciar a preparação para esta escrita, descobri entre minhas anotações uma folha avulsa do meu diário de campo, de 1998, quando visitei pela primeira vez o acervo de Walter Smetak, isso no período do meu mestrado. O cenário descrito era de ruína, instrumentos quebrados, alguns amontoados, empoeirados em uma pequena sala, fitas de rolo mofadas, manuscritos e documentos desorganizados e comidos por traças.

Imaginei a cena do nascimento da arte da memória, contada por Cícero, em *De oratore*, em que o poeta Simônides de Ceos, diante dos escombros causados pelo desabamento do teto do salão em que, pouco antes, ele próprio estava

entre os convidados de um banquete, indica aos parentes dos mortos os lugares em que cada qual estava sentado à mesa, já que os corpos estavam totalmente desfigurados. Essa experiência de Simônides sugere a Cícero os princípios da arte da memória: seleção de lugares e formação de imagens mentais das coisas a serem lembradas (YATES, 2007). As imagens devem ser guardadas nesses lugares, para que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas.

Aquela imagem inicial das ruínas em que encontrei os instrumentos também me faz tomar emprestado o que Heidegger afirma numa conferência pronunciada de 1939, intitulada *A origem da obra de arte*: “a subtração e a ruína de um mundo são para sempre irreversíveis”. Transportando essa afirmativa para o que seria a oficina de Smetak quando ele era vivo, seus objetos, ferramentas, os instrumentos, as plásticas sonoras que ele fazia eram como entes que faziam parte de uma dinâmica de existência, não só do próprio Smetak, mas de um lugar e de um manuseio constante. Ao contrário, os cacos, os instrumentos quebrados, os manuscritos se desfazendo me mostravam, naquele momento, que a ruína daquele mundo smetakiano dos anos 1970 e 1980 era irreversível e que não se tratava apenas da conservação, preservação e garantia da exposição dos instrumentos. Era preciso um sopro que fizesse movimentar toda a oficina, tal qual o que era a própria vida de Smetak e de suas plásticas sonoras. Tal qual era, penso que esse mundo não vai se reconstituir. Essa memória tem que ser inventada, aliás deve ser inventado um lugar de existência para Smetak hoje.

A ruína desse mundo era a ruína de um discurso enquanto aquilo que articulava uma compreensão comum que orientava essa ocupação. Quando essa compreensão não orienta mais ninguém, não pertence a mais ninguém e não pode mais ser transmitida, ensinada, é que se dá a ruína desse mundo. Não se trata tanto das coisas, mas das relações que se estabelecem entre elas, dos lugares que elas ocupam umas em relação às outras e do lugar que os seres humanos ocupam nessas relações. Por isso, ainda que as coisas, utensílios, plásticas sonoras e ferramentas que pertencem ao mundo smetakiano sobrevivam, mesmo que possamos encontrá-los ainda em exposições ou nos acervos dos museus, o seu mundo não pode mais ser restaurado ou restituído. E, diante dessa ruína irreversível (OLIVEIRA, 2008, p. 160), a reinvenção desse mundo se faz necessária para atuarmos sobre ela.

Quando iniciei minha jornada investigativa acerca de Smetak, utilizei a expressão *visionário de uma multimídia unplugged*. Essa expressão diz respeito à época em que comecei a pesquisa, anos 1990, quando o computador pessoal tornou-se economicamente acessível e, como tecnologia, possibilitou a reunião de diversas

expressões, diversas disciplinas, diversas poéticas no mesmo dispositivo. Em outras palavras, podíamos editar vídeos, fazer e gravar músicas, escrever textos no mesmo aparelho.

Da mesma forma, passei a discutir as Plásticas Sonoras de Walter Smetak, nos artigos “Walter Smetak: a máquina do silêncio”, “Acerca do pindorama, de Walter Smetak”, e “Metástase, uma plástica sonora silenciosa, ou O regime de escuta pleno”, na perspectiva do conceito de *dispositivo*, elaborado por Giorgio Agamben no ensaio “O que é um dispositivo”, a partir da terminologia que ele considera decisiva na estratégia de pensamento de Foucault. Para Agamben, os dispositivos implicam um processo de subjetivação, isto é, *devem produzir o seu sujeito*. “Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Tenho me utilizado desse conceito para refletir sobre o que Smetak dizia acerca do instrumento musical. Para ele, a palavra/conceito *instrumento* era constituída pelas palavras *instrutor* e *mente*, isto é, o instrumento musical, para Smetak, seria um instrutor de mentes, a partir desse neologismo utilizado pelo compositor suíço-baiano.

Smetak costumava decompor a palavra *instrumento* cortando-a ao meio, fazendo surgir duas palavras: “Instru e Mentis. Sim, instruir mentes. E chegamos bem depressa ao único sentido da música e de todas as artes na sua síntese: instruir mentes. E, em consequência, a formação da voz e da fala.” (SMETAK, 2001, p. 41).

Nessa decomposição surgem raízes que são ressignificadas por Smetak para serem recompostas com outra significação. Esse procedimento vincula-se à própria maneira de ele operar com seus elementos materiais. Talvez a diferença seja que, com os elementos materiais, ele os junta para a formação do objeto novo, e, no caso da palavra, ele as junta para retomar a palavra, mas com outro significado.

Aproveito essa discussão para a reflexão que sugiro acerca da transdisciplinaridade, para pensar o computador também como dispositivo, como um *instrutor de mentes* que atua sobre os corpos, sobre o pensamento, sobre os modos de se fazer, a partir das possibilidades de entrecruzamento de meios e expressões artísticas.

O que escrevo aqui sobre a transdisciplinaridade se constitui de aproximações sobre a obra e *poiesis* de Walter Smetak, no seu aspecto histórico, contextual,

biográfico, poético, dentro de uma conceituação que problematiza o instrumento musical e, no caso de Smetak, a Plástica Sonora como um dispositivo que captura o músico que a toca, determinando-o como músico, como um iniciado que desenvolveria sua intuição e espiritualidade através da prática improvisacional com o objeto. Para Smetak, o instrumento era o templo em que o ser vivente atuava para se transformar em sujeito.

Walter Smetak era violoncelista, construía e reformava instrumentos musicais, era compositor, escultor de sons, poeta, praticante da teosofia, tudo na mesma intensidade. Um ser humano complexo que dizia que, embora fosse, por origem, um europeu, sua obra era brasileira. Dizia ele que toda a evolução que assimilou e que ele expunha era brasileira e supernacional. De fato, o Brasil de Smetak era um Brasil mítico, berço de uma nova civilização que estava por vir e que precisava ser preparada para liderar um novo ciclo de existência do mundo, isto é, uma nova ronda, de acordo com o pensamento teosófico da Eubiose.

Talvez haja uma dimensão e importância de se retomar a obra de Smetak hoje, inventar uma aproximação para tentar reavivar um mundo correlato a esse campo de intensidades que foi esse período de mergulho criativo de Smetak. Talvez isso também signifique trazer à tona um Brasil que ainda está por vir, cuja força está no *modus operandi* das matrizes ameríndias, na força do ritual, na aparente precariedade do artesanal, naquilo que o nosso entorno pode nos dar como possibilidade de criação, invenção e reinvenção, na bricolagem, na gambiarra, na intuição, na espiritualidade e na improvisação.

Portanto, na construção de uma reflexão sobre a transdisciplinaridade há a tentativa de contribuir para a invenção de um modo de aproximação com esse trajeto artístico e biográfico do decompositor contemporâneo Walter Smetak, ajudando a acessar sua obra e pensamento, assim como a entender seu próprio caminho iniciático em busca de uma arte espiritual.

O que me interessa é a proposição de um itinerário percorrido sob um paradigma que é o estado de tradução da luz em som, que me parece ser o fundamento primeiro da Plástica Sonora. Smetak dá o nome de *Caossonância* ao estado meta-acústico em que a luz se traduziria em som. Esse estado meta-acústico, precedido pela metalírica e pela metafísica, dificilmente seria explicado pelas palavras; entretanto, seria possível de ser vivenciado pelos sons. Para ele, o caos pertenceria a uma ordem superior não caótica, uma trajetória de existência. A palavra *Caossonância* aparece pela primeira vez dando nome a um roteiro para cinema

escrito pelo suíço, em 1976, e que até então permanece inédito. Smetak relata em carta ao cineasta Luiz Carlos La Saigne, de 1977, que, durante as filmagens do documentário dirigido por ele, deparou-se com a Caossonância:

Naquele tempo da filmagem me encontrei no princípio da CAOSSONÂNCIA, concepção que saiu depois num revoltoso livro, passou-se isto antecipado pelo Dhyana, um outro livro revelando o estado de coincidência entre Daharana e Shamadi. (SMETAK, 1977)

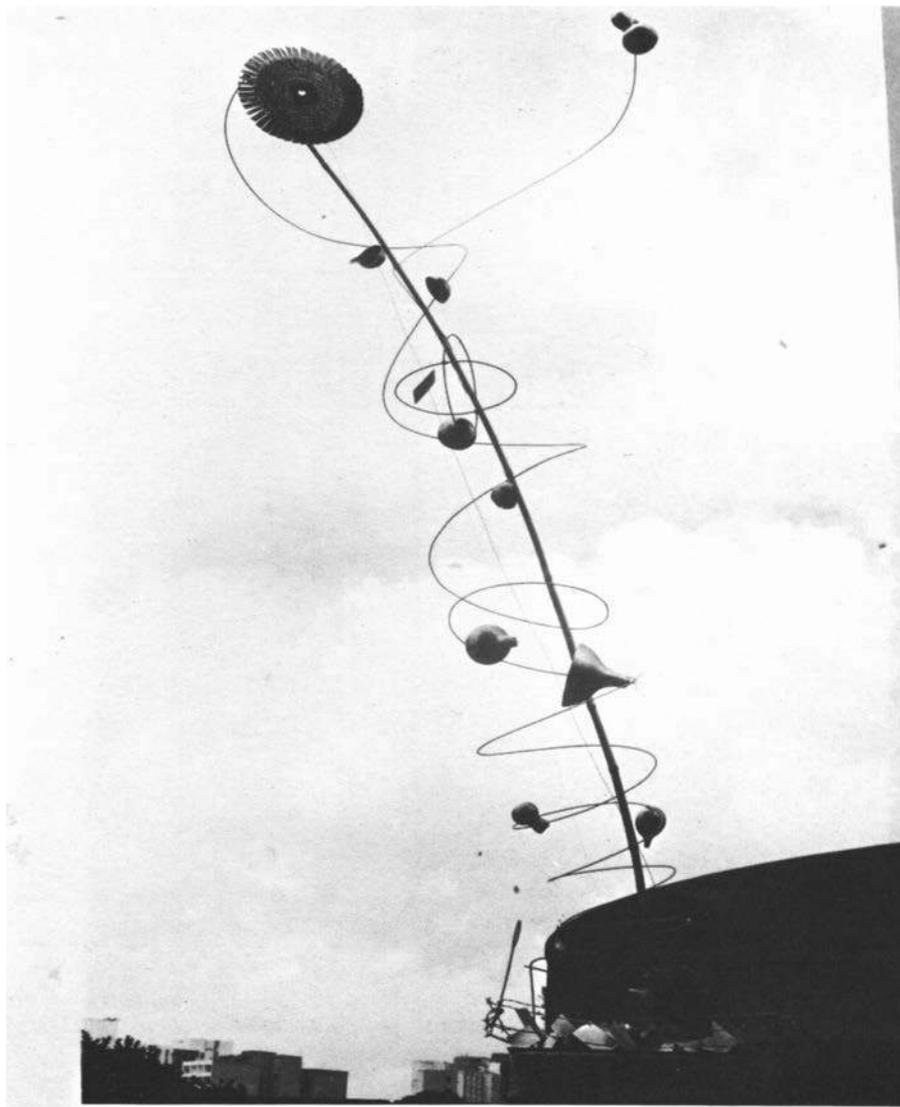
Dhyana é um livro manuscrito por Smetak em 1976, que provavelmente é a data em que ele passa a constituir um pensamento acerca desse estado ao qual dá o nome de *Caossonância*. No caso da citação acima, Smetak fala de um estado de coincidência entre dois estados de concentração meditativos, Daharana e Shamadi. Nessa coincidência se atingiria o estado de Dhyana, um estado pleno meditativo. Provavelmente essa noção de estado coincidente tenha se transformado, para Smetak, no estado em que luz e som passam a ser coincidentes e formadores desse estado pleno de Caossonância.

Cassonância é também o tema e o nome de uma escultura sonora que ele envia para a XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977. Essa Plástica Sonora, nome que Smetak dá a seus instrumentos, é formada por uma grande flauta de bambu, perfurada como seu instrumento coletivo, chamado a Grande Virgem. Esse instrumento, feito de um bambu com mais de 10 metros, deveria ser tocado simultaneamente por 11 homens e 11 mulheres.

No caso da Plástica Sonora Caossonância, essa grande flauta partia de um chão plantado, com cartas, pedras, coisas do mundo, e ia em direção ao céu, toda rodeada por uma grande corda, um grande arame espiralado, de metal, com cabaças cortadas, abertas, como antenas fixadas ao longo dessa espiral. Na ponta oposta, a que toca o céu, havia uma chapa de metal flexível, em forma de círculo, como um sol, que podia ser entendida como qualquer um dos três sóis dos quais Smetak falava no seu instrumento cinético chamado Três Sóis.

A escultura sonora Caossonância foi instalada do lado de fora do prédio da XIX Bienal para ser soprada pelo Vento do Sol. Os sons são simbolizados por uma espiral com cabaças abertas fixadas. Como parte da obra, uma lenda indígena brasileira, com o tema da visão proibida do som. A mulher não pode ver as flautas sagradas para não gerar o Caos. É o que Smetak informa em um texto da época, dirigido à montagem da obra em São Paulo – uma lenda xavante que o inspirara e que, mais uma vez, nos dá uma ideia de fusão

e simultaneidade: “Se uma mulher visse as flautas sagradas se montará uma situação caótica, o céu, a terra e o mundo subterrâneo se unirão, findo o tempo humano, restabelecendo o caos do passado, sem limites no tempo, nem entre os mundos”. (SMETAK, 1977)



Caossonância. Foto: Romulo Fialdini (romulofialdini@uol.com.br)

Caossonância aparece como nome de uma das mais emblemáticas gravações de improvisação de Walter Smetak, realizada na reitoria da Universidade Federal da Bahia (UFBA) durante o Festival de Arte da Bahia, no dia 5 de julho de 1978. Smetak envia essa gravação para sua irmã Leonie, na Suíça. A fita de rolo vai acompanhada por um texto escrito em inglês por Christine, companheira de Smetak, na época. Nesse texto ela dizia que *Caossonância*, para Smetak, era o estado em que a luz se converte em som. No programa do concerto em que ocorreu essa gravação havia o seguinte texto de apresentação:

Caos significa um estado indiferenciado da matéria cósmica. Pertence a uma ordem superior que absolutamente não é caótica. No seu caminho de existir de fato materialmente – do processo de ex-sistere – percorre a evolução das cadeias para coagular-se e dá a volta, que chamam de dissolução. (SMETAK, 1978)

Em termos formais, essa improvisação dirigida estrutura-se da seguinte forma, conforme programa da época:

Não simultaneamente, mas sim:

1. Pré-cósmico
 2. (Caos) infinito
 3. Cósmico
 4. (Intermediário)
 5. Dual Incriado
 6. (INtermediário)
 7. Dual Manifestado (Gênio homem)
 8. (Intermediário)
 9. Físico mental
 10. (Intermediário)
 11. Vivo - morto - vivo
 12. (Caótico) finito
- Museu das atrações (Fantasmas e espectros)

Musicalmente, é um dos melhores registros em áudio de Smetak, pois foi feito no ano de 1977,¹ quando ele já manejava seus próprios instrumentos, e manejava as energias numa improvisação coletiva dirigida havia 15 anos, tempo decorrido desde que ele começou esse mergulho na construção e concepção das Plásticas Sonoras. O grupo que toca na gravação era um grupo estável, que ensaiava regularmente com Smetak. Outro aspecto importante dessa gravação é a presença da voz feminina. Smetak menciona muito o uso da voz; entretanto,

¹ Participam dessa gravação: Smetak, Diana Pereira, Thomas Gruetzmacher, Baltasar Scwabe, Hans Juergen Ludwig, Elcio Rodrigues Sá, Antonio Abdon Sarkis, Jayne Snatana Sodr e e Dominic Smith.

seus dois discos editados não trazem a voz como um elemento de evidência nos trabalhos. Nessa gravação, a voz de Diana Pereira improvisando e a presença de melodias com características barrocas, derivadas do tema Mantra, presente no primeiro LP de Smetak, costuram uma relação de volta ao passado, como um retorno ao futuro. Ao mesmo tempo, há a exploração das possibilidades texturais e gestuais, tanto do violão microtonal quanto dos demais instrumentos inventados.

Em seu livro *A simbologia dos instrumentos*, Walter Smetak escreve que as Plásticas Sonoras são o entrelaçamento de três elementos: o instrumento musical como veículo, a doutrina como conteúdo e a improvisação como aplicação na constituição de uma arte espiritual: “Do instrumento – Veículo. Da doutrina – Conteúdo. Da improvisação – Aplicação.”

Estes três elementos constituem a integração das PLÁSTICAS SONORAS, entrelaçando futuramente três componentes: Arte, Ciência e Filosofia, iniciando uma ARTE ESPIRITUAL. Esta deve penetrar totalmente na vida do homem, transformando-o num SER superior em quem se processara a criação artística espontânea e em qual a idéia será PERMANENTE. E se criarem, futuramente, escolas e Universidades especializadas para este fim.² (SMETAK, 1967)

Na totalidade das abordagens da Caossonância por Smetak, seja como instrumento, no sentido da sua materialidade como objeto, seja como conceito relacionado ao estado em que a luz se converte em som, desenvolvido nos livros manuscritos há pouco citados, ou ainda na improvisação coletiva, registrada em *tape*, essa plástica sonora abrange os aspectos que o próprio autor considera como integrantes dessa arte espiritual. Mais do que isso, revela um momento de sua trajetória como artista em que sua poética já não está vinculada a um modo de criação estritamente musical. Há transcendência e transposição dos limites entre as artes na constituição de uma arte transdisciplinar.

Smetak chega a Salvador no final da década de 1950, a convite do maestro e compositor Hans Joachim Koellreutter, para lecionar violoncelo nos Seminários de Música e na UFBA, em 1957. Até esse momento, era conhecido como um grande violoncelista e, embora sempre tivesse demonstrado interesse pela lutheria, não tinha para si a perspectiva de invenção e construção de novos instrumentos.

² Prólogo à exposição – MAM, Rio de Janeiro, abril de 1967.

Se considerarmos 1961, ano em que o professor, com 48 anos, começa a pesquisar e construir suas Plásticas Sonoras, até 1984, ano de sua morte, percebemos a intensidade produtiva nesses pouco mais de vinte anos. Creio que isso só tenha sido possível porque a própria vida de Smetak passou a ser esse entrelaçamento, inclusive nas dimensões sociais do sujeito. E esse trabalho de pesquisa, que se parece muito mais com um Opus Alquímico, se transformou no seu próprio modo de existir, de estar no mundo. Nesse ponto há uma indiferenciação entre vida e obra, no caso de Smetak.

A cidade de Salvador vivia, em termos culturais, sua “idade de ouro”, como bem disse Antônio Risério em seu livro *Avant-garde na Bahia* (1995), com uma presença considerável de artistas e intelectuais no projeto de formação de um ideal de universidade. De acordo com Risério, Salvador passou de, até então, uma pacata cidade, a uma “província planetária” (RISÉRIO, 1995, p. 13). Nesse contexto é que se opera uma transformação na trajetória artística do suíço, pois ele próprio relata que, no ano de 1961, após um concerto de música concreta organizado por Koellreutter, “surgiu a ideia de se criar novos instrumentos. A ele coube a parte dos instrumentos de cordas, tanto os de arco como os de pizzicato. Segundo ele, ‘Naquela vez alguma coisa vindo do abstrato se fez de concreto.’” (SMETAK, 2001, p. 41)

Na realidade, esse concerto que Smetak cita é parte da programação da I Semana de Música de Vanguarda no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1961. Durante essa semana, que trouxe ao Brasil os compositores Henri Pousser, Luciano Berio e David Tudor, e contou com a participação de Jocy de Oliveira e Hans Joachim Koellreutter, entre outros, foram realizados debates e palestras, além de concertos de música eletrônica, sinfônica, de câmara e improvisação de jazz de vanguarda. Smetak participa como solista na execução de *Música de câmara n. 3, para violoncelo solo e 10 instrumentistas solistas, op. 36, n. 2*, composição de Paul Hindemith, e, como relata em texto autobiográfico, essa participação foi o ápice de sua carreira como violoncelista e vai ao encontro de uma perspectiva musical que, assim como seu encontro com Henrique José de Sousa, alterou completamente sua relação com a música.

Esse seguramente é um portal epifânico para o que viria a ser a Caossonância smetakiana. Atender a essa demanda de construção de novas fontes sonoras para pesquisa de um coletivo de compositores brasileiros contemporâneos, diante do impacto causado pela música de vanguarda da época, deflagrou um processo imersivo em Smetak que só se interrompeu nos anos que antecederam sua morte,

e que me parece claro no livro *O retorno ao futuro* e no artigo “Em potencial, sem realidade, porém...”, de 1983.

Smetak montou sua oficina. Descobriu a cabaça e a ela juntou um cabo de vassoura e uma corda de violão. Estava feito seu primeiro instrumento, um monocórdio a que ele denominou *Mundo*. Na cabaça havia dois furos que, segundo o autor, simbolizavam os hemisférios norte e sul. Através dessa técnica, aparentemente simples, surgiu um esboço para posteriores pesquisas.

O músico foi sugado por um vórtice que o conectou a um passado longínquo do instrumento musical no mundo dos planos vibratórios. Não é casual a imagem do retorno ao futuro: para atingir o novo ou o contemporâneo, recorreu ao passado e mergulhou numa busca empírica, laboratorial, alquímica de criação desses instrumentos com inspiração nas tradições milenares, instrumentos de contextos culturais diversos. Aqui se encontra grande parte de suas Plásticas Sonoras e instrumentos, acomodando os instrumentos de sopro de inspiração xavante, os boréis, as releituras de instrumentos de outras culturas, como as Vinas indianas, ou mesmo, em uma leitura livre e imaginativa, a *Árvore*, os instrumentos de percussão, tais como os tímpanos e sinos, os instrumentos de inspiração na lutheria tradicional, como o Fidle e o Gambus Orientalis, e, ainda, a família dos Choris.

Esse processo investigativo, espiritual e criativo o leva a uma entrega incondicional, como ele próprio descreve no texto “Em potencial, sem realidade porém...”, de 1983, a respeito desse período: “A minha presença no presente era a única forma de me achar na existência. Fiquei assim sem tempo determinado, dedicando-me de várias maneiras às artes, seja como músico, artesão ou literato, tentando fixar o momento da minha eternidade”.

Esse sentido de entrega existencial à pesquisa e experimentação altera a percepção de Smetak sobre o som, a música, sobre a própria Eubiose – era como se tudo se encaixasse e se desvelasse em novos mistérios.

Seu mergulho existencial e criativo constitui-se como um trajeto, um itinerário na busca desse estado de tradução da luz em som, como denomina a Caossonância. Isso acabou por se tornar o seu próprio paradigma, que deu norte aos seus caminhos e buscas, à edificação de um pensamento estruturante e à constituição de um modo de se pensar e de se estar no mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó-SC: Argos, 2009.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.

OLIVEIRA, C. Da ruína e da conservação do mundo: o mundo como espaço discursivo e como discurso espacial. **Kriterion**. v. 49, n. 117, p. 153-161, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100009>.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

SCARASSATTI, Marco A. F. **Walter Smetak: o alquimista dos sons**. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2008.

_____. **Metástase**, uma plástica sonora silenciosa, ou o regime de escuta pleno. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/p25/p25-dossie-4-marco-scarassatti.pdf>>.

_____. Acerca do pindorama, de Walter Smetak. **Gama, Estudos Artísticos**, v. 4, p. 16, 2016.

_____. Walter Smetak: a máquina do silêncio. **Portfolio #2**: Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, v. 1, p. digital, 2013.

SMETAK, Walter. Simbologia dos instrumentos. Salvador: Ed. Omar G., 2001. **Revista Poiesis**, 2015.

_____. **Em potencial, sem realidade porém...** 1983. Disponível em: www.gilbertogil.com.br/smetak/takgil.htm.

_____. **Legenda da caossonância**. Encontrada em seu acervo, 1977.

_____. **Histórico sobre as plásticas sonoras**. Prólogo à exposição – MAM, Rio de Janeiro, abril de 1967.

_____. **O retorno ao futuro**. Salvador: Associação dos Amigos de Smetak, 1982.

_____. **Carta para Luiz Carlos La Saigne.** 1977, manuscrito.

_____. **Projeto da Sala Música.** Salvador, 1978, manuscrito.

_____. **A caossonância, texto para um livro ou um filme.** Salvador, 1976, manuscrito.

_____. **Anteprojeto projeção:** o som da música não programado por meios naturais. Salvador, 1977, manuscrito.

YATES, F. **A arte da memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

Música y artes visuales: algunos conceptos comunes a ambos campos

Dante Grela

La música y las artes visuales son dos campos artísticos que, históricamente, se encuentran conectados desde siempre en algunos aspectos, pero que a su vez presentan también diferencias sustanciales en cuanto a la materia y a los medios que cada una de ellas maneja.

Al respecto – y a fin de plantear un trabajo comparativo entre una serie de términos que aparecen en ambas disciplinas – creo que resulta importante partir de la consideración de lo que denomino *las dos coordenadas referenciales*. Y estos dos *referentes* son: el *espacio* (que podemos representar en un eje vertical, en un sistema de coordenadas) y el *tiempo* (que podemos ubicar sobre el eje horizontal). Creo que con respecto a los mismos se organizan todos los eventos que encontramos, tanto en las artes visuales como en la música.

Solo qué, en las artes visuales, el referente espacial está absolutamente enfatizado, a expensas del referente temporal. Y en la música es el referente temporal el que está totalmente enfatizado, a expensas del referente espacial. Pero, por otra parte, considero que los dos se encuentran siempre presentes – solo que en diferentes magnitudes – en ambos campos de la actividad creativa.

Ahora bien: en función del título de este trabajo, lo que haré a lo largo del mismo es analizar en paralelo un conjunto de conceptos que aparecen en ambos campos, en función de observar si cada uno de ellos tiene significaciones e implicancias semejantes en la música y en las artes visuales, o si – en determinados casos – un mismo término presenta diferentes significados en uno y otro campo. También es interesante observar si determinados términos carecen de significado en uno de estos campos artísticos pero en cambio sí lo tienen en el otro.

Por otra parte, resulta importante recordar que la música, a lo largo del tiempo, ha adoptado y sigue adoptando y utilizando una serie de términos cuyo origen se encuentra en las artes visuales, pero que se han vuelto absolutamente corrientes para los músicos. En algunos casos, el significado que se asigna a un determinado término puede ser más o menos paralelo del que tiene en las artes visuales, y en otros, muy diferente.

Este tipo de *transferencia* la encontramos, por ejemplo, en términos como: líneas, colores, cromatismo, textura, tonalidad, tonal, atonal, etc. Prácticamente todos estos términos tienen su origen en las artes visuales, pero los músicos los hemos adoptado y se han vuelto parte corriente de nuestro lenguaje. Lo que resulta importante definir, entonces, es qué significan en un campo y qué en el otro, y si hay correspondencias de algún tipo o no.

Al respecto, creo que un buen punto de partida para iniciar el enfoque del tema que me propongo en este trabajo es una primera reflexión sobre un punto central en cuanto a las diferencias fundamentales entre ambos campos. Y me refiero en este caso a la situación de *mediatez* que presenta necesariamente la música. O sea: un creador musical compone su música y la deja fijada en una partitura (o en algún soporte digital, en el caso de la música electroacústica). Pero – yendo al caso de la partitura – la misma no tiene utilidad práctica si no existe un intermediario (el intérprete). En realidad – y en un sentido profundo – la primera intermediaria resulta ser la partitura (que sirve de *soporte físico* a las ideas del compositor), pero esa partitura, para poder transmitir su contenido sonoro, tiene necesariamente que pasar por otro intermediario, que es el intérprete. Por lo tanto, el intérprete será quien transmuta en sonido real lo que fue compuesto. En el caso de la música electroacústica, la cadena se acorta un tanto, dado que, en la mayoría de los casos no existe una partitura como soporte de un conjunto de signos, sino que las ideas del compositor son almacenadas como configuraciones digitales en un soporte adecuado. A partir de allí, si bien no existe – o puede no existir – el intérprete humano, el sonido real solamente surgirá a través de un proceso de decodificación

que transforme la información digital en ondas sonoras que puedan llegar al oído del oyente.

Frente a esto que ocurre en la música, en la obra visual nos enfrentamos a una *inmediatez*, ya que esa obra no necesita en absoluto del intermediario constituido por el intérprete como en el caso de la música. Esto plantea también el tema de la *interpretación* en música, donde una misma obra puede tener (y de hecho las tiene constantemente) diferentes versiones, no solo en el caso de ser realizada por distintos intérpretes, sino aún por el mismo en diferentes momentos (refiriéndome aquí especialmente al caso de la música que usa la partitura como soporte).

En cambio, una determinada obra visual perteneciente al campo de la pintura, el dibujo o la escultura, una vez concluida la labor del artista, ya no estará sujeta a variantes (salvo, en todo caso, aquellas que provengan de factores como las características de la iluminación del ámbito donde la misma se encuentre). Por lo tanto, el tema de la *inmediatez* en las artes visuales y de la *mediatez* en la música, creo que constituye una diferencia de base sumamente importante entre ambos campos de la actividad artística.

Pero también hay otro aspecto que es muy importante, y es lo que podríamos denominar como la *captación integral inmediata* en las artes visuales, que no se da en la música (por ser una rama del arte donde el énfasis se encuentra localizado sobre el eje temporal). Si, por ejemplo, visitamos una muestra de artes plásticas, cada obra que miramos se nos presenta completa, en forma instantánea. En tanto, en la música – en las artes sonoras – tenemos que utilizar constantemente la memoria para poder reconstruir la forma como totalidad, dado que la obra musical presenta siempre un desarrollo temporal absolutamente ineludible.

Entonces, nuevamente – y a riesgo de ser redundante – una diferencia absolutamente fundamental entre ambos campos artísticos está dada por el hecho de que en la música se encuentra absolutamente enfatizado el referente temporal, en tanto que, en las artes visuales, el énfasis se encuentra localizado sobre el referente espacial.

Pero antes de comenzar a tratar los aspectos propuestos – desde el doble punto de vista de la música y de las artes visuales – quiero permitirme una digresión con respecto al tema central de este trabajo, en cuanto a señalar que todos los temas a los que me referiré pertenecen exclusivamente al lado específicamente *técnico* del trabajo creativo, tanto visual como sonoro. Con esto, quiero significar que

son parte de las herramientas de trabajo del artista creador. La línea, el color, el espacio, la forma, son comunes al trabajo del artista visual y del compositor de música. Por lo tanto, son cuestiones eminentemente relacionadas al oficio. Pero detrás de todo esto deberá encontrarse siempre lo que denomino como la *imagen primigenia*, que será la que desencadenará la creación de una determinada forma, ya sea ésta visual o sonora. Y creo profundamente que si detrás de todas esas *herramientas técnicas* no está presente dicha *imagen primigenia*, difícilmente se arribará a la generación de una forma que tenga una real profundidad desde el punto de vista específicamente creativo.

Creo, por otra parte, que el artista creador – cualquiera sea su campo – tiene que tener un manejo muy grande, muy amplio, de la técnica (del oficio, dicho en otras palabras), pues la misma tendrá siempre por función última posibilitar la generación física (la cristalización) de la obra, a partir de aquella imagen primigenia (la cual, a su vez, resultará el punto de sustentación fundamental que guiará al artista en cuanto a la utilización de la técnica durante todo el proceso de concreción de la obra).

O sea: si no están las imágenes interiores, por más elementos técnicos (*herramientas*) que se posea, muy posiblemente se geste un producto muy bien construido pero vacío de contenidos. Por otra parte, si existen las imágenes interiores pero no se tiene un buen dominio de la técnica, las mismas podrán resultar distorsionadas y no serán un fiel reflejo de lo que primigeniamente se gestó en la mente del artista. Por lo tanto, considero que ambas cosas resultan de fundamental importancia en cuanto al proceso creativo y deben coexistir siempre en forma absolutamente integrada e interrelacionada.

Volviendo ahora al tema central propuesto para este trabajo, voy a referirme en primer lugar al concepto de *línea* y, para hacerlo, voy a partir de la definición geométrica de línea, en tanto sucesión continua de puntos. En las artes visuales se da una relación directa con el origen geométrico del mismo. O sea, nos encontramos en ese caso frente a la línea de la cual nos habla la geometría. En cambio, en la música, el empleo del término *línea* resulta metafórico, dado que los músicos empleamos un lenguaje mediante el cual corporizamos, damos existencia física visible a algo intangible. Así, por ejemplo, hablamos de la *materia sonora*, la cual, de hecho, no tiene existencia en cuanto tal, a diferencia de las artes visuales, donde la materia es algo absolutamente real y tangible. O sea, a un cuadro, por ejemplo, se lo puede tocar y sentir las texturas. En cambio, en música hablamos de materia sonora, pero eso es solamente una metáfora. En la

música, lo único que tenemos son ondas sonoras, o sea, fenómenos vibratorios que nos llegan al oído.

Pero los músicos hemos tomado de las artes visuales el término *línea* y lo hemos incorporado a nuestro lenguaje. Yendo entonces al concepto de *línea* en las artes sonoras, tenemos que toda música está constituida de una multitud de eventos sonoros (entendiendo por *evento* a cada fenómeno sonoro individual, indivisible, sea este una nota o un ruido cualquiera). Estos eventos sonoros pueden, a su vez, aparecer distribuidos en el espacio-tiempo en dos modos de organización posibles: la sucesión o la simultaneidad.

En cuanto al tiempo, percibimos que una forma sonora comienza cuando oímos el primer evento sonoro de la misma (o sea, que nos encontramos en el instante cero del tiempo total que dure esa música). A partir de allí comienza a correr el tiempo y, cuando oímos el último evento sonoro, sabemos que se ha alcanzado el punto final de la misma. Por lo tanto, cada evento va a estar localizado dentro de un lapso (comprendido entre su inicio y su finalización), que podrá ser medido en cualquier tipo de unidad temporal. Pero también en cuanto al espacio, cada evento sonoro se encontrará localizado en un determinado punto (más adelante voy a detenerme a detallar sobre las maneras de poner en evidencia el referente espacial en la música).

Así, si en una determinada forma sonora tenemos una sucesión de diversos eventos localizados en distintos momentos del devenir temporal de dicha forma, pero sin que en ningún momento haya simultaneidad de eventos que presenten localizaciones espaciales diversas, nos encontraremos frente a lo que los músicos llamamos una *línea melódica*. En cambio, cuando aparezcan conjuntos de eventos sonoros diferentes en cuanto a su altura, pero en simultaneidad temporal, estamos saliendo del campo de lo que es específicamente una línea.

En el campo visual, una línea es un trazo único; en la música, una línea es una sucesión de alturas diversas. Pero, en el campo de lo sonoro hablamos también de lo que llamamos una *línea rítmica*: esta situación se produce cuando, por ejemplo, a una línea melódica le eliminamos las alturas y dejamos solamente la sucesión de duraciones de sus eventos, o cuando dicha sucesión de eventos es ejecutada, por ejemplo, por un instrumento de percusión sin *altura puntual* definida.

Esto significa que, en música, la línea en tanto totalidad se encuentra configurada en base a dos componentes: la sucesión de alturas (que es lo que hace que

reconozcamos la melodía) y la línea rítmica, que está constituida por la localización y extensión temporal de los distintos eventos sonoros sucesivos. En cuanto a lo visual, tenemos distintos tipos de líneas: rectas, curvas y líneas mixtas (resultantes de las combinaciones de los dos tipos anteriores).

También en lo sonoro existen diferentes tipos de líneas, que presentan características particulares: así, por ejemplo, tenemos líneas que los músicos denominamos como *más cantables* (que quizás en lo visual se podrían comparar con aquellas líneas curvas con ondulaciones suaves). También hay líneas melódicas que son *más angulosas* (y nuevamente aquí nos encontramos frente a un término que la música toma de lo visual), líneas donde lo rítmico predomina (a las cuales podríamos denominar como *líneas fuertemente rítmicas*), líneas que son continuas en el tiempo y líneas que se van entrecortando, y por lo tanto son discontinuas, etc.

Otro tipo de líneas que encontramos en la música, y también en las artes visuales, son lo que denomino como *líneas ornamentadas* – por un lado – y *líneas ornamentales* – por otro. El ornamento, en lo referente a la línea melódica, se da por la utilización de eventos (o grupos de eventos) que ocurren a alta velocidad (tales como acciaturas, trinos, trémolos), de modo tal que el oído no puede prácticamente captarlos individualmente sino solamente en cuanto a su contorno (otro término que también proviene de lo visual) general en tanto a dirección (ascendente, descendente o combinando sucesiones de ambas) y localización registral. De tal modo, el ornamento puede ser aplicado a cualquiera de los tipos genéricos de líneas melódicas mencionados antes (cantables, fuertemente rítmicas, etc.), con lo cual se obtendrá una línea melódica *ornamentada*.

Otra cosa diferente es la línea totalmente ornamental, que es aquella que se encuentra constituida exclusivamente por ornamentos (por lo tanto, no existe en este caso la línea de base que posteriormente recibe ornamentaciones en determinados momentos), sino que lo ornamental se constituye en la componente única de tal tipo de línea.

Este tipo de situaciones tiene también su equivalente en las artes visuales, donde nos encontramos frente a líneas rectas, curvas o combinadas, que reciben ornamentación a través de la incorporación de arabescos con muchísimo movimiento en determinadas partes de las mismas, o – en el caso de las líneas ornamentales – aquellas que se encuentran constituidas exclusivamente por arabescos.

Y resulta importante señalar que, tanto en la música como en las artes visuales, cuando nos encontramos frente a una línea completamente ornamental, el ornamento deja en realidad de ser tal, para constituirse en el factor estructural primordial que hace la caracterización de dicha línea.

En el caso de las artes visuales, existe también otro tipo de líneas, a las cuales resulta difícil encontrarles un paralelo en la música. Me refiero a lo que podemos llamar *línea virtual* (o *línea resultante*). Es la línea que surge de la yuxtaposición de planos que, por ejemplo, tengan colores diferentes. Este tipo de situación crea la percepción de la línea sin que el artista la haya dibujado realmente.

Este tipo de situación resulta muy difícil que tenga un paralelo en la música (en todo caso, podría plantearse una cierta semejanza con el caso de un *cluster* instrumental que estuviese segmentado en base a una instrumentación que implicase timbres diversos para cada segmento “espacial” del mismo. De tal modo, se crearía una suerte de borde entre las zonas de dichos *cluster* asignadas a uno y a otro timbre). En las artes visuales, en cambio, esta es una situación que es mucho más frecuente, dado que resulta inherente a la naturaleza del medio.

Dejando ahora lo referente a la línea, pasaremos a considerar el concepto de *color* en ambos campos artísticos. Y tenemos entonces otro concepto que la música incorpora basándose en las artes visuales. En ellas, la noción de color se relaciona directamente al campo de la percepción visual.

En la música, en cambio, nos encontramos nuevamente frente a una traslación del término. Cualquier evento sonoro queda definido en función de los valores que asumen las variables que lo caracterizan (tales como duración, altura, intensidad, timbre), a las cuales denominamos *parámetros*. El timbre es uno de dichos parámetros, y en música lo utilizamos como sinónimo de *color*. O sea, si oímos una determinada nota cantada por una voz humana, y luego la misma nota ejecutada por un clarinete (por ejemplo), nos encontramos frente a la misma altura, duración e intensidad, pero con un timbre diferente. Al ser emitida la misma por otra fuente sonora, decimos entonces que tiene un *color diferente*. Esto, desde un punto de vista acústico, tiene que ver con las características de la fuente sonora que produce el evento sonoro en cuestión (de hecho, está relacionado fundamentalmente con el espectro y con los transitorios de ataque y de extinción).

De hecho, resultaría interesante investigar (y quizás esto ya se encuentre concretado, pero no es de mi conocimiento), de donde viene y como se produjo en música la adopción de estos términos provenientes de las artes visuales (recordemos, por ejemplo, que ya en el Renacimiento aparece la Escuela Veneciana, tanto en música como en artes visuales, y en ambas se da un énfasis muy particular al trabajo con el color).

Así como ocurre en las artes visuales, en música manejamos tanto los colores puros como las mezclas de colores (o, como las denominamos los músicos, las *mezclas tímbricas*). En las artes visuales, por otra parte, existen los colores primarios, que son aquellos que no se descomponen en otros que los constituyan, y los complementarios, en tanto colores compuestos (o sea, provenientes de la mezcla de primarios).

En música, el color primario se halla representado por el sonido sinusoidal, que es aquél que no se puede descomponer en otros sonidos más simples. Todos los demás sonidos están constituidos por sumas de sonidos sinusoidales. Por lo tanto, cualquier sonido que imaginemos o escuchemos estará formado por mezcla de una cantidad mas o menos grande de sonidos sinusoidales. Así, cuando creamos timbres, lo que estamos haciendo es mezclar una cierta cantidad de sonidos sinusoidales, del mismo modo que un artista plástico obtiene muchos de los colores que utiliza como resultantes de diversas mezclas de colores primarios. Es evidente que todas estas son herramientas que tanto el músico como el artista visual deben manejar muy bien, a fin de poder utilizarlas adecuadamente para que sus imágenes interiores sean plasmadas lo más fielmente posible.

Otro punto que se plantea en ambos campos artísticos – en cuanto al color – es el referente a las transiciones, o sea, el paso gradual de un color a otro (o de un timbre a otro). En el caso de la música, denominamos a dicha situación *modulación tímbrica*. En las artes visuales, sería el caso de un color que nos lleva gradualmente hacia otro, de una manera sutil, donde los cambios entre zonas contiguas resulten absolutamente imperceptibles.

Dentro de este mismo campo (el de las transiciones graduales), nos encontramos en las artes visuales con dos situaciones diferentes: por un lado, el color como medio de contrastar la luz con la sombra (como se da, por ejemplo, en la pintura renacentista), y el color en si mismo (como tal) por otro (como ocurre, por ejemplo, en la pintura impresionista).

En música – dado que el *color* depende fundamentalmente del uso del timbre – nos encontramos con que estos diferentes manejos del mismo dependen de las técnicas de instrumentación y de orquestación utilizadas. Así, en la orquestación del Clasicismo (siglo XVIII, Mozart, por ejemplo), estamos frente a un manejo tímbrico que sería comparable a lo que es el color utilizado como medio de contrastar la luz y la sombra en las artes visuales. En cambio, la instrumentación impresionista (como se da en el caso de Debussy) se basa en el juego entre los distintos colores como tales (el timbre de cada fuente sonora adquiere relevancia por si mismo).

Ahora bien, en el caso de la música electroacústica, el sonido sinusoidal funciona como nuestro *color primario*, y obtenemos diferentes *colores resultantes* por mezcla de diversos sonidos sinusoidales (con diversas envolventes dinámicas y duraciones individuales). De tal modo, podemos tener una misma línea melódica con timbres diversos, obtenidos en base a la mezcla de diversos sonidos sinusoidales. En la música instrumental, por otro lado, estos cambios de color son obtenidos por mezcla de diversas fuentes sonoras. En música, la asociación entre línea y color se da cuando coexisten en simultaneidad diversas líneas que son tocadas con un color (timbre) distinto cada una.

Tocaremos a continuación el tema del espacio en ambos campos artísticos. Se suele decir que la música es un arte temporal, pero, como manifesté al comienzo de este trabajo, creo que se trata más bien de una rama del arte donde el referente temporal se encuentra enfatizado, pero donde, a la vez, espacio y tiempo están coexistiendo.

Ya, al tratar el tema de la línea melódica, señalé que cada nota (evento) de una melodía, al presentar una altura diferente, está planteando una situación que resulta absolutamente relativa a la percepción espacial. Claro está que este espacio, que se halla sugerido por la distinta localización de cada altura, no es *real* (y justamente aquí aparece otro término que los músicos tomamos del campo visual, como lo es el concepto de *altura*. Al respecto, es evidente que en la música no existe ni lo más alto ni lo más bajo, por lo cual resulta curioso observar, una vez más, cómo necesitamos apoyarnos terminológicamente en palabras o expresiones que hagan alusión a algún referente tangible o material, aunque el mismo no sea de naturaleza específicamente auditiva).

Este hecho (que las diferentes localizaciones de las notas de una línea melódica referencien una sensación relativa a magnitudes espaciales) pertenece al campo

de lo que denomino *espacio virtual* en el campo de la música. Por lo tanto, considero que (siempre en el terreno de lo sonoro) podemos clasificar a las sensaciones espaciales en dos categorías diferentes: lo que es el espacio real, por una parte, y lo que es el espacio virtual, por otra. La percepción de espacio real se produce cuando las fuentes sonoras se encuentran localizadas en diferentes puntos dentro del ámbito de escucha, generando percepciones referentes a las direcciones y a las distancias desde las cuales llegan los fenómenos sonoros. En cambio, si la o las fuentes sonoras se encuentran localizadas en una única zona, también se podrán evocar sensaciones relativas a lo espacial, a través del juego de las intensidades (percepción de distancia: cerca/lejos) o de los tamaños interválicos (percepción de magnitudes – tamaños – espaciales). Como los músicos bien conocemos, este manejo del espacio (tanto real como virtual) ya fue practicado muy conscientemente por los compositores de la Escuela Veneciana en el Renacimiento, como mencionara más arriba.

Veamos ahora qué ocurre en las artes visuales en cuanto al manejo y percepción del espacio: cuando el artista visual trabaja sobre un plano (como en el caso de una obra pictórica), puede evocar sensaciones virtuales de espacio a través de, por ejemplo, la claridad y la oscuridad, que van a simular el volumen. Sería, comparativamente, lo que ocurre en música cuando jugamos con los tamaños y distribuciones interválicas y con las intensidades, a fin de simular espacios (virtuales) de diversos tamaños y distancias. Así, este tipo de técnica en las artes visuales (distintos tipos de interrelaciones entre claridad y oscuridad) evoca sensaciones de distancia (más cerca o más lejos), que podríamos asociar en música con sonido más cercano (lo de mayor intensidad) y más lejano (lo de menor intensidad), respectivamente. Y esto muestra una interrelación muy directa entre lo visual y lo auditivo en cuanto a percepción virtual de distancias: claro (en lo visual) – más intenso (en lo sonoro), por una parte, y oscuro (en lo visual) – menos intenso (en lo sonoro).

En las artes visuales podemos hablar, por otra parte, de espacialidad “real” en el caso de los trabajos tridimensionales (que resultaría equivalente, en la música, a la localización de las fuentes sonoras en distintos puntos del ámbito de audición).

En cuanto al espacio real plano en la música, el mismo se puede manejar a través de la localización de dos fuentes sonoras (cajas acústicas) en ambos extremos del mismo. A su vez, si la distancia entre las fuentes es lo suficientemente grande, es posible crear sensaciones de localización de los eventos sonoros en zonas intermedias entre los dos puntos extremos. La misma situación es aplicable al

caso de la música instrumental o vocal, cuando se localiza a los intérpretes en distintos puntos de un determinado plano (estereofonía).

Por otra parte, al trabajo con el espacio multidimensional en música (y en el caso específico de la música electroacústica) lo manejamos por medio de los sistemas multicanal, donde se dispone un determinado número de cajas acústicas (4, 6, 8, etc.) localizadas en diversos puntos, de modo a crear un espacio envolvente. También en la música instrumental y vocal se plantean situaciones de multidimensionalidad espacial, a través de la localización de los intérpretes en diversos puntos dentro de un determinado ámbito.

Un ejemplo de espacialización múltiple se da en mi obra *Música para un Espacio* (1983), compuesta durante un Festival de Invierno, en Diamantina (MG, Brasil), para ser ejecutada en una gruta (Gruta do Salitre), donde distribuí espacialmente a los ejecutantes en 18 grupos (de voces e instrumentos). En este caso, el público también estaba ubicado aleatoriamente dentro del espacio configurado por la gruta, de modo que distintos grupos de oyentes se encontraban más próximos o más lejanos de determinados grupos de instrumentos o voces.

Pasaré a considerar ahora el concepto de *forma* en ambas disciplinas artísticas. Al respecto, y como primera colocación, debo decir que considero que todo tiene una forma, y que por lo tanto la amorfia es inexistente (así como creo también que la arritmia es inexistente, y que absolutamente todo tiene necesariamente un ritmo). Claro está que cuando, por ejemplo, un cardiólogo le informa a un paciente que el mismo presenta una arritmia, se trata de un caso particular, en el cual se está realizando una comparación con un determinado patrón que corresponde al ritmo cardíaco normal, y de ahí surge el hecho de la arritmia. Es interesante llevar también este caso al terreno artístico, donde también cada estilo y cada lenguaje presentan determinados “patrones” (rítmicos, o referidos a cualquiera de los otros aspectos en juego), dentro de los cuales debería caer la rítmica de una obra en particular, para que la misma sea considerada como pertinente dentro de dicho estilo.

Sin extenderme más sobre este tema, vuelvo ahora nuevamente al punto que deseo tratar aquí, reiterando una vez más que considero que, dentro de nuestro mundo físico, no podemos imaginar absolutamente nada que no presente una forma. En lo referente a la música, defino a la forma como *la resultante perceptiva producida por un conjunto de partes interrelacionadas funcionalmente*. Por lo tanto, considero que en toda forma sonora nos encontramos con una serie de

partes que van *interactuando* entre ellas. Y es también por eso que creo que, en la música al menos, forma y función están estrechamente relacionadas.

Recuerdo, al respecto, algo que vi hace muchos años en un programa de televisión, en el cual un botánico mostraba un árbol muy alto, cuyas hojas de la parte superior tenían una forma diferente de aquellas que se encontraban en la parte inferior del mismo. El botánico explicaba que esto se debía a que las hojas en la parte superior tenían esa forma para poder cumplir la función de captar la luz solar, en tanto que las hojas en la parte inferior cumplían otra función diferente, y de allí su distinta forma. Por lo tanto, creo que, en música, cada parte de una forma sonora tomada integralmente debe tener la forma que resulte adecuada para que cumpla la función que le corresponde dentro del total de la misma. Otros ejemplos, relativos al cuerpo humano: las manos tienen una forma que las convierte en adecuadas para tomar objetos, en tanto que el pabellón del oído tiene una forma que resulta apta para captar ondas sonoras.

En cuanto a las artes visuales, no he encontrado – por lo menos hasta el momento – un equivalente de aquello a lo cual yo llamo la *función* (o *función formal*) dentro de las formas sonoras (al menos, en lo que es de mi conocimiento hasta el momento). Una situación como esta nos muestra que, evidentemente, ni todo en la música tiene su equivalente en las artes visuales, y viceversa. Y de hecho, no es lo que estoy tratando de plantear en este trabajo, de ningún modo. Existen determinadas situaciones y/o términos en las artes visuales y en la música que presentan una correspondencia, pero muchas otras cosas, no.

Y continuando entonces con lo referente al terreno de las artes visuales, encuentro que, en el caso de las obras bidimensionales (como es el caso en la pintura, el dibujo o el grabado), nos encontramos frente a un juego de interrelaciones entre *objetos*, entendiendo a los mismos como formas constituyentes de una totalidad, tanto en el caso de las obras figurativas, como en el caso de las abstractas (donde el juego se da entre un conjunto de formas geométricas). O sea, en las obras bidimensionales existe siempre un juego interrelacionado de objetos con distintos grados de conexión (en cuanto a los tamaños, los colores, las texturas, los volúmenes sugeridos o las configuraciones geométricas).

En el caso de las obras tridimensionales, nos encontramos también frente a ese mismo juego de interrelaciones, pero en el espacio. O sea, que se suma la variable de las configuraciones espaciales. Y, siempre en las obras tridimensionales, esta percepción del espacio se encuentra relacionada directamente con la variable que

denomino *magnitud espacial* (o sea, de “tamaños”) y no tanto a la percepción de distancia. Salvo en el caso particular en el cual la obra se conforme utilizando el entorno en el cual se encuentra ubicada, como parte integrante de la misma (de hecho, el entorno dentro del cual se localiza una obra se vuelve siempre parte de la misma – tanto en las artes visuales como en la música – pero me refiero aquí al caso en donde el mismo artista concibe la obra incluyendo al entorno como parte de la misma). En este caso, sí, el artista va a poder jugar con la distancia también. Por lo tanto, en el caso de obras tridimensionales, la percepción de las interrelaciones entre las diversas magnitudes espaciales de los objetos que las constituyen forma parte también de lo referente a la captación de la forma.

Cabe aclarar también que cuando hablo de forma me estoy refiriendo a la obra como totalidad integrada. Y la misma se encuentra constituida siempre por la interrelación de las partes que la conforman. Creo que esto es algo que ocurre tanto en una obra visual como sonora. Siempre existe una totalidad, que es la resultante de las interrelaciones entre tamaños, colores, volúmenes, texturas, timbres, ritmos, etc., de cada una de sus partes (que, a su vez, también constituyen formas de menor magnitud dentro del total).

Resulta interesante también hacer referencia aquí a lo inherente a la utilización del principio de la sección áurea o de la serie de Fibonacci, que tanto músicos como artistas visuales solemos emplear para determinar los juegos de proporciones (espaciales, en el caso de las artes visuales, y espacio-temporales, en la música). En la composición musical, solemos utilizar la sección áurea para determinar las proporciones referentes a la segmentación del tiempo y la serie de Fibonacci para segmentar el espacio virtual trabajado a partir de las interrelaciones entre alturas, por ejemplo.

La proporción áurea implica la división de un segmento de recta en dos segmentos, de los cuales el mayor es una media proporcional entre la longitud total (que podemos denominar genéricamente como = 1) y el segmento menor. Esto implica la siguiente proporción:

$$\frac{1}{0,618} \rightarrow \frac{0,618}{0,382} \approx 1,618 \text{ (número áureo)}$$

Así, por ejemplo, si tenemos una forma sonora cuya duración total es de 60”, la articulación temporal más importante de la misma se deberá producir a los 37” (redondeando), y la duración entre el comienzo y dicho punto corresponderá entonces al segmento mayor de la proporción áurea, en tanto que la extensión

temporal que va desde los 37” hasta el final de la forma (o sea, 23”) corresponderá al segmento menor.

Del mismo modo, podríamos seguir aplicando este principio para definir articulaciones de menor magnitud en la forma, dividiendo cada uno de los dos segmentos temporales anteriores nuevamente de acuerdo al principio de la proporción áurea de modo tal que, por ejemplo, se cree una simetría bilateral con respecto al punto de mayor magnitud articuladora (a los 37”), o sea: (mayor – menor / menor – mayor). Luego, se definirán y diferenciarán las distintas unidades formales resultantes de este tipo de articulación del tiempo (que, de hecho, podría continuar siendo aplicada hasta los niveles temporales más pequeños de la forma, si así quisiésemos) a través de diversos factores, tales como la instrumentación, las texturas, los registros, etc. O sea: es el mismo principio que aplica el artista visual cuando va “articulando” el plano (a diversos niveles de tamaños, y tanto en lo horizontal como en lo vertical) a través de la utilización de los principios geométricos de la sección áurea.

Continuando ahora mis reflexiones con respecto al tema de la forma, creo que en la obra visual tridimensional se impone un tipo de recorrido espacio-temporal de la misma. Este tipo de obra presenta características que vamos captando a través de dicho *recorrido*, en función del cual van apareciendo sus rasgos en cuanto a volúmenes, colores, intensidades diversas de la luz en sus distintas partes, etc., etc.

Pero creo que también en muchos casos, en las obras visuales construidas en el plano (como la pintura o el dibujo), el autor genera un tipo de recorrido temporal de la obra, en base a la distintos grados de jerarquización de las formas constitutivas del total. De tal modo, el artista nos está llevando a realizar una lectura de la obra, donde necesariamente se incorpora el tiempo, pues el ojo va yendo sucesivamente desde determinadas formas que generan un atractivo mayor (en función de sus características constructivas) hacia otras menos jerarquizadas, y así sucesivamente. Por lo tanto, no se trata aquí de una percepción exclusivamente espacial, sino que la componente temporal está adquiriendo también un valor importante en este tipo de casos. Y es por eso que vuelvo a insistir en lo que planteara al comienzo de este trabajo, en cuanto a qué espacio y tiempo están presentes tanto en las artes visuales como en las artes sonoras.

Otro aspecto que resulta de particular importancia en cuanto a la forma en la música se halla constituido por lo que denominamos los *procesos elaborativos*. Al construir una obra musical, vamos colocando algunas ideas generatrices,

pero en una cantidad relativamente limitada. Porque, de hecho, si la obra musical estuviese constituida en su totalidad por la sucesión de una nueva idea generatriz tras otra, el resultado muy fácilmente se convertiría en una colección de segmentos, sin llegar a constituir una totalidad orgánica desde un punto de vista morfológico. Por lo tanto, resulta muy habitual en una obra musical que las ideas generatrices (o primigenias) sean limitadas en cuanto a número y que, a través del desarrollo de la forma sonora, las mismas vayan siendo sometidas a diversos procesos de transformación, que las irán elaborando y produciendo una multiplicidad de variantes de las mismas (desde las más cercanas y fácilmente perceptibles, hasta aquellas que presentan un alto grado de lejanía con respecto al punto de partida).

Creo, al respecto, que el compositor debe poseer un oficio lo más sólido posible en cuanto a las técnicas de elaboración (junto a muchas otras, naturalmente), pues en caso contrario, una vez que concibe y coloca sus ideas generatrices (que, de hecho, pueden ser absolutamente interesantes si se trata de alguien con un real talento creativo), no sabrá exactamente qué es lo que puede hacer con ellas, cual es su potencial para ser elaboradas y en qué direcciones puede desarrollarse dicho trabajo elaborativo, de acuerdo a las características de cada una de las mismas.

Creo que en las artes visuales ocurre exactamente algo semejante, cuando el artista coloca un conjunto restringido de formas, líneas y colores sobre el plano de la obra y luego va realizando diversas transformaciones de dichas *formas referenciales*. En música – y especialmente en el campo de la música electroacústica, pero también en el de la composición instrumental o vocal – hablamos de la noción de *objeto sonoro* y, por lo tanto, nos encontramos nuevamente frente a un término tomado del campo visual.

En mi caso particular, defino a los objetos sonoros como configuraciones de la materia sonora (o configuraciones matéricas) que resultan reconocibles a la percepción en función de sus rasgos globales, y no específicamente de su estructuración puntual (como ocurre en las estructuras sonoras que pertenecen al campo de lo sintáctico-discursivo).

Para continuar, quiero ahora referirme al concepto de *movilidad* en las formas sonoras: ya por la década de 1960 (o fines de la década de los años 50), comienzan a aparecer las denominadas *formas móviles*, que son aquellas que pueden tener un determinado número (restringido en algunos casos y muy grande en otros) de versiones posibles.

Al respecto, es importante destacar que, en realidad, toda forma sonora interpretada por seres humanos nunca va a ser realizada en forma idéntica en dos o más versiones, debido justamente a la falibilidad humana, por una parte, y a la aplicación del concepto de *interpretación* por parte de los ejecutantes. Pero, en el caso de las denominadas formas móviles, la diferencia sustancial radica en el hecho de que el compositor concibe y organiza la obra predeterminando ya la posibilidad de versiones múltiples de la misma. En este tipo de casos, el intérprete se convierte en partícipe directo del hecho creativo.

En cuanto a las artes visuales, quiero citar como ejemplo de forma móvil una obra de Juan Grela G. (1914-1992, artista plástico argentino y padre de quien escribe este trabajo). Se trata de *La mural* (1982-1988). La obra fue realizada por encargo, para una pared de una propiedad privada, y se halla realizada en base a una multiplicidad de trozos de vidrio (con formas diversas, por lo general muy irregulares) que se encuentran atornillados en diversos puntos, cubriendo la totalidad de la superficie de la pared sobre la cual fue realizada. El artista recolectó trozos de vidrio que en general provenían de desechos (en algunos casos, si dichos trozos eran muy grandes, los quebraba para obtener trozos menores), y los pintó con colores diversos, atendiendo también a las diversas texturas que presentaban los materiales originales. Luego, fue determinando su distribución sobre el plano, según juegos que le iba dictando su imaginación. Cada uno de los múltiples trozos de vidrio que componen la obra puede girar sobre su eje, con lo cual, la forma total puede presentar un número infinito de variantes. En muchos casos, un mismo eje tiene montados dos trozos de vidrio de colores y texturas diferentes, lo cual genera una suerte de caleidoscopio con una enorme cantidad de posibilidades en cuanto la forma resultante.

Pero aquí resulta muy importante diferenciar entre lo que significa la movilidad dentro de un plan morfológico general que fue concebido por el artista y lo puramente azaroso, que debería partir de la inexistencia absoluta de ningún tipo de plan inherente a la forma, surgiendo entonces la misma del puro azar, exclusivamente. Es por esto que, en *La mural*, quien mueva los vidrios (haciéndolos girar) va a obtener variantes de una forma global, dentro de un campo de posibilidades (enorme, pero no infinito) cuyas líneas generales fueron definidas por el creador de la obra.

En la música ocurre exactamente lo mismo. O sea: movilidad no es azar. De hecho, el azar ha sido empleado también en la música (como es el caso con el

pensamiento y gran parte de la obra de John Cage), pero se trata de un tema que posiblemente nos llevaría más allá de los temas a los cuales se encuentra dedicado este trabajo.

Y una vez más surge aquí el tema relativo a las diferencias sustanciales entre las artes visuales y la música. Para poder ejemplificar el caso de la movilidad en el campo de lo sonoro, deberíamos proceder a escuchar – en sucesión – diferentes versiones de una forma móvil. En cambio, en las artes visuales, hemos podido plantear y observar dicha característica sobre la totalidad de una obra.

Existe también una serie de otros aspectos que resulta de interés tratar en cuanto a esta interrelación entre ambos tipos de artes. Uno de ellos es la noción de *silencio* que usamos en la música. Esto nos llevaría a preguntarnos: ¿será que existe una noción visual equivalente al silencio? (quizás el color negro absoluto, la oscuridad total). De hecho, no tengo – al menos hasta el momento – la respuesta a dicho interrogante (suponiendo, además, que la misma exista), de modo que lo único que puedo hacer en tal caso es dejarlo solamente planteado.

Deseo hacer referencia también al concepto de *textura*, que es otro de los que también compartimos en los campos de las artes visuales y las sonoras: en cuanto a lo visual, podemos encontrar a la textura definida como *la apariencia de una superficie*. Y, profundizando un poco más, nos encontramos frente a dos tipos genéricos de texturas dentro de las artes visuales: las texturas táctiles y las texturas visuales (o gráficas). De algún modo, podríamos decir que las texturas consisten en el modo de tratar las superficies (ya sea en obras bi como tridimensionales).

En cuanto a las artes sonoras, defino a las texturas como los distintos tipos de configuraciones espacio-temporales provenientes de los tipos de interrelación entre los eventos sonoros en función de estos dos referentes. Por lo tanto, en la música, las diversas texturas están relacionadas con los diversos modos de relacionar las localizaciones espaciales y las temporales de los eventos que constituyen una forma sonora (así, hablamos de texturas monódicas, polifónicas, monorrítmicas, polirrítmicas, heterófonas, etc., y dentro de cada uno de estos tipos, además, podemos definir una gran cantidad de subtipos).

De tal modo, también en música el concepto de textura se relaciona con el tratamiento y la caracterización de las distintas “superficies”, entendiendo una vez más que nos encontramos aquí frente a un término que tomamos del campo

visual y que utilizamos (como en tantos otros casos) creando una suerte de analogía particular entre lo “tangible” de la obra visual y lo “intangibile” de las ondas sonoras que llegan a nuestros oídos.

Para dar fin ahora a estas reflexiones, quiero volver todavía sobre algunos de los conceptos que he colocado anteriormente. Así, tenemos por ejemplo el hecho de la percepción instantánea en el caso de la obra visual plana. Si la obra es tridimensional, en cambio, no podremos tener nunca una captación total de la misma, sino que la podremos observar sólo segmentariamente (de acuerdo a la localización que adoptemos en cada momento con respecto a la misma), y su totalidad solo podrá ser reconstruida en nuestra imaginación, a través de una operación de integración de las distintas visiones parciales que nos brinda cada ángulo de enfoque (naturalmente, esta situación se da también en el caso particular de una obra visual que ocupe la totalidad del entorno o el ámbito que la contenga). En cambio, en la forma sonora, solamente vamos captando instantes (como ya lo hemos planteado) y, por lo tanto, la memoria y el recuerdo se vuelven fundamentales en cuanto a la captación de la totalidad de la misma, a través de un proceso de reconstrucción.

En este trabajo me he referido a algunos de los conceptos que manejamos en común entre música y artes visuales, observando sus paralelos en algunos casos y sus profundas divergencias, en otros. De hecho, quedan otros (como, por ejemplo, los conceptos de ritmo, de estatismo o de movilidad), que resultan inherentes a ambos campos artísticos. No los he tratado aquí, a fin de no extender exageradamente el mismo. Quedarán, por lo tanto, pendientes para próximas reflexiones.

Eco e Narciso [reverberações do mito]: som e imagem no Cinema

Jalver Bethônico

Rodolfo Caesar utiliza o mito de Narciso e Eco no desenvolvimento de suas questões sobre as interseções que permitiriam percorrer as noções ligadas ao conceito de imagem sonora. Ao prosseguir a discussão de uma materialidade que sustenta a noção de “imagem”, iniciada no texto “O som como imagem”, a água e o ar são apresentados como suporte imagético para o *loop* (CAESAR, 2012). Portanto, o rapaz está atado à reprodução de sua imagem visual na água, e sua pretendente Eco fica à mercê da sina de ser uma imagem sonora.

Como no trabalho de Caesar, muitas vezes vemos aflorar dos mitos gregos concepções ricas que nos fugiram inicialmente. A filosofia grega ou, mais além, extratos arquetípicos da condição humana brotam de aspectos aparentemente ingênuos das narrativas (Narciso deixa muitas sementes da flor em que se transforma no final). Através da mitologia recebemos muito do pensamento grego fundante de nossa cultura, e refletir sobre heróis e deuses pode nos apontar aspectos de nossa condição humana. “Lendo, não encontramos tantas vezes um trecho que captava um momento de nossas próprias vidas? Numa linguagem tão capaz, tão além de nossas expectativas?” (GASS, 1994, p. 5). Encontramos imagens de nós no labirinto de nossas leituras, um espelho que

nos supera ao apontar para parcelas do que somos que sem ele não conheceríamos. Caesar mostra sutilezas da história de Eco e Narciso e nos encanta com a simetria dos personagens fadados a sofrer devido à reprodução imagética e sonora. Movido pela curiosidade (por que Eco é a contraparte de Narciso? Quais as implicações possíveis do fato de Ovídio ter colocado Eco relacionada a Narciso?), dediquei-me a explorar alguns aspectos da história. Ao especular, refleti sobre os termos das relações audiovisuais e, talvez inevitavelmente, vi ressoarem algumas questões importantes para a criação sonora ligada ao Cinema.

Como Narciso e Eco, imagem e som são dois caminhos provenientes de uma raiz comum, a fertilidade signíca do homem. E buscam, por meio de suas peripécias na história cultural da humanidade, se encontrar e se resolver. Os personagens do mito “se encontram, mas não se resolvem e mais ainda se separam, [...] trazem] a marca de uma discórdia e de uma tragédia” (SANTOS, 2008, p. 12) que muito nos elucidam sobre nossa própria cultura. Através da fina máscara do mito, é para nós que apontam muitas das características que vislumbramos. Conta o que me faz pensar o mito com o que conta (fecha-se o *loop*). Este trabalho apresenta ideias e conexões sobre a audiovisualidade que são acionadas a partir da narrativa em suas várias versões. O mito nos permite avaliar o status do som na gramática audiovisual vigente na indústria cinematográfica, respeitando-se as exceções históricas e atuais que se diferenciam e tensionam as regras mais tradicionais. O que revela o mito em suas dobraduras é apoio para a condução de um discurso e não é argumento para as ideias sobre a relação entre imagem e som. Simplesmente, não foi possível deixar de valorizar extensamente o mito em sua potência de falar do ser humano.

O entrelaçamento dos dois destinos e as características dos personagens são extremamente significativas como eixo condutor para uma reflexão sobre o lugar do som no Cinema: Eco é aquela que soa em função do outro, Narciso é aquele que traz a potência da visualidade – por sua beleza e por ter seu destino decidido pelo olhar – e que define o que Eco soa. Narciso demonstra a dificuldade de se relacionar com o outro, “representa o inacessível [...] enquanto Eco é aquela que segue furtivamente a pegada do ser amado” (SANTOS, 2008, p. 6). Narciso e Eco estão em uma relação dialética de opostos complementares, de masculino e feminino, de imagem e som, repetido e repetição, “mas, sobretudo, de sujeito e de objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro” (SANTOS, 2008, p. 12). E muito disso se repete nos relacionamentos audiovisuais que caracterizam o Cinema.

Assim, do ponto de vista do mito, vemos, neste trabalho, o Cinema se relacionar com o som sob diversas perspectivas de Eco:

- Prefere a Eco que fala fluentemente, e faz sua audiovisualidade se relacionar intimamente com a palavra;
- Relaciona-se com a Eco que repete tudo o que diz, e reitera os paradigmas de uma linguagem sonora naturalista, nos ruídos, e romântica, na música, sem se aperceber da escuta contemporânea e do universo expressivo da música do século XX;
- Rejeita a Eco que faz uma aproximação íntima, que busca a paridade, privilegia os ditames egocêntricos e afasta procedimentos que nivelam a importância de som e imagem para manter-se na segurança da gramática que agrada as plateias;
- Substitui a Eco desumanizada por uma fixação na própria imagem, ficando impossibilitado de uma autodescoberta audiovisual que vem com o reconhecimento da alteridade.

Versões

O mito baseia-se em “antigas superstições sobre superfícies refletoras [...] os autorreflexos foram outrora muito temidos por serem considerados presságios da morte” (TRESIDDER, 2000, p. 93). Várias versões do mito de Narciso sobreviveram: a de Pausânias, no seu *Guia para a Grécia* (sec. V a.C.); a de Konon (entre o séc. I a.C. e I), principal versão grega, segundo Spencer (1997); há referências em Estrabon (primeira década da era cristã), uma encontrada entre os Papiros de Oxirrinco, de Parthenius (segunda década da era cristã); e aparece também em uma das versões de Homero, a do Arcebispo Eustácio de Tessalônica, que viveu no século XII.

O mito de Eco também existe em várias versões. Na variante do romancista grego Longus (séc. II d.C), encontrada em sua obra *Dafne e Cloe*, a ninfa está relacionada ao deus Pã que a deseja pela sua beleza, seu dom do canto e sua habilidade com vários instrumentos. Mas Eco evitava tanto os deuses como os homens e recusa seu amor. Pã, com ciúmes, incita um grupo de pastores, que despedaçam o corpo da bela jovem. Seus membros partidos ainda cantavam (a palavra grega para “membros”, μέλος, é também utilizada para melodia, tom e cântico) e tudo o que sobrou dela foi sua voz ressoando pela floresta. A deusa Gaia escondeu os fragmentos de Eco dentro de si mesma. O corpo da jovem continuou cantando, imitando com perfeita semelhança todos os sons: de deuses,

de homens, de objetos, de instrumentos, de gritos de bichos. Pã também ouviu sua flauta repetida e procurou em vão nas montanhas o imitador que nunca pôde encontrar (LARSON, 2001).

Mas a versão mais conhecida de Eco e Narciso é, indubitavelmente, a do poeta romano Ovídio, tornada pública por volta do ano 8. O poeta latino, nas *Metamorfoses* (*Met.* 3.339-510), inovou o mito, pois foi o primeiro a combinar as histórias de Eco e de Narciso. Tem um primeiro núcleo com a profecia de Tirésias, e o segundo – a história de Narciso com uma digressão da história de Eco embutida na narrativa – sanciona o vaticínio anterior e estabelece uma transição para o relato de Penteu (que desdenha os poderes de Tirésias) (SANTOS, 2008). A narrativa de Narciso demonstra a precisão do dom profético de Tirésias, como um alerta a Penteu que não duvide do adivinho. Penteu, apesar de alertado por Tirésias, assiste ao ritual das bacantes, que era proibido aos homens, é descoberto e esfaqueado no êxtase do ritual. As duas pontas do texto falam da proibição de ver. Narciso se vê, Penteu vê o que é proibido e ambos perecem tragicamente. “Nas *Metamorfoses* recorre, persistentemente, este jogo entre ver/não pode ver; ver/falar, ver/não pode falar; não ver/falar, falar/não ver” (SANTOS, 2008, p. 11).

Eco

Eco era uma das Epigéias – ninfas da terra –, especificamente, do grupo das Oréades – as ninfas das montanhas. Amava os bosques e os montes, onde muito se distraía. Uma ninfa bela e graciosa tão jovem quanto Narciso. Era querida pela deusa Diana, a quem acompanhava em suas caçadas (Diana também traz em seu mito importante relação dialógica com uma contraparte masculina, seu irmão gêmeo Apolo – que simbolizava a luz solar: também tem os dotes de conceber e matar, seu pai os presenteara com arco e flechas, além de uma lira).

Eco era a única do grupo que não se divertia com Zeus. Para salvar suas amigas dos ciúmes de Hera (Juno, para os romanos), de forma a possibilitar que o deus e as outras ninfas escapassem, Eco – que era hábil com as palavras – a distraía com longas conversas.

Ainda que o personagem de Eco sofra transformações no decorrer da narrativa de Ovídio, é no dom da palavra que vai se concentrar o cinema hollywoodiano. No audiovisual,

as imagens servem apenas como suporte visual para o corpo que fala. [...] É suficiente, em termos significantes, o que se diz na pista de som, [...] vivemos em uma civilização fortemente marcada pela hegemonia da palavra. (MACHADO, 2001, p. 17)

Falando, Eco impedia Hera de ver. Chion (1998) afirma que o Cinema é vococentrista, os diálogos delimitam e explicam o que vemos. Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1977), vai mais longe ao afirmar que “a verdade da imagem está no símbolo verbal”.

Eco castigada

Quando Juno descobriu o que se dera, sentenciou Eco: “Confiscarei o uso de tua língua, essa com a qual me entretiveste, exceto para um único propósito de que tanto gostas: o de responder. Terás ainda a última palavra, mas não terás o poder de iniciar uma conversa” (CARVALHO, 2010, p. 100).

O castigo de Hera também amaldiçoa o Cinema. Se, conforme Santos (2008), Eco foi castigada pela habilidade sedutora de suas conversas, pelo uso enganador que deu às suas palavras, sua sentença é só conseguir repetir o que ouviu, sendo privada, portanto, ao mesmo tempo da iniciativa e da abundância sonora (SANTOS, 2008). A escuta centrada na palavra, no ruído naturalista e na segurança dos recursos sedutores da música sinfônica romântica do final do séc. XIX dificulta ao Cinema usufruir amplamente das conquistas da exploração sonora do séc. XX. A escuta contemporânea perde voz no Cinema. A constituição da trilha sonora recebe seus desígnios da experiência sonora do próprio Cinema – uma escuta em *loop*, ecoando a própria sonoridade –, no fluxo de trabalho que tradicionalmente os colocam na pós-produção, o músico e o designer sonoro perdem a iniciativa da própria capacidade de gerar soluções sonoras expressivas para seguir o clichê.¹ A sedução que permanece é a da repetição de recursos conhecidos; não é a diferença e o surpreendente, mas o reconhecido.

Essa “pré-auditabilidade [...] este já-saber-o-que-se-vai-ouvir, o que é importante, o que é bastante comum e necessário para a manutenção de determinados índices de consumo e audiência” (SÁ, 1991, p. 134), se dá na constituição de um “repertório sonoro veiculado e seu grau de informação ou de redundância com relação a outros repertórios anteriores [...] desde a tímbrica de seus

¹ Sobre isso recomendo o site: <https://www.youtube.com/watch?v=IEFQ_9DIItI>.

eventos até a própria morfologia musical veiculada” (SÁ, 1991, p. 134). Desde a consolidação do cinema sonoro, e até hoje, os filmes têm sido “o principal difusor de música sinfônica” (CHION, 1997, p. 61), reciclando as referências da música romântica (que retroalimenta um pensamento de trilha sonora) num “mata-borrão impregnado da própria absorvência” (GASS, 1994, p. 4). É a beleza idealizada de Narciso cativando a ele mesmo (o único que deveria estar vacinado, mas não há distanciamento suficiente). Mas isso é adiantar nossa história de Narciso. Assim, ao invés de nos solicitar uma atenção, a escuta se dilui no mero reconhecimento, passamos boa parte de nosso tempo ouvindo cada vez menos um índice cada vez maior de repertório repetido. Passamos a ter na reapresentação do repertório sonoro o nível mais alto de prazer, “cada vez mais vivenciamos menos experiências reais e, sempre mais, recebemos produtos menos diferenciados” (SÁ, 1991, p. 135).

“Quase todas as partituras escritas para os filmes sonoros são pastiches, que se inspiram nos estilos existentes da música passada e presente, de concerto ou de diversão” (CHION, 1997, p. 61). Há “uma certa uniformização do estilo de execução [...] na música de Cinema” (CHION, 1997, p. 94) e que está, com efeito, ligada a um modelo perfeito, asseptizado, veiculado continuamente. Os meios AV raramente suscitam a criação de novos recursos e estruturas que transcendam os limites dos usos audiovisuais para serem incorporados à música *strictu sensu* (CHION, 1997).

É importante notar que, no poema de Ovídio, Eco ora repete a última frase, ora repete apenas uma palavra final. A ninfa conservou a faculdade de escolher os sons que irá repetir (SANTOS, 2008). Em mais de cem anos de Cinema, nem tudo foi uma adequação às condições dadas pelo contexto cultural: nas primeiras décadas do século XX as produtoras fizeram um esforço para divulgar um repertório e determinados procedimentos junto aos músicos na sala de cinema (sobre isso, ver ALTMAN, 1995): cada exibição deveria repetir um modelo aprovado de música. Naquele momento, o Cinema fez uma escolha sonora e realizou um investimento para a mudança – claro que com uma perspectiva narcisista fazendo a música refletir a própria perspectiva. Também, em várias circunstâncias, músicos, designers sonoros e diretores conseguiram levar aos filmes escolhas de uma riqueza e sofisticação bem diferenciados em relação à predominância da visualidade, à redundância ou à busca de uma música inaudível. Outras escolhas assim poderiam instituir um ciclo com uma audiovisualidade mais profunda e integradora, que “encontraria instrumentos para sua ampliação e maior e melhor transformação da própria realidade” (SÁ, 1991, p. 134).

Narciso

A ninfa Liríope foi a primeira a testemunhar a veracidade das palavras de Tirésias. Foi perguntar ao adivinho se o filho Narciso viveria muito. Tirésias lhe respondeu: “Se ele não se conhecer”. Tirésias cita em forma negativa o oráculo de Delfos, dedicado a Apolo: “Conhece-te a ti mesmo” (SANTOS, 2008). Se, no mito de Penteu, o confrontado é Dionísio, aqui é Apolo. O nome de Narciso “tem a mesma raiz que narcose: *narké* (entorpecimento)” (TRESIDDER, 2000, p. 93), e ele cresceu tão belo que se viu comparável à beleza de Dionísio e Apolo. E, “na cultura grega, a beleza fora do comum sempre assustava” (SANTOS, 2008, p. 4).

O Cinema é narcisista não só pela constituição e realimentação de um *star system*, não só pela predominância da temática individualista fundada na estrutura do romance, mas por dar grande importância a seu aspecto visual e que marca a cultura com figuras mitificadas pela sua beleza. Assim também, “Narciso é o mais moderno dos mitos. Vive das aparências, ama as aparências e por elas morre” (GASS, 1994, p. 4).

Já por parte de pai – era filho do rio Cefiso –, Narciso tem estreita relação com a ideia de água, escoamento e fertilidade. As ninfas, como sua mãe, são relacionadas à água e, especificamente, Liríope é ligada à mansidão, leveza e “talvez signifique ‘de voz macia como lírio’” (SANTOS, 2008, p. 3). O que mais uma vez nos remete ao lugar predominante que, no Cinema, tem a voz – enquanto verbo apolíneo (o deus ciumento e vingativo retoma sua predominância divina sobrepujando com a palavra a quem sua beleza não superou) e não como som dionisíaco. A palavra, através do roteiro, também é mãe e guia do filme que se constitui: são estes os textos que estabelecem parâmetros fundantes da tessitura audiovisual na produção cinematográfica.

Eco e Narciso

Mulheres, ninfas e homens, ao verem-no, logo se apaixonavam, mas Narciso não correspondia a ninguém. Sua beleza entorpece, atordoa, embaraça a todos aqueles por quem ela é vista, mas, segundo Ovídio, ninguém o tocou.

Vagando, Eco encontrou Narciso por quem, claro, caiu de amores. Não podendo falar-lhe, limitou-se a seguir seus passos, sem ser vista. Também no Cinema temos a subserviência do som aos desígnios da imagem: historicamente, foi

estruturada uma hierarquia em que, até mesmo na ordem de produção, o som segue a imagem na pós-produção, tem alto grau de redundância naturalista e expressivo ao que é visto na tela. Músicos e outros profissionais perseguem um lugar no mercado de produção sonora para o audiovisual, é uma possibilidade muito desejada de atuação bem remunerada para o músico. Mas essa atuação é, normalmente, considerada arte menor, lugar inadequado para encontrar os grandes compositores.

Na versão de Bulfinch (2006), o jovem Narciso, estando perdido no caminho, pergunta: “Tem alguém aqui?” Ao que ecoou: “Aqui, aqui, aqui...”. Nas primeiras décadas do Cinema, como nos conta David Bordwell (1980), muitos autores buscaram o referencial da música atrás de um modelo articulatório para o discurso temporal cinematográfico. Mesmo Eisenstein (1990a e 1990b) apoia-se em terminologia musical ao teorizar os modelos de montagem (tonal, rítmica, atonal, polifônica e harmônica) e para abordar outras questões. Até mesmo *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, de 1927, dirigido por Alan Crosland) se apoia substancialmente no gênero musical. O desenvolvimento de um filme em que, pela primeira vez, a voz dos próprios atores se encontrava gravado, vai em busca da música: o filme tem apenas 354 palavras nos diálogos, mas possui muitos números cantados por Al Jolson, cantor consagrado no rádio e na Broadway.

Por outro lado, na sua tradução de 2010, Carvalho escreve assim o verso de Ovídio: “o rapaz, desviado dos colegas, gritou: ‘alguém me escuta?’, ‘escuta!’ rediz Eco”. Num desvio da visualidade que caracteriza o personagem, ele solicita uma escuta – egocêntrica, mas uma escuta: alguém escuta a mim? No poema, é talvez a maior aproximação que faz de Eco, pela sonoridade, pela solicitação de uma ajuda no território da audibilidade. E a ninfa responde exclamativamente com o que mais parece uma ordem: “escuta!”. Ela não aponta para si especialmente, como na versão de Bulfinch, mas com veemência afirma uma solução para o jovem perdido que o colocaria nos mesmos parâmetros de sua existência – e exclui o pronome da repetição: não basta escutar a mim, em lugar de repetir “me escuta” ela generaliza “escuta” (tudo)! Talvez a salvação de Narciso estivesse aqui, talvez sua aproximação à alteridade o salvasse do mergulho na fixação na própria imagem. Da mesma maneira, no enredo de *Lisbon Story* (*Céu de Lisboa*, 1994), Win Wenders faz o cineasta Friedrich, que está em busca de um novo Cinema, chamar para ajudá-lo o amigo Phillip, que é um engenheiro de som, e não outro cineasta ou um diretor de fotografia.

Eco desejou abordar Narciso com os ditos mais suaves – seleciona o que repetir e como repetir – para conquistar-lhe a atenção. Mas Narciso não consegue estabelecer um relacionamento dentro dos parâmetros de escuta: parece angustiado pela repetição – que não tem a linearidade sequencial da música romântica e que é uma estratégia composicional da música do séc. XX – mostra-se atônito por desejar algo que não poderia ver. Sim, depois de rejeitar todos, Narciso demonstra interesse por Eco e intima a quem respondia para sair do esconderijo: “aqui nos juntemos!”, e Eco, com volúpia nunca experimentada, rejubila e devolve com prazer: ‘juntemos!’” (CARVALHO, 2010, p. 100-104). Ela junta o gesto à palavra e, saindo da floresta, avança para abraçar-se ao pescoço do amado. Porém, era desejada enquanto foi apenas repetição de Narciso, enquanto não era vista, não se aproximava intimamente e não possuía reconhecida presença física.

Disse Narciso, recuando: “tira as mãos, não me abrace, morrerei antes que tu possas me reter!” E ela, responde: “Que tu possas me reter!” (SANTOS, 2008, p. 1), ainda se entregando. A partir da implementação de uma tecnologia de sonorização dos filmes, uma única trilha sonora passava a ser congelada junto ao registro fílmico, um modelo de pensamento sonoro se fixa. Isso também conteve a diversidade de músicas e soluções sonoras que ocorriam na sala de cinema, mantinha uma univocidade às projeções em todo lugar. Mas, mesmo com esse recurso que levava a concepção sonora dos estúdios aos espectadores sem mediação do músico na sala de exibição, como Narciso rejeitando Eco, nesse momento de aproximação, muitos teóricos e diretores (entre eles Eisenstein e Chaplin) recusaram a presença do som no filme.

Na versão de Bulfinch (2006), Narciso grita à ninfa atirada: “Não, prefiro morrer a te deixar possuir-me”. É como o Cinema evitando um relacionamento de maior intimidade com a trilha sonora, em que esta se fizesse presente como par igual. Ou evitando que o som se empoderasse como condutor do discurso fílmico: Narciso aceita que Eco se mantenha oculta, repetindo seu próprio discurso, mas não se entrega a uma efetiva união. A proposição do Cinema é a incorporação do som enquanto recurso narrativo. E até certo ponto, pois retrai-se à real proximidade, uma conjunção igualadora não serve. A distância é necessária para Narciso sentir segurança. É como se dissesse “morrerei quando me entregar a ti” ou “deixarei de ser quem sou quando possuir-me”. Resta mesmo a capitulação à ninfa e que é mais enfática nas palavras de Bulfinch (2006): “Possuir-me, disse Eco”.

O contato com Eco faz Narciso sair da esfera em que se encontrava, voltando-se para outro do mesmo modo, ao menos momentaneamente e parcialmente, como ele vai se interessar pelo reflexo de sua imagem na fonte. Mas, por fim, “ele não consegue se estender a outro ser além dele mesmo. Quando ele tenta finalmente fazê-lo, ele se apaixona por sua imagem refletida” (SANTOS, 2008, p. 8). Santos interpreta que Eco não é um outro em relação a Narciso, é o mesmo. A ninfa Eco representaria um duplo ou um reflexo sonoro. Narciso estaria fazendo a impossível integração do signo, uma volta a um paraíso semiótico, em que cada palavra é integralmente de domínio do emissor e do receptor, é igual ao seu sentido, é aquilo que parece ser (NESTROVSKI, 1994). Narciso fala para ouvir sua voz – ele é receptor, mas também emissor –, calcula as frases para ouvir o que deseja, manipula os sons para satisfazer seus desejos, ou seja, não se dedica realmente à escuta porque sabe o que foi dito. Não há diálogo, neste momento; também ele é seduzido por si mesmo.

Se o Cinema solicita e demanda, estabelecendo os limites do que quer como resposta do som, não há diálogo interdisciplinar. Dentro da perspectiva funcionalista (neste aspecto, o termo *design sonoro* é extremamente apropriado pelo traçado desígnio do som), não há escuta do aspecto estético sonológico próprio das Artes Sonoras. Impositivamente, como num castigo de Hera, o desenvolvimento da trilha sonora é uma prestação de serviço que responde ao Cinema com trilha do cinema, repetindo a demanda, cumprindo os requisitos. O Cinema quer ouvir o que as Artes Sonoras têm a dizer, desde que fiquem à margem da cena principal, repetindo o previsto. E nenhum avanço tira o autor cinematográfico de seu lugar predominantemente visual.

Porém, Eco consegue, mesmo seguindo os ditames do castigo que lhe impôs Hera, fazer escolhas expressivas. Como já dissemos, ela escolhe repetir as frases de Narciso parcial ou completamente. Mas, mais do que isso, como se pode ver na escrita de Ovídio, onde os pontos finais das falas da ninfa são diferentes dos que aparecem encerrando as falas de Narciso. Eco muda a entonação, que basicamente é uma intervenção de parâmetros sonoros (intensidade, duração e variação frequencial) sobre as palavras. O verbo está lá, mas é articulado expressivamente enquanto som. E talvez seja esse hiato entre o dito e o repetido que faz Narciso se interessar. Eco reencontra um certo frescor na repetição, ainda consegue se fazer ouvir enquanto individualidade, consegue intervir no *loop*. Ela ainda tem corpo, portanto, tem sua própria voz. Narciso também

pode ter se maravilhado ao ouvir suas palavras com outra sonoridade. Apesar desses recursos de conquista, Eco erra ao tentar transcender seu papel sonoro e aparece para ajuntar-se ao belo jovem.

Eco é castigada por Juno; Narciso, sob a ação de Nêmesis (como veremos adiante), se perdeu. Há uma força superior traçando os destinos. O livre-arbítrio parece perder seu poder de ação submetido a outros poderes, não importa a decisão ou a ação humana. Assim, a força de uma gramática desresponsabiliza autores e público, as construções semióticas e suas percepções “seriam pretensamente objetiváveis” (CHION, 1997, p. 119), dentro de condições técnicas e socioculturais, num determinado momento histórico. A individualidade circunscreve-se diante de uma regulação coletiva: a linguagem. Se o mito narra tentativas de Narciso construir uma individualidade madura, isso parece fadado ao fracasso, diante das forças superiores que o atingem. A ninfa é castigada por uma deusa quando tenta defender as companheiras (e a maldição de Hera vai levá-la a sofrimento maior). O compositor perde sua individualidade autoral – sua autonomia e abundância – para manter o paradigma coletivo.

Eco vira eco

Eco não se conformou com a indiferença de Narciso. Em algumas versões, rezou para que Afrodite lhe tirasse a vida, mas a deusa deixou-a viver e a ninfa definhou até que somente restaram dela os gemidos. Assim conta Ovídio: “A magreza lhe enrugou a pele e no ar se esvai o suco corporal. [...] Viraram pedra os ossos, [...] é som o que nela vive” (CARVALHO, 2010, p. 103).

O desdém de Narciso é considerado a causa da metamorfose da ninfa em rochedo. Antes ela tinha um corpo, ainda que estivesse privada do uso integral da palavra. Ao caracterizar Eco e ao descrever sua metamorfose, Ovídio estabelece uma antítese entre imagem e som: “ela não é vista em nenhum monte, mas é ouvida por todos”. E agora ela se torna reduzida a som, sem boca, som que não é mais voz, som que não tem mais corpo (SANTOS, 2008). Mas é pedra!

Desumanizada, a ninfa ganha densidade objetal. Agora Eco não é mais sujeito, é coisificada. É punida em sua ousadia de tentar enganar uma deusa, e agora, de se mostrar e tentar tocar em Narciso. Já perdeu a propriedade autônoma de dizer e adquire um lugar na natureza, mas não entre a humanidade. O mito aponta a própria imobilização quando a ninfa é transformada em pedra. A partir de sua transformação, no poema de Ovídio, reduzem-se

substancialmente suas falas, as palavras que permitem formular conceitos para explicar todas as ocorrências singulares perdem espaço para interjeições e surgem referências à reverberação de ruídos. Em Ovídio, Eco evidencia a capacidade de falar, como um lastro de razão e de relação ativa e objetiva com o exterior, mas vai perdendo seu domínio apolíneo da palavra² que seria capaz de tirar Narciso do seu ciclo egocêntrico.

O Cinema desenvolveu grande sofisticação para tratar os ruídos. Não só por uma grande capacidade de captação devido aos microfones, uma grande capacidade de simulação devido ao desenvolvimento das técnicas de Foley, uma grande gama frequencial devido ao desenvolvimento das tecnologias de fixação (retenção) do áudio, mas também isso é notável na terminologia por expressões como *hard effects*, *soft effects*, ambiência, efeitos sonoros etc. Termos se apoderando de detalhes da articulação do ruído com a imagem. Mas prevalece a relação naturalista – apesar de eventuais decisões originais tipicamente autorais, especialmente no Cinema de Animação –, os sons parecem decorrer como consequências de um universo narrativo e de instâncias diegéticas. Não se constituem claramente como expressão sonora, experiência de escuta estetizada e elaboração individual. Assim, o uso da Música Concreta na abertura de *Era uma vez no Oeste* (Sérgio Leone, 1968) é um exemplo não só raro, mas pouco compreendido em seus aspectos musicais. Um investimento crítico na apreensão concreta dos filmes poderia instituir outros modelos para a tomada de decisão no design sonoro (CHION, 1998).

Eco, no mito de Longus, é literalmente musical, mas essa característica não aparece explícita na narrativa posterior de Ovídio, que enfatiza a capacidade de falar e, depois da rejeição de Narciso, de repetir ruídos. A música foi destituída de seu lugar. A música nos filmes também perdeu a predominância que tinha antes da era sonora do Cinema, tendo que dividir seu espaço com falas e ruídos. Se é nas vozes que os filmes encontram sua principal condução sonora, a melhoria tecnológica ampliou a faixa dinâmica do Cinema, e é na camada dos ruídos que as sutilezas afloraram com mais veemência: por exemplo, o processo de gravação de Foley tem sessões específicas para a gravação de movimento de roupas. A música não encontrou seu espaço de crescimento específico (enquanto Música) num meio que se manteve em torno dos paradigmas da Música do séc. XIX. Paradoxalmente, a Música do séc. XX se desenvolve absorvendo materiais sonoros

² “Os filósofos identificam a razão com a palavra grega logos, mas logos, em língua grega clássica, é ‘verbo’, ‘palavra’, resultando daí o inevitável corolário de que a razão só pode ser verbal” (MACHADO, 2001, p. 13).

que antes eram considerados ruídos. A voz petrificada de Eco é uma repetição que perdeu sua expressividade humana. Hoje ainda é muito forte a expectativa de que a trilha musical cause seus efeitos sem ser ouvida conscientemente ou que sua expressão se dê sem maior exigência de repertório musical. Os clichês musicais recursivos se mantêm nos filmes para que a escuta seja superficial, como a reflexão sonora na pedra.

Narciso encontra narciso

Numa das versões, a deusa Ártemis ouviu pedidos de vingança contra Narciso e decidiu atender ao rogo. Há ainda autores para os quais quem o puniu foi a deusa da beleza, Afrodite, que nutria afeição por Eco. Para Ovídio, um dos desprezados ergueu as mãos ao céu, pediu “que ele ame e quiçá não possua o amado!” (SANTOS, 2008, p. 11) e foi atendido pela deusa Némesis (também chamada *Ramnúsia*, a vingadora das injustiças). Assim, Narciso foi condenado a amar um amor impossível, para que também sentisse o que é amar sem ser correspondido, sofresse daquele mesmo desprezo com que aos outros tratava.

Narciso, depois de uma caçada num dia muito quente, debruçou-se numa fonte intocada, como ele mesmo. Porém, logo que procura saciar a sede, uma outra sede surge dentro dele: viu seu reflexo nas águas cristalinas e cai de amor por aquela imagem, que era sua imagem, mas nunca possuiu. É o homem físico vendo muito mais do que um simples mortal, vê beleza sobre-humana, sem falhas, sem erros, limpa e perfeita, chega de súbito ao entendimento de uma beleza divina, imaterial. Assim também, o Cinema não encantou só espectadores com a beleza de suas estrelas e a magia de suas histórias; os investidores da indústria cultural mantêm-se fascinados com os ganhos obtidos a partir do modelo estético e de produção industrial. Narciso e esse mercado contemplaram em absoluto a grandiosidade e apaixonaram-se por ela, tornaram-na seu objetivo e seu foco de admiração. Narciso narcotizado ficou totalmente fora de si, não mais pensou em alimento ou repouso enquanto se debruçava sobre a fonte (de renda?).

Inicialmente, Narciso parece não saber que deseja a si mesmo, que louva a beleza que o torna admirável. Ovídio, na voz de uma consciência que emerge, pontua: “ama objeto incorpóreo, sombra em vez de corpo” (CARVALHO, 2010, p. 103). Narciso até experimentou o afastamento, mas retorna a cruzar olhares com o belo jovem que vê. Desfez a imagem com suas lágrimas e tentando beijá-la e abraçá-la (segue Ovídio esclarecendo a situação, na tradução de Haroldo de

Campos de 1998: “Quantas vezes tentou abraçar o simulacro³ e mergulhou os braços abraçando o nada! Não sabe o que está vendo; mas no ver se abraça, e o que ilude os seus olhos mais o açula ao erro”), mas continuou em seu estado de fascinação. O poeta latino – uma voz extradiegética tentando invadir a diegese – prossegue alertando Narciso: “Por que, em vão, simulacro fugaz buscas, crédulo? O que amas não há [...]. Isto que vês reflexo é sombra, tua imagem; nada tem de si” (CARVALHO, 2010, p. 103). Segundo Galinsky (1975), parece inacreditável que um jovem dessa idade não saiba a diferença entre realidade e imagem refletida, e Narciso manifesta aos poucos um entendimento de sua situação: “Vejo o que amo, mas o que amo e vejo, nunca posso tomá-lo, e em tanto erro insisto amando” (CAMPOS, 1998). E decifra: “Esse sou eu! Sinto; não me ilude a imagem dúbia. Ardo de amor por mim, faço o fogo que sofro. [...] Quero o que está em mim; posse que me faz pobre” (CARVALHO, 2010, p. 105). E compreende seu destino: “ambos, num só concordes, morreremos juntos” (CAMPOS, 1998). Mas ainda assim se entrega ao fascínio, define e se deixa morrer.

Segundo um comentário de Pausânias, “se um homem já era suficientemente maduro para amar, supõe-se que ele fosse maduro o suficiente para se conhecer e não se apaixonar loucamente por sua imagem” (SANTOS, 2008, p. 3). Portanto, Narciso não tem a capacidade de relacionar-se com o mundo além dele mesmo, “destrói os outros a sua volta e, por fim, ele mesmo se destrói” (SANTOS, 2008, p. 3). A condição de sujeito quase alcança Narciso, mas o reconhecimento dos fatos é insuficiente para mudar sua situação. Aliás, como previu Tirésias, o âmago de seu tormento que o leva à morte é conhecer-se a ponto de reconhecer-se e não constituir relação madura consigo mesmo. Até mesmo “o beijo, signo de comunicação íntima [...] se esvai na incomunicação [...] agita o lago. O abraço, gesto que une corpos, cai no vazio, [produz] reflexos inconsistentes” (SCHULER, 1994, p. 8). Narciso não consegue tecer relações, não consegue se comunicar nem consigo mesmo. O mito nos narra a identidade constituindo-se (ou tentando constituir-se) diante de uma imagem especular; o jovem percebe a impossibilidade de constitui-la, entrega-se àquela paixão e morre de cansaço (NESTROVSKI, 1994).

Certamente, a comunicação depende do paradigma, da repetição, da reprodução. O estereótipo é uma forma necessária da linguagem. Por razões de economia,

³ Simulacro, como surge na tradução de Ovídio por Carvalho (2010), parece ter o sentido mais corrente de “imitação”. “Simulâcra fugácia” pode ser traduzido como “imagem fugaz”, não parece ter necessariamente o sentido de “imitação imperfeita” ou “imitação falsificadora”.

certas construções perceptuais têm continuidade e reiteração para que não tenhamos que lidar com o novo sempre e tenhamos que aprender continuamente. O estereótipo se torna fascista quando quer o lugar daquilo que representa, torna-se sua própria representação e a interação única com o que significa, excluindo outras visões: “o estereótipo é um estreitamento da margem de interpretação do signo” (ZAMPRONHA, 2000, p. 209). A relação especular de Narciso com seu reflexo – se assemelha, mas transcende seu relacionamento com a repetição sonora de Eco – é o estereótipo definitivo: o signo não só se confunde com a coisa, mas com o próprio intérprete. Ele constituiu um simulacro⁴ original: reflexo tão desreferenciado de seu original que permanece como um outro para seu protótipo (CAESAR, 2017). Se Narciso é o fenômeno, ele mesmo prefere a representação. Compreende a ilusão e, talvez, que tal instituição semiótica paradoxal não possa permanecer.

O “eu” que busca consistência em Narciso é emblema da aceitação de um universo não regulado apenas pelo indivíduo isolado, mas também pela instância mediadora da linguagem como condição da consciência (NESTROVSKI, 1994). A elaboração sgnica irrompe no mundo, causando estranheza, “quebrando os espelhos que cada um tem de si” (CHNAIDERMAN, 1994, p. 8), mas estabelecendo possibilidades de elaboração do vivido. O sujeito se constitui numa tensão entre o necessário despedaçamento – nem tudo sou eu, há o não-eu; nem tudo é a reflexão monolítica, existem os fragmentos e os outros pontos de vista – e “a busca de uma imagem no espelho” (CHNAIDERMAN, 1994, p. 8), onde nos vejamos inteiros, colocados em um contexto. Essas relações com a alteridade são construídas num estágio autoconsciente de sacrifício: a noção de “eu”, no confronto/encontro com o outro, se desvincula de “indivíduo” e abre-se para “nós”. Uma estereotopia sgnica com certos limites é uma condição que permite a multiplicidade de sentidos, a subjetividade múltipla, para além de uma noção de *eu* que se multiplica, não centrada na de *uno* que se replica. Mas a percepção estereotipada de Narciso é extremada: prefere a paixão irrefreada pela sua imagem, apesar de definhar por isso. Faltou uma base mínima de lúcido amor próprio para que se dedicasse a viver sua realidade, ao invés de abandonar-se por uma imagem. Nesse isolamento, só lhe restava a perda definitiva da participação no mundo (CHNAIDERMAN, 1994).

Narciso percebe a separação mínima por um espelho d’água exíguo que também é agitado e turvado por lágrimas e pelo toque do jovem. Não é um espelho que

⁴ Aqui nos aproximamos do conceito de Baudrillard (1991), que chama de simulacro as imagens que não possuem um original.

produz reflexos perfeitos, à maneira de como Eco repetiu suas palavras, editando as frases, inserindo a própria voz e sua variação expressiva. O belo jovem deflete/rejeita aproximações reais, mas ondulações não perturbam o envolvimento de Narciso com Narciso. As oscilações da água não impedem que tenha inferido elementos de interpretação. Ele faz um esforço de interpretar (ou de fantasiar) a ineficácia reflexiva da água como uma beleza apaixonante. Toma a imagem como correta, ajuda o espelho a mentir e sente prazer nesse jogo, que é de ordem estética (ECO, 1988). Antes, bastou uma voz para que Narciso inferisse uma pessoa; agora, de reflexos erráticos e inconstantes, imagina alguém. Isso não deixa de constituir uma experiência hábil com signos.

Eu posso até acreditar que a máquina de filmar reflita plenamente o mundo e que nos traga sua imagem através do tempo e do espaço, mas isso nada tem a ver com o que ela vai filmar (ECO, 1988). Os registros são carregados de artifícios semióticos e não são imagens especulares, “mas continua-se a lê-los quase como se o fossem” (ECO, 1988, p. 36). No Cinema, os cortes são ocultos pelo olhar habituado (fascinado) que os esquece e vê um fluxo discursivo contínuo. A introjeção da edição invisível mantém o espectador comum afastado de pensar sobre o que assiste, é levado pelo caminho das respostas e dos pensamentos previstos. O envolvimento des-diferenciado com os cortes oferece uma pausa de nós mesmos e da vida em si. A edição das imagens com o auxílio da continuidade sonora no Cinema entretém e distrai, manipula emoções e ao mesmo tempo mantém-nos longe do que só podemos ver olhando realmente. São velhos conceitos sorvidos e aprofundados em nós que servem para não se ver nem ouvir a mais (CHION, 1998). Narciso despreza o erro e prefere atentar para o que há de si na repetição incompleta, sem realidade (KULEZIC-WILSON, 2008). Mesmo o espelho perfeito só oferece a meu olhar “o fragmento de mim que permito que ele receba” (GASS, 1994, p. 4). O rapaz não compreendeu que entre ele e sua imagem não existia apenas água, entre ele e Eco não havia apenas ar. Entre nós e o Cinema e entre imagem e som há um mundo de signos, uma incomensurável distância semiótica que o estereótipo faz desaparecer. O espectador formado pela indústria cultural do audiovisual percebe sons que parecem emanar naturalmente das imagens, ocultando os mecanismos de manipulação semiótica, as instituições que colam os cortes e falseiam as diferenças.

Como toda linguagem, o Cinema tem forças semióticas centrípetas. Segundo Briselance e Morin, o Cinema tem seus elementos fundadores consolidados historicamente e enumeram “29 pontos de gramática descobertos de 1891 a 1908 [e] nem o advento do cinema sonoro, nem a chegada da cor, nem a

explosão do digital desatualizaram ou expandiram essa lista” (BRISELANCE; MORIN, 2012, p. 16-17). A ênfase na visualidade, a repetição de um modelo musical e a autorreferencialidade de uma hierarquia naturalista imagem-som impedem a ampliação de um relacionamento audiovisual e um amadurecimento do Cinema enquanto linguagem audiovisual. Narciso não foi capturado por uma paixão narcísica irremediável com Eco: fugiu do toque da ninfa, mas desejou tocar a própria imagem. Foi o reflexo em loop que o levou à morte, a visualidade é a prisão narcísica. O pensamento do audiovisual conduzido pela visualidade é a reflexão que emerge na grande maioria dos autores. Ao discutir obras, tecnologias ou cineastas, parecem não se dar conta de que o Cinema é constituído também de voz, ruído e música, mas generalizam a audiovisualidade como imagens, imagens técnicas, como percebe Arlindo Machado (2001, p. 19) ao criticar *A sociedade do espetáculo* de Debord. E como se pode manter um Cinema enfatizando a própria visualidade? O risco do ciclo de autocontemplação é impedir a constituição de uma identidade audiovisual e retardar seu desenvolvimento enquanto linguagem. A ideologia do cinema de autor concentra as decisões em um diretor com olhar treinado, com imaginação visual bem constituída que normalmente assume que “eu não entendo nada de música” – e toma as decisões sobre isso também.

Narciso fala sozinho, encena para si mesmo. Por um lado, porque tenta construir uma identidade para si (NESTROVSKI, 1994). Mas “suas palavras lembram a fala de atores dirigida ao auditório” (SCHULER, 1994, p. 8). Ele espera respostas? Narciso, no meio de seu sofrimento, ergue os braços e indaga: “houve, bosques, como este, outro amor tão cruel? Sabeis” (CAMPOS, 1998). Mas era nos bosques que Eco se ocultava seguindo Narciso quando tinha corpo e, depois, quando se tornou apenas som. Ele sabia que ela estava lá, observando-o silenciosa? Tentando constituir sua identidade, volta sua atenção para aquela que, ao menos por um momento, seduziu-o para reconhecer a alteridade. Ele precisa da voz de Eco para ser despertado. Mas a resposta não soa – ou ressoa – na voz da ninfa ou de qualquer outra voz. Narciso faz à sua imagem refletida a mesma pergunta que dirigiu à ninfa quando ela o perseguiu: por que foges de mim? E a imagem coloca Narciso no mesmo lugar onde esteve Eco: buscar a aproximação e não ter sucesso. O jovem diz, na versão de Carvalho (2010): “Se eu pudesse separar-me de meu corpo!” (uma referência ao que ocorreu com Eco). Desejo insólito: querer longe o que amamos!” (ele parece se arrepender de ter desejado e expulsado Eco). Enfim, é uma ânsia de escuta que manifesta Narciso no verso imediatamente anterior à mais clara manifestação de que compreende os fatos: “colho palavras que aos ouvidos não me vêm. Esse sou eu!” (CARVALHO, p. 2010, p.105).

Refletir e *especular* são verbos que dizem respeito a uma busca de compreensão. Talvez o homem tenha sua habilidade de lidar com signos em virtude de uma experiência ancestral com reflexos ou com reverberações. O mito de Narciso parece indicar que questões de identidade e reconhecimento do outro emergiram devido a uma experiência visual vinculada fortemente a uma experiência sonora. A luz refletida na superfície da tela do Cinema – mesmo aquela que vem do fundo dos monitores – não tem a espacialização do som, que seja ao menos direita-esquerda ou expandida pelas tecnologias *surround*. Eco sem corpo está em todo lugar, adquire características da propagação tridimensional do som. Até mesmo nesse aspecto, Eco estabelece uma relação mais ampla: como som, tem capacidade de contornar obstáculos, e como reverberação, é resultado das condições reflexivas de todo o mundo ao redor. Narciso perde-se na superfície.

Os dons de Eco foram capazes de tirar Narciso do seu ciclo egocêntrico por um momento. Muddy Watters, no filme *Cadillac Records* (Darnell Martin, 2008), ao se ouvir cantando pela primeira vez, afirmou que estava se conhecendo. Este é um privilégio gerado pelo registro sonoro: o músico se ouvir, o falante se ouvir. Esta alteridade de sentir-se diante de si que agora passa a ser um outro, passado, cifrado, conformado e emoldurado pelo suporte, mas ainda assim com os laços firmes da identidade, à mercê da autocrítica e autocontemplação. O outro que nos completa é buscado fora, mas sempre como um retorno a nós mesmos. No entanto, a imagem entretém, seduz Narciso de modo que ele entenda o que realmente está acontecendo e não consiga se desvencilhar do fascínio. Ele não conseguiu construir a identidade apoiado no seu reflexo e deve perceber que quase se libertou de si ao relacionar-se com Eco. Agora a ninfa, está ressentida, só intervém nos momentos finais de Narciso. O manancial expressivo da música dos séc. XX e XXI já se esquivava do Cinema, que não o absorveu em quase 90 anos de convivência, preso no *loop* que admira e reitera. O Cinema narcísico remete a si mesmo, à gramática que idealiza e não se abriu à ideia de constituir outra escuta. É a alteridade polissêmica que constitui a audiovisualidade. É o relacionamento interdisciplinar ou, mais ainda, transdisciplinar que pode articular o desenvolvimento audiovisual do Cinema.

Morre Narciso

Narciso definhou, enfraqueceu da mesma forma que a ninfa rejeitada (a imagem que esmaece como o som perde sua intensidade), “transformou-se em eco da Eco” (SCHULER, 1994. p. 8). Ela, em Ovídio e, mais ainda, em Longus, liga-se

aos poderes espirituais da música, superando a morte e aproximando seu mito de Orfeu. E Narciso, “fechou-lhe a morte os olhos loucos pelo dono” (CARVALHO, 2010, p. 105), mesmo entrando na morada infernal, incorrigível, ele se olha no rio Estige.

Em algumas versões, Narciso se joga na água, afogado na ânsia do encontro total. Desespero ou entrega? Sob outra perspectiva, aprofundar-se radicalmente, mergulhar na imagem o leva à transformação. Mas, na versão de Ovídio, o jovem definha, impossibilitado de constituir um modelo de amor próprio que permita libertar-se nos fluxos da diversidade (CHNAIDERMAN, 1994). Sentiu-se acuado quando a bela ninfa quis envolvê-lo nos braços, mas morreu de cansaço, constituindo uma imagem solitária. E, em qualquer versão, a única transformação possível passa primeiro por sua morte. Narciso, filho do rio, perdeu-se na água parada, e só depois de morto se vê num rio.

As ninfas choraram, Eco tudo ressoava. Mas o corpo de Narciso não pôde ser encontrado. Em seu lugar, foi encontrada uma flor, “um olho de topázio entre pétalas brancas” (CAMPOS, 1998, p. 213). A flor narciso floresce e morre cedo. Na Grécia, “era plantada nas sepulturas para simbolizar a ideia de a morte ser apenas um sonho” (TRESIDDER, 2000, p. 93). Entre os vários tipos de narciso, aquele descrito por Ovídio tem um contrastante centro dourado mais fechado emoldurado por pétalas brancas mais abertas. Ovídio, segundo Campos (1998), preferiu descrever esse centro como um olho. Mas a forma da espécie varia também entre a forma de um instrumento de sopro e a campânula de um sino. Até no fim do poema de Ovídio as referências ao som são caladas para que a visão seja valorizada. É questão de ponto de vista (que é mais coloquial do que “ponto de escuta”). Mas se narciso é uma flor que parece olhar, é evidentemente uma flor que poderia soar.

Eco acabou perdendo o corpo, se transformando em pedra: “no caminho à secura [...], ela perde o caráter de auxiliar da fecundidade” (SCHULER, 1994, p. 8) que têm as ninfas. Ovídio fala de Narciso como “um signo marmóreo, uma estátua de Paros” (CARVALHO, 2010, p. 102). Essa comparação com uma escultura é outra ligação a Eco. Narciso e Eco tratam dos limites do homem e das condições de linguagem. Apontam-nos para a repetição dos sentidos audiovisuais, pela incapacidade de constituir sentido numa identidade intimamente audiovisual e, também, pela incapacidade de perceber novos sentidos. Nessa rigidez da pedra e da imagem fixada, “Narciso e Eco traçam os símbolos da Morte” (SCHULER, 1994, p. 8), um definhar semiótico. Alguns

modelos de reprodução em massa vinham da litografia: os clichês eram feitos de pedra. Da mesma forma que uma ninfa da terra é transmutada em pedra, na sua transformação inicial, o jovem resseca. Ambos perdem o corpo, adquirem a imobilidade de um estereótipo desumanizador – não aquele que dá lastro à vida dos signos. Mas depois, em sua metamorfose final, Narciso floresce. Preserva a possibilidade de se reproduzir.

O poder (e o desejo) de expressão humana é o fenômeno que encontra vazão na linguagem, e não podemos crer que a expressividade humana está plenamente contida no estereótipo da estabilidade gramatical. Narciso é emblema da dimensão poética (NESTROVSKI, 1994). O artista sacrifica algumas condições gramaticais para constituir outras. Uma identidade é substituída pela construção de outra; dificilmente uma linguagem morre, ela se transfigura. O Cinema serviu de referencial para as mídias audiovisuais de tecnologia posterior, um referente para repetir ou para absorver e negar. Televisão, videoarte, games e artes digitais, cada uma delas reflete de modo diferente os paradigmas cinematográficos e relacionam-se – variando a absorção – com contribuições da Música. As Artes Sonoras podem recuperar carne e osso diante da possibilidade de constituir vitalidade atuando com a imagem, para além do estereótipo de Narciso.

Referências

ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. **Imagens**. Campinas, n. 5, p. 41-47, 1995.

AT SMA, Aaron J. **Narkissos**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Heros/Narkissos.html>>. Acesso em: 18 maio 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 102-125.

BORDWELL, David. The Musical Analogy. **Yale French Studies**, n. 60, Cinema/Sound. New Haven, CT: Yale University Press, 1980, p. 141-156.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012. p. 16-17. Disponível em: <<http://oespanador.com.br/2012/02/29/gramatica-do-cinema-marie-france-briselance-jean-claude-morin/>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** – histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 107-111.

CAESAR, Rodolfo. O som como imagem. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 4, 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, v. 1. p. 255-262. 2012.

_____. Água e ar como suportes de imagens. **Revista EIMAS 2013 – UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.amplificar.mus.br/Periodicos/Agua-e-Ar-como-suportes-de-imagens>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

_____. **O enigma de Lupe**. Zazie Edições, Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios, 2017. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/592c3a946b8f5b4e64ce16bf/1496070847231/O+ENIGMA+DE+LUPE_RODOLFOCAESAR_ZAZIE_2017.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Raimundo. **Metamorfoses em tradução**. 2010. 158p. Trabalho de Conclusão de Pós-Doutoramento – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHION, Michel. **La Audiovisión**. Introducción a un Análisis Conjunto de la Imagen e el Sonido. 2. ed. Barcelona: Paidós, 1998.

_____. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CHNAIDERMAN, Miriam. Espelhos contemporâneos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 8.

E., Elizabeth. **Ancient Versions of the Echo and Narcissus Myth**. Disponível em: <<http://iris.haverford.edu/echo/ancient-versions-of-the-echo-and-narcissus-myth>>. Acesso em: 18 maio 2017.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 11-37.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.

GALINSKY, G. K. **Ovid's Metamorphoses**. An Introduction to the Basic Aspects. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

GASS, William. A arte do self. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 4-5.

KULEZIC-WILSON, Danijela. Sound Design is the New Score. **Music, Sound, and the Moving Image**. v. 2, Issue 2, Autumn 2008. p. 127-131.

LARSON, Jennifer. **Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore**. New York: Oxford University Press, 2001.

LONGUS. **The Pastorals, or the Loves of Daphnis and Chloe**. Tradução: The Athenian Society. Cambridge, Ontario, 2002. Parentheses Publications Greek Series. Disponível em: <http://www.yorku.ca/inpar/longus_daphnis.pdf>. Acesso em: 25 maio 2017.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

NESTROVSKI, Arthur. Um tratado da ambivalência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 8.

SÁ, Leonardo. O sentido do som. In: NOVAES, Adauto. **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 123-139.

SANTOS, Elaine C. Prado. **A voz petrificada de Eco: o duplo de Narciso**. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Chancelaria/GT6/Elaine_Cristina_P._dos_Santos.pdf>. Acesso em: 11 maio 2017.

SCHILLING, Voltaire. **Ovídio e a Idade do Ferro – A metamorfose**. São Paulo: Terra Educação. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/indice.htm>>. Acesso em: 17 maio 2017.

SCHULER, Donaldo. Eco e Narciso definem os limites do homem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 8.

SPENCER, R. A. **Contrast as narrative technique in Ovid's Metamorphoses**. Lewiston, New York, USA: The Edwin Mellen Press Ltd, 1997.

TRESIDDER, Jack. **Os símbolos e o seu significado**. Lisboa: Estampa, 2000.

ZAMPRONHA, Edson. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

Sobre os autores

Alexandre Zamith Almeida

Docente na área de Piano e Música de Câmara do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), da qual é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Capes), mestre em Artes pela mesma instituição (Fapesp) e bacharel em Música Instrumento/Piano pela Universidade de São Paulo (USP). Como instrumentista, enfatiza a produção musical dos séculos XX e XXI, bem como a prática improvisatória, tanto instrumental como conjugada a recursos eletrônicos em tempo real. Foi coordenador do Núcleo de Performance e Práticas Interpretativas da Universidade Federal de Uberlândia (Nupim/UFU) e membro do Núcleo de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Uberlândia (Numut/UFU). Desenvolveu projeto de pós-doutoramento na Universidade de São Paulo (USP/Fapesp), vinculado ao Núcleo de Pesquisas em Sonologia (NuSom), com o projeto “O piano em processos interativos: novos gestos e novos diálogos”. Suas pesquisas acerca da música atual o conduziram a vários trabalhos artísticos, com os quais tem se apresentado em diversos encontros musicais e científicos nacionais e internacionais, com destaque para o Performa '09 (Encontro de Investigação em Performance – Lisboa/Portugal), Composition in 21st Century Conference (Dublin/ Irlanda), Sonorities Festival of Contemporary Music (Belfast/Irlanda do Norte), X Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo e Forum Ircam/Brasil.

Dante Grela

Nascido em Rosário (Santa Fé), Argentina, em 1941, é compositor, professor universitário e pesquisador. Foi convidado a atuar como compositor e professor em numerosos festivais internacionais de música contemporânea. Sua obra recebeu diversas distinções, assim como fez numerosas estreias na Argentina, USA, Canadá, Reino Unido, França, Alemanha, Espanha, Brasil, Chile, Venezuela, El Salvador e Uruguai. Sua produção como compositor inclui obras para instrumentos solistas, música sinfônica, música de câmara, música eletroacústica e composições mistas. Atualmente é professor de Composição, Análise, Orquestração, Acústica, Organologia e Música Eletroacústica na Escola de Música da Universidade Nacional de Rosário (Argentina). É também professor de Introdução à Etnomusicologia e Etnomusicologia Argentina do curso de Musicoterapia da Universidade Aberta Interamericana, também em Rosário. Como autor, publicou numerosos escritos sobre Composição, Análise, Orquestração e Criação Musical Contemporânea na América Latina.

Guilherme Bertissolo

Natural de Porto Alegre, é radicado em Salvador desde 2007. Compositor, pesquisador e professor adjunto na Universidade Federal da Bahia, onde obteve o grau de doutor em Composição, com período de sanduíche na University of California, Riverside. Tem tido obras apresentadas e recebido premiações e distinções no Brasil, nos EUA e na Europa. Desde 2013 é diretor-geral da Fundação Mestre Bimba, em Salvador, onde dá continuidade à sua pesquisa de doutorado. Foi um dos idealizadores e coordenou o projeto Música de Agora na Bahia. Atualmente, é coordenador de Produção e Difusão da Extensão da Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/UFBA) e coeditor da ART Music Review. No final de 2016 lançou, pela editora Perspectiva, o seu livro “Música Errante: o jogo da improvisação livre”.

Jaiver Bethônico

Professor de Design Sonoro e Sistemas Musicais Interativos do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – EBA/UFMG. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realiza pesquisas sobre a relação imagem-som desde 1989. Desenvolveu o projeto de Pós-doc *Estudos audiovisuais: edições especializadas de improvisações com música e vídeo sobre roteiros gráficos*, junto à Escola de Música da UFRJ, sob supervisão do Prof. Dr. Rodolfo Caesar. Fundou, em 2004, o Grupo de Pesquisa interSignos-EBA. Foi ganhador do Prêmio da Música Brasileira de 2011 com o CD *Quando eu crescer*, junto ao Grupo Éramos 3. Coordena, desde 2010, o grupo de Música-vídeo As Is, que executa improvisações audiovisuais a partir de games e mediadas por roteiros e partituras gráficas. Membro do klang!, que desenvolve improvisações eletroacústicas a partir de quadros de Kandinsky.

Rodrigo Sigal Sefchovich

É natural da Cidade do México, onde nasceu no ano de 1971. Rodrigo Sigal é compositor, gestor cultural e professor da ENES (Escola Nacional de Estudos Superiores), unidade Morelia, da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México). Está interessado no trabalho com novas tecnologias, especialmente no âmbito da música eletroacústica. Desde 2006, é o diretor do Centro Mexicano para a Música e as Artes Sonoras (www.cmmas.org), onde coordena diversas iniciativas de criação, educação, pesquisa e gestão cultural relacionadas com o som e a música. É doutorado pela City University de Londres e pós-doutor pela UNAM. Tem diploma em Gestão Cultural da UAM-BID (uma parceria entre a Universidade Autônoma Metropolitana do México e o Banco Interamericano de Desenvolvimento). Continuou seus estudos e projetos criativos com diversas bolsas e apoio de instituições como a FONCA (Fundo Nacional para a Cultura e as Artes, membro do SNCA – Sistema Nacional de Criadores de Arte) e a Fundação DeVos de gestão cultural, dentre outras. Há mais de dez anos, participa do projeto Lumínico (www.luminico.org), é diretor do festival Visiones Sonoras (www.visionessonoras.org) e editor da revista *Ideas Sónicas* (www.sonicideas.org). Seus projetos artísticos, CDs e informações completas estão disponíveis em www.rodrigosigal.com.

Magda Mayas

Pianista residente em Berlim, trabalha no campo da improvisação na Música Contemporânea. Ao longo dos últimos vinte anos, desenvolveu um vocabulário que utiliza tanto o interior quanto as partes exteriores do piano, valendo-se de preparações e objetos que se tornam extensões do instrumento. Explora a colagem sonora textural e linear e desenvolveu um conjunto de técnicas baseadas numa intensa pesquisa da história do piano preparado e das técnicas de performance dentro do piano, mas que são altamente individualizadas e contribuem para a expansão da linguagem da música feita no interior do piano. Atualmente, é doutoranda pela Universidade de Gothenburg, Suécia, onde investiga técnicas instrumentais, orquestração timbrística em tempo real e espacialidade na improvisação musical. Além disso, é *performer* de carreira internacional, atuando tanto solo quanto em colaboração com um grande número de outros *performers* e compositores. Já se apresentou em festivais e exposições como Maerz Musik (2012 e 2015), Documenta (2012) e na Bienal de Berlin (2014). Foi nomeada artista em residência na Villa Aurora, Los Angeles, em 2016, e no Montalvo Arts Center, também na Califórnia, em 2017. Tem atuado como curadora, produzindo programas de rádio para a ABC Australia e a Deutschlandradio Kultur, e já lançou mais de vinte CDs até a presente data.

Marco Scarassatti

Nasceu em Campinas no ano de 1971. Artista sonoro e compositor, desenvolve pesquisa e construção de esculturas, instalações e emblemas sonoros. É professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, autor do livro *Walter Smetak, o alquimista dos sons*, publicado em 2008 pela Editora Perspectiva/SESC. Participa com capítulo no livro *O ofício do compositor hoje*, pela Editora Perspectiva, e no livro *Cem anos de música no Brasil, 1912-2012*, pela Andreato. Em 2017, participou do Festival MaerzMusik, em Berlim, como consultor curatorial da exposição e conferência “Re-thinking Smetak: Smetak’s Instruments as Spiritual Compositions”.

Marina Pereira Cyrino

Musicista. (In)formações acadêmicas esperadas e outros estudos: bacharel em Música e em Psicologia, ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Performance Musical pela Luleå Tekniska Universitet, Suécia. Atualmente, aluna de doutorado em Performance Musical na Göteborgs Universitet, Suécia, como bolsista da Capes. Estudos de Técnica de Alexander e Música com Ilan Grabe, Belo Horizonte, e outros diversos na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte.

Rogério Luiz Moraes Costa

Professor, compositor, saxofonista e pesquisador, concluiu graduação e mestrado no Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e doutorado no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Desde 2002, atua no Departamento de Música (CMU-ECA/USP) como professor na graduação e na pós-graduação. Como improvisador, fundou e integrou o grupo Akronon, de livre improvisação. Fundou e integrou também o grupo de jazz brasileiro Aquilo Del Nisso, com o qual gravou cinco CDs. Tem vasta produção bibliográfica sobre improvisação publicada em revistas, anais de congresso e livros. Atualmente coordena na USP um projeto de pesquisa sobre a improvisação e suas conexões com outras áreas de estudo. Três dos mais importantes projetos artísticos atuais relacionados a essa pesquisa são os grupos MusicaFicta, Orquestra Errante e Entremeios. Coordena a Orquestra Errante, constituída por alunos da graduação e da pós-graduação. Já o grupo Entremeios se dedica à improvisação, composição e criação coletiva intermídia e é formado pelo pianista Alexandre Zamith, pelo compositor Felipe Castellani e pela artista visual Alessandra Bochio. De agosto de 2013 até julho de 2014, realizou um projeto de pesquisa de pós-doutorado sobre improvisação e novas tecnologias na Université Paris 8, sob a supervisão de Makis Solomos. Atualmente é pesquisador filiado ao NuSom, Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Prof. Fernando Iazzetta.

Outros títulos da mesma série

1 A música dos séculos 20 e 21

Guilherme Nascimento
José Antônio Baêta Zille
Roger Canesso (orgs.)

2 Música e educação

Helena Lopes da Silva
José Antônio Baêta Zille (orgs.)

3 Musicologia[s]

Edite Rocha
José Antônio Baêta Zille (orgs.)

impressão GRÁFICA O LUTADOR
papel de miolo POLÉN SOFT 80G/M²
papel de capa CARTÃO SUPREMO 250G/M²
tipologia MINION PRO

A viagem da descoberta consiste não em achar novas paisagens, mas em ver com novos olhos.

Marcel Proust



ESCOLA DE
MÚSICA



Centro de Registro

FADECIT.
FUNDAÇÃO DE APOIO E DESENVOLVIMENTO
DA EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
MINAS GERAIS

Música, transversalidade

ISSN 978-85-5878-091-2



9 788554 780012