



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**A IMAGINAÇÃO DA ESCUTA DO OUVINTE COMO ESTÍMULO PARA A
COMPOSIÇÃO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA**

ANA CLARA SOUTO GUERRA

Uberlândia, julho de 2019.

Ana Clara Souto Guerra

**A IMAGINAÇÃO DA ESCUTA DO OUVINTE COMO ESTÍMULO PARA A
COMPOSIÇÃO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado em cumprimento à
avaliação da disciplina Pesquisa em
Música 3 e Trabalho de Conclusão
de Curso, do Curso de Graduação
em Música – Licenciatura, da
Universidade Federal de
Uberlândia, sob orientação do
professor Dr. Daniel Luís Barreiro.

Uberlândia, julho de 2019.

AGRADECIMENTOS

À toda a minha família, que tornou possível esse caminho, sempre com muito apoio, amor e paciência. Em especial aos meus pais, irmãos, tias e tios, meu avô, minhas avós e os primos e primas que sempre incentivaram meus estudos. Sem vocês nada disso teria sido possível.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Barreiro, por todos os ensinamentos com os quais muito aprendi e ainda aprenderei, pelas orientações que tornaram esse trabalho possível, pelas lições de Harmonia, Análise, Contraponto, Composição, História da Música e Pesquisa, pela paciência, confiança e pela amizade.

Aos professores do curso, pelos ensinamentos, apoio e amizade. Por mostrar novas possibilidades, oportunidades, pelas conversas nos corredores e cafés que as vezes nos ensinam mais que em sala de aula. Por terem demonstrado confiança e incentivado minhas escolhas. Por serem exemplo de profissionais que admiro muito.

Aos amigos e colegas de curso com quem compartilhei não só as alegrias e momentos especiais, mas também as dificuldades e desafios. Por tornarem a vida mais leve, pelo apoio, parceria, carinho, presença e compreensão.

Ao meu companheiro, Danilo Aguiar, por tudo, por sempre estar presente, pelo amor e apoio. Por ter possibilitado meus primeiros contatos com a música eletroacústica e incentivado minhas primeiras composições.

À todos que contribuíram para a realização deste trabalho e conclusão dessa etapa!

Resumo: Com essa pesquisa procurou-se investigar de que maneiras seria possível fomentar a composição de obras eletroacústicas a partir de considerações, encontradas na bibliografia, sobre a imaginação da escuta do ouvinte no contexto eletroacústico. Para tanto, foram realizadas escutas de obras com foco no processo de criação de imagens mentais pela escuta, estudo de referências bibliográficas que pudessem nutrir as reflexões acerca da imaginação de escuta e a realização de duas composições eletroacústicas. A tomada de decisões do processo criativo baseou-se nas reflexões sobre a imaginação da escuta, sobretudo a partir do modelo quaternário para a escuta de música eletroacústica proposto por Kim (2010), cujos pólos são corpo, lugar, e suas negações, não-corpo e não-lugar. Foram elaboradas considerações sobre as características das obras compostas e sobre o processo criativo vivenciado, apoiadas nos trabalhos de Chaves (2010) e Salles (2009).

Palavras-chave: música eletroacústica, imaginação da escuta, escuta espectromorfológica, escuta semiótica, processo criativo.

SUMÁRIO

1. Introdução	6
2. Metodologia.....	9
3. Referencial Teórico.....	11
4. Considerações sobre a escuta das peças What The Bird Saw e Sleep Birmingham Sleep	15
5. Considerações sobre as peças eletroacústicas compostas	17
5.1. Postcard from Amsterdam: Old Town	17
5.2. Vozes sem nome	22
6. Considerações sobre o processo criativo vivenciado	24
7. Considerações finais.....	29
Referências	31

A IMAGINAÇÃO DA ESCUTA DO OUVINTE COMO ESTÍMULO PARA A COMPOSIÇÃO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA

1. Introdução

Sons de grilos e outros insetos compõem a cena de um lugar onde venta suavemente. Após um grilo ou outro, notamos a presença de corvos neste lugar. Ao longe ouvimos o som de algo que parece ser um trovão e os corvos agitando-se. Aparentemente, uma tempestade se aproxima.

Esta é uma descrição dos momentos iniciais da peça “Campo de trigo com corvos”¹, composta como parte da minha pesquisa de Iniciação Científica² “Estímulos sonoros, visuais, cinéticos e literários na composição de música eletroacústica: reflexões sobre o processo criativo”. Na primeira seção dessa peça, que teve como estímulo para sua composição a tela homônima do pintor Vincent Van Gogh, procuro representar sonoramente a paisagem que se apresenta.

Na música eletroacústica acusmática³, muitas vezes os ouvintes são levados de volta ao mundo cotidiano através do uso de sons do dia a dia (KIM, 2010, p. 46). No entanto, segundo Kim, “a ausência de informação visual e tátil, através da qual os ouvintes muitas vezes confirmam suas percepções, faz a experiência menos completa que a observação do dia a dia” (Kim, 2010, p. 46, tradução nossa)⁴. Desse modo, o sistema perceptivo do ouvinte procura por alguma informação adicional e, na falta dessa,

¹ Disponível em < <https://soundcloud.com/ana-clara-guerra137881340/campo-de-trigo-com-corvos>>.

² “Estímulos sonoros, visuais, cinéticos e literários na composição de música eletroacústica: reflexões sobre o processo criativo”, desenvolvida entre 2016 e 2017, com bolsa CNPq, sob a orientação do Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro.

³ Uma peça eletroacústica acusmática é aquela composta em estúdio e registrada em um suporte (CD ou HD do computador, por exemplo) a partir de sons gravados – que podem ser processados no computador – e de sons sintetizados. Numa situação de concerto, a música eletroacústica acusmática é difundida através de um conjunto de alto-falantes dispostos pela sala de concerto e sem a presença de intérpretes no palco. Configura-se, assim, uma situação acusmática em que o foco de atenção se volta exclusivamente para a escuta dos sons em virtude da ausência de estímulos visuais no concerto.

⁴ No original: “the absence of visual and tactile information, through which listeners often confirm their perceptions, makes the experience less complete than everyday observation”.

“suposições, inferências ou adivinhação entram em jogo” (KIM, 2010, p. 46, tradução nossa).⁵

No entanto, segundo Kim, o ouvinte faz mais do que criar suposições, inferências e adivinhações, pois “o ouvinte de música eletroacústica está envolvido com a música, não por uma procura pela verdade ou sobrevivência, mas pelo prazer do processo”. Assim, Kim argumenta que “esta diferença faz da escuta uma tarefa diferente, uma intencionalmente mais criativa em que o ouvinte *imagina*” (KIM, 2010, p. 46, tradução nossa).⁶

Dessa maneira, segundo Kim (2010, p. 46), nossa experiência sonora resulta de dois processos: percepção e imaginação. Ao explicar o que entende como imaginação, Kim diz que

imaginar, como processo de imaginação, distingue-se de alucinações ou ilusões, no sentido em que conecta imediatamente nossa experiência aos fenômenos, e, por sua vez, direciona nossas atividades mentais ao que está acontecendo ao nosso redor (KIM, 2010, p. 46, tradução nossa).⁷

Ao perceber o uso de sons de origem reconhecível na música eletroacústica, como os de grilos, vento, corvos e trovões, e a maneira como estes se organizam em uma composição, somos levados a imaginar uma situação em que esses sons se relacionem, criando imagens em nossas mentes, que, entre outras estratégias, nos auxiliam a compreender o discurso musical que se desenvolve.

Por outro lado, quando se depara com sons mais abstratos, a escuta do ouvinte tende a voltar-se mais para as características espectromorfológicas⁸ dos sons e as características estruturais da música.

O compositor, a partir de suas escolhas composicionais, da maneira como organiza e manipula o material sonoro com o qual trabalha, pode criar e fomentar um

⁵ No original: “[...] assumptions, inferences or guessing come into play”.

⁶ No original: “the electroacoustic listener is engaged with the music, not out of a search for truth or survival, but for the pleasure of the process; [...] this difference makes of listening a different task, one more intentionally creative in which the listener *imagines*”.

⁷ No original: “Imagining, as the process of imagination, is distinguished from hallucinations or illusions by the way it immediately connects our experience to phenomena, and, in turn, works to direct our mental activities back to what is happening around us”.

⁸ Em um modo de escuta espectromorfológica, os ouvintes preocupam-se mais com “materiais sonoros e estruturas musicais que se concentram no espectro de altura disponível e sua conformação no tempo” (SMALLEY, 1986, p.61, apud KIM, 2010, p. 50). No original: “sound materials and musical structures which concentrate on the spectrum of available pitch and their shaping in time”.

jogo entre uma escuta mais semiótica, em que acontece a criação de imagens sonoras, narrativas e significados para o que se ouve, e uma escuta espectromorfológica, voltada para a percepção e identificação de características dos sons que compõem a música.

Nesta pesquisa, a proposta foi estudar e compreender as características da imaginação da escuta em música eletroacústica e ter as reflexões decorrentes desse processo como um estímulo para desenvolver um trabalho composicional. Segundo Mendes (2015, p. 13), “há estímulos que incitam as intenções composicionais e expressivas e que acompanham o percurso das escolhas que tangem o processo criativo”. Tomar a imaginação da escuta do ouvinte como estímulo motivou e fomentou o meu processo composicional no âmbito poético e sugeriu novas maneiras de manipular e organizar o material sonoro.

Considerando-se que uma obra eletroacústica baseia-se em sons que apresentam distintos graus de familiaridade para o ouvinte – incluindo até mesmo sons inusitados –, e que o ouvinte pode lançar mão de diferentes estratégias de escuta para tentar compreender o discurso musical que se apresenta, perguntou-se: de que maneiras seria possível fomentar a composição de uma obra eletroacústica a partir de considerações, encontradas na bibliografia, sobre a imaginação da escuta do ouvinte no contexto eletroacústico?

O objetivo geral desta pesquisa foi desenvolver um trabalho composicional em música eletroacústica que se nutrisse de reflexões sobre a imaginação da escuta dos ouvintes suscitada pelos seguintes aspectos: a manipulação dos materiais sonoros; os distintos graus de reconhecibilidade das fontes sonoras e suas características; os gestos causadores dos sons; e os possíveis sentidos – por vezes metafóricos – que esses sons pudessem carregar. Os objetivos específicos foram compreender o processo da imaginação da escuta diante de obras eletroacústicas; avaliar a viabilidade composicional de aplicação do modelo quaternário para a escuta de música eletroacústica proposto por Suk-Jun Kim (2010); testar distintos processos de manipulação e organização do material sonoro na música eletroacústica com base em formulações teóricas sobre a imaginação de escuta; e elaborar uma reflexão sobre o processo criativo vivenciado.

O interesse por esse tema surgiu a partir da pesquisa de Iniciação Científica “Estímulos sonoros, visuais, cinéticos e literários na composição de música eletroacústica: reflexões sobre o processo criativo”, desenvolvida entre 2016 e 2017, na

qual realizei a composição de quatro obras eletroacústicas a partir de quatro estímulos diferentes: sonoro, visual, cinético e literário. Depois de concluir tal trabalho, realizei mobilidade acadêmica no Instituto Politécnico de Castelo Branco, em Portugal, onde tive contato com obras de paisagem sonora⁹. Essas experiências anteriores fomentaram o meu interesse em continuar pesquisando sobre a poética da música eletroacústica, explorando sobretudo o potencial expressivo que sons reconhecíveis podem desempenhar nas obras juntamente com sons de caráter mais abstrato. Nesse contexto, o papel da imaginação de escuta, ao tentar relacionar os diferentes sons que constituem uma peça (visando a compreensão do discurso musical), mostra-se bastante relevante.

A questão da escuta é central quando se fala em música eletroacústica e muitos compositores e pesquisadores se dedicaram a estudá-la, como Pierre Schaeffer (1966) e Denis Smalley (1996; 1997).

2. Metodologia

A pesquisa teve cunho composicional e reflexivo, com foco no processo criativo em música eletroacústica realizado a partir de ponderações sobre a imaginação da escuta suscitadas por trabalhos de outros autores sobre o assunto.

As atividades para realização da pesquisa incluíram estudo bibliográfico sobre o processo de imaginação da escuta¹⁰ e sessões de escuta de obras do repertório eletroacústico, com foco no exercício da imaginação da escuta, registrando as impressões e reflexões vivenciadas durante a escuta.

No âmbito composicional, foram realizadas sessões de gravação, escuta, edição e processamento de amostras sonoras; e a experimentação de abordagens composicionais, por meio da composição de duas peças eletroacústicas que exploraram transições entre os

⁹ A paisagem sonora é uma linha de estudo das sonoridades relacionadas ao ambiente. Segundo Barry Truax, “o conceito de paisagem sonora refere-se a um ambiente sonoro (acústico ou eletroacústico) com ênfase em como é percebido pelos ouvintes” (Truax, 2011, p.1203, apud Gonçalves, 2016, p.28) (tradução nossa). No original: “The soundscape concept refers to an environment of sound (whether acoustic or electroacoustic) with an emphasis on how it is perceived by listeners”.

¹⁰ Vale destacar que, nesta pesquisa, não houve o propósito de realizar experimentos com grupos de ouvintes, pois o objetivo foi nutrir-se das reflexões de outros autores sobre o assunto para a realização do trabalho composicional.

quatro polos do modelo quaternário para a escuta de música eletroacústica proposto por Suk-Jun Kim (2010).

Atualmente tem-se difundido uma mudança na maneira de realizar pesquisa em arte. Esta mudança traz uma ideia de ciência menos fixa e mais flexível, mais criativa para pensar e adaptar as metodologias.

Essa concepção surge em decorrência da demanda de pesquisas em que se estabeleçam objetos vinculados à própria prática artística, em que o fazer científico seja intrínseco à produção da obra e à reflexão sobre esse processo artístico.

Nesse contexto, a experimentação se apresenta como um conceito metodologicamente organizado e estruturado, para realizar o processo chamado de “autoanálise”, que segundo Donin (2015, p. 152), proporciona ao compositor “uma *reflexão sobre sua atividade criativa* e um trabalho de *análise musical de suas próprias obras*”:

a “análise” designa aqui todo método para objetivar qualquer coisa de si (“auto”), decompor a obra ou o processo (tais como aparecem em dado momento) e expor diante de si os elementos e a partir daí poder avaliá-la, colocá-la em palavras e reinvestir em uma obra ou em um processo futuro. Por outro lado, a “análise musical” – compreendida em sentido amplo – constitui para o compositor um meio privilegiado de se confrontar à realidade de sua atividade criativa: trata-se de aplicar à sua própria obra ou trajetória uma grade de leitura técnica, comparável àquelas que ele mesmo pôde mobilizar a fim de se apropriar da música dos outros (seja para aprendê-la, reutilizá-la ou, ainda, criticá-la) (DONIN, 2015, p. 152).

Surge então, a importância do registro desses processos, para tornar possível e facilitar a autoanálise. Esse processo pode ser documentado de diversas maneiras. Os esboços da criação podem ser considerados documentos de processo do fenômeno criativo. Sobre essa questão no processo de criação, Salles (2009) comenta que

os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2009, p.21).

Nesta pesquisa, o trabalho composicional foi registrado por meio de “diários” que permitiram a minha própria exposição dos elementos desse processo, viabilizando, a partir daí, a realização de uma autoavaliação. Segundo Donin,

o diário, longe de referir-se apenas à composição musical, visa tornar sensível um novo modo de ação, ao mesmo tempo artístico, técnico e teórico, que logo assumirá o nome oficial de “busca musical”, da qual ele enuncia com insistência algumas ideias essenciais: a criação é um trabalho; esse trabalho é necessariamente coletivo e institucionalizado; não há separação possível entre ideias musicais e objetos materiais. Sob essa perspectiva, a composição musical não é um fim em si mesma: ela serve ao mesmo tempo para validar ou, pelo menos, sustentar uma ou mais hipóteses (DONIN, 2015, p. 166).

Os diários, feitos ao final de cada sessão de trabalho composicional, foram uma maneira de documentar meu processo criativo. Neles descrevi meu processo, registrei minhas impressões, as estratégias utilizadas, bem como as dificuldades enfrentadas e as soluções encontradas. A análise e as reflexões sobre esse processo poderão fornecer ferramentas para alimentar meus processos criativos futuros.

3. Referencial Teórico

As preocupações sobre a importância da escuta no contexto da música eletroacústica remontam aos estudos de Pierre Schaeffer (1966). Contribuições posteriores, dentre as quais ressaltamos as de Denis Smalley (1996; 1997), propiciam importante fundamentação para abordar a imaginação da escuta.

Em seu artigo sobre a espectromorfologia, escrito de 1986 e reformulado em 1997, Smalley concentra-se sobretudo na escuta reduzida (discutida por Schaeffer), a qual volta-se aos aspectos intrínsecos do som, ou seja, os aspectos puramente sonoros (sem levar em conta a fonte ou a causa geradora do som). Smalley já indicava que as relações entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos do som¹¹ levam em conta questões que estão para além da experiência sonora, porque nelas participam alusões a movimentos, experiências do ambiente, etc. – reconhecendo, assim, que vários outros sentidos contribuem para a escuta. O autor retoma essa ideia de maneira mais evidente em seu texto de 1996, “The Listening Imagination: Listening in the Eletro-acoustic Era”, onde aborda com mais ênfase as relações indicativas na escuta (ou seja, aquelas mais centradas em aspectos extrínsecos dos sons). Referindo-se à relação indicativa na escuta, Barreiro (2010, p.36-37) menciona que, para Smalley, ela não se restringe

¹¹ Os aspectos intrínsecos do som estão relacionados às características internas do som e são acessadas através da escuta reduzida. Os extrínsecos referem-se a questões externas às características puramente sonoras. Pode, assim, relacionar-se, por exemplo, à fonte sonora, à causa geradora do som e/ou possíveis significações que possam suscitar no ouvinte.

ao som entendido como aquele que carrega meras mensagens, eventos e informações, mas inclui ‘um quadro mais amplo de referências a experiências para fora e além da música’, estabelecendo uma ‘relação entre a experiência musical e nossas experiências de vida. (tradução nossa)¹²

Smalley aborda, então, o que nomeia como campos indicativos, entendidos, segundo Ananay Salgado (2005, p. 44), como “rótulos que reúnem sob um mesmo parâmetro referências dos mundos sonoro e não sonoro, que se manifestam em contextos musicais”. Salgado explica que, segundo Smalley (1996, p.83), existem nove campos indicativos:

(1) gesto, quando um som remete a um gesto humano como pulsar, friccionar ou bater um objeto; (2) gesto vocal ou fono-respiratório (*utterance*), que inclui desde sons guturais, passando pela fala até o *belcanto*; (3) comportamento, que remete às relações entre sons, como causa-efeito, dominação-subordinação ou conflito-coexistência; (4) energia e (5) movimento, como noções relativas à força, impulsão e velocidade do som; (6) objeto/substância, que diz respeito à fonte sonora e seu material constitutivo, seja ele de madeira, metálico ou líquido; (7) ambiente, quando o som evoca um ambiente característico como a natureza ou uma catedral; (8) visão, relativo à visualização do som; e (9) espaço, relacionado com sensações de espacialidade como distância ou amplitude, tanto no interior da composição quanto no âmbito da sua difusão. (SALGADO, 2005, p. 44).

No entanto, na prática, as referências não costumam acontecer isoladas sob um único campo indicativo. Assim, surge o conceito de redes indicativas, que se referem às relações de um campo central e deste para com outros campos indicativos.

Entender as redes indicativas de Smalley fornece-nos uma ponte para pensar sobre a imaginação da escuta, o que constituiu importante aporte conceitual para esta pesquisa.

Outro conceito trabalhado por Smalley que também lança luzes sobre a questão da imaginação da escuta é o de *substituição gestual*, que, nas palavras de Barreiro (2010), “refere-se à associação entre as características espectromorfológicas dos sons e os gestos físicos atuantes sobre as fontes sonoras que podem tê-los causado” (Barreiro, 2010, p.39, tradução nossa)¹³. A partir deste conceito, Smalley identifica quatro níveis de substituição gestual, que são descritos por Salgado (2005) da seguinte forma:

a *substituição de primeira ordem* projeta o nível primário em forma de som e está relacionado com o uso da fonte sonora nos contextos do jogo e do trabalho, anterior a qualquer tipo de ‘instrumentalização’, mesmo que possa estar

¹² No original: “(...) sound understood as carrier of mere messages, events and information, but includes ‘a wider frame of references to experience outside and beyond music’, establishing a ‘relationship between musical experience and our experiences of living’”.

¹³ No original: “Gestural surrogacy refers to the association between spectromorphological characteristics of the sounds and physical gestures acting upon sound sources that may have caused them”.

envolvido um jogo gestual propositado. O som do bater de palmas é um claro exemplo desse tipo de substituição gestual. A *substituição de segunda ordem* inclui o gesto instrumental, através do qual se reconhecem capacidades interpretativas na articulação de um registro amplo. Este nível inclui também o uso de aparelhos simuladores de sons instrumentais, como o sintetizador, já que podemos articular o som produzido com um processo gestual. Ante uma *substituição de terceira ordem* duvidamos sobre a existência concreta da fonte ou da causa, mas podemos reconhecer um tipo de gesto propagador, assim como algumas qualidades de um objeto virtual, como por exemplo um estouro metálico seguido de uma ondulação periódica que se dissolve no tempo. A *substituição remota* relaciona-se com vestígios gestuais. Desconhecemos a fonte e a causa, mas reconhecemos, apesar da opacidade de uma ação humana, um gesto pela energia projetada na direcionalidade da espectromorfologia do som. (SALGADO, 2005, p. 72).

Outro conceito que lança luzes sobre a imaginação da escuta é o conceito de imagem sonora, explicado por Barreiro, no contexto da música acusmática, como

representações mentais motivadas por estímulos sonoros que atingem o ouvinte em uma situação de escuta acusmática e que podem ser determinadas por um foco tanto nos aspectos intrínsecos quanto extrínsecos dos sons – ou mesmo uma combinação de ambos (BARREIRO, 2010, p. 35, tradução nossa).¹⁴

A criação de imagens sonoras é uma estratégia cognitiva utilizada pelo ouvinte para auxiliá-lo na compreensão do discurso musical. Ao escutar uma peça eletroacústica, o tipo de escuta pode mudar constantemente entre uma que privilegie os aspectos extrínsecos ou intrínsecos do som. Isso resulta na criação de imagens sonoras que mudam e se relacionam de diferentes maneiras no decorrer do processo de escuta, estabelecendo relações com os eventos sonoros da obra musical (Barreiro, 2010, p. 38). Referenciando-se em Young (2007), Barreiro menciona que “transformações nos sons – criadas por meio de técnicas de processamento sonoro – geralmente causam alterações nas imagens sonoras que os sons transmitem, uma vez que a relação entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos é alterada nesses casos” (Barreiro, 2010, p. 42, tradução nossa).¹⁵

As imagens sonoras não surgem apenas em contextos em que a fonte dos sons é reconhecível. Por exemplo, quando ouvimos um som ao qual associamos uma substituição gestual de terceira ordem, por mais que não seja possível identificar com

¹⁴ No original: “(...) mental representations motivated by sonic stimuli that reach the listener in an acousmatic listening situation and that can be determined by a focus on either the intrinsic or extrinsic aspects of the sounds – or even a combination of both”.

¹⁵ No original: “sonic transformations – devised by means of sound-processing techniques – usually cause alterations in the sonic image the sounds convey, since the relationship between intrinsic and extrinsic aspects is altered in such cases”.

exatidão uma fonte ou causa, podemos criar uma imagem com outros tipos de associação. Uma peça acusmática que explore diferentes tipos de substituição gestual

pode potencialmente motivar diferentes perspectivas de escuta, fazendo com que a atenção se mova continuamente entre sons que são fortemente conectados a gestos e sons em que essa conexão é pouco clara ou aparentemente ausente (BARREIRO, 2010, p. 39, tradução nossa).¹⁶

Ao explicar como Kim aborda o conceito de imagens sonoras, Barreiro diz que,

de acordo com Kim, as imagens sonoras são derivadas não apenas dos elementos que nossa percepção coleta dos sons, mas também da contribuição da nossa imaginação ao completar o que está faltando nas representações que elaboramos baseadas nos sons que ouvimos. A imaginação também contribui para a elaboração de relações entre as imagens sonoras e as maneiras que se espera que elas se desenvolvam ao longo do tempo em uma obra (BARREIRO, 2010, p. 38, tradução nossa).¹⁷

Baseando-se no conceito de imagem sonora e no papel da imaginação neste contexto, Kim propõe um modelo quaternário para a escuta de música eletroacústica cujos pólos são ‘corpo’, ‘lugar’ e suas negações ‘não-corpo’ e ‘não-lugar’.

Kim parte da ideia de que sons de origem reconhecível são desintegrados de suas fontes e do lugar onde soaram e reverberaram ao serem gravados. Dessa maneira, em uma situação acusmática, a imagem sonora que esses sons podem suscitar são incompletas e, assim, a imaginação atua ao completar essas imagens que o ouvinte cria na busca pela identificação da fonte sonora, do gesto causador e do lugar.

Esses pólos surgem, então, em uma situação de escuta semiótica em que o som carrega referências ao corpo, no sentido em que sugere a presença de um corpo humano – por exemplo: através da voz, respiração ou manipulação de objetos - ou carrega referências ao lugar, no sentido em que sugere um ambiente, uma coleção de objetos que se relaciona com determinado lugar, etc. Segundo Kim, “para os ouvintes, corpo e lugar são negados quando características semióticas cruciais ou propriedades do som que

¹⁶ No original: “can potentially motivate different listening perspectives, causing the attention to move continuously between sounds that are strongly connected to gestures and sounds in which this connection is blurred or apparently absent”.

¹⁷ No original: “according to Kim, sonic images are derived not only from the elements that our perception collects from the sounds, but also from the contribution of our imagination in completing what is missing in the representations we elaborate based on the sounds we hear. Imagination also contributes in elaborating relationships between sonic images and expected ways they may unfold through time in a work”.

sinalizam corpo ou lugar são distorcidas, omitidas, colocadas em conflito com outras, ou tornam-se descontínuas” (Kim, 2010, p. 45, tradução nossa).¹⁸

Segundo Kim, “a imaginação é uma parte indispensável do modelo, pois conecta e relaciona seus quatro pólos ao campo da escuta de música eletroacústica” (Kim, 2010, p. 45, tradução nossa).¹⁹

Entender o modelo quaternário proposto por Kim nos auxilia a refletir sobre a maneira como as imagens sonoras e a imaginação da escuta do ouvinte contribuem enquanto ferramentas para a compreensão do discurso musical no âmbito da música eletroacústica acusmática. As reflexões sobre como o ouvinte elabora sua escuta podem fomentar o processo criativo – estratégia esta que foi empregada nesta pesquisa.

4. Considerações sobre a escuta das peças *What The Bird Saw* e *Sleep Birmingham Sleep*

Foram feitas escutas das peças *What The Bird Saw* (2004), de Suk-Jun Kim, e *Sleep Birmingham Sleep* (2009), de Martin Clarke. Os principais aspectos observados nessas peças foram a criação de imagens que remetessem aos pólos do modelo quaternário de Kim, os tipos de transição utilizados pelos compositores, o tratamento dos sons e a maneira como os compositores os organizam. Essas escutas forneceram elementos para pensar sobre as minhas composições e estabelecer paralelos ao identificar características em comum.

What The Bird Saw (2004) – Suk-Jun Kim

A peça narra a viagem de um pássaro, o próprio compositor, através de memórias (momentos e lugares). Minha escuta sugeriu principalmente um jogo entre os pólos corpo

¹⁸ No original: “for listeners, body and place are negated when critical semiotic features or sound properties signalling body or place are distorted, omitted, placed in conflict with others, or made discontinuous”.

¹⁹ No original: “imagining is an indispensable part of the framework, as it connects and relates its four poles to the arena of electroacoustic music listening”.

e não-corpo. O compositor utiliza sons reconhecíveis como voz de bebê, voz humana, flauta, pássaros, que se contrapõem a sons transformados em que a fonte não é diretamente reconhecível. Esse jogo ora sugere a presença humana, seja através da voz ou da manipulação de instrumentos e objetos, ora apresenta momentos de escuta espectromorfológica, em que se reconhece que aquilo que se ouve não provém de um corpo.

Entre os sons processados, estão os próprios sons de pássaros, pessoas e crianças. Os processamentos aparentam ser síntese granular em diversos níveis de granulação. Em alguns momentos, o tamanho do grão possibilita identificar a fonte, já em outros o processamento sonoro é bastante acentuado, fazendo com que seja difícil reconhecer a fonte sonora. Os sons processados criam diferentes texturas, gestos que percorrem de forma ligeira o panorâmico e texturas que se desenvolvem gradualmente em um tempo maior no decorrer da peça.

O compositor explora mudança de sonoridade através de cortes abruptos. Sons que se diferem da atmosfera criada não surgem sem serem preparados por algum outro gesto sonoro. Um ataque sonoro forte ajuda a impulsionar sons diferentes para indicar mudanças e transições na peça. Em alguns momentos, há sugestões ao pólo lugar ao utilizar sons que criam referências a ambientes.

Sleep Birmingham Sleep (2009) – Martin Clarke

Esta peça inicia-se com sons de origem reconhecível, que remetem a um ambiente externo, devido a um som grave ao fundo e a sugestão de carros passando ao longe, som de vento e, no primeiro plano, diversos pássaros cantando. Aos 1'11" inicia-se um som longo e contínuo, que gradativamente vai aumentando de amplitude. Tenho a impressão de se tratar de sons de sinos processados com *time stretching*, pois os sons são parecidos com os que fiz para a peça *Postcard from Amsterdam: Old Town*. Aos 2'44" iniciam-se sons de carros passando, sobrepostos à primeira cena dos pássaros. Após um som em aproximadamente 2'53", que parece ser de um trem passando, os sons de pássaros cessam. Os sons longos passam a estar em primeiro plano, e o tráfego de automóveis ao fundo. Minha escuta neste momento fica muito mais voltada aos aspectos espectromorfológicos desses sons longos. Ainda assim, crio uma imagem de uma avenida

ou uma estrada em que passam automóveis em alta velocidade. Aos 6'53'', aproximadamente, iniciam-se sons de chuva enquanto os sons longos passam a diminuir de amplitude gradualmente. Aos 8'36'', retomam-se os sons de pássaros do início, diminuindo gradativamente em *fade-out*. Minha escuta sugeriu imagens que remetem aos pólos lugar, principalmente, e não-lugar. O jogo entre lugar e não-lugar parece se dar no uso dos sons que remetem a determinados ambientes em contraposição à sobreposição de sons longos com características mais abstratas. Minha imaginação de escuta encontrou dificuldades em criar imagens quando os sons mais abstratos ocupavam o primeiro plano, mesmo que os sons reconhecíveis ainda estivessem presentes. Assim como na peça *Postcard from Amsterdam: Old Town*, o compositor parece utilizar o recuso de sobreposição de camadas para mudar de seção. Também observei que o tempo musical transcorre lentamente.

5. Considerações sobre as peças eletroacústicas compostas

5.1. *Postcard from Amsterdam: Old Town*

A primeira peça composta como parte desta pesquisa foi nomeada *Postcard from Amsterdam: Old Town*²⁰ e teve o objetivo de estabelecer um jogo entre os pólos não-lugar e lugar, dialogando, no primeiro caso, com uma abordagem em que os sons são abstraídos de seu contexto e, muitas vezes, de sua fonte sonora, privilegiando, então, os aspectos intrínsecos. No segundo caso, houve uma abordagem que privilegiasse os aspectos extrínsecos, como é o caso da paisagem sonora, em que o contexto e as origens dos sons são muito importantes. Segundo Daniel Barreiro e Damián Keller (2010),

a paisagem sonora inverteu a relação de poder entre materiais e técnicas trazendo o contexto extra-musical para o foco do trabalho criativo. Na abordagem tradicional da paisagem sonora, o ambiente é tanto o ponto de partida quanto o ponto de chegada do processo composicional. Um aspecto importante nesta linha de trabalho é a fidelidade às fontes e a contextualização cuidadosa através de elementos extramusicais. Poderíamos dizer que o espaço geográfico é tanto o marco estrutural quanto a fonte exclusiva do material da obra (BARREIRO e KELLER, 2010, p.108).

²⁰ Disponível em: < <https://soundcloud.com/ana-clara-guerra137881340/postcard-from-amsterdam-old-town-2018>>.

Ao trabalhar com paisagem sonora, “o compositor utiliza material gravado e edita as gravações tentando manter as características temporais e espaciais das fontes sonoras encontradas no local. Assim, o ouvinte é convidado a recriar o contexto do qual os materiais foram extraídos” (BARREIRO e KELLER, 2010, p.108).

A escolha por trabalhar tanto com paisagem sonora quanto com uma abordagem mais concreta, privilegiando os aspectos intrínsecos do som, parte do meu interesse em não me limitar a uma ou outra abordagem, entendendo que o material proveniente das paisagens sonoras pode ter suas potencialidades exploradas pelas técnicas de composição de música eletroacústica, assim como as palavras do compositor Jonty Harrison sugerem:

minha jornada acusmática parece me levar para uma estrada larga. Um lado da rua tem uma placa dizendo ‘rue Schaeffer’ – aqui a preocupação é com a abstração de dados musicais dos objetos sonoros (‘objets sonores’), sem referência à sua proveniência de alguma maneira anedótica... O nome no outro lado da rua é difícil de ler, mas tenho certeza que ‘Schafer Street’ – onde o som natural é usado precisamente ‘por causa’ de sua proveniência, e onde a significação não reside no ‘puramente’ musical (seja lá o que isso for) – não pode estar a mais de um quarteirão de distância. Eu caminho por essa avenida larga em um devaneio de descoberta, muitas vezes sem um objetivo definido em mente, frequentemente parando sem avisar para examinar (longamente!) algum som maravilhoso que se apresenta ao longo do caminho (HARRISON 2000, apud. BARREIRO, 2010, p. 35, tradução nossa).²¹

É justamente esse diálogo nesta peça que proporciona um jogo entre os pólos lugar e não-lugar. Alternam-se momentos de escuta semiótica, em que prevalece a construção de imagens que se referenciam a lugares, e momentos de escuta espectromorfológica, em que a atenção do ouvinte se volta especialmente aos aspectos intrínsecos do som.

O trânsito entre lugar e não-lugar acontece de maneira contínua por meio de recursos de sobreposição de camadas, onde sons de uma seção se fundem com os de outra. As seções da peça são, dessa maneira, não compartimentalizadas. Outra ferramenta utilizada foi a filtragem das amostras de paisagem sonora.

²¹ No original: "My acousmatic journey seems to take me down a wide road. One side of the street has a sign saying ‘rue Schaeffer’ – here the preoccupation is with abstracting musical data from sound objects (‘objets sonores’), without reference to their provenance in any anecdotal way ... The name on the other side of the road is hard to read, but I am sure that ‘Schafer Street’ – where natural sound is used precisely ‘because’ of its provenance, and where signification does not reside in the ‘purely’ musical (whatever that is) – cannot be more than a block away. I wander along this broad avenue in a reverie of discovery, often without a definite goal in mind, frequently stopping without warning to examine (at length!) some wonderful sound which presents itself along the way. "

A primeira seção inicia-se com uma paisagem sonora urbana, com sons de pessoas caminhando e conversando, campainhas de bicicleta e eventualmente automóveis e bicicletas passando. Ao fundo, há um clarinetista tocando. Aos 18 segundos, inicia-se um *drone*, um som grave que se sustenta como um pedal, sobrepondo-se à paisagem que se apresenta. Com o decorrer do tempo, o ouvinte se aproxima do clarinetista, ou seja, os sons de clarinete ganham maior amplitude, em virtude de uma aproximação à fonte sonora realizada durante a gravação da amostra. A partir dos 50” da peça, inicia-se um momento de maior dinamicidade desta seção inicial, com alguns eventos como uma moto passando, um cadeado de bicicleta sendo manipulado e um carro passando, todos sons provenientes da própria amostra sonora gravada. Este momento de maior dinamicidade dispara uma mudança nos sons da paisagem sonora.

A partir desse momento, a paisagem inicial diminui de amplitude gradativamente enquanto uma outra paisagem urbana surge. Essa nova paisagem apresenta-se sobreposta a uma versão filtrada de si mesma (o que foi realizado por meio de um patch desenvolvido no software Max por Daniel Barreiro, que realiza filtragens em uma amostra com base nos componentes espectrais de maior amplitude de uma outra amostra). Neste caso, foi utilizada uma gravação de um coro cantando em uma igreja de Amsterdam como amostra para fornecer os dados espectrais que moldam a paisagem sonora por meio de filtragem.

Em cerca de 1’12”, passam a ser explorados alguns sons de bicicleta gravados em estúdio. Apesar de também estarem presentes sons de bicicleta nas amostras de paisagens sonoras gravadas em Amsterdam, neste momento as amostras gravadas em estúdio tem maior relevância, pois assumem o primeiro plano, propondo um momento de escuta espectromorfológica. Esses sons antecipam o material que será utilizado para realizar uma transição entre esta seção e a próxima. Aos 2’06”, um som vocal que faz parte da paisagem dispara esta transição, feita apenas com sons de bicicleta.

O início da seção seguinte se sobrepõe ao final da transição. Para isso, um som de bicicleta é “fundido” com um som de moto passando. Essa fusão se deu através da transposição das frequências do som da bicicleta para uma região próxima ao som da moto, além de que ambos os sons apresentam características espectrais similares.

Esta seção que se inicia é também uma paisagem sonora urbana, gravada em uma avenida movimentada de Amsterdam. Dessa maneira, estão presentes sons de pessoas caminhando e conversas em diferentes idiomas, bicicletas e motos passando, além de

trams, um tipo de bonde que integra a rede de transporte público de Amsterdam. Esta paisagem sonora se estabelece aos 2'46", na qual passam a ser explorados novamente sons de bicicleta, sobrepondo-se à paisagem e dialogando com a mesma nos momentos de maior dinamicidade. Aos 3'35" inicia-se um som processado de *tram* freando e os sons de bicicleta passam a ter maior relevo. Um som de carro passando, seguido por uma moto, dispara uma mudança aos 3'45", sendo que um som da próxima seção é disparado ao mesmo tempo que o da moto.

A próxima seção começa com sons longos da ressonância do cano da bicicleta além dos sons de bicicleta explorados nas seções anteriores que, em seguida, são sobrepostos por sons de sinos e carrilhões processados com *time stretching*. Esse é um momento mais abstrato em que a escuta é convidada a se voltar aos aspectos intrínsecos dos sons. Gradualmente, surge novamente um ambiente urbano com pessoas conversando, *trams*, automóveis e bicicletas captados nas ruas de Amsterdam. Aos 5'11", iniciam-se sons de sinos e carrilhões de algumas igrejas, sendo sobrepostas paisagens sonoras de diferentes momentos e lugares de Amsterdam em que estes sons aconteceram. Também foram utilizadas transposições em alguns desses sons de carrilhões. Nesta seção há muitos sons de bonde, especialmente dos trilhos. Alguns deles, filtrados de modo a ficarem mais graves, aparentando terem sido gravados de dentro do bonde (embora tenham sido gravados de um ponto externo).

Aos 5'55", um som de *tram* passando dispara o retorno dos sons de bicicleta, fazendo uma transição para uma outra paisagem sonora gravada em um cais onde chega uma barca. Essa transição acontece por sobreposição, o que faz com que não seja possível perceber onde começam e onde terminam os sons de cada seção. A peça termina com essa paisagem em *fade out*, junto a um drone grave.

De forma geral, a peça constitui uma paisagem sonora urbana, com momentos em que o foco de escuta transita para a apreciação das características espectromorfológicas de alguns sons. Nesses momentos, é como se destacássemos um som da paisagem e nos aproximássemos dele para escutarmos mais atentamente seu dinamismo interno – ou seja, como se colocássemos uma “lupa” sobre tal evento. Assim, algumas vezes são aplicadas técnicas de processamento e manipulação às amostras, enquanto outras vezes mantêm-se as características originais da amostra sem alterar sua reconhecibilidade, com pouca ou nenhuma edição e manipulação.

Os sons de bicicleta foram importantes ferramentas para a construção da narrativa nessa peça. Ao atuarem nas transições, podem sugerir uma viagem de bicicleta pelos diferentes momentos e paisagens da cidade. No momento dos carrilhões, a ausência desses sons de bicicleta e a forte presença dos *trams* podem sugerir uma rápida viagem de bonde em que se passa por diferentes lugares com igrejas e sinos tocando.

A presença de sons de pessoas em todas as paisagens dificulta a criação de contrastes entre as amostras e entre as diferentes seções da peça. A imagem fica muito parecida, além do que a presença dos sons das pessoas remete à ideia de corpo, abordada por Kim. O contraste aconteceu, desse modo, principalmente através do uso de sons transformados e não provenientes das amostras de paisagem sonora.

Outra questão que surge em relação à peça refere-se ao transcorrer lento do tempo musical. Esta pode ser uma característica de peças de paisagem sonora, uma vez que a paisagem necessita de um tempo mais estendido para se estabelecer. Como superar isso? Outras peças que exploram o pólo “lugar” tem esse tipo de tempo mais estendido? Esses são alguns dos questionamentos que surgiram nessa pesquisa e que poderão ser explorados em trabalhos futuros.

5.2. Vozes sem nome

A segunda peça composta nessa pesquisa, *Vozes sem nome*²², buscou criar referências aos pólos corpo e não-corpo, abordados por Kim (2010), bem como explorar transições entre eles. Para tanto, partiu-se do material sonoro baseado em sons produzidos pelo corpo humano, utilizando sons de voz feminina, e manipulação de folhas de papel sulfite (que, algumas vezes, denotam ação humana).

Com a intenção de estabelecer um diálogo com a obra de Luciano Berio, um compositor que se tornou referência em relação ao repertório que explora as possibilidades e sonoridades da voz, foram utilizados alguns excertos de uma gravação da *Sequenza III*, com interpretação da soprano Barbara Hannigan. Esses excertos ora foram utilizados mantendo suas características originais, ora a eles foram aplicadas técnicas de processamento de acordo com as necessidades e interesses que surgiam durante o processo de composição.

A primeira seção é caracterizada principalmente por sons de sussurros articulados rapidamente. Inicia-se com sons de respiração processados com *time stretching* que gradualmente tornam-se mais presentes, e à medida que esses sons vão crescendo em intensidade e exploração gestual, sussurros com um caráter textural passam a assumir um segundo plano, interagindo com a movimentação dos sons de respiração. Os sons utilizados nesse início podem sugerir a criação de imagens de vários corpos emitindo-os, trazendo uma ideia de um coro. Aos 58” assume o primeiro plano o som de uma inspiração seguida por sussurros, que se contrastam com os anteriores uma vez que assumem um caráter de solo, com pouca reverberação, gravados com a fonte sonora próxima ao microfone. Esse som é interrompido por um som de expiração, trazendo novamente a ideia do coro, que traça um perfil gestual de um decrescendo seguido por uma dinâmica forte súbita no final – o que dispara uma mudança na sonoridade, ao retomar os sussurros e trazer notas longas cantadas.

Em 1’21”, inicia-se uma segunda seção contrastante que busca explorar a ideia de não-corpo, em que são utilizados sons longos cujas fontes sonoras e gestos causadores

²² Disponível em: < <https://soundcloud.com/ana-clara-guerra137881340/vozes-sem-nome-2019>>.

não são diretamente reconhecíveis, sendo possível identificar apenas direcionamentos gestuais, relacionando-se com uma substituição gestual remota, de acordo com os termos propostos por Smalley (abordados anteriormente). Esse momento da peça sugere que a escuta se volte aos aspectos espectromorfológicos dos sons.

Sons de respiração são retomados em cerca de 2'38", o que a princípio pode sugerir um retorno ao material da seção inicial. Esses sons são interrompidos, no entanto, aos 2'45", por uma breve exploração de gestos vocais, que iniciam uma nova seção que volta a privilegiar a ideia da presença de corpo. Nesta seção, são explorados sobretudo sons vocais de fonemas estirados, processados com *time stretching* e *reverb* por convolução, criando assim uma camada de sons “molhados”, que contrastam com sons mais “secos” de papel sendo rasgado, sem *reverb*, cuja gravação se deu com as fontes sonoras próximas ao microfone. Os sons de papel mantêm suas características sonoras originais preservadas, de modo que o ouvinte pode reconhecer tanto a fonte quanto os gestos causadores. Dessa maneira, procurou-se ampliar a possibilidade de criação de imagens relacionadas ao pólo corpo tanto a partir de sons produzidos pelo próprio corpo, como é o caso dos sons vocais majoritariamente explorados até então, como sons produzidos pela ação de manipulação de objetos.

Aos 3'53", inicia-se um momento de exploração apenas dos sons de papel sobrepostos a uma amostra resultante da reprodução da seção anterior de maneira retrógrada e com tempo comprimido. Aos 4'44", sobrepõe-se a segunda seção, também reproduzida de maneira retrógrada e com tempo comprimido. A peça finaliza-se com um som de respiração processado com *time stretching* seguido de outro som de inspiração sem processamento.

A composição da peça propiciou a exploração dos pólos corpo e não-corpo propostos por Kim (2010), o que sugere que o ouvinte transite entre a escuta semiótica e a escuta espectromorfológica.

6. Considerações sobre o processo criativo vivenciado

Uma obra musical pode ser entendida como resultado de um processo de tomada de decisões e ações do compositor. Esse processo é dinâmico e evolui durante seu desenvolvimento, sofrendo influências de diversos fatores como o repertório musical e de vida do compositor, seu domínio técnico acerca das ferramentas que utiliza, o acaso, entre outros.

Celso Chaves (2012) identifica três níveis principais em que ocorrem as tomadas de decisões do processo: ideológico, estético e pontual. Estes níveis são discutidos por ele da seguinte maneira:

As decisões ideológicas envolvem a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros. Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz (CHAVES, 2012, p. 238).

Segundo Chaves, as decisões tomadas no âmbito estético “fazem com que o compositor determine quais as componentes sonoras são colocadas em ação em sua obra e quando, e como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem” (CHAVES, 2012, p. 238). Essas escolhas “têm imensa consequência na fisionomia final da composição, uma vez que todas as variáveis sonoras que foram colocadas em operação pelo compositor serão encontradas, e como tal serão reconhecidas, na composição como sistema final e fechado” (CHAVES, 2012, p. 239). Já as decisões pontuais

são aquelas que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra através de um processo cumulativo de informações. Momento a momento, decisões quase microscópicas são feitas no correr da atividade criativa, de tal forma a fazer com que as variáveis sonoras confirmem as escolhas ideológicas, as escolhas estéticas e, acima de tudo, que concretizem o posicionamento da composição dentro do seu próprio discurso temporal (CHAVES, 2012, p.239).

Apesar de Chaves, ao tratar das decisões ideológicas, referir-se apenas ao repertório, parto do princípio de que estas decisões englobam também outros aspectos. No caso das composições desenvolvidas nessa pesquisa, fizeram parte das decisões ideológicas, além da opção por trabalhar com música eletroacústica, a decisão de levar em consideração as questões relativas à imaginação da escuta do ouvinte e os pólos propostos por Kim para o desenvolvimento das composições, procurar estabelecer

diálogos entre a estética da paisagem sonora e um viés Schaefferiano, dialogar com a *Sequenza III* de Berio, entre outras escolhas.

Acredito que as decisões no nível ideológico dialoguem mais diretamente com o projeto poético do compositor. Segundo Salles,

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2009, p.41).

O contexto em que o artista se insere interfere em seu projeto poético. Segundo Salles, “o tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção” (SALLES, 2009, p.42). Também influencia o projeto poético a maneira como o compositor vê e representa o mundo, a valoração que lhe confere e seus princípios éticos (SALLES, 2009, p.42).

O contexto em que me insiro, por exemplo, foi determinante em relação às sonoridades das composições desta pesquisa. As experiências de vida que tive, que me levaram a ter grande contato com obras de paisagem sonora, que possibilitaram que eu me identificasse de certa maneira com essa estética levaram-me a ter o interesse em estudar e desenvolver obras nesse âmbito. Em relação à paisagem sonora, o contexto do lugar e do momento em que as amostras foram gravadas é determinante. Se as amostras de Amsterdam tivessem sido gravadas nos mesmos lugares, mas no dia seguinte ao que foram gravadas, por exemplo, o resultado sonoro, ainda que provavelmente muito semelhante, não seria o mesmo. Poderiam diferir ainda mais se tivessem sido realizadas com um salto temporal maior – em outra estação do ano, por exemplo (o que poderia influenciar no número de pessoas nas ruas).

O processo de composição das peças *Postcard From Amsterdam: Old Town* e *Voices sem nome* partiu de uma ideia pouco definida do que iria se desenvolver. Havia uma tendência, um elemento que direcionou o processo, como no caso da primeira peça em que se partiu do princípio de explorar a criação de imagens que sugerissem os pólos lugar e não-lugar a partir das amostras de paisagens sonoras gravadas na cidade de Amsterdam. Havia também a intenção de explorar transições utilizando sons de bicicleta gravados em estúdio. No caso da segunda peça, a ideia inicial era ainda mais vaga, sendo

sobretudo explorar os pólos corpo e não-corpo a partir de sons vocais. Pode-se dizer que, muitas das vezes, os momentos iniciais de um processo de criação são um pouco inconscientes, não sabemos exatamente o que queremos, mas sabemos o universo de exploração. Essa vagueza é discutida por Salles:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência (SALLES, 2009, p.33).

Frequentemente, compositores são convidados a falar sobre seu processo criativo. Discussões acerca do processo, em que a ideia inicial do trabalho a ser desenvolvido mostra-se pouco definida, podem ser encontradas em depoimentos de compositores como Berio (1988) e Stravinsky (1996). Berio diz que, para ele, “como para todos eu suponho, a primeira ideia de um trabalho é sempre global e muito geral e, aos poucos, enquanto o trabalho avança, vou definindo os detalhes. Não poderia ser mais simples do que isso” (BERIO, 1988, p. 75). Stravinsky também relata que

normalmente, quando eu começo a trabalhar, meu objetivo ainda não está definido. Se me perguntassem o que eu quero nesse estágio do processo criativo, teria dificuldade em responder. Mas sempre daria uma resposta exata se me perguntassem o que eu não queria (STRAVINSKY, 1996, p.69).

Temos, então, a “sensação de que se trata de algo que está por ser melhor conhecido” (SALLES, 2009, p.34). À medida que o trabalho avança, cresce e se transforma, a ideia do que virá a ser a composição fechada vai se tornando mais definida. O processo, então, está sempre em movimento e “a criação vai acompanhando a mobilidade do pensamento” (SALLES, 2009, p. 34). O tempo é fundamental para o amadurecimento do processo, em que as escolhas são feitas, experimentadas, refeitas, reexperimentadas, descartadas, retomadas, etc.

A ideia inicial, muitas das vezes, sofre alterações no decorrer do processo. Durante meu processo, lidei com momentos de quebra de expectativas entre o que idealizei para a peça no início e o que de fato realizei ao fim do processo criativo. Muitas vezes, essa quebra de expectativas resultou da incorporação de elementos que não estavam previstos, mudando o curso composicional. Segundo Salles, quando isso acontece “a rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido” (SALLES, 2009, p.37). Ainda segundo Salles, “aceitar a

intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis” (SALLES, 2009, p.37).

Berio relata sua relação com os imprevistos que podem surgir durante o processo ao mencionar que “no decorrer da realização, da composição e da definição dos detalhes, pode acontecer a descoberta de novas possibilidades e novas relações nas quais possa até me deter sem alterar por causa disso a natureza e a substância do projeto” (BERIO, 1988, p. 75). Por outro lado,

no decorrer da realização do projeto global, [...], ou seja, no decorrer da definição dos detalhes, pode acontecer que a descoberta e a proliferação do imprevisto se torne tão importante que acabe alterando realmente o projeto; neste caso faço o caminho inverso: parto dos detalhes, que estava definindo e recolhendo, para chegar a um projeto diferente (BERIO, 1988, p. 76).

Pode-se dizer que o processo de composição em música eletroacústica dentro de um viés Schaefferiano geralmente ocorre “de baixo para cima” no sentido de ir da manipulação minuciosa dos sons em direção à constituição da obra em seus aspectos globais. Muitas das vezes, parte-se da determinação do tipo de material sonoro que será utilizado, por exemplo, e nas sessões de gravação desses sons já são feitas escolhas em relação aos tipos de materiais que serão utilizados. Escolher trabalhar com sons de voz, como no caso da peça *Vozes sem nome*, é bastante vago, mas parte de um interesse pelo som da voz, no âmbito estético. Começa-se a manipular os sons, fazer os materiais interagirem, obtendo alguns resultados mais ao acaso, outros de maneira mais direcionada. Com isso, em geral, o processo acaba sendo o de combinar os sons para elaborar pequenas montagens, e, procedendo dessa forma, faz-se com que o tecido musical assuma gradativamente maiores proporções temporais. Então, parte-se de elementos musicais pequenos para constituir a forma “de baixo para cima”, o que difere, por exemplo, da composição a partir de uma forma sonata, em que já se tem um esquema estrutural, “de cima para baixo”. Jonty Harrison (1998) discute essa particularidade em relação à composição de música concreta:

O compositor procede extraindo estruturas maiores implícitas das morfologias explícitas de objetos sonoros individuais (e, como Varèse apontou usando a analogia da formação de cristais, esse crescimento orgânico tem muitos resultados possíveis). Trata-se de um procedimento empírico, pragmático, construído com base nas características orgânicas dos materiais utilizados, de maneira apropriada ao seu desdobramento musical no tempo. O árbitro desse processo é a escuta - o compositor se engaja em um “loop retroalimentado” com o material e os contextos nos quais ele é colocado em cada estágio, fazendo ajustes até que o material esteja 'certo' - e ele tende para aquilo que concebo como “estrutura orgânica”. Se algo “funciona” ou “soa certo”, não

precisa de justificação adicional nesse contexto musical, visto que a especulação composicional foi provada experimentalmente (experencialmente, perceptivamente). O fato de que funciona pode muito bem estar sujeito a provas adicionais através de observação e medição analítica, mas isso é incidental, e não central ao imperativo perceptual (HARRISON, 1998, p. 119, tradução nossa)²³.

De forma geral, essas questões permearam todo o processo vivenciado na composição das duas peças. Os procedimentos composicionais partiram da exploração sonora em direção à estruturação musical. As reflexões realizadas durante esse processo, organizadas por meio dos diários de composição, auxiliaram na tomada de decisões e na compreensão da dinamicidade da criação, articulando a constituição do tecido sonoro das obras a partir das características inicialmente implícitas nos materiais utilizados.

²³ No original: “the composer proceeds by drawing out implicit larger structures from the explicit morphologies of individual sound objects (and, as Varèse pointed out using the analogy of crystal formation, such organic growth has many possible outcomes). This is an empirical, pragmatic procedure, building on the organic characteristics of the materials being used, in a manner appropriate to their musical unfolding in time. The arbiter of this process is the ear – the composer engages in a ‘feedback loop’ with the material and the contexts in which it is placed at every stage, making adjustments until the material is ‘right’ – and it tends towards what I think of as ‘organic structure’. If something ‘works’ or ‘sounds right’ it needs no further justification in that musical context, as the compositional speculation has been proved experimentally (experientially, perceptually). The fact that it works may well be subject to further proof through analytical observation and measurement, but this is incidental, rather than central to the perceptual imperative”.

7. Considerações finais

Com este trabalho, pude concluir que as reflexões sobre a imaginação de escuta do ouvinte podem ser um estímulo muito interessante no desenvolvimento do trabalho composicional em música eletroacústica. Tendo me baseado na minha própria escuta, percebi que uma composição que intencionalmente privilegia aspectos relacionados à imaginação de escuta pode criar um direcionamento mais evidente em relação à construção das imagens sonoras e de sentido pelo ouvinte.

Explorar ideias a partir do modelo quaternário para a escuta de música eletroacústica, proposto por Suk-Jun Kim, mostrou-se viável e frutífero em um contexto composicional. A partir de sua aplicação, meu processo se tornou reflexivo em torno das questões inerentes à manipulação dos objetos sonoros com fins de estabelecer referências de escuta a um lugar ou ao corpo, ou mesmo negar esses pólos. Nesse processo, o conceito de *substituição gestual* de Smalley exerceu grande contribuição.

Acredito que, com o modelo adotado, houve intencionalmente a definição de um foco nas transições entre os pólos e nos momentos de escuta espectromorfológica. Dessa maneira, no desenvolvimento desse trabalho, procurei observar e registrar informações relacionadas a esses aspectos, tanto nas minhas leituras quanto nas sessões de escuta, que forneceram importantes referências para o desenvolvimento dessa pesquisa.

As sessões de escuta proporcionaram a identificação de diferentes formas de tratamento e manipulação dos sons, sua organização e os tipos de transições entre os pólos do modelo quaternário utilizadas pelos compositores estudados. Ao identificar e compreender suas estratégias composicionais, pude tomá-las como ferramentas para munir e enriquecer meu próprio processo composicional, além de propor outras, derivadas deles ou não, de acordo com as demandas do processo criativo.

Conhecer o processo de criação de uma obra pode sugerir uma escuta diferente e novas possibilidades de interpretação. O ouvinte pode confirmar suas percepções ou confrontá-las. Apesar de a escuta, no nível de apreciação de uma obra, se tratar de algo muito pessoal e subjetivo, em que cada sujeito tem seu próprio repertório de imagens e associações, o compositor pode sugerir direcionamentos da atenção do ouvinte a

determinados aspectos que decida privilegiar a partir da manipulação do material sonoro e a maneira como o organiza.

Do ponto de vista pessoal, esta pesquisa propiciou o desenvolvimento das minhas potencialidades na pesquisa acadêmica e na atividade composicional no âmbito da música eletroacústica. Acredita-se que o processo de pesquisa e os seus resultados poderão contribuir para trabalhos futuros. As composições podem ser objeto de estudo de outros pesquisadores e as reflexões aqui realizadas podem ser referências para outros trabalhos.

Referências

- BARREIRO, D. L. Sonic Image and Acousmatic Listening. In: **Organised Sound**, vol.15, no.1, p. 35-42. Cambridge: Cambridge University Press, abril. 2010.
- BERIO, L. **Entrevista sobre a Música Contemporânea** (realizada por Rossana Dalmonte). Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1988.
- CHAVES, C. G. L. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012, Porto Alegre. **Anais...** . Porto Alegre: PUCRS, 2012, p. 237-245.
- DONIN, N. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. Trad. Michelle Agnes Magalhães. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, set. 2015. Edição especial.
- GONÇALVES, Francisca Santos Silva Rocha. **Acousmatic Park – Interação com o espaço sonoro, natureza e modos de escuta**. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Multimídia, Universidade do Porto, Porto, 2016.
- HARRISON, J. Sound, space, sculpture: Some thoughts on the ‘what’, ‘how’ and ‘why’ of sound diffusion. In: **Organised Sound**, Cambridge: Cambridge University Press, vol.3, no.2, p.117-127, agosto. 1998.
- KIM, S. J. Imaginal Listening: a quaternary framework for listening to electroacoustic music and phenomena of sound-images. In: **Organised Sound**, Cambridge: Cambridge University Press, v. 15, n. 1, p. 43-53, abril. 2010.
- MENDES, D. S. **A Composição Musical como Resposta: Vivências e Imaginário Sonoro**. 2015. 295 f. Tese (Doutorado em Composição Musical) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música – Porto Alegre, 2015.
- SALGADO, A. A. **Processos de Estruturação na Escuta de Música Eletroacústica**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas-SP, 2005.
- SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.

SMALLEY, D. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. In: **Contemporary Music Review**, vol. 13, parte 2, p. 77 – 107. London: Routledge, 1996.

SMALLEY, D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: **Organised Sound**, Cambridge: Cambridge University Press, v. 2, n. 2, p. 107-126, agosto. 1997.

STRAVINSKY, I. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.

YOUNG, J. 2007. Reflections on Sound Image Design in Electroacoustic Music. In: **Organised Sound**, v. 12, n. 1, p. 25-33. Cambridge: Cambridge University Press, abril. 2007.