

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes - Campus São Paulo

GUSTAVO COSSERMELLI VELLUTINI

**VÃO/TROÇO - A FISSURA E O SILÊNCIO EM PROCESSOS
COMPOSICIONAIS ELETROACÚSTICOS.**

SÃO PAULO

2022

GUSTAVO COSSERMELLI VELLUTINI

**VÃO/TROÇO - A FISSURA E O SILÊNCIO EM PROCESSOS
COMPOSICIONAIS ELETROACÚSTICOS.**

Dissertação com produção artística
apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de
Artes da Universidade "Júlio de Mesquita
Filho" - UNESP como requisito à obtenção
de título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Composição
Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes
Filho

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V442v	Vellutini, Gustavo Cossermelli, Vão, troço : a fissura e o silêncio em processos composicionais eletroacústicos / Gustavo Cossermelli Vellutini. - São Paulo, 2022. 68 p. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - Instrução e estudo. 2. Composição (Música). 3. Eletroacústica. I. Menezes Filho, Florivaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 781.3
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

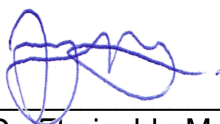
GUSTAVO COSSERMELLI VELLUTINI

VÃO/TROÇO - A FISSURA E O SILÊNCIO EM PROCESSOS COMPOSICIONAIS ELETROACÚSTICOS

Dissertação com produção artística apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP como requisito à obtenção de título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 16/12/2022

Banca Examinadora



Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho
UNESP - Orientador

Prof. Dr. Marco Antônio Farias Scarassatti
UFMG



Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui
UNESP

à cidade de São Paulo, ao Pedro e à Vitória

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador Flo Menezes por me introduzir, guiar e acreditar nos meus caminhos pela música eletroacústica.

Aos membros da minha banca de qualificação e de Defesa que tiveram parte importante na minha trajetória como artista, Marco Scarassatti e Alexandre Lunsqui.

Aos meus colegas de composição Alex Buck, Vinicius Baldaia e Fábio Scucuglia que participaram dessa trajetória composicional mesmo que a distância.

Às minhas e aos meus colegas da Escola Superior de Artes Célia Helena, companheiros na luta pela arte e pela educação nesses tempos difíceis e sombrios.

Aos meus amigos queridos de décadas que ajudaram a tornar esse momento difícil um pouco mais viável, em especial Pedro Trindade e Fernando Growald.

Aos meus antigos amigos e companheiros na paternidade pelo compartilhamento de experiências e frustrações, André Solnik, Lenara Spedo, Paulo Beer, Pedro Seincman e André Gaiarsa.

À grande trupe de adultos e crianças que ganhei com a paternidade que já viveu tantas aventuras e ainda tem tantas por vir. (Juliana, Ivan, Morena e Antonia; Gabriel, Gabriela, Teresa e João; Jade, Quico, Valentim e Alma; André, Lígia, Irene e Nuno)

À minha família que me deu e me dá todo apoio na minha trajetória, meus pais Eduardo e Diane, meu avô Wilson, meus sogros Lígia e Ulisses, meu padrastrô Rodrigo, minha madrastra Ana Isabel, às minhas irmãs Elena e Stella e em especial aos meus irmãos Luísa e Bruno, meus companheiros desde o início.

À minha vó Nice e meu eterno amigo Chicão que, apesar de não estarem mais por aqui, me acompanham como poucos.

À minha esposa Vitória, companheira na vida, na arte, nas tristezas e nas belezas. Que pela sua parceria tornou este trabalho e a vida viável nesses tempos difíceis.

Ao meu filho Pedro que me ensina a cada dia e me faz lembrar porque estamos aqui.

Obrigado.

RESUMO

Este trabalho discutirá a composição de duas peças acusmáticas: *Vão* e *Troço*. Revelará o processo composicional e de pesquisa que foi diretamente afetado pela pandemia de Covid-19 no início de 2020. Inicialmente focado em se aprofundar nos materiais sonoros e sociais do espaço urbano de São Paulo, o trabalho acaba tendo que mudar seu rumo com o contexto de isolamento social. No primeiro capítulo explicarei como o projeto inicial foi pensado e como ele se relacionou ou não com o novo contexto de pesquisa. No segundo capítulo farei uma discussão sobre os conceitos de fissura e silêncio que surgiram a partir dos processos composicionais. No terceiro capítulo me debruçarei sobre os processos composicionais em si, primeiro comentando sobre suas poéticas, analisando suas estruturas formais e finalmente aprofundando a análise das obras sob uma perspectiva da análise genética.

Palavras-chave: música eletroacústica; processos composicionais; análise genética; pandemia covid-19; poética composicional.

ABSTRACT

This work will discuss the composition of two acusmatic pieces: *Vão e Troço*. It will reveal the compositional and research process that was directly affected by the early 2020's Covid-19 pandemic. Initially focused in working with the sound and social material of São Paulo's urban space, the work ends up having to change its course with the global context of social distancing. In the first chapter I will explain how the initial work was planned and how it relates, or not, with the new research context. In the second chapter I will discuss the concepts of *crack* and *silence* that emerged from the compositional process. In the third chapter I will address the compositional process itself, firstly talking about its poetics, secondly analyzing its structural forms and finally deepening the piece's analysis from the genetical analysis perspective.

Key words: electroacoustic music; compositional process; genetical analysis; covid-19 pandemic; compositional poetics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
<u>1.1 DESVELANDO O PROCESSO DE PESQUISA</u>	8
<u>1.2 CHÃO-LISO; CIDADE-RACHADA</u>	11
2. A FISSURA E O SILÊNCIO	15
<u>2.1 FISSURA</u>	15
<u>2.2 MOMENTO DE ESCUTA I - VÃO (2020)</u>	17
<u>2.3 SILÊNCIO</u>	18
3. VÃO (2020)	23
<u>3.1 CONCEITO / CONCEITO-FORMA</u>	23
<u>3.2 REFERENCIALIDADE ESTRUTURANTE</u>	25
<u>3.3 ANÁLISE GENÉTICA</u>	27
<u>3.3.1 Parte A</u>	29
<u>3.3.1.1 Exemplo Sonoro 1 - Primeiro Gesto (00'00" a 00'12")</u>	29
<u>3.3.1.2 Exemplo Sonoro 2 - Vidros ativação (00'12" a 01'02")</u>	30
<u>3.3.1.3 Exemplo Sonoro 3 - Gesto ao vão (01'02" a 01'59")</u>	31
<u>3.3.2 Parte B</u>	33
<u>3.3.2.1 Exemplo Sonoro 4 - Entrando no vão (01'59" a 03'38")</u>	33
<u>3.3.2.2 Exemplo Sonoro 5 - O grande vão (03'36" a 07'10")</u>	36
<u>3.3.2.3 Exemplo Sonoro 6 - A saída do vão (07'10" a 08'28")</u>	38
<u>3.3.3 Parte C</u>	40
<u>3.3.3.1 Exemplo Sonoro 7 - Trecho Final (08'28" a 10'52")</u>	40
<u>3.3.4 Exemplo Sonoro A - Vão (2020)</u>	42
4. TROÇO (2021)	43
<u>4.1 O PROSSEGUIMENTO DA PESQUISA</u>	43
<u>4.2 MOMENTO DE ESCUTA II - TROÇO (2021)</u>	47
<u>4.3 TR - Ç</u>	48
<u>4.4 ANÁLISE GENÉTICA</u>	50
<u>4.4.1 Parte A</u>	50
<u>4.4.1.1 Exemplo Sonoro 8 - Primeiro Crescendo (00'00" a 02'16")</u>	50
<u>4.4.1.2 Exemplo Sonoro 9 - O primeiro gesto (Tr)1 (02'00" a 02'48")</u>	52
<u>4.4.2 Parte B</u>	55
<u>4.4.2.1 Exemplo Sonoro 10 - O começo do (ç)1 (02'48" a 04'40")</u>	55
<u>4.4.2.2 Exemplo Sonoro 12 - O segundo crescendo (04'40" a 06'33")</u>	58
<u>4.4.2.3 Exemplo Sonoro 13 - O grande gesto (Tr)2 (06'34" a 07'51")</u>	60
<u>4.4.3 Parte C</u>	62
<u>4.4.3.1 Exemplo Sonoro 14 - O fim (ç)2 (07'34 a 11'35")</u>	62
<u>4.4.4 Exemplo Sonoro B - Troço (2021)</u>	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	65

1 INTRODUÇÃO

1.1 DESVELANDO O PROCESSO DE PESQUISA

Em tempos normais essa pesquisa seria uma continuidade de um trabalho de anos de exploração das sonoridades do espaço público como fonte poética e material. Aprofundaria aspectos composicionais, teóricos e político-sociais de se trabalhar com a relação música e espaço público, paisagem sonora e cidadania, gestos sonoros e deslocamento urbano. No entanto, tal pesquisa sofreu em seu ano inicial uma fissura, um rasgo, uma interferência que foram determinantes ao indicar um novo caminho a ser percorrido.

A monografia inicial buscava trazer discussões teóricas e abordagens composicionais práticas utilizando a paisagem sonora urbana da cidade de São Paulo e seus processos de deslocamento de pessoas, como fonte material e poética. Esse, a seguir, era o trecho introdutório do projeto intitulado ‘Materialidade e gestualidade urbanas na música eletroacústica: transcriando a paisagem sonora da cidade’:

“Este projeto fará uma investigação da matéria sonora urbana da cidade de São Paulo enquanto material composicional. Através da análise de estudos de deslocamento humano na cidade e de teóricos da arte e política no espaço público, o trabalho conceberá estruturas formais e espaciais, além de material sonoro, para a composição de duas peças acusmáticas inéditas.

O projeto busca traçar relações e explorar transcrições entre o material sonoro da cidade e suas gestualidades de deslocamento e a música eletroacústica. A partir da análise teórica do espaço público urbano e de gravações de seu material sonoro serão compostas duas peças eletroacústicas que colocarão em prática processos de transcrição poética dos gestos de deslocamento de pessoas na cidade assim como da transformação dos sons de sua paisagem sonora.

O trabalho tentará responder, na prática, as seguintes questões: como transcrever os fluxos de pessoas da cidade em estruturas formais e espaciais dentro da música eletroacústica? Quais são os procedimentos técnicos e processos composicionais que possibilitam a construção de uma obra de música eletroacústica que parta da cidade, em toda sua complexidade timbrística e gestual?”

No entanto, com a chegada da pandemia de Covid-19 no início de 2020, o acesso à cidade se restringiu quase que por completo. Pessoas que, como eu, tinham o privilégio de poder trabalhar em locais privados deixaram de usufruir do espaço público urbano. Abriu-se então uma fissura entre eu e meu objeto de estudo: a paisagem sonora urbana da cidade de São Paulo. Na época não se sabia o tempo que levaria para essa rachadura se fechar. E até hoje, finalizando minha pesquisa no começo de 2022, temos restrições de convívio.

Opto aqui por desvelar não somente o processo artístico, mas também o processo de pesquisa e suas errâncias, por entender a importância do momento histórico que vivemos e contribuir para o entendimento de como a pandemia de Covid-19 afetou as produções artísticas e acadêmicas de seu tempo e como tais produções foram afetadas por esse contexto.

Uma pesquisa que se propõe estar com a escuta aberta para o espaço público não poderia deixar de se afetar pela experiência traumática desse rasgo social, político, econômico, estético, etc... que a emergência da pandemia causou na sociedade global e em especial no nosso país (por já estarmos imersos em um descalabro político desastroso).

O fato de ser uma pesquisa em composição se manteve. Destarte, juntamente com essa monografia serão entregues duas composições eletroacústicas acusmáticas das quais alguns dos processos composicionais serão discutidos no decorrer do texto. Infelizmente o acesso à extensa infraestrutura do Studio PANaroma foi impedido, o que acarretou em duas consequências: uma menor troca no dia-a-dia com outros compositores e uma limitação técnica do meu sistema pessoal à estereofonia (além de uma significativa diferença de qualidade entre os dois sistemas.)

E então, com o acesso ao objeto de estudo inicial restrito e um contexto histórico que neblinou qualquer perspectiva a curto/médio prazo, a ideia foi encontrar no processo composicional das duas composições previstas um novo caminho para a pesquisa e em paralelo aprofundar a pesquisa teórica que já havia sido circunscrita no projeto anterior.

Para isso, lança-se mão de uma contextualização teórica e de conceitos que ajudaram a pautar o processo composicional e sua poética. Vale lembrar que esse aprofundamento na conceituação e na teorização é feito *a posteriori* ao trabalho composicional.

Tendo o processo composicional como foco, escolhi por fazer, além de uma análise formal e poética das peças, uma análise genética que decupa os sons utilizados na peça, sua origem, seus processos e como eles se relacionam entre si. A análise genética, feita por um compositor de sua própria obra, dá acesso a todos os detalhes e processos utilizados nela, o que, pelo lado artístico, da fruição estética, é questionável e rompe um pouco com o véu de subjetividade de uma obra, mas, sob o ponto de vista analítico, acadêmico e do métier do compositor, pode ser uma fonte interessante de discussão e compartilhamento de processos e técnicas.

No capítulo a seguir, tratarei dos conceitos teóricos relacionados com a pesquisa anterior e como eles podem, ou não, se relacionar com a pesquisa atual. Posteriormente, trarei novos conceitos que surgiram a partir dos processos composicionais, mais especificamente os conceitos de *fissura* e *silêncio*. Em seguida, faço uma análise de cada uma das composições, *Vão* (2020) e *Troço* (2021), de suas poéticas, suas estruturas formais e finalmente sua genética. Para esta última foram gerados diversos exemplos sonoros que poderão ser acessados por link direto ou por um QRCode.

1.2 CHÃO-LISO; CIDADE-RACHADA

“No chão do urbano contemporâneo, a fantasia que determina a espacialização da pólis é dupla: primeiro a pólis se representa como espaço de circulação de sujeitos supostamente livres, principalmente livres na sua capacidade de circular livremente. Ou seja, a pólis, o urbano da contemporaneidade, se apresenta como um palco para a representação de uma “automobilidade”, entendida como emblema privilegiado de subjetivação. Nesse palco, nesse chão supostamente liso, *flâneurs* e carros, os dois grandes automóveis de uma modernidade que se representa sempre enquanto estado em perpétua mobilidade, coproduzem juntos a imagem-emblema da suposta autonomia política e cinética do cidadão contemporâneo.” (LEPECKI, 2003 pg.47)

A busca por um novo objeto de pesquisa se misturou então com o processo composicional, e a partir dele foi-se entendendo os direcionamentos teóricos e conceituais a serem aprofundados.

O processo da primeira composição começou com a escolha do título da peça: 'Vão'. O título veio dessa sensação de vazio que a pandemia trouxe, um vão que se abriu no tempo, o buraco de silêncio das ruas, a distância exigida entre as pessoas. Ao mesmo tempo, a palavra também pode trazer uma sensação de

abertura, um “espaço entre”, um respiro. O compositor Flo Menezes, em seu livro “A potência das fendas” (escrito em parceria com o filósofo Vladimir Safatle), assim define o análogo conceito de *fenda*:

As fendas são, então, imperfeições, mas também arestas, e, como tais, propiciam-nos passagens. Instituem instabilidade nos conceitos e promovem a salutar não correspondência como condição *sine qua non* da reflexão. (MENEZES, 2021 pg. 17)

Tendo então sido atravessada pela fenda pandêmica, a pesquisa, ao mesmo tempo que perdeu sua estabilidade, sua estrutura inicial, ganhou uma nova passagem, um novo caminho a ser trilhado.

É dessa ambiguidade que se transcriam¹ algumas das estruturas formais e de onde partiu a escolha dos materiais da peça, elencando ao mesmo tempo conceitos teóricos que mereciam aprofundamento.

Alguns dos textos teóricos previstos no início da pesquisa, antes da pandemia, podem ser cruzados com a pesquisa em sua nova direção e com os novos processos composicionais. A princípio, um dos pontos cruciais era investigar a relação das artes com o espaço público e com as pessoas e os modos como estas utilizam esse espaço. Investigar como surge a experiência estética tanto como compositor gravando os sons da cidade quanto como um cidadão usufruindo do espaço público no cotidiano.

André Lepecki, teórico da dança² contemporânea e autor da citação introdutória deste capítulo, entende que o espaço urbano contemporâneo se apresenta como lugar de sujeitos “livres na sua capacidade de circular livremente”. A cidade como ideal de uma circulação intensa, livre e contínua; um chão liso, eficaz em sua função de trânsito ininterrupto. Lepecki diz então que a responsável pela manutenção dessa “passividade hiperativa” é a força policial.

Para comentar a função da força policial no espaço urbano contemporâneo, Lepecki traz o filósofo francês Jacques Rancière que diz:

¹ Uso o transcrição como metáfora do conceito cunhado no contexto da teoria da tradução na poesia concreta brasileira (em especial em Haroldo de Campos) e sua prática nos processos de tradução de obras literárias. Campos, porém, vai além: “Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei de ‘transluciferação’” (CAMPOS, 2005. p. 209)

² Trago aqui um teórico da dança (e não da música) pois considero que as artes performativas (em especial a dança e a performance) destrincharam com mais profundidade a relação arte/espaço público e suas implicações políticas.

Intervenções policiais em espaços públicos consistem principalmente não em interpelar os manifestantes, mas em os dispersar. A polícia não é a lei que interpela indivíduos (como em Althusser, e o seu “Ei, você aí”)... O refrão da polícia é antes: “Circular, circular, não há nada para se ver aqui...”. A polícia é aquilo que diz que, aqui, nesta rua, não há nada a ser visto e, portanto, nada mais a fazer do que continuar se movendo. Ela afirma que o espaço para circulação não é mais do que o espaço de circulação. (RANCIÈRE apud LEPECKI, 2012, p. 54-55)

Quando entrei em contato com esse texto de Rancière, veio-me à cabeça uma situação vivida quando atuava como compositor do coletivo de performance 'Pele Coletiva de Criação', no ano de 2013. Na época, ensaiávamos o projeto 'Pele do Lugar: Corpo e Cidade', contemplado pelo Prêmio Funarte Arte na Rua (Circo, Dança e Teatro) de 2012. A performance seria no Largo da Batata, na Zona Oeste de São Paulo, que havia recém-inaugurado a estação do metrô Faria Lima. Em um dos ensaios, as performers estavam explorando subir a longa escadaria da saída do metrô muito lentamente (sem obstruir a passagem dos outros transeuntes). Em menos de 5 minutos, logo apareceram dois seguranças do metrô (que já estava avisado dos ensaios e da performance) e disseram que não poderíamos fazer o que estávamos fazendo. Perguntamos o que exatamente não era permitido. Eles disseram: "Vocês não podem andar devagar assim".

Rancière então diz que a essência da polícia “se encontra numa partilha do sensível caracterizada pela ausência de vazio e de suplemento: aqui a sociedade é feita de grupos aprisionados a modos específicos de fazeres, a lugares onde esses fazeres são exercitados e a modos de ser que correspondem duplamente a esses afazeres e a esses lugares. Neste encaixe de funções, lugares e modos de ser, não existe lugar algum para qualquer vazio.” (apud LEPECKI, 2012, p.55)

Para ocupar esse vazio, Lepecki comenta sobre as rachaduras e seu potencial disruptivo:

“É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado.” (LEPECKI, 2012, p.56)

O teórico brasileiro refere-se à dança, mas pode-se facilmente transpor suas ideias para o universo da música, especialmente daquela que ecoa o pensamento e prática da *musique concrète* de utilizar os sons ao redor como material sonoro

moldável, editável e até referenciável.

Pode-se comparar o que Lepecki traz sobre a dança nos espaços públicos com o estado de *escuta reduzida*³ de um compositor em uma coleta de materiais sonoros para uma composição eletroacústica; ou das tantas outras experiências estéticas que uma cidade pode proporcionar para seus transeuntes. Um compositor parado com seu gravador no meio dessa cidade em fluxo infindo abre este *vão*, este vazio a que Rancière se refere. Não só para si, mas também como referência contrapontística e como projeção de um outro ponto de escuta à alteridade transeunte.

Podemos traçar um paralelo entre o que Lepecki vê como disparador da experiência estética no espaço público com o que o linguista lituano Algirdas Julius Greimas, em seu livro 'Da Imperfeição', comenta sobre a relação de um sujeito com um objeto que ele chama de *objeto de valor* (um objeto que se desliga do seu uso comum e passa a ser gatilho para uma experiência estética):

"...sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede o tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo movimento no espaço, uma imobilização do objeto-mundo, do mundo das coisas que até então não cessavam de "inclinar-se... no sentido de seu uso - e de sua usura - ..." (GREIMAS, 2017. pg. 25)

Greimas associa então a experiência estética a uma parada no tempo, a um silêncio do ruído cotidiano que possibilita uma desinclinação do objeto de seu uso comum. O linguista, ao trazer a suspensão de um ruído ritmado como ponto de abertura para uma fruição estética de um objeto cotidiano, aproxima-se da experiência composicional e musical de resignificação de objetos sonoros e de uma experiência de escuta reduzida, na qual desvinculamos o som de seu emissor.

³ Pierre Schaeffer, sob a ótica da fenomenologia de Edmund Husserl, define o conceito de escuta reduzida como uma escuta antinatural que visa retirar a referencialidade do objeto e ouvi-lo puramente por seu espectro. Em seu 'Tratado dos Objetos Musicais' comenta: "Como posso descrever no plano puramente sonoro um galope? (...) Necessito volver à experiência auditiva, recapitular minhas impressões, para reencontrar, através das mesmas, informações sobre o objeto sonoro, e não mais sobre o cavalo. (...) Na verdade se trata de um retorno às fontes, à 'experiência originária', como diria Husserl – que se tornou necessária por uma 'mudança do objeto'. Antes que um novo treinamento me seja possível e que possa ser elaborado um outro sistema de referências, desta vez apropriado ao objeto sonoro, eu deveria libertar-me do condicionamento criado por meus hábitos anteriores, passar pela prova da *epoché*. Não se trata de forma alguma de um retorno à natureza. Nada nos é mais natural do que obedecer a um condicionamento. Trata-se de um esforço 'antinatural' para perceber aquilo que antes determinava a consciência inadvertidamente." (SCHAEFFER, 1966, p.270)

Transformar esses ruídos cotidianos em material sonoro composicional é uma quebra dessa *circulação surda e sem fim* (fazendo uma analogia à frase de Lepecki), ideal do delírio policial. Essa ruptura, essa rachadura nessa circulação cotidiana abre os espaços e vãos para a fruição estética do espaço público, seja nas danças dos corpos, seja na polifonia sonora.

Vale ressaltar que essa visão do espaço urbano e de suas dinâmicas de poder trazidas por Lepecki deixam de levar em conta diversos outros atravessamentos que vejo como fundamentais para se pensar a cidade nos dias de hoje. É importante reforçar os recortes de classe e raça que as intervenções policiais têm como alvo: o povo pobre e preto. E de como o acesso às cidades também é atravessado por questões de gênero.

Além disso, as relações de uso da cidade contemporânea são muito mais complexas do que cidadãos obrigados a se mover por policiais destinados a manter este fluxo. População em situação de rua, espaços públicos destinados ao estar, intervenções urbanas tornam essa análise mais complexa e talvez localizem a análise de Lepecki em um conceito de cidade mais ultrapassado.

Os grandes conglomerados urbanos merecem uma análise de suas nuances e complexidades contemporâneas que extrapolam uma visão binária que contempla apenas um uso liso, de fluxo não-reflexivo, em contraposição a um uso vertical, de aprofundamento. Com a pandemia, a questão da cidade acabou ficando mais distante e opto aqui por não aprofundá-la nesse novo recorte. Suas reminiscências, porém, manter-se-ão pelo trajeto da pesquisa, como ecos do contexto social e de sua própria historicidade.

A cidade rachou, o processo rachou e essas fissuras acompanham a pesquisa em sua trajetória aqui relatada.

2 A FISSURA E O SILÊNCIO

2.1 FISSURA

Para aprofundar os conceitos apresentados no capítulo anterior de rachadura, *fenda* e *vão*, e unificá-los em um conceito único, recorro ao filósofo francês Gilles Deleuze, que em seu livro *A Lógica do Sentido* se debruça sobre o conceito de *fissura*:

Havia uma fissura silenciosa, imperceptível, na superfície, único Acontecimento de superfície, como suspenso sobre si mesmo, planando sobre si, sobrevoando seu próprio campo. A verdadeira diferença não é entre o interior e o exterior. A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal ideal. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece. Até o momento em que os dois, em que o ruído e o silêncio se esposam estreitamente, continuamente, no desmantelamento e na explosão do fim que significam agora que todo o jogo da fissura se encarnou na profundidade do corpo, ao mesmo tempo em que o trabalho do interior e do exterior lhe distendeu as bordas. (DELEUZE, 1974, p.158)

Deleuze traz então uma perspectiva que pode abrir caminho para outras relações entre esse conceito e a trajetória da pesquisa. Mas antes é importante definir o conceito de *acontecimento* que o filósofo traz na citação acima.

Para Deleuze, "o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera.". Ou seja, o acontecimento demanda uma ação reativa para além do fato em si, "ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece." (DELEUZE, 1974, p.152).

As fissuras então constituem aquilo que abre espaço para o "homem livre" captar o próprio acontecimento e impedi-lo de "efetuar-se como tal sem nele operar, ator, a contra-efetuação." (DELEUZE, 1974, p.156). Deleuze chama então esse operar, esse agir sobre o acontecimento de contra-efetuação, uma reação a uma efetuação.

"...ser o mímico do que acontece efetivamente, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, e dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebra de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder." (DELEUZE, 1974, p.164)

Essa contra-efetuação frente a um acontecimento possibilita à fissura transcender seu aspecto de "quebra de cada corpo" e passa a se tornar superfície incorporal, que extrapola os corpos individuais, entre o fato e o que nós, enquanto sociedade, operamos e significamos sobre ele: "Tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne." (DELEUZE, 1974, p.152)

"Por que todo acontecimento é do tipo da peste, da guerra, do ferimento e da morte? Bastaria apenas dizer que há mais acontecimentos infelizes que felizes? Não, pois que se trata da estrutura dupla de todo acontecimento. Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se ou encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna." (DELEUZE, 1974, p.154)

Podemos pensar então a pandemia como um acontecimento que atravessa e abre fissura nessa pesquisa, a qual, como contra-efetuação, age sobre tal, ressignificando o acontecimento e ressignificando-se a si mesmo. Como Deleuze traz várias vezes (comparando essa contra-efetuação ao métier de artistas [ator, dançarino, mímico]), agir sobre os acontecimentos é próprio da arte, contra-efetuar-se sobre, ou melhor, por entre o vão fissurado, atravessando a cicatriz que se abriu em nossos corpos nesse contexto de crise sanitária.

Ambas as composições, *Vão* e *Troço*, trazem na sua poética elementos que se relacionam com o conceito de *fissura*. *Troço* traz a força do gesto de rompimento, como "os golpes exteriores ou os impulsos internos ruidosos que a fazem [fissura] desviar que a aprofundam e a inscrevem ou a efetuam na espessura do corpo"; e *Vão* revela-se como a própria "fissura que prolonga sua linha reta incorporal e silenciosa na superfície". (DELEUZE, 1974, p.158)

É interessante que Deleuze traga, adjetivando o conceito de fissura, o *silêncio*. Marcos Paulo Santa Rosa Mattos, em seu artigo *Silêncio e Sentido em Deleuze*, comenta:

Ela (fissura silenciosa) corresponde à dimensão mais profunda da silentude, o caráter radicalmente discreto e mudo da existência, muitas vezes imperceptível e tido como desprezível, mas que possui uma força ativa, persistente e virulenta: um “não significar” que não se confunde com o “não significar ainda”, mas se configura como o “não significar jamais”, “não poder significar”, “não possuir significado”. Essa falha da linguagem é estruturante, porque, se por um lado, ela limita a significação, por outro lado, motiva-a e impulsiona-a (...)” (MATTOS, 2018, p. 86)

Debrucemo-nos então sobre o conceito de silêncio, como ele se relaciona com o conceito de fissura e como ele se faz presente nas composições. Antes proponho a escuta da primeira composição, *Vão*, composta em 2020 no contexto de um radical isolamento social.

2.2 MOMENTO DE ESCUTA I - VÃO (2020)

Para audição dos exemplos sonoros deste trabalho foi gerado um QRCode que leva para uma playlist do site YouTube com os exemplos listados na ordem de escuta proposta. Além do QRCode com a playlist copiado abaixo também haverá links para cada um dos exemplos sonoros, caso esteja sendo lida a versão digital.



[\(link playlist\)](#)

Recomenda-se o uso de fones para a escuta dessa composição que possui elementos binaurais⁴ ou então um sistema de som de boa qualidade.

[Exemplo Sonoro A - 'Vão' \(2020\)](#)

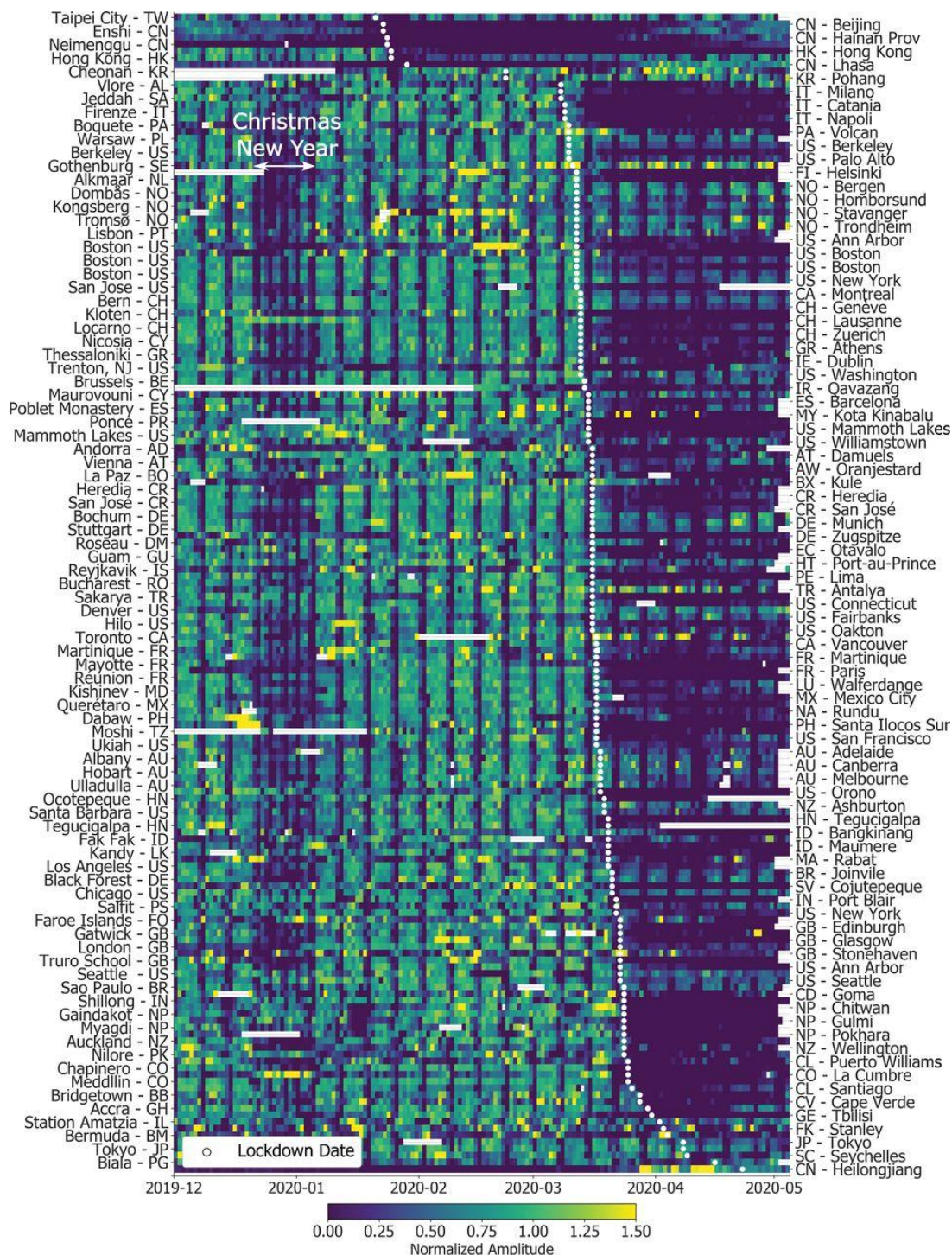
⁴ Termo que se refere à uma escuta com dois ouvidos. No universo do áudio é um procedimento técnico de gravação ou pós-produção que tenta simular as filtragens que ocorrem naturalmente em nossa escuta (por conta da fisiologia do nosso corpo) em um contexto estéreo (com fones de ouvido) que possibilita a ilusão da localização dos elementos sonoros em todas as direções.

2.3 SILÊNCIO

O título *Vão*, então, relaciona-se com o conceito de *rachadura* que Lepecki traz, mas leva-o para um lugar distinto. Não se trata das rachaduras que abrem espaço para o rompimento com o fluxo frenético da cidade. Se aproxima muito mais do que Deleuze chama de *fissura*. *Vão* como um buraco que se abre, com o estouro da pandemia, entre um compositor e sua pesquisa. Os cidadãos e sua cidade. As pessoas e seus próximos. Como um mergulho no espaço privado, mas não um privado comum. Um espaço privado com a sombra do espaço público pairando com seu silêncio atípico.

Esse atípico silêncio foi documentado no artigo "*Global quieting of high-frequency seismic noise due to Covid-19 pandemic lockdown measures*", no qual os cientistas revelaram uma diminuição de quase 50% de ruídos sísmicos antropogênicos de alta-frequência⁵ (entre 4Hz e 14Hz) após as medidas de restrição na pandemia. O mundo se aquietou. O gráfico abaixo mostra o impacto do isolamento social na quantidade de ruído produzido pela atividade humana:

⁵ Alta-frequência no que diz respeito a ruídos sísmicos, já que são frequências abaixo do espectro sonoro da audição humana. Alguns estudos mais recentes (Weichenberger et al., 2017) mostraram que uma quantidade significativa de pessoas conseguiam ouvir sons de até 12Hz (8Hz abaixo do considerado limiar da audição humana [de 20Hz a 20.000Hz])



Global temporal changes in seismic noise. Global daily median hiFSAN is depicted (24), normalized to percentage variation of the baseline before lockdown measures and sorted by lockdown date. Each line of the image corresponds to one seismic station. Data gaps are shown in white. Location and country code are indicated for each station; see fig. S1 for network and station codes.

Os círculos brancos mostram o momento em que as medidas de lockdown foram aplicadas em cada um dos lugares descritos.

Fruto destes novos pactos sociais pandêmicos, esse aquietamento, essa fissura, essa *cicatriz de historicidade*⁶ (LEPECKI, 2012) que irrompe no espaço público impactou de forma ambígua a pesquisa: ao mesmo tempo em que distanciou o objeto de pesquisa do compositor, abriu espaço para novos processos e novas perspectivas composicionais. A circunscrição do material (paisagem sonora urbana) deixa de ser o ponto focal do trabalho, que passa a investigar relações formais e poéticas entre título e obra ao mesmo tempo em que se debruça na exploração tímbrica e da performance musical com objetos sonoros (nesse caso objetos circunscritos em um cotidiano no espaço privado).

Antes de discutir as composições e seus processos e analisarmos a importância dos silêncios na estrutura das composições, aprofundaremos a discussão no conceito de *silêncio*, como ele se relaciona com o conceito de fissura e sua importância na estruturação da linguagem musical (e não só).

Para isso trago novamente um trecho do artigo *Silêncio e Sentido em Deleuze*, no qual Mattos, retomando a definição de Roland Barthes de *Taceo* e *Sileo*, coloca:

Taceo deriva do verbo *tacere*, cujo significado é calar-se, cessar a fala ou o ruído articulado significativamente; é um silêncio intervalar, entreverbal e humano, aqui chamado de “silenciamento”. *Sileo*, por sua vez, remonta ao verbo *silere*, que denota um estado de ausência de fala e de ruído, uma tranquilidade alheia à própria linguagem; é um silêncio permanente, natural e divino, aqui chamado de “silentude”. Assim, o silenciamento instaura uma oposição entre o silêncio e os sons da linguagem, e a silentude contrapõe o silêncio à própria linguagem. (MATTOS, 2018, p. 78)

Ele contrapõe, então, *silenciamento* e *silentude*: o primeiro como uma interrupção breve do discurso, da linguagem e o segundo como contraposição à própria linguagem, como a ausência dela, mas também como pano de fundo que permite seu desabrochar. Mattos vê a *silentude* como um “buraco na estrutura simbólica, que não é um acidente no processo de significação, mas sua própria força motriz” e finaliza:

⁶ Lepecki não destrincha o que ele chama de *cicatriz de historicidade*. Assumo aqui o conceito aproximando-o do conceito de fissura, uma cicatriz incorporal irrompida.

A falta de sentido move o indivíduo a significar, em uma luta permanente e vã para fechar a fenda da não-linguagem que atravessa e ameaça a consistência da sua linguagem. (MATTOS, 2018, p. 82)

Vemos então que ambos os conceitos, *Taceo* e *Sileo*, relacionam-se com o processo composicional de forma distinta. O *silenciamento*, ou *Taceo*, dá-se na elaboração discursiva composicional, como forma de alinhar a narrativa e estruturar a linguagem sonora. Como pausa ou aquietamento do discurso sonoro, um respiro da linguagem. A utilização desse recurso narrativo será destrinchada nos capítulos de análise das composições.

Já a *silentude*, ou *Sileo*, remete-se a algo anterior ao métier do compositor, à escritura da obra. Como o vazio, o vão, a fissura que nos impõe a necessidade de preenchê-la com nossa linguagem, nossa composição. Como um centro gravitacional que nos enleva à fala, à criação.

Mattos, parafraseando Deleuze, une *fissura* e *silêncio*, os dois conceitos base deste trabalho:

"O silêncio tem uma importância ainda mais radical: ele também é o não-acontecimento da linguagem, que provoca todos os seus acontecimentos; trata-se de uma dimensão de *sileo* que não apenas atravessa, mas perfura a linguagem: é Tânatos, a pulsão de morte, que abre uma "fissura silenciosa" através da dor e do sofrimento causados pela guerra, pelas crises financeiras, pelo desgosto do envelhecimento, pela depressão, pela doença, etc. Essa fenda motiva e mobiliza a linguagem como um grito de dor." (MATTOS, 2018, p. 84-85)

Esse trecho do artigo do filósofo brasileiro traz uma síntese conceitual do trabalho: "fissura silenciosa" (unindo *fissura* e *silêncio*) que é aberta através da dor e sofrimento causados pela pandemia de Covid-19.

Nos próximos capítulos adentraremos nas análises formais e genéticas das duas composições *Vão* e *Troço* e veremos como esses conceitos discutidos se transcriam no processo composicional.

Também haverá uma breve análise sobre a importância da referencialidade na estruturação da narrativa em *Vão*, como uma reminiscência da pesquisa anterior, que discutia a questão da referencialidade com mais profundidade. A mudança de recorte do material sonoro de sons advindos do espaço urbano para sons advindos do espaço privado tira o peso do tema da referencialidade do trabalho. A peça *Vão*,

por ter sido composta em um momento de transição do projeto, ainda carrega o tema em sua estrutura, por isso decidi manter a análise feita sob esse prisma no [capítulo 3.2](#).

3 VÃO (2020)

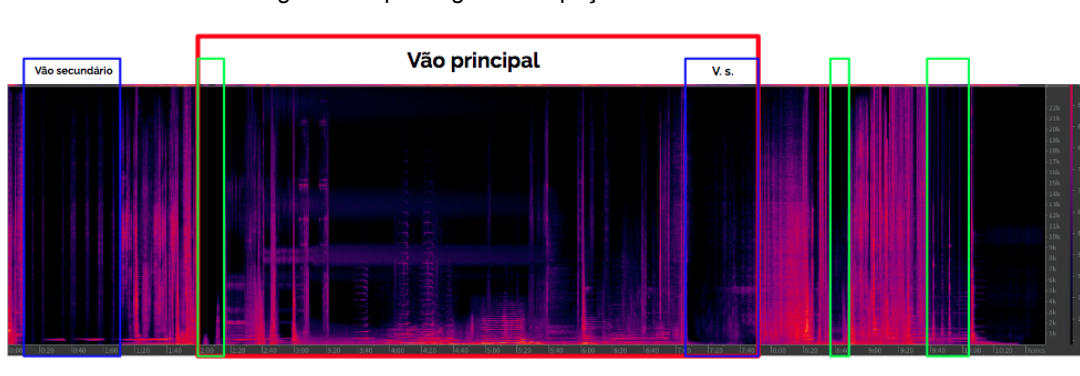
3.1 CONCEITO / CONCEITO-FORMA

Vão então surge como o espaço entre, o silêncio produzido pela falta de mobilidade ou até como uma *rachadura*⁷ no *fluxo passivo-hiperativo*⁸ da vida metropolitana. Também como metáfora da "fissura silenciosa" irrompida pela pandemia.

Essa mudança forçada de rumo levou também a uma mudança na qualidade dos materiais sonoros da peça. Deixaram de retratar uma paisagem urbana pública para se voltar para uma paisagem urbana privada.

O conceito de vão adquire importância não só poética para a composição, mas também formal. 'Vão' é então, além do título da peça, conceito estruturante ou *conceito-forma*. Ele se manifesta em momentos de pouca agitação espectral de longa duração (vãos), permeados por momentos curtos de grande agitação espectral, como pode-se ver no espectrograma da *figura 1*.

Figura 1: espectrograma da peça destacando os 'vãos'



Fonte: O autor (2020)

O grande vão no centro da peça ('Vão principal' marcado em vermelho na *figura 1*) começa a se desenvolver a partir de 1'59" e constitui toda a seção central

⁷ "cracks dans l'état des choses, l'état des lieux, l'état des normes... Cracks nous induisant par devers nous, à de nouvelles pratiques sociales et à de nouvelles pratiques esthétiques, qui se révéleront de moins en moins séparées les unes des autres et, de plus en plus, en complicité de destin." GUATTARI (1987, p.1)

⁸ Termo usado em LEPECKI, 2012 (pg.47) para descrever o fútil espetáculo cotidiano da agitação urbana.

da obra terminando somente em 8'15" de duração da peça. Os vãos secundários (marcados em azul na *figura 1*) são de menor duração e geralmente precedem momentos de grande agitação e de mudança estrutural na peça. Os vãos marcados em verde são de menor importância, mas também mostram a presença do conceito-forma permeando toda a peça.

3.2 REFERENCIALIDADE ESTRUTURANTE

"A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o "empírico" traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. "O que sucedeu" remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostração de sua própria necessidade. Do outro, "o que poderia suceder" não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A "história" poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas." (RANCIÈRE, 2005, pg.57)

Está incrustado nessa pesquisa o tema da referencialidade por sua circunscrição material aos sons advindos da paisagem sonora urbana da cidade de São Paulo. Apesar da mudança dessa circunscrição, devido à pandemia do coronavírus (como explicado na introdução), a referencialidade segue como elemento basilar do trabalho.

Apropriando-se do que o filósofo francês Jacques Rancière escreve na citação que introduz o presente capítulo, a referencialidade na música pode ser considerada como "rastros poéticos inscritos na realidade mesma" que articulada com o "artificialismo" dos procedimentos composicionais "monta máquinas de compreensão complexas". A poética dessa composição buscou articular esses elementos do "empírico" de forma a utilizar-se deles como prenúncios de mudança formal.

Para analisar a utilização desses elementos, separei-os em três níveis de referencialidade:

- Nível 0 - Objetos sonoros sem reconhecibilidade
- Nível 1 - Objetos sonoros com reconhecibilidade do material
- Nível 2 - Objetos sonoros com reconhecibilidade da emissão

A diferenciação entre o Nível 1 e 2 se dá quando se tem a clara percepção do

que está produzindo o som (Nível 2) em oposição a quando consegue-se perceber o material que produziu o som (metal, vidro, madeira), mas sem uma percepção clara do objeto sonoro que o emitiu (Nível 1). Para facilitar a leitura abreviarei Nível com N (N0, N1 e N2).

No caso da peça existem alguns poucos sons de referencialidade N2 e todos são sons de vozes de um bebê ou uma criança. Eles estão presentes em momentos que precedem e sucedem o grande vão principal da peça como mostra a figura 2 abaixo:

Figura 2: espectrograma da peça destacando os momentos de utilização de sons de referencialidade N2



Fonte: O autor (2020)

Como pontua Edson Zampronha em seu texto "Da figuração à abstração em música":

“A referencialidade não só introduz possíveis significações na obra, como ela participa intimamente da própria construção do discurso musical. Esta associação entre discurso formal e referencialidades dos materiais utilizados passa, assim, adquirir um profundo valor na construção do discurso musical, e na construção do sentido da obra.” (ZAMPRONHA, 2002)

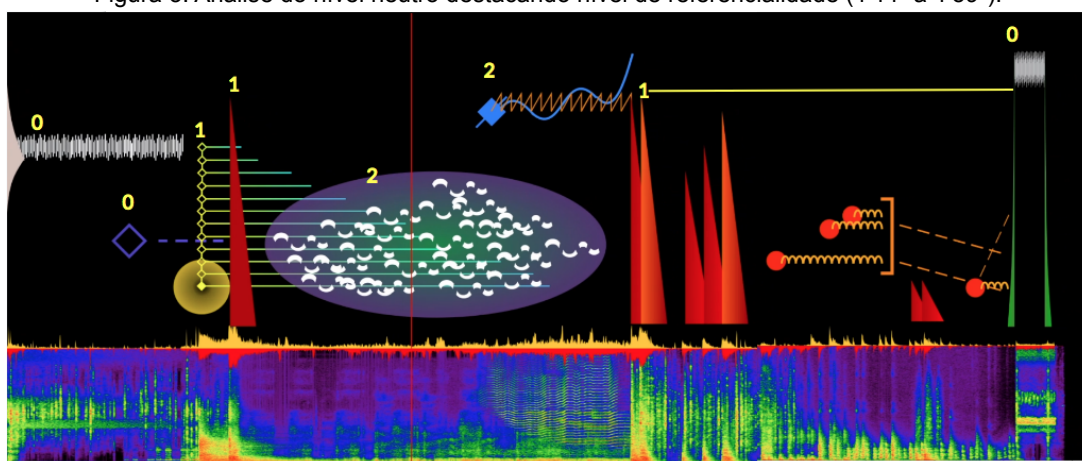
Nesse caso então, tais sons, além de trazerem um pouco desse universo da vida privada com a qual a obra se propôs a trabalhar, adquirem ainda uma função formal e de discurso muito importantes. Eles funcionam como prenúncios de mudanças formais da obra, gestos que conduzem o ouvinte a um novo momento no discurso musical.

Para exemplificar com mais profundidade como são esses gestos nos quais

estão presentes esses sons de referencialidade N2, utilizo-me aqui de uma análise de nível neutro da peça feita pelo aluno da graduação em composição da UNESP, Bruno Schmitt. Ele produziu essa análise utilizando o programa *Acousmographie* e elementos da notação espectromorfológica proposta pelo compositor norueguês Lasse Thoresen a partir da tipomorfologia de Pierre Schaeffer.

Trarei aqui dois momentos dessa análise que retratam bem o uso desses sons como gatilhos formais da peça. O primeiro momento, ilustrado na *figura 3*, é o gesto que abre a seção central da peça (de 1'44" a 1'59"). Não entrarei aqui em detalhes sobre a notação utilizada, mas destaco os números presentes em cima de cada elemento sonoro (adicionados por mim) que indicam o nível de referencialidade do objeto (a linha após o número indica que os objetos subsequentes pertencem todos ao mesmo nível).

Figura 3: Análise do nível neutro destacando nível de referencialidade (1'44" a 1'59").



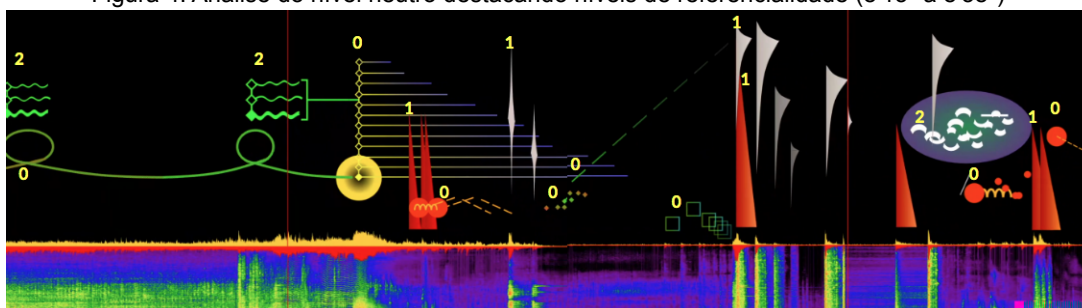
Fonte: Análise de Bruno Schmitt (2020) [Edição do autor]

Podemos ver logo ao centro do gesto os dois elementos que possuem referencialidade N2. O primeiro sendo alguns gemidos de bebê manipulados com um efeito de delay, e o segundo, um grito muito pouco manipulado de uma criança. Esses sons precedem em alguns segundos a mudança formal para a seção central da peça. É interessante notar que o gesto acima destacado começa com sons N0, passa por sons N1, em seguida sons N2, retorna para sons N1 e finaliza com sons N0, como se fosse um *crescendo/decrescendo* de níveis de referencialidade.

O segundo trecho destacado dessa análise (*figura 4*) é justamente o gesto que finaliza a seção central, trazendo novamente sons N2 que passaram mais de 6

minutos sem aparecer na peça. O gesto se inicia com um grito de uma criança que se repete segundos depois e os gemidos que apareceram no trecho da *figura 3* aparecem um pouco mais tarde antes da finalização do gesto.

Figura 4: Análise do nível neutro destacando níveis de referencialidade (8'15" a 8'38")



Fonte: Análise de Bruno Schmitt (2020) [Edição do autor]

Vemos no exemplo da *figura 4*, assim como no da *figura 3*, a presença de sons de referencialidade N2 em destaque num momento seccional importante. Os sons, neste caso, iniciam e terminam o gesto que finaliza a seção central. Vale revisitar as *figuras 1 e 2*, que mostram esses momentos antes e depois do trecho destacado em vermelho como "Vão Principal" para se ter uma noção da relação desses trechos com o resto da peça.

Importante ressaltar também que a repetição desses sons nesses momentos estruturantes ajuda a transformá-los em sons de importância estrutural. A referencialidade facilita sua reconhecibilidade escancarando ainda mais sua função.

3.3 ANÁLISE GENÉTICA

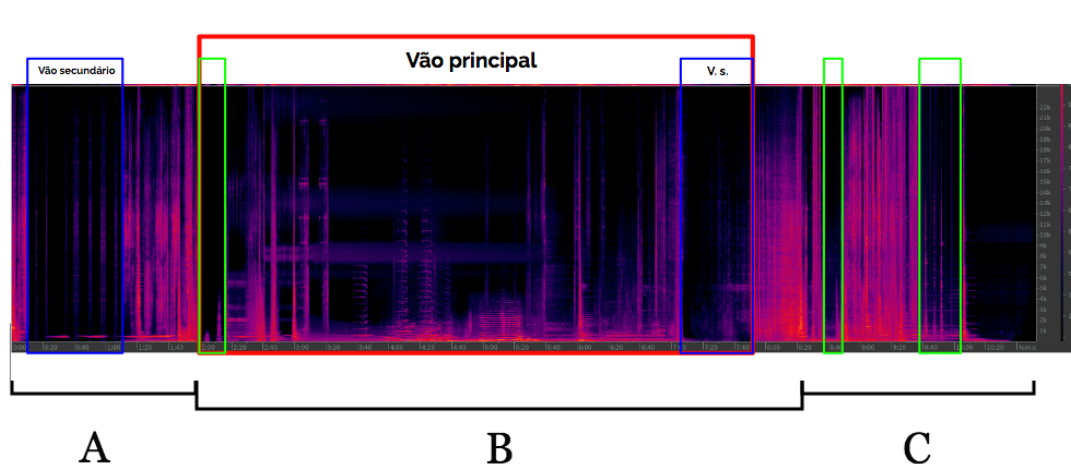
Entraremos agora na seara da análise genética, na qual, através do acesso aos sons que deram origem à peça, separados do contexto final, e abordando o material bruto antes de os sons serem processados, aprofundar-nos-emos sobre as ferramentas, os processos e os pensamentos composicionais.

A análise será dividida por trechos da peça e explico aqui a nomenclatura que classifica os exemplos sonoros. As composições em sua versão final estão

nomeadas como Exemplo Sonoro A (Vão) e Exemplo Sonoro B (Troço), que ouviremos mais adiante. Quando o exemplo se refere a um recorte (trecho) da composição que mantém todos os elementos contidos na versão final, ele é nomeado com um número (por exemplo: "1"). Caso o exemplo sonoro seja de um som separado do contexto original da composição, o número (referente ao trecho ao qual ele pertence) é acompanhado de uma letra (um som isolado que pertence ao trecho do exemplo sonoro 1 será nomeado "1a", o próximo exemplo do mesmo trecho "1b" e assim sucessivamente). Quando o exemplo sonoro for um som que não aparece como tal na versão final, mas antes um som que originou, através de processamentos, um som que aparece na peça, ele será nomeado por uma letra e um número (referentes ao som que está presente na composição), acompanhados de um outro número, por exemplo "1a-1".

Assim, a classificação acompanha o quanto o exemplo sonoro está revelado ou oculto na composição original: de um trecho editado da peça, passando por um som isolado de seu contexto, até chegar a um som que não aparece na peça, mas que foi gérmen de outros sons que aparecem.

A peça pode ser estruturada em 3 partes, as quais serão nomeadas como partes 'A', 'B' e 'C'. A parte 'A' vai de 00'00" a 01'59", a parte 'B' que contém o "vão principal" como comentado anteriormente vai de 02'00" a 8'22" e a parte 'C' que finaliza a peça de 8'22 até 10'52".



3.3.1 Parte A

A parte 'A' começa com um rápido gesto que apresenta alguns materiais e rapidamente se silencia. O trecho que se segue tem quase nenhuma agitação espectral, alternando momentos de silêncio com pequenos gestos percussivos médio-agudos que "ativam" sons harmônicos em lentos glissandi. À medida que os gestos ativam e silenciam sequencialmente, outros sons harmônicos vão se somando. A terceira parte é um crescendo de materiais semelhantes aos anteriores que fazem um crescendo até um grande gesto de alta densidade espectral que finaliza a parte 'A' e desemboca novamente no silêncio.

A seguir ouviremos o exemplo sonoro 1 que consiste no primeiro gesto da peça. Copio aqui novamente o QRCode com a playlist no YouTube dos exemplos sonoros do trabalho.



[*\(link playlist\)*](#)

3.3.1.1 Exemplo Sonoro 1 - Primeiro Gesto (00'00" a 00'12")

Exemplo Sonoro 1

O primeiro trecho da peça começa com um rápido gesto percussivo iterativo que desencadeia um ataque sibilante vocálico seguido de gritos interrompidos por um som grave explosivo ao fundo. São seguidos por sons da mesma natureza do primeiro som da peça, sons iterativos oriundos da madeira que passam a se sustentar, como se rolasse no chão, e ao fundo ouve-se um som harmônico, entre um B₄ e um C₅. Como mesmo som que desencadeia os gritos iniciais, um som

vocálico sibilante interrompe os sons anteriores, surgindo sons inarmônicos médio-agudos iterativos que são acompanhados por ataques em uma altura próxima do B₄ e que passam a ser reiterados, quase sustentados. Um gesto final dos sons inarmônicos médio-agudos nos leva ao silêncio.

Exemplo Sonoro 1a

O exemplo sonoro '1a' isola somente os sons vocálicos desse primeiro trecho, em que é possível ouvir mais claramente as diferentes camadas que o formam: um primeiro som com ataque de glote seguido de uma sibilância em 's' e a sílaba 'e' com um leve glissando descendente. E três gritos de texturas, alturas e posicionamentos diferentes na imagem stereo, que na sua interação criam quase que um perfil melódico.

Exemplo Sonoro 1b

O exemplo sonoro '1b' consiste em todos os outros elementos presentes neste trecho '1', com exceção dos elementos vocálicos. Com a ausência dos gritos iniciais, conseguimos ouvir com mais clareza uma textura inarmônica reiterativa com uma rápida filtragem formântica que lembra o rosnar de um animal. E também uma queda de quase um semitom entre os sons harmônicos do primeiro trecho e do segundo.

3.3.1.2 Exemplo Sonoro 2 - Vidros ativação (00'12" a 01'02")

Exemplo Sonoro 2

O exemplo sonoro '2' é transparente em sua composição e não exigiu uma separação dos elementos presentes. Ele é o segundo trecho da parte 'A' e consiste de basicamente dois elementos. A textura iterativa inarmônica oriunda de sons de vidros quebrando que já se encontrava no primeiro gesto agora serve como "ativador" do outro elemento um som harmônico levemente reiterado e com batimento oriundo de duas frequências muito próximas na região do A₄, que caminha em sua altura por pequenos glissandi e que é enquadrado por gestos dos sons de vidro ritmicamente diferentes.

A narrativa desse trecho se dá da seguinte forma: silêncio; um gesto de vidro

isolado; silêncio; outro gesto de vidro seguido do som harmônico que dura alguns segundos e é interrompido por outro gesto de vidro; silêncio; gesto de vidro um pouco mais longo "ativa" outro som harmônico por volta de uma terça menor acima do som anterior, que após outro gesto de vidro aparece novamente; os sons são novamente interrompidos por outro gesto de vidro.

Esse uso de elementos disparadores ou ativadores está muito presente na minha prática composicional e veremos nessas duas composições que é uma ferramenta que lanço mão diversas vezes: um som como disparador ou silenciador de outro som.

3.3.1.3 *Exemplo Sonoro 3 - Gesto ao vão (01'02" a 01'59")*

[Exemplo Sonoro 3](#)

Diferentemente do Exemplo Sonoro '2', o '3' adquire uma textura mais complexa e polifônica que cresce para um grande gesto transicional que nos leva à Parte 'B' da peça. Ao descrevê-lo, colocarei os outros exemplos sonoros que o compõem individualmente para ajudar na descrição.

O exemplo '3' começa no mesmo espírito do exemplo anterior, um gesto de vidro trazendo um som harmônico por volta de um C₄ que é somado com outros sons harmônicos e rapidamente são sobrepostos a ataques de vidro, aqui, entretanto, com maior dinâmica, densidade espectral e uma sustentação mais longa dos transientes de ataque ([Exemplo Sonoro 3d](#)). A textura desse som modificado dos vidros se prolonga, iterativamente, até ser interrompida por um grande ataque percussivo metálico de ressonância harmônica complexa ([Exemplo Sonoro 3a](#)). Dele deriva um outro elemento também de ataques metálicos de rápida iteração com espectro mais inarmônico (também presente no exemplo '3a'), o qual passeia pelo campo estéreo indo da direita para a esquerda e se distanciando, tudo isso acompanhado de um crescendo de dinâmica (e altura) dos sons harmônicos presentes no exemplo sonoro '2'.

Os sons de vidro mais complexos retornam e quatro ataques do som percussivo metálico desencadeiam uma modulação nos sons harmônicos sustentados, ao mesmo tempo em que silenciam os sons de vidro. Uma profusão de gestos de vidro somados a um som reiterado sibilante ([Exemplo Sonoro 3b](#)) prepara

o grande impacto que nos levará à parte 'B' da peça. Uma textura grave reiterativa ao centro e iterativa nas pontas da imagem estéreo ([Exemplo Sonoro 3c](#)) acompanha todo esse trecho em crescendo de dinâmica, e alguns segundos de silêncio dela ajudam a dar uma sensação de esvaziamento que antecede o grande impacto que virá.

Um crescendo de uma textura harmônica iterativa quase vocálica gera um ataque por volta de D₄ de características semelhantes ao som do exemplo '3a' e antecede um impulso grave em fortíssimo ([Exemplo Sonoro 3f](#)). Desse impulso surge uma textura iterativa e repetitiva de vozes de bebê que se repete e é somada a um grito ao fundo processado (que estava presente no primeiro gesto da peça), como podemos ouvir no ([Exemplo Sonoro 3e](#)).

Essa última textura é interrompida pelo [Exemplo Sonoro 3g](#) um gesto com elementos iterativos com sons oriundos de algum tipo de percussão em madeira (como os presentes no primeiro gesto), traçando um perfil melódico inarmônico que ascende, descende e ascende novamente, até ser interrompido pelo icônico gesto de vidro. Silêncio.

[Exemplo Sonoro 3d](#)

Vale adentrar na genealogia do exemplo '3d', dada a sua importância na narrativa da composição. O som do exemplo sonoro '3d' é uma composição de alguns gestos sonoros que surgem do processamento do [Exemplo Sonoro '3d-1'](#). Consiste na gravação de uma luminária de vidro sendo quebrada por um martelo. O primeiro processamento aplicado no som foi uma granulação com delay, trajetórias espaciais e pitch shifting aleatório feito no plugin '*GRM Space Grain*'. Podemos ouvir no [Exemplo Sonoro 3d-2](#) como a textura é adensada e a variação espectral se intensifica ao serem criadas camadas com diferentes transposições. O som, com essa etapa de processamento e devidamente editado, foi utilizado em diversos trechos da composição. A próxima etapa de processamento foi uma granulação aleatória que criou partículas de maior densidade espectral e de rítmica complexa por cima da textura. Podemos ouvir o resultado dessa nova textura criada utilizando o plugin '*GRM Shuffling*' nos extremos esquerdo e direito da imagem estéreo do [Exemplo 3d-3](#). Através da seleção e edição de trechos dos exemplos '3d-2' e '3d-3', foram criados os 'gestos de vidros' tão importantes para a narrativa de toda a

composição, especialmente nas partes 'A' e 'C'.

Ouçamos novamente então o [Exemplo Sonoro 3](#) após a decupagem de seus elementos.

3.3.2 Parte B

A parte 'B' da peça contém o vão principal, longo momento de pouca agitação espectral, de arcos narrativos suaves e de um estado de constante espera, expectativa de um grande evento, que demora a vir. Seu começo traz elementos da parte 'A' que, aos poucos, em espasmos, vão se afundando no espaço vazio. O final dela retoma a agitação característica da transição da parte 'A' para a parte 'B' e amarra a transição para parte 'C'.

3.3.2.1 Exemplo Sonoro 4 - Entrando no vão (01'59" a 03'38")

[Exemplo Sonoro 4](#)

O exemplo sonoro '4' marca a entrada do Vão principal da peça. Ele traz alguns elementos e materiais da parte 'A' que vão se desconstruindo como reminiscências gestuais até mergulharem nesse espaço "vazio". Ele funciona como uma porta de entrada para a nova seção e apresenta gestualidades semelhantes às apresentadas na seção anterior (sons que ativam outros sons), mas que trazem novos elementos.

[Exemplo Sonoro 4a](#)

O exemplo sonoro '4a' é um desses novos elementos que ajuda a estabelecer um novo espaço, diferente dos apresentados na Parte 'A'. Ele possui sons iterativos com altura definida, um mais rápido e constante e outros um pouco mais esparsos e de diferentes alturas (feitos por sapos). São acompanhados de sons sibilantes inarmônicos de alta frequência e cíclicos (feitos por grilos). Ao fundo dessa miríade de sons da natureza ainda ouve-se um som de impulso grave, de altura definida (Eb₂), acompanhado de vozes humanas que são rapidamente filtradas por um HPF (ou filtro passa alta), retirando progressivamente as frequências mais graves do som, deixando-nos só com os ruídos dos animais. Do meio pro fim, o filtro alcança as frequências dos sapos e torna-se evidente um som inarmônico de alta densidade

espectral na faixa dos agudos, resultado de um processo de congelamento (freeze⁹) de alguns microssegundos de um som de grilo.

Exemplo Sonoro 4b

O exemplo sonoro '4b' deriva do mesmo material sonoro do exemplo '3a' que vimos anteriormente, mas apresenta uma diferença especialmente em seu transiente de ataque mais pronunciado. Nele ouvimos dois sons: um primeiro com apenas um ataque e de ressonância harmônica mais simples; e o seguinte com dois ataques e uma ressonância harmônica mais complexa. O primeiro é quase como um prenúncio da modulação e dos novos elementos harmônicos que estão por vir com o segundo som. Este, por possuir uma entidade harmônica complexa, funciona como um elemento modulador que rompe (com seu ataque pronunciado) com a narrativa posta anteriormente e a conduz (por sua complexa formação harmônica) a outros espaços.

Exemplo Sonoro 4c

O exemplo sonoro '4c' já esteve presente na primeira parte da peça com algumas variações. Ele funciona nesse trecho (e no restante da peça) como um elemento de direcionalidade, um fio que tece e alinhava os outros elementos. Ativa a entrada de sons e principalmente conclui essas micro narrativas gestuais. Ele possui esse caráter percussivo de timbre amadeirado, mas também nuances de processamento eletrônico. Por ser um elemento bastante presente na composição, evidenciarei o processo de captação e processamento dele, ou seja, sua genealogia.

No Exemplo Sonoro 4c-1 coloco o som que deu origem a esse material, bruto, sem edição nem processamento. Se tratava de um brinquedo para crianças, uns discos de madeira de diferentes tamanhos sendo jogados e girados em um chão de tacos de madeira. Ao final, ainda ouve-se um barulho de uma batida grave que, no caso, era o vizinho do apartamento de baixo reclamando do barulho que estava vazando para o apartamento dele (um icônico episódio da vida em isolamento social).

A partir da edição desse material, foram recortados alguns pequenos gestos

⁹ Utilizando o plugin do *Groupe de Recherches Musicales* do *Institut National de l'Audiovisuel* da França (Ina-GRM) 'GRM Freeze'

que achei interessantes, através da ferramenta '*Pitch Contour*' do plugin 'iZotope RX', que possibilita o desenho de contornos ou perfis melódicos que alteram altura vinculada ao tempo (*pitch shifting* com *time shifting*), desenhei diferentes perfis que alteraram tanto a altura quanto a velocidade dos gestos selecionados. O [Exemplo Sonoro 4c-2](#) coloca em sequência vários exemplos do material gerado a partir desses procedimentos, usados em diferentes momentos da composição.

[Exemplo Sonoro 4d](#)

O exemplo sonoro '4d' traz a principal informação harmônica do início desse trecho até o momento dos ataques do exemplo ['4b'](#) que interrompem esse pedal para estabelecer outra coloração harmônica. Os 3 sons presentes nesse exemplo são os mesmos do exemplo sonoro ['2'](#) visto acima, em um momento diferente de seus progressivos glissandi. Após o primeiro ataque do exemplo '4b', um dos sons tenta se restabelecer, mas é rapidamente interrompido pelo segundo ataque que concretiza o novo momento harmônico e a estabilidade gestual do vão.

[Exemplo Sonoro 4e](#)

O exemplo sonoro '4e' surge com esse novo momento harmônico e estabelece um pedal grave que descende em um lento glissando por cerca de 4 minutos adentro do vão. Ele traz essa direcionalidade descendente, esse aprofundamento nesse lugar cada vez mais fundo e obscuro. Esse som deriva de uma gravação feita em um banheiro lotado de pernilongos como podemos ouvir no [Exemplo Sonoro 4e-1](#), que já teve suas frequências graves filtradas para amenizar ruídos externos. O próximo processamento aplicado foi uma transposição de 10 semitons abaixo como podemos ouvir no [Exemplo Sonoro '4e-2'](#) e que aparece dessa forma concomitantemente aos seus parceiros do Reino Animalia do exemplo '4a'. O próximo processamento, um perfil melódico de glissando descendente feito no 'iZotope RX', gerou o exemplo sonoro '4e'. O vão principal é, portanto, sobrevoado (ou "subvoado", pelo registro grave do som) por mosquitos gigantes que vão crescendo de tamanho e ficando mais lentos quanto mais o tempo passa. Como

'drones' que fiscalizam a obediência ao isolamento social¹⁰.

Ouçamos novamente o [Exemplo Sonoro 4](#) após a decupagem de seus elementos.

3.3.2.2 *Exemplo Sonoro 5 - O grande vão (03'36" a 07'10")*

[Exemplo Sonoro 5](#)

O exemplo sonoro '5' consiste nesse grande vão, nessa grande espera, nesse espaço entre, nesse 'novo normal' que traz novos elementos para a narrativa da composição, mas ainda mantém, timidamente, elementos anteriores. Ele começa com uma sobreposição de diversos sons de altura definida abrangendo uma larga parte do espectro, reiterados com uma articulação melódica de algo próximo a um semitom no final do gesto em alguns e outros perfis melódicos em outros. Os sons remetem a um som de instrumentos de cordas ou de palheta dupla, porém com uma composição espectral inarmônica mais densa.

Após uma sessão densa e de maior abrangência espectral na região dos médio agudos, temos um vale em que sobram apenas sons da mesma natureza, porém limitados à região grave e médio grave. A linha mais grave esboça uma melodia de D#₂, E₂ e C₂, com interferências de outras notas pelos outros elementos.

Alguns gestos iterativos de raspagem começam a surgir 'ativando' outros elementos, assumindo a função que, na parte 'A', tinham os 'gestos de vidro'. Um desses elementos que surge é um ostinato em desacelerando de nove notas com forte presença inarmônica e um curto intervalo entre as frequências. Outros gestos desvelam outros elementos, até que em um momento um som (da mesma natureza do exemplo ['4b'](#)) aquieta a textura harmônica que vinha se construindo e que passa a ficar mais estática. A suspensão do tempo traz alguns outros elementos gestuais que é finalizada e levada novamente ao silêncio com um rápido gesto agudo.

[Exemplo Sonoro 5a](#)

O exemplo sonoro 5a isola a textura circundante de linhas melódicas que faz a cama harmônica desta seção. É possível notar com mais clareza o trajeto destes

¹⁰ [Shanghai is flying drones over districts to tell citizens under lockdown to 'curb your soul's desire for freedom' and comply with COVID-19 restrictions](#)

elementos que começam com alta densidade espectral e alta intensidade sonora. No decorrer do tempo vão perdendo um pouco dos elementos mais agudos, mas mantém uma inquietação melódica e um decorrente fluxo harmônico não se assenta. A volta dos elementos agudos acaba ativando um outro procedimento: o congelamento desses sons, fazendo com que a textura vá ficando aos poucos estática e o fluxo harmônico congele em um lugar de tensão, mas que é rapidamente filtrado em um *sweep* do grave ao agudo e desaparece.

Todos esses sons derivam de uma gravação da fricção de um freio de uma bicicleta velha. O [Exemplo Sonoro 5a-1](#) mostra uma edição do take bruto com os gestos selecionados da gravação. Após a edição e seleção, o processamento foi simples: algumas transposições de altura e tempo. Para estes procedimentos foi utilizado o programa 'Twisted Wave', que possui uma ferramenta que gera poucos artefatos indesejáveis nestes processamentos de altura e tempo. Após uma montagem inicial na *timeline* do projeto, exportou-se o resultado que podemos ouvir no [Exemplo Sonoro 5a-2](#) que se encontra inalterado na composição. Posteriormente, esse som gerado pela montagem inicial passou por procedimentos mais radicais de transposição de altura e velocidade, dando origem aos sons de registro mais grave que ouvimos nesse trecho do exemplo '5a'.

[Exemplo Sonoro 5b](#)

O exemplo sonoro 5b mostra elementos percussivos que cumprem a função de alinhar a narrativa sonora, servindo como ativadores, gatilhos ou silenciadores de outros sons, assim como na parte 'A'. Neste curto exemplo temos um elemento agudo de ritmo constante (análogo aos 'gestos de vidro') e outro que passeia pela imagem estéreo com rápidos ataques metálicos e que já havia aparecido no começo da composição no exemplo ['3a'](#).

[Exemplo Sonoro 5c](#)

Diferentemente do exemplo 5b, que retoma (ou remete a) materiais da seção anterior, o exemplo 5c traz novos elementos que cumprem uma função semelhante, mas fazendo emergir outros timbres, outras sonoridades. Um desses sons é de uma raspagem médio-aguda que possui algumas filtragens formânticas e alterações de altura e tempo (por perfis melódicos, como no exemplo ['4e-2'](#)) e ativa o próximo som,

o já descrito ostinato em desacelerando. Ambos são anúncios de elementos que terão grande importância no segmento da narrativa, especialmente o ostinato.

[Exemplo Sonoro 5d](#)

O exemplo sonoro 5d traz dois elementos que estavam presentes na parte 'A': os vidros e os sons de ataque e ressonância metálicos. Eles retomam a parte 'A' um pouco antes de ela ser retomada literalmente, como veremos nos próximos exemplos.

[Exemplo Sonoro 5e](#) e [Exemplo Sonoro 5f](#)

Os exemplos 5e e 5f são o que chamei de sons *meta*. Eles consistem em trechos anteriores da peça que passaram por algum tipo de processamento e que ajudam a trazer uma memória gestual e material da parte 'A', porém transfigurada. Nesse caso, o processamento foi simples (um aumento de velocidade e altura) desse [trecho](#) do exemplo sonoro '3'. O exemplo 5f é a continuação do exemplo 5e, mas foram separados no tempo. 5e prepara a mudança para a transição e 5f amarra a transição (assim como no exemplo '3' ele amarrava e finalizava a parte 'A') e prepara para o próximo momento da parte 'B', que adquire mais agitação espectral e gestual e transiciona para a parte 'C', como veremos a seguir.

Ouçamos novamente o [Exemplo Sonoro 5](#) após a decupagem de seus elementos.

3.3.2.3 *Exemplo Sonoro 6 - A saída do vão (07'10" a 08'28")*

[Exemplo Sonoro 6](#)

O exemplo sonoro 6 começa com o silêncio trazido pelo exemplo 5f, o som *meta* que é uma transformação do gesto que fecha a parte 'A' e inicia a parte 'B' (abre o vão), e que dessa vez tem a função de iniciar a trajetória para fora dele. Esta trajetória inicia-se com um silêncio rompido por um elemento que não havia aparecido anteriormente na peça: uma textura de rápida iteração, inarmônica, na região média do espectro e que passeia pela imagem estéreo. Juntam-se a ela o som de grilos que esteve presente no início da parte 'B' e um som ostinato que

remete ao som ['5c'](#).

Este som ostinato, que modula sua velocidade com acelerandos e desacelerandos, começa a ser sobreposto por variações da mesma natureza que se densificam e aceleram até se transformarem em um som reiterado. Algumas camadas desse ostinato passeiam pela imagem estéreo até o momento que um grito, remetendo ao primeiro gesto da peça, aparece no fundo e prepara a transição para a parte 'C'.

A transição vem com interpolações de diversos elementos que já se fizeram presentes em outros momentos da peça – percussões metálicas, uma linha melódica do exemplo ['5a'](#) ao fundo – e culmina em mais um grito que dessa vez engatilha o som de ataque e ressonância metálica utilizado anteriormente como elemento modulador (exemplo ['3a'](#)). Esse trecho vê então o retorno de diversos elementos utilizados na transição da parte 'A' para 'B', dessa vez transicionando da parte 'B' para a 'C'.

Vale ressaltar a presença do grito, que como discutido anteriormente, vira um motivo, por sua referencialidade, desses momentos de transição.

[Exemplo Sonoro 6a](#)

O exemplo sonoro 6a é o terceiro som *meta* que pega um gesto do começo da peça para disparar, nesse caso, a agitação dos ostinatos em alta velocidade, encaminhando a narrativa até a parte 'C'

[Exemplo Sonoro 6b](#)

O exemplo sonoro 6b isola esses ostinatos rotativos que estão presentes no exemplo ['5c'](#) e que, como dito anteriormente, teriam suma importância formal para encaminhar a transição à última parte da peça. Eles foram gravados com um trio de bicicletas (o triciclo) com alguns galhos presos no quadro (como mostra a figura 6) que, com a rotação da roda, batiam nos aros e emitiam notas muito próximas umas das outras. O trio foi executado por três “intérpretes” e quase não foi feito processamento algum nos sons.

Figura 6: o "triciclo" (Fonte: Autor)



Exemplo Sonoro 6c

O exemplo sonoro 6c traz os gritos isolados que sinalizam a transição formal da parte 'B' para a parte 'C'.

3.3.3 Parte C

3.3.3.1 Exemplo Sonoro 7 - Trecho Final (08'28" a 10'52")

Exemplo Sonoro 7

O exemplo sonoro 7 engloba toda a parte 'C' da peça, seu momento final. O trecho sintetiza as duas partes anteriores e traz diversos elementos de toda a composição, mas se remete especialmente à parte 'A', devido à celeridade de sua

narrativa. O retorno dos 'gestos de vidro' que alinhavam (no sentido de alinhar) a narrativa, juntamente com os ataques e ressonância metálicos, os ataques percussivos metálicos, os gestos dos discos de madeira e o som de bebê em delay, trazem esse contexto de memória do que se passou. Os elementos percussivos iterativos amarram um ritmo harmônico que modula a cada ataque e ressonância metálico de complexa composição harmônica. Tudo isso permeado por uma melodia de ataques percussivos metálicos que dão uma unidade melódica à seção.

Ao final, um congelamento harmônico após um dos ataques, sustentado pela textura harmônica do começo da parte 'B' (os freios de bicicleta do exemplo ['5a'](#)), suspende a agitação anterior e nos deixa com os gemidos do bebê ao fundo, acompanhado de um ruído iterativo em glitch, que só aparece nesse final, e remetendo a todos os sons iterativos (de vidro, madeira, metal), porém dessa vez saturado, quase como um erro de áudio. A transição do som de vidro para o som de glitch é bem clara e escancara essa relação entre os dois.

O final ainda tem um último ataque modulante que silencia o congelamento harmônico anterior e nos deixa com um último fio melódico, remetendo-se à primeira informação melódica do início do vão. Um pedal grave em fade-out finaliza a peça.

[Exemplo Sonoro 7a](#)

O exemplo sonoro 7a carrega a melodia ao fundo desse trecho com ataques de raspagem em superfície metálica de diferentes alturas. Eles têm a mesma natureza dos ataques com ressonância que cumprem uma função de modulação harmônica durante a peça, porém com uma ressonância muito mais curta e uma composição harmônica mais simples.

[Exemplo Sonoro 7b](#)

O exemplo sonoro 7b traz uma variação timbrística do som do vidro, aproximando-o do som de glitch que vem logo em seguida, como se o contexto de alta agitação no final da peça e seu extenso uso durante a composição fosse saturando esse elemento a ponto de ele quebrar-se em si mesmo.

[Exemplo Sonoro 7c](#)

O exemplo sonoro 7c traz justamente o som do glitch que radicaliza os sons

de textura semelhante (médio-agudo iterativo de considerável inarmonicidade, seja advindo do vidro, do metal ou da madeira), como se somasse os sons anteriores e saturasse o espectro, trazendo um transiente de ataque mais disruptivo.

[Exemplo Sonoro 7d](#)

O exemplo sonoro 7d traz a textura de gemidos de bebê processados que aparecem e desaparecem ativados e silenciados pelos gestos desse trecho final. É a mesma textura que já apareceu no gesto principal da parte 'A' que ouvimos anteriormente no exemplo ['3e'](#). Ele acompanha esses dois momentos de maior agitação narrativa.

[Exemplo Sonoro 7e](#)

Finalmente, no exemplo 7e, temos os sons que fazem boa parte do encaminhamento harmônico do trecho. São sons de ataque/ressonância com um ataque quase raspado e de considerável complexidade harmônica. Eles, que se relacionam com os outros ataques desta natureza que durante a peça tiveram uma função de modulação harmônica importante em momentos de alta tensão formal, nesta hora trazem um ritmo harmônico intenso inédito na peça. Até o penúltimo ataque a harmonia não se estabiliza, o que dá a esse trecho essa sensação de instabilidade. O último ataque como um acorde final, mais grave que os anteriores, se esvai em fade-out com um grave pulsante.

3.3.4 Exemplo Sonoro A - Vão (2020)

Após a decupagem dos elementos sonoros presentes na peça e antes de adentrarmos no universo de *Troço*, a próxima composição, sugiro uma nova escuta integral da peça *Vão*.

[Exemplo Sonoro A - Vão \(2020\)](#)

4 TROÇO (2021)

4.1 O PROSSEGUIMENTO DA PESQUISA

"Para ser criador, o gesto precisa destruir alguma coisa"

(BERIO, 2013, p.15 apud MENEZES, 2021)

O vão criado pela pandemia e a eterna esperança de chegarmos ao outro lado dele se prolonga até hoje, 2 anos depois do início das medidas de isolamento social.¹¹ Apesar do acesso à cidade ter se aberto com o avanço do conhecimento sobre a doença e da vacinação, esse quase um ano afastado do convívio público criou, para mim, uma espécie de barreira entre eu e meu antigo objeto de estudo. O convívio diário com a cidade através do usufruto de seus meios de transportes públicos alimentava o interesse por suas narrativas sonoras.

Essa crise entre o distanciamento do meu cotidiano com a cidade, junto com uma dificuldade em achar relevante minha presença no espaço urbano como compositor em um contexto de crise político-sanitária grave e de crescente miséria no país, uma sensação de falta de segurança e confiança em sair com equipamentos de gravação na rua, um prazo cada vez mais apertado para finalizar a monografia e as composições, uma indecisão sobre qual caminho tomar na pesquisa e na composição, um vácuo mercadológico no setor de produção musical do qual consigo boa parte da minha renda, tudo isso me fez dar valor ao gesto de pegar um objeto e arremessá-lo ao chão. Desse gesto nasceu "Troço".

"Troço" como uma atitude de desprezo ao objeto, mas também de adoração. Jogar o objeto no chão, estabelecendo uma relação paradoxal com ele, na qual o ímpeto destrutivo é o que fundamenta a criação e, assim, ele é transcriado em entidade sonora potente e fissurada. Um gesto corporal e sonoro que transita entre a raiva e admiração. Um jorro de toda essa energia acumulada, e de sua própria acumulação, nesse contexto pandêmico que se transforma em energia sonora de alto impacto.

A partir da definição do título, o primeiro objeto que começou a ser explorado

¹¹ O dia 09/02/2022 (dia anterior ao que estou escrevendo esse texto) registrou 1295 mortes por Covid-19 no país.

foi uma chaminé de forno de cerâmica em chapa de aço.

Pode-se referenciar a utilização desse objeto à prática da *apropriação* nas artes visuais, que consiste na "incorporação de objetos extra-artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte", e mais especificamente nas *junk sculptures*, que utilizavam "refugo industrial, sucatas e materiais descartados" e "evocam o fluxo desordenado das ruas dos grandes centros", como descreve a enciclopédia do Itaú Cultural. A figura 6, obra do artista plástico John Chamberlain, construída com carcaças de automóveis, parece representar bem a transformação pela qual a presente pesquisa passou: o elemento urbano foi retorcido, reapropriado e transformou-se em objeto. Logo abaixo coloco, na figura 7, a imagem da chaminé utilizada na composição como fonte de material sonoro primordial.

Figura 6: *H.A.W.K.*, 1959, John Chamberlain



Figura 7: fotografia do objeto 'Troço'



Fonte: O Autor (2022)

Desde o título, ou a partir dele, o processo de *Troço* se viu muito focado no objeto. Essa chaminé acabou, a partir da exploração de suas sonoridades, transformando-se no objeto-síntese da composição. Ela é o “Troço”. Ao performar sobre ela, com o gesto, que deu origem ao projeto, de jogá-la com força no chão repetidas vezes, o Troço se concretizou não só conceitualmente, como gesto dialético de desprezo e homenagem ao objeto (abrir uma fenda para destruir e criar caminhos), mas também pela forma através da qual foi transcriado, quase que traduzido em sons. Explico.

O impacto do objeto no chão produzia um já esperado rompante de sons de

predominância inarmônica de alta intensidade. No gesto de retirá-lo do chão, após o som sibilante da placa sendo arrastada, ela ressoava com baixa densidade frequencial e com características mais harmônicas. O título da peça então estava completamente transcriado, ou até transcrito em sua sonoridade. O primeiro impacto como a primeira sílaba 'Tr' com esse *flam* de transientes-consoantes de ataque muito próximos com algum toque de vibração-vocálica harmônica (no 'o') seguido do arrastar da placa trazendo um agregado de inarmonia de frequências altas (remetendo ao 'ç') e finalmente a vibração harmônica da placa ao ser retirada do chão em *finale* harmônico.

Troço passou a ter sua transcrição sonora quase que literal. E esse gesto passa a adquirir grande importância estrutural na peça. Novamente vemos surgir no processo o conceito-forma como vimos anteriormente na peça *Vão*. No próximo capítulo, farei uma análise dos desdobramentos estruturais e sonoros que o gesto-conceito-forma 'Troço' assume na composição.

4.2 MOMENTO DE ESCUTA II - *TROÇO* (2021)

Antes de entrarmos na análise estrutural da peça *Troço*, sugiro um momento para a escuta da peça. Reforço que, para uma experiência mais completa, se utilize um sistema de som de boa qualidade ou um fone de ouvido. Ela, assim como *Vão*, também possui elementos binaurais.

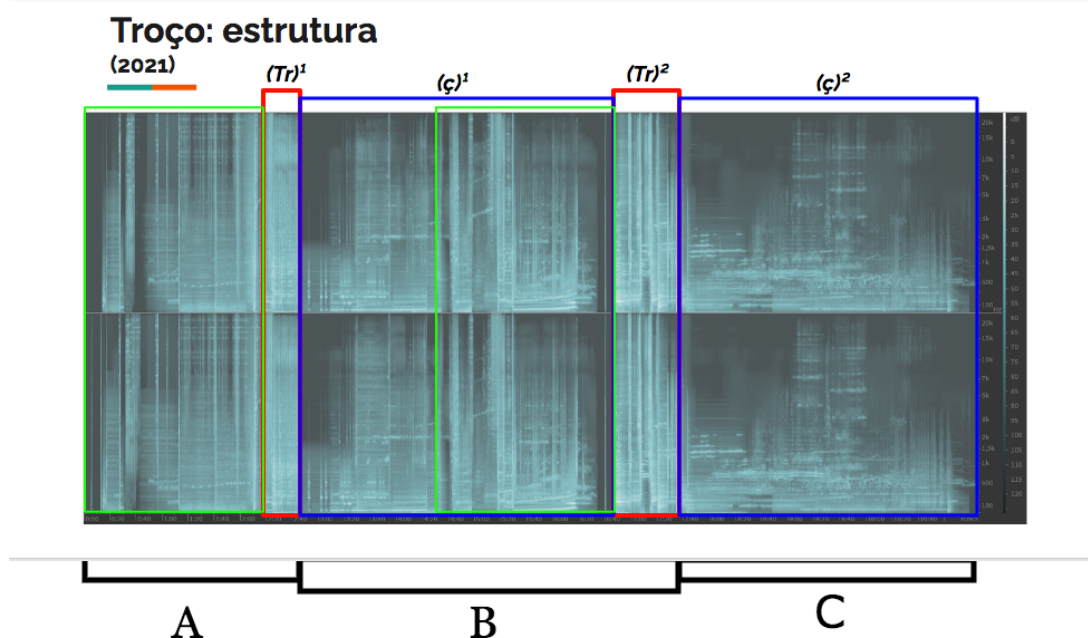
[Exemplo Sonoro B - *Troço* \(2021\)](#)

4.3 TR - Ç

A partir da definição desse objeto-síntese da peça, o processo de definição e captação de outros materiais sonoros ficou mais claro. A contraposição entre sons inarmônicos com rápidos transientes de ataque (Tr) e sons harmônicos com características soprosas (ζ) circunscreveu as qualidades do material sonoro a ser utilizado na composição. Estabelece-se então um sentido de dualidade que permeará não só o material sonoro da peça, mas também alguns aspectos formais da composição.

Troço, então, pode ser dissecada em dois grandes gestos que representam as consoantes de sua primeira sílaba (Tr) precedidos por um crescendo que representaria o aumento de uma pressão interna que irrompe no gesto de jogar o objeto no chão e sucedidos pelo liberar dessa pressão em (ζ). A imagem abaixo (figura 8) mostra a estrutura e a diferenciação desses três arquétipos formais:

Figura 8: imagem do espectro sonoro da peça "Troço" destacando momentos estruturais



Fonte: O autor (2022)

Temos então os grandes gestos (Tr)¹ e (Tr)² precedidos pelo crescendo de

pressão (destacado na figura 6 em verde claro) e sucedidos pela vazão dessa pressão nos momentos $(\zeta)^1$ e $(\zeta)^2$. Importante notar a superposição do segundo crescendo e $(\zeta)^1$, no qual se confundem e entrelaçam liberação e aumento de pressão.

Para além disso, a peça pode ser analisada a partir de três diferentes seções formais: a parte 'A', que consiste no primeiro crescendo até o final do primeiro gesto $(Tr)^1$ (de 00'00" a 02'48"); a parte 'B', que vai do primeiro trecho de liberação de pressão $(\zeta)^1$ até o segundo gesto $(Tr)^2$, passando pelo segundo crescendo (de 02'48" a 07'51"); e a parte 'C', que consiste do último trecho $(\zeta)^2$ e vê o desenvolvimento de seus elementos (de 07'51" a 11'25").

4.4 ANÁLISE GENÉTICA

Entraremos agora novamente na seara da análise genética, destrinchando os materiais e procedimentos utilizados na composição *Troço*. Copio novamente o QRCode com a playlist do YouTube para facilitar o acesso aos exemplos sonoros e colocarei links individuais a cada um dos exemplos citados.



[\(link playlist\)](#)

4.4.1 Parte A

A parte 'A' de *Troço* traz um crescendo de texturas que culmina em um grande gesto (*Tr*)¹. Ela possui uma narrativa análoga à narrativa de *Vão*, na qual elementos iterativos ativam, através de gestos rápidos, outros elementos que vão se somando em uma textura de tensão crescente.

O crescendo culmina em um grande gesto de raspagem de alta intensidade dinâmica, complexidade harmônica e celeridade gestual. O fim nos leva ao silêncio novamente.

4.4.1.1 Exemplo Sonoro 8 - Primeiro Crescendo (00'00" a 02'16")

[Exemplo Sonoro 8](#)

O exemplo sonoro 8 consiste no primeiro trecho da peça: o leve crescendo até o primeiro gesto (*Tr*)¹. A peça começa com um som de glitch do lado esquerdo da imagem estéreo e após um pequeno silêncio o mesmo som é ouvido do lado direito. Ele se remete ao glitch que finaliza a peça *Vão*, como se desse continuidade à narrativa da composição anterior. A escolha do glitch se deu pela estética estabelecida no título da peça, *Troço*, e o já comentado 'desprezo pelo objeto': iniciar a peça com o som de um 'erro' e repeti-lo em cada um dos lados, como se

estabelecesse um parâmetro da estética que está por vir.

Após a repetição do glitch novamente do lado direito, começam a aparecer novos elementos que seguem um pouco ao estilo narrativo do começo de *Vão*, em que alguns sons servem como ativadores e silenciadores de outros sons. O primeiro deles é uma percussão de altura definida (na região médio-grave) e com um leve glissando para baixo no fim alternada com uma mais aguda e um pouco mais inarmônica. Um desses ataques mais agudos dispara dois sons iterativos: um à direita; e um ao centro que se move para a esquerda na imagem estéreo. O da direita tem uma composição mais aguda e predominantemente inarmônica; no outro consegue-se distinguir uma composição harmônica um pouco mais definida. Ambos possuem uma certa modulação na velocidade, tendendo a um acelerando. Um som iterativo por volta do C#₄ surge ao fundo e, após uma intervenção de um elemento que se remete ao 'gesto de vidro' da composição anterior (porém com um timbre mais metálico e uma composição espectral mais harmônica), modula para um D₂ com uma certa predominância do harmônico D₄, finalizando em um G#₂ também com uma leve predominância do harmônico G#₄, sendo ambos os sons muito aerados, soprosos. E assim voltamos ao silêncio.

Um som da mesma natureza do gesto análogo ao 'gesto de vidro' de *Vão*, que passarei a chamar de 'gesto de metal', rompe o silêncio e passeia pela imagem estéreo em diferentes texturas e alturas até desaparecer à direita da imagem estéreo. Ele, nesse caso, tenta criar a expectativa de que vai ativar um outro som e seguir a narrativa que as duas peças esboçam no começo, mas quebra essa expectativa e distancia-se em fade out.

Aparecendo do mesmo lugar de onde o som anterior desapareceu, ao longe e à direita, surge novamente um som iterativo médio-agudo de predominância inarmônica da mesma natureza dos outros dois que já haviam aparecido anteriormente. Junta-se a ele um som soprado de altura definida novamente próximo (uma oitava acima) do C#₅, outras duas frequências de menor intensidade acompanham esse som que modula sua altura, caindo quase um tom-inteiro em alguns momentos.

Um 'gesto de metal' ativa um outro som de altura definida, também de características soprosas (com bastante material inarmônico de alta frequência),

porém com uma articulação entre a iteração e a reiteração com uma frequência predominantemente em G#4. Surge também uma frequência mais grave por volta do F₃ e tudo é interrompido por mais um 'gesto de metal', o qual ativa um outro som iterativo de presença harmônica, predominantemente próxima ao A#₃.

Um som mais agudo quase senoidal traz uma nota próxima do A₄, destacando um intervalo de sétima maior. O som retorna um pouco mais baixo, próximo a um G#₄. Texturas semelhantes aos 'gestos de metal' emergem e submergem de forma cíclica e irregular. Em uma dessas aparições, o som ativa um gesto (que remete ao primeiro som após os glitches iniciais) que modula toda a textura harmônica e faz subir o som senoidal quase meio-tom a cada nova aparição. Os sons iterativos vão aumentando de intensidade e velocidade e toda a textura ganha cada vez mais tensão.

Um novo 'gesto de metal' dispara uma nova textura de raspagem e rápida iteração que viaja à esquerda da imagem estéreo e se distancia. Aos poucos ela volta trazendo uma célula rítmica constante de timbre diferenciado, bastante percussivo, acompanhada de uma textura vocálica de altura alterada. Enquanto esse gesto se dá, os elementos harmônicos de fundo vão sendo filtrados e silenciados aos poucos, o que faz com que se suspenda um pouco a tensão anterior. Do gesto final da parte 'A', trataremos no próximo exemplo sonoro.

4.4.1.2 Exemplo Sonoro 9 - O primeiro gesto (Tr)¹ (02'00" a 02'48")

Exemplo Sonoro 9

O exemplo sonoro 9 começa com o gesto que já descrevemos anteriormente da célula rítmica percussiva com a textura vocálica transposta. Uma explosão ao fundo traz um som raspado de alta intensidade e complexidade inarmônica e textura metálica que deixa sobrar apenas um fio melódico quase que cromático e ralentado.

Uma raspagem metálica que atravessa a imagem estéreo da direita para o centro ativa uma série de ataques e ressonância semelhantes a sinos, um na região grave por volta do D₃ e outros dois iterativos, um à direita na região média e outro à esquerda na médio aguda. Um 'gesto de metal' juntamente com um impulso grave silencia alguns dos sinos e ativa uma outra textura de raspagem de rápida iteração e composição inarmônica de alta frequência e outra mais ao fundo que possui um

espectro um pouco mais largo, chegando aos médio-agudos.

Um som pulsante de densidade harmônica complexa atravessa a imagem estéreo e parece chocar com outro sino. Após o choque, este som, juntamente com o grave em D_3 (ressonância do sino grave do gesto anterior), é transposto cerca de um semitom abaixo ($C\#_3$). Os *des-troços* desse choque, metálicos, se arrastam lentamente pela imagem estéreo até que, em um gesto de raspagem rápida, silencia os sinos e abre espaço para um som soproso em próximo ao B_3 , levando-nos ao silêncio novamente.

Exemplo Sonoro 9a

O exemplo sonoro 9a isola e revela todos os sons do objeto 'Troço', objeto-síntese da peça, como discutido no [capítulo 4.1](#). O objeto metálico se faz presente nos dois momentos (*Tr*) da composição, esses gestos de grande agitação espectral. Nos primeiros momentos do exemplo, o título da peça se vê transcrito em sons: o objeto é jogado com violência ao chão (*Tr*), um som de alta intensidade e complexidade inarmônica começa a ressoar um pouco no chão (*o*) e logo é puxado e suspenso com rapidez gerando um som sibilante (*ç*) e uma longa ressonância de relativa densidade harmônica (*o*).

O trecho isolado segue com um som em *reverse* do som que vem a seguir, o qual, por alguma distorção harmônica do efeito, traz um pulso de intensidade e uma informação harmônica mais definida e se desloca da esquerda para o centro até chocar-se e voltar ao seu sentido original. Dois takes do objeto 'Troço' sendo arrastados pelo chão, já gravados com uma disposição estéreo dos microfones para dar o efeito de caminhar pelo espaço, trocam de lugar na imagem estéreo, e ao chegarem nas pontas aceleram a raspagem, são suspensos e ressoam no ar.

Exemplo Sonoro 9b

O exemplo sonoro 9b mostra diversos sons que têm papel fundamental no desenvolvimento da narrativa da peça e são derivados do mesmo objeto sonoro gravado em diferentes takes e processado de forma diferente. Os 'sinos' pontuam e harmonizam esse grande gesto, e os 'gestos de metal' que têm essa função de alinhar a narrativa sonora da peça até aqui, continuando a ter, como veremos, um papel importante no restante da peça. Revelarei, então, a genealogia desse som nos

exemplos a seguir.

Todos esses sons derivam de uma ferradura de cavalo enferrujada sendo jogada (novamente o gesto de jogar algo ao chão) ou percutida em uma grande pedra. O [Exemplo Sonoro 9b-1](#) mostra todos os *takes* em sequência que geraram o material dessa natureza utilizado em toda a peça. Os primeiros *takes* são da ferradura sendo jogada contra a pedra (que em geral deram origem ao sons de 'sinos') e o último é o *take*, da ferradura sendo percutida (que deu origem aos 'gestos de metal'). O contexto dessa gravação (o local era próximo a um galinheiro) vaza em alguns momentos da peça e ajudam a criar uma textura após a ressonância do objeto.

Os processamentos foram basicamente de alteração de altura e velocidade, especialmente para os 'sinos' que chegaram a ser transpostos até quatro oitavas abaixo da gravação original. Para os 'gestos de metal', as transposições geralmente foram geralmente para cima (até uma oitava) e além disso usei bastante um equalizador chamado '*entropy:EQ+*' (da desenvolvedora *Sonible*) que possibilita retirar parte das informações harmônicas do som e manter as inarmônicas (ou vice-versa, mas no caso retirei as harmônicas) e também o já citado '*GRM Space Grain*' que performa uma granulação com *delay*, trajetórias espaciais e *pitch shifting* aleatório.

[Exemplo Sonoro 9c](#)

O exemplo sonoro 9c precede o grande gesto e faz parte dos sons que encaminham o crescendo, acelerando o continuum temporal, até o ápice da densidade espectral do trecho. Acho importante também revelar sua genealogia, pois ele é derivado de um dos únicos sons captados no espaço público urbano das duas composições do trabalho, ou seja, um dos únicos sons que está dentro do recorte material do início da pesquisa. Ele foi captado durante uma manifestação contra o ignóbil atual presidente da república Jair Messias Bolsonaro no começo de 2021, ainda em época de considerável isolamento social. O [Exemplo Sonoro 9c-1](#) mostra o trecho da gravação que gerou tanto o exemplo '9c' quanto o [Exemplo Sonoro 9c-2](#) que aparece logo em seguida. Os sons da bateria que tocava na manifestação juntamente com a voz microfonada do trio elétrico tiveram também suas informações harmônicas retiradas com o '*entropy:EQ+*' e sua altura e

velocidades transpostas para cima em diferentes níveis.

Ouçamos novamente o [Exemplo Sonoro 9](#) após a decupagem de seus elementos.

4.4.2 Parte B

A parte B possui em sua constituição os três momentos estruturais destacados na análise do capítulo anterior. Ela se inicia com o $(\zeta)^1$ o momento sibilante, aéreo, soproso após o gesto $(Tr)^1$ que finaliza a parte A. É um momento de menor agitação espectral, de maior transparência sonora e de uma narrativa mais cadenciada. Ele tem uma segmentação em si e retoma dessa vez com uma densificação da textura e uma verticalidade de tensão que encaminha a narrativa até o segundo grande gesto da peça, o $(Tr)^2$, que finaliza a parte B.

4.4.2.1 Exemplo Sonoro 10 - O começo do $(\zeta)^1$ (02'48" a 04'40")

[Exemplo Sonoro 10](#)

O exemplo sonoro 10 inicia-se com os sons aerados, soproso, que tomam as rédeas da narrativa nesse trecho e encarnam a sibilância que caracteriza esse momento. O trecho começa com alguns “chamados” na região grave, como convocações para os outros elementos aparecerem. Outros sons da mesma natureza, mas com outros tipos de articulação e em diferentes registros, começam a preencher o espectro do trecho. Ouvimos também ao fundo, em um movimento de emersão e submersão, uma cama harmônica advinda do congelamento das ressonâncias das chapas metálicas do gesto anterior que ajudam a compor harmonicidade espectral do trecho, preenchendo-o e esvaziando-o ciclicamente e guiada pelas gestualidades dos elementos aerados, soproso.

Uma nova textura aparece cumprindo a função de alinhar o aparecimento e desaparecimento de sons: novamente sons iterativos de gestualidade rápida e de características médio-agudas com leve definição harmônica. Ele ativa o som que já esteve presente em outros momentos, som de iteração repetitiva que preenche os espaços das frequências mais altas nesse trecho e modulam sua velocidade em

acelerandos. Um som reiterado inarmônico que lembra um zíper fechando os silencia. Juntamente com esse som inarmônico em acelerando também aparece um outro som, reiterado, de altura definida, por volta do B₅. Ele é cíclico e se desloca pela imagem estéreo, flutuando sobre as outras texturas.

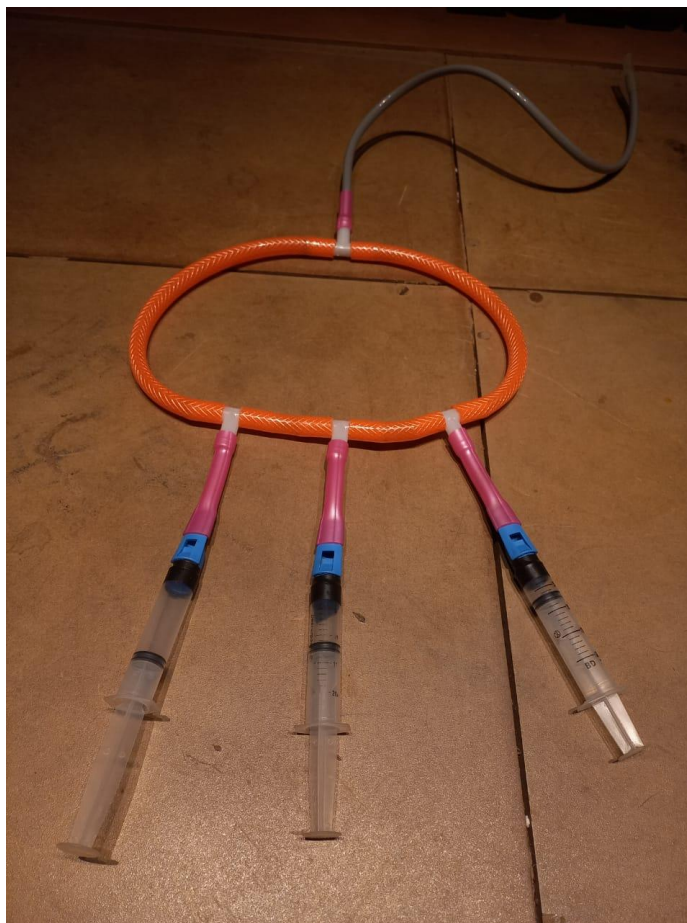
O final do trecho esboça um crescendo com um pulso no grave do elemento soproso e a aparição de elementos derivados do ‘gesto de metal’ e dos sons iterativos de gestualidade rápida citados no parágrafo anterior. Mas um glitch interrompe a tensão e nos deixa com uma “cama harmônica estática” e algumas texturas suaves ao fundo. Um gesto de rápida velocidade e sonoridade inédita encerra esse trecho.

[Exemplo Sonoro 10a](#)

Aqui temos isolados os elementos aerados, soprosos, que representam e tomam as rédeas da narrativa desse trecho. O elemento principal é um som grave que tem sua narrativa própria e guia todos os outros elementos do trecho.

Esses sons foram gravados com uma flauta de seringa, feita pelo músico e luthier Max Schenkman, e que consiste, como podemos ver na figura 9, de um tubo que se conecta a três bocais de flauta acoplados a seringas de 20 mililitros. Ela funciona como um órgão em que você regula a altura de cada um dos tubos sem temperamento algum. Foram feitos diversos takes com ela que podemos ouvir no [Exemplo Sonoro 10a-1](#) (o exemplo é longo, sugiro a escolha de alguns trechos para ouvir). Após a gravação desses *takes*, eles foram editados e processados, na maioria das vezes, somente em sua altura e velocidade (até uma oitava acima e quatro oitavas abaixo). A modulação de altura através das seringas com as possibilidades de sopro que o instrumento proporciona já foi o suficiente para trazer uma riqueza sonora e textural direta do material bruto.

Figura 9: a flauta de seringa, por Max Schenkman



Fonte: O autor (2022)

Exemplo Sonoro 10b

O exemplo sonoro 10b isola a textura de composição iterativa harmônica e forte presença enarmônica na região aguda que está presente em diversos trechos da peça até aqui. Ela foi feita a partir de um som de violão batendo com as cordas na parte de madeira de um piano. A gravidade fazia com que as cordas batessem na madeira do piano e funcionassem como uma mola fazendo com que o violão “pingasse” como uma bola na madeira de forma a ir encurtando a distância entre os ataques. Fiz diversos *takes* com diferentes afinações que, além de alterar a composição harmônica do som, também alteravam sua estrutura rítmica, por mexer na tensão das cordas e consequentemente na força de repulsão do choque com a madeira. Foi interessante perceber que com algumas afinações a força que se perdia a cada salto era mínima, gerando algumas seções de uma estabilidade

rítmica considerável.

Estes sons têm uma função durante toda a peça de estabelecer uma composição harmônica difusa, de *clusters* de pouca definição clara de altura e uma força de sons inarmônicos de raspagem das cordas na madeira, além dos primeiros ataques trazerem um impulso grave do braço do violão batendo no corpo de madeira do piano.

[Exemplo Sonoro 10c](#)

O exemplo sonoro 10c isola o som melódico que aparece quase como senoidal no primeiro trecho da peça (devido a processamentos que retiraram parte das suas informações inarmônicas) e um pouco mais complexo nesse trecho (ç)¹. Ele foi feito com um parafuso sendo girado em falso por uma parafusadeira em uma chapa de madeira, por isso possui essa característica cíclica e reiterada.

[Exemplo Sonoro 11](#)

O exemplo sonoro 11 traz um tipo de som que na peça *Vão* cumpriu um papel estrutural importante e que nesta tem a função de segmentar o trecho (ç)¹ e iniciar o crescendo rumo ao grande gesto da peça (*Tr*)². Ele é o primeiro trecho da peça, com os glitches iniciais e os sons posteriores acelerado até o gesto (*Tr*)¹, ou seja, como chamado na outra análise, um *meta* som. Ele foi dividido em duas partes: uma que finaliza o trecho do exemplo '10' e nos deixa somente com o som do exemplo '10c' e outra que inicia o próximo trecho que veremos a seguir, que ainda mantém as características do trecho anterior, mas possui um encaminhamento narrativo mais movimentado.

4.4.2.2 Exemplo Sonoro 12 - O segundo crescendo (04'40" a 06'33")

[Exemplo Sonoro 12](#)

O exemplo sonoro 12 consiste no segundo crescendo da peça inserido no meio da parte B e que encaminha a narrativa ao grande gesto. Ele começa com o segundo trecho do *meta* som que ativa diversos sons de considerável densidade espectral, dando destaque a um som de um 'violão saltitante' que parece que vai crescer, mas acaba sendo filtrado e dá lugar a outro som de violão que é rapidamente interrompido por um 'gesto de metal' que nos leva praticamente ao

estado entre os sons *meta*, o parafuso agudo girando e um som ambiente distante que parece conter algumas vozes (um discurso da manifestação bastante processado, outro som que também está dentro do recorte inicial da pesquisa). Algumas texturas iterativas localizadas em diferentes espaços do espectro densificam o trecho e encaminham para um pequeno gesto percussivo que ativa uma cama harmônica modulante que logo é modulada harmonicamente depois de uma raspagem do objeto ‘Troço’.

Um som agudo de *flutter* da flauta de seringa seguido de um gesto percussivo encaminha a narrativa para outro lugar e traz outros elementos. Como uma decorrência imediata do gesto anterior, temos uma sobra de sons de alturas variadas que remetem ao segundo som escutado na peça após os glitches iniciais: a percussão com leves glissando. Também retorna a cama de sopros graves da flauta de seringa que vai subindo em intensidade e altura ao longo do tempo e é acompanhada por intervenções dos sons descritos anteriormente.

O crescendo se intensifica, mas acaba desaguando em um anticlímax que após alguns sopros nos leva novamente ao silêncio. É como se o anunciado nunca viesse a acontecer de fato.

[Exemplo Sonoro 12a](#)

O exemplo sonoro 12a traz os elementos mais percussivos desse trecho que têm fontes materiais diferentes: sons percutidos no metal ou raspagem do objeto ‘Troço’ que ativa a modulação da cama harmônica. Esses elementos assumem a função, neste trecho, de encaminhar a narrativa e desvelar novos elementos.

[Exemplo Sonoro 12b](#)

O exemplo 12b traz a curta cama harmônica desse trecho que é modulada pela raspagem metálica. Esse som é de um discurso da manifestação que foi processado com o plugin ‘*GRM Reson*’, criando frequências ressonânticas a partir do material espectral do som. Dois sons foram gerados com diferentes seleções de frequências e colocados um ao lado do outro para efetuar a modulação.

[Exemplo Sonoro 12c](#)

O exemplo sonoro 12c isola o elemento percussivo com leve glissando que foi

gravado com a tampa de uma lata de massa corrida que, amassada, estalava ao ser pressionada.

4.4.2.3 Exemplo Sonoro 13 - O grande gesto (Tr)² (06'34" a 07'51")

[Exemplo Sonoro 13](#)

O exemplo sonoro 13 começa com o silêncio pós-expectativa criada pela tensão do trecho anterior. Ele traz o ruído de glitch, primeiro som da peça, que traz a sensação de que a narrativa está se reiniciando. O ouvido está se *resetando* pelo ruído de erro. Alguns segundos de silêncio levam-nos a um gesto de três impulsos subsequentes e de enorme intensidade. O primeiro sozinho e seco, seguido de um mais inarmônico e de menor definição de transiente, e um terceiro com uma grande quantidade de 'sinos' que densificam a textura harmônica de uma forma sem precedentes na peça.

Essa textura harmônica passa por uma modulação após a intervenção de alguns elementos percussivos, e um grande impacto metálico após elementos percussivos iterativos muda toda atmosfera harmônica. Uma sequência de gestos cria uma montagem de diferentes espaços e texturas que vão se esvaindo até sobrar uma simples textura harmônica com proeminência de uma nota próxima de F₅.

[Exemplo Sonoro 13a](#)

O exemplo sonoro 13a traz o primeiro e segundo impacto do grande gesto todo feito a partir do objeto 'Troço': a chaminé metálica. Ele, como esperado, dá início ao gesto e representa a primeira sílaba ruidosa deste conceito-forma.

[Exemplo Sonoro 13b](#)

Já o exemplo 13b traz o terceiro impacto do gesto, formado pela sobreposição de diversos ataques da ferradura transposta, os 'sinos'. É interessante ver como os 'sinos', na continuidade do gesto, acabam ajudando a formar a narrativa harmônica, permeada pelos ataques percussivos e finalizada em um glissando no final do trecho.

[Exemplo Sonoro 13c](#)

O som isolado no exemplo 13c é inédito na peça e possui duas camadas: uma mais aguda iterativa quase reiterada; e uma mais grave com um pedal acompanhado de impulsos graves que funciona como uma nota fundamental da cama harmônica do trecho. Ambas passam por três rápidas modulações ativadas por ataques percussivos (que não estão incluídos no exemplo) e rapidamente são silenciadas por outro gesto percussivo metálico.

Esses sons são provenientes de uma gravação de um prato de bateria rachado e coberto de sementes amarradas entre si, que traziam uma textura mais inarmônica para o som.

[Exemplo Sonoro 13d](#)

O exemplo sonoro 13d também traz uma outra camada harmônica médio-aguda que compõe com os outros elementos a densidade espectral do trecho. É ela que acabará sobrando no fim com essa proeminência de uma nota entre o F_5 e o $F\#_5$.

[Exemplo Sonoro 13e](#)

O exemplo sonoro 13e traz a multitude de violões que são ativados pelo som de uma tarraxa enferrujada do mesmo violão e que cria esse mar de alta densidade espectral, intensidade rítmica e modulantes texturas harmônicas. Ele encaminha o gesto para seu fim e é interrompido por um grande, lento e grave gesto percussivo que esvazia a complexidade espectral construída.

[Exemplo Sonoro 13f](#)

O exemplo sonoro 13f traz o som comentado no exemplo anterior, isolado. Ele tem a mesma origem do exemplo 13c: um prato rachado de bateria coberto com sementes. Ele foi processado e transposto algumas oitavas abaixo e tem a função de silenciar, junto com o objeto 'Troço' que traz as raspagens metálicas ao fundo, os destroços que restaram do grande gesto da peça, além de encaminhar a narrativa para a parte C.

4.4.3 Parte C

A parte C, que é composta inteiramente pelo trecho $(\zeta)_2$, é onde os sons da flauta de seringa finalmente se desenvolvem por si e não carregam o fardo de encaminhar a narrativa para o próximo gesto. É um trecho longo de pouca agitação formal e gestual e explora as possibilidades harmônicas e texturais do instrumento. Ele dá a impressão de uma narrativa “minimalista” de pouco desenvolvimento que pode caminhar para sempre, uma liberação de pressão contínua. No final, ao fundo ouve-se uma reminiscência de (Tr) , mas muito distante e sem o impacto de outrora.

4.4.3.1 Exemplo Sonoro 14 - O fim $(\zeta)^2$ (07'34 a 11'35")

[Exemplo Sonoro 14](#)

O exemplo sonoro 14 começa com uma reminiscência metálica harmônica do gesto anterior que vai adentrando aos poucos numa floresta de sons soprosos, como em um ritual dentro de uma floresta microtonal. A orquestra de flautas de seringa parece caminhar como um cortejo que aos poucos se esvai, mas parece nunca parar, distanciando-se somente.

As delicadas melodias formam uma rede harmônica sutil e pulsante em suas relações intervalares. Ao fundo ouvem-se ruídos graves em um espaço que parece ser o destino dos sons de flautas.

[Exemplo Sonoro 14a](#)

O exemplo sonoro 14a traz elementos percussivos, mas em um espaço extremamente distante que cria uma direcionalidade espacial através da disparidade entre o espaço em que se encontra e o espaço em que os outros elementos se encontram. Ao final, os dois espaços parecem convergir e fica difícil distinguir e identificar o final, o silêncio narrativo da peça.

4.4.4 Exemplo Sonoro B - Troço (2021)

Após a decupagem dos elementos sonoros presentes na peça, sugiro uma nova escuta integral da peça *Troço*.

[Exemplo Sonoro B - Troço \(2021\)](#)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa trajetória de pesquisa de Mestrado, vimos uma mudança no objeto de pesquisa, no material sonoro composicional, mas vimos também que algo se mantém: o interesse pelo cotidiano e por suas pequenas fissuras que abrem mundos de fruição estética.

Foi nas fissuras do espaço urbano de São Paulo que a pesquisa anterior se pautava e foi nesse grande rasgo, nessa rachadura social que a pandemia trouxe que essa pesquisa se atravessou como *contra-efetuação* a esse contexto político-social desastroso que o país passa. Nesse vão que ela rasgou o tecido social para germinar.

Precisamos refletir e agir, enquanto povo brasileiro, como estamos lidando com nossos traumas. Se, como discutido neste trabalho, a arte é capaz de criar suas ações e rituais que ajudam a alçar as fissuras dos acontecimentos traumáticos ao permeante lugar coletivo, precisamos trazer essa força de 'efetuação' das artes, esse impulso que 'Vão' e 'Troço' carregam, para o campo político.

O Brasil é assombrado pelo fantasma da anistia desde a invasão portuguesa. O genocídio dos povos originários e a escravização do povo preto não tiveram nenhum tipo de julgamento, de punição aos responsáveis. A recente e insuficiente reparação histórica sofre ameaças constantes. Nossos livros de história e nossas ruas exaltam os responsáveis e as tentativas de se questionar essa exaltação são devidamente oprimidas¹².

Na nossa história recente os ditadores que torturaram e mataram nosso povo não foram julgados. Estamos até hoje lidando com esses fantasmas dessa pátria conciliadora. Um filhote desta anistia conseguiu se eleger e chegar ao poder justamente durante uma pandemia global, um exemplo crasso de *acontecimento*, e personificar essa ausência de contra-efetuação no momento em que o povo brasileiro mais precisava dela. Mortes demais, mortes a mais. E o pior, sem luto. O país ainda não chorou seus mortos.

¹²

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/09/08/apos-1-ano-tres-acusados-de-incendiar-estatua-do-bandeirante-borba-gato-sao-julgados-em-sp.ghml>

Temos agora mais uma grande oportunidade enquanto povo de agir e rasgar esse espírito conciliatório que não lida com nossas questões mais profundas, de punir os responsáveis por mais esse descalabro da nossa história. Não basta o responsável ser apenas derrotado nas urnas, ele tem de ser condenado, tem que pagar pelos crimes que cometeu. Que sejamos capazes de embarcar nesse espírito e rever nossa história, sacudindo os porões da ditadura enquanto ainda temos tempo.

A angústia que este trabalho carrega, a raiva de jogar esse Troço no chão e destruí-lo, passa por esse nó entalado na garganta da nossa história que não se desata. A pandemia abriu essa fissura, essa oportunidade de finalmente nos elevarmos ao lugar de um povo potente, de um povo que de peito aberto toma as rédeas de seus acontecimentos e que lida com suas questões, suas injustiças e principalmente com seus algozes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia. **Boi Tempo Editorial**, 2020.

APROPRIAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

CAMPOS, Haroldo de. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica (leitura do poema acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte). São Paulo: **Perspectiva**, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: **Perspectiva; Ed. da USP**, 1974.

GUATTARI, Félix. Cracks in the Street. *Chimère, Automne*, n. 3, p. 1-16, 1987.

GREIMAS, Algirdas Julien. Da Imperfeição. **Estação das Letras e Cores**; 1ª edição, 2017

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso: set./2020.

MATTOS, Marcos P. S. R. Silêncio e Sentido em Deleuze. **O Manguenzal, Revista de Filosofia**. v. 1 n. 2 (2018): Dossiê: Deleuze e a Linguagem

MENEZES, Flo e SAFATLE, Vladimir. A potência das fendas, São Paulo, **n-1**, 2021

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: **EXO Experimental / Editora 34**, 2005.

RINALDI, Arthur e ZAMPRONHA, Edson. Forma musical e referencialidade: uma análise comparativa entre *Mortuos Plango*, *Vivos Voco* de Jonathan Harvey e *Points de Fuite* de Francis Dhomont. **Conferência em Simpósio de Pesquisa em Música 2006 - SIMPEMUS3**.

SCHAEFFER, Pierre. Tratado dos objetos musicais. Brasília: **Editora Universidade de Brasília**, 1993.

SMALLEY, Dennis. Spectromorphology: Explaining sound-shapes, *Organised Sound*: Vol. 2, no. 2. Cambridge: **Cambridge University Press**: 107-126, 1997.

THORESEN, L. & HEDMAN, A. Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology, *Organised Sound*, 12:129-141 **Cambridge University Press**, 2007.

WEICHENBERGER M., BAUER M., KÜHLER R., HENSEL J., FORLIM C.G., IHLENFELD A. Altered cortical and subcortical connectivity due to infrasound administered near the hearing threshold—Evidence from fMRI. *PLoS One*. 12(4), e0174420. doi: 10.1371/journal.pone.0174420 - **DOI - PMC - PubMed**, 2017.

ZAMPRONHA, Edson. Da Figuração à Abstração em Música. In: M. L. Sekeff e E. Zampronha, *Arte e Cultura: Estudos Interdisciplinares III*, São Paulo: **Annablume/FAPESP**, p.75-84, 2002.