

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA ELETROACÚSTICA

PATRICK CARLOS KONDLATSCH

ESTRADA CORRENTE: COMPOSIÇÃO ELETROACÚSTICA PANDÊMICA

CURITIBA

2023

PATRICK CARLOS KONDLATSCH

ESTRADA CORRENTE: COMPOSIÇÃO ELETROACÚSTICA PANDÊMICA

Memorial de composição apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, Especialização em Música Eletroacústica, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Música Eletroacústica.

Orientadora: Prof. Dr. Helen Gallo Dias.

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Kondlatsch, Patrick Carlos
Estrada Corrente: composição eletroacústica
pandêmica / Patrick Carlos Kondlatsch. -- Curitiba-
PR, 2023.
54 f.: il.

Orientador: Helen Gallo Dias.
Especialização em Música Eletroacústica -
Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Música eletroacústica. 2. Música coral. 3.
Composição musical. 4. Pandemia. 5. Covid-19. I -
Dias, Helen Gallo (orient). II - Título.

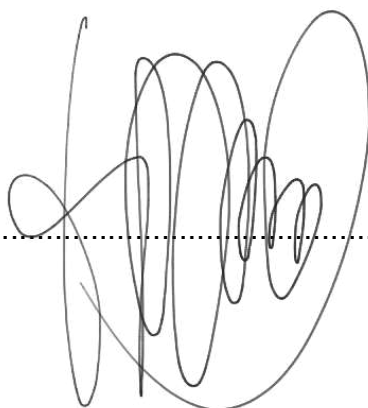
**Anexo I do Edital nº 02/2022 PGLS-ME
10.06.2022**

Anuência do Orientador – TCC

O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado *ESTRADA CORRENTE: COMPOSIÇÃO ELETROACÚSTICA PANDÊMICA*, de autoria do acadêmico PATRICK CARLOS KONDLATSCH, tem a anuência da orientadora Prof.(a) Dr.(a) HELEN GALLO DIAS, para encaminhamento para Entrega Final.

Curitiba, 05 de maio de 2023.

Assinatura do/a orientador/a:



RESUMO

Ao longo do século XXI, a composição eletroacústica vem apreendendo novas possibilidades de utilização de objetos sonoros, manipulações digitais e analógicas, e também de associações entre o mundo da música acústica e dos sons eletrônicos. Essa associação, porém, não é recente: desde meados do século passado compositores têm utilizado fontes sonoras acústicas e manipulado tais fontes para obter resultados inéditos e muitas vezes inovadores. Aqui, a proposta é utilizar a inovação tecnológica disponível - incluindo os aspectos globalizadores dos últimos anos - para produzir novos sons, explicitando o processo de composição e seus resultados de forma objetiva e direta. Em paralelo, a pesquisa também mostra um novo panorama sonoro e musical relacionado à pandemia de 2020: novos paradigmas sonoros e objetos musicais surgiram causados pelo ambiente pandêmico, e permanecem como parte integrante do universo pós-Covid. Baseado no fazer musical coral, a obra composta também dialoga com esse novo paradigma pós-pandêmico ao empregar objetos sonoros relacionados em sua estrutura. Utiliza-se o paradigma da Pesquisa em Arte como norte epistemológico do trabalho, além de ideias teóricas sobre composição e sobre a sociologia pandêmica. Finalmente, a nova composição utilizou a música coral não apenas como resultado musical final, mas como objeto sonoro participante do processo composicional de uma obra eletroacústica inédita – tal obra surge como principal resultado da pesquisa.

Palavras-chave: música eletroacústica; pandemia; música coral; inovação tecnológica.

ABSTRACT

Throughout the 21st century, electroacoustic composition has been apprehending new possibilities for using sound objects, digital and analogue manipulations, and also associations between the world of acoustic music and electronic sounds. This association, however, is not recent: since the middle of the last century, composers have used acoustic sound sources and manipulated such sources to obtain unprecedented and often innovative results. Here, the proposal is to use available technological innovation - including the globalizing aspects of recent years - to produce new sounds, explaining the composition process and its results in an objective and direct way. In parallel, the research also shows a new sound and music landscape related to the 2020 pandemic: new sound paradigms and musical objects emerged caused by the pandemic environment, and remain an integral part of the post-Covid universe. Based on choral musical making, the composed work also dialogues with this new post-pandemic paradigm by using related sound objects in its structure. The Art Research paradigm is used as the epistemological guidance of the work, in addition to theoretical ideas about composition and pandemic sociology. Finally, the new composition used choral music not only as a final musical result, but as a sound object participating in the compositional process of an unpublished electroacoustic work – such work appears as the main result of the research.

Keywords: electroacoustic music; pandemic; choir music; technological innovation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PROPOSTA POÉTICA DA OBRA: REFLEXÕES PANDÊMICAS.....	12
1.1. Aspectos gerais.....	12
1.2. mudanças pandêmicas e seus efeitos na sociedade atual	13
1.3. Música coral pandêmica: cantando digitalmente.....	18
1.4. Estrada Corrente: proposta poética.....	20
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
2.1. Música eletroacústica vocal.....	22
2.1.1. <i>Gesang der Jünglinge</i> : Stockhausen e as primeiras vozes eletroacústicas	23
2.1.1. Schaeffer e a <i>Música Concreta</i>	24
2.1.2. Elementos teatrais e políticos no pós-guerra.....	24
2.1.3. Luciano Berio e a fonética musical.....	26
2.2 Linguística, fonética e a linguagem musical	28
2.2.1 Linguagem vocal e música eletroacústica.....	29
2.2.2 Língua como elemento socializador no canto coral.....	31
2.3. Composição e interpretação	33
2.3.1 Cortot e o plano-modelo	33
2.3.2 Menezes e a estrela de composição	36
3. A OBRA.....	38
3.1. Dados gerais da peça.....	38
3.2. Circunstâncias que presidiram à composição.....	38
3.3. Forma, movimento e discurso musical	39
3.4. Materiais e recursos utilizados.....	39
3.5. Técnicas e estratégias composicionais	40
3.6. Descrição dos materiais sonoros	40
3.6.1. Objeto [1].....	42
3.6.2. Objeto [2].....	43

3.6.3. Objeto [3].....	43
3.6.4. Objeto [4].....	43
3.6.5. Objeto [5].....	44
3.6.6. Objeto [6].....	44
3.6.7. Objeto [7].....	44
3.6.8. Objeto [8].....	45
3.6.9. Objeto [9].....	45
3.6.10. Objeto [10].....	45
3.6.11. Objeto [11].....	46
3.6.12. Objeto [12].....	46
3.7. Representações gráficas.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS	53

INTRODUÇÃO

O presente trabalho demonstra o processo de criação de uma peça eletroacústica chamada *Estrada Corrente*, desde sua concepção inicial até o surgimento da obra final, passando por todas as etapas criativas, técnicas e composicionais envolvidas. Realizei uma composição em formato acusmático estereofônico (com execução final feita apenas por dois alto-falantes), na qual se apresentam formulações reflexivas acerca da prática de música coral em tempos de pandemia. Baseada em técnicas de processamento sonoro digital, a peça tem como estímulo criativo minha própria vivência como regente, produtor, pianista e cantor em diversos grupos corais em Curitiba, bem como algumas peças do século XX em que determinadas técnicas composicionais assumem função inspiradora para novos sons.

A adaptação dos grupos corais de que faço parte aconteceu entre os anos de 2020 e 2022 de forma gradativa, migrando a atividade originalmente presencial ao ambiente virtual, em função das restrições sanitárias de convivência. Desse *métier* adaptado despontaram novas interfaces físicas entre obra e intérprete, matéria-prima e artista, som e o ouvinte — as ferramentas digitais se assumem como personagens ativos no fazer musical do século XXI. O canto presencial e a música ao vivo deram espaço a gravações amadoras, áudios editados e vozes armazenadas digitalmente e, como resultado secundário, um novo universo sonoro passou a existir no paradigma coral de nosso tempo.

O propósito aqui é utilizar essa nova configuração global, bem como suas características e consequências, como essência poética para uma obra que, em aproximadamente seis minutos, relata de forma metafórica e alegórica a experiência de um regente coral durante a pandemia que se iniciou em 2020 e ainda não se finalizou. Desse modo, pretende-se fomentar a discussão do papel do compositor na era da Internet, visto que “na atualidade, novos paradigmas batem à nossa porta e nos levam a reavaliar vários conceitos composicionais preexistentes” (RESCALA, 2012, p. 350).

A estrutura da composição segue uma divisão em três movimentos de discurso, concernentes aos momentos vividos durante a crise: um primeiro instante pré-pandêmico, em que as ameaças ainda chegam de forma distante (apesar de derradeiras); um segundo instante caótico, marcado por mudanças e contradições que se refletem na música ouvida; e, por fim, um terceiro momento não de resolução, mas de reflexão e inserção de novas perspectivas para quem canta e quem ouve.

Tecnicamente, a proposta é de uma obra acusmática estereofônica, que usa gravações da voz humana como principal matéria-prima. Tais gravações foram fornecidas pelos próprios

integrantes dos grupos corais de que participo, durante a produção de apresentações musicais virtuais (via YouTube, Spotify e outras plataformas de *streaming*) e também ao longo dos ensaios e de toda a rotina coral. Alinha-se assim uma proposta poética que retrata o cotidiano coral pandêmico com o processamento digital desses sons previamente gravados, numa série de citações e referências a correntes teóricas, compositores, conceitos e obras dos séculos passados. Como resultado, almeja-se não uma atualização das técnicas e escolas composicionais, mas o uso dessas mesmas ferramentas em uma aplicação prática completamente atual – como se sabe, a crise e o processo pandêmico ainda não foram completamente consumados.

Se este trabalho existe para demonstrar, explicar e detalhar o processo de composição de uma peça eletroacústica, então o objeto de estudo majoritário da pesquisa é, invariavelmente, uma obra artística que, como tal, não pode ser apreciada sob um viés completamente positivista. Epistemologicamente, portanto, o presente memorial baseia-se no formato de Pesquisa em Arte sob um paradigma pós-positivista, no qual se pressupõe a realidade e o objeto de estudo como construções socioculturais, com enfoque em aspectos do mundo experiencial, subjetivo ou intersubjetivo (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 4). Assim, mesmo abordando questões técnicas da criação musical (como métodos de síntese sonora, mixagem e moldes de objetos sonoros), é preciso também referenciar aspectos subjetivos e intuitivos que permeiam o fazer artístico e a própria composição.

De forma ampla, o texto e a própria apresentação da obra são estruturados de maneira a abordar elementos basais da técnica composicional, semelhantemente ao que propõe Flo Menezes em sua *estrela da composição*, constituída por *materiais, direcionalidades, artesanato, variações e conexões* (2013, p. 69). Por outro lado, a exposição dos elementos composicionais também se inspira no plano-modelo de interpretação de Alfred Cortot, no qual aspectos técnicos, retóricos e estéticos são ordenados de modo a possibilitar a maior compreensão poética possível da obra analisada (1986, p. 20).

O primeiro capítulo do trabalho visa apresentar o contexto sociocultural que levou à concepção da obra, bem como suas consequências práticas e poéticas enquanto mote inspirador da composição. Essencialmente, são utilizados fundamentos teóricos recentes sobre a pandemia de Covid-19, bem como algumas reflexões filosóficas e político-sociais sobre tal acontecimento global. Para fundamentação do cenário etnomusicológico envolvido na pesquisa, foram utilizadas ideias do filósofo português João Pedro Cachopo (2021), bem como análises sociológicas do brasileiro Pedro Duarte (2020). Elabora-se então um panorama criativo sobre

o qual repousa minha composição, e sobre o qual seu material sonoro inédito procura tecer comentários musicais reflexivos.

No segundo capítulo, são apresentadas obras de referência e alguns conceitos teóricos sobre a própria composição musical, para enriquecer a obra não só tecnicamente mas também historicamente, considerando peças e escolas composicionais já apreciadas e analisadas em anos passados como elementos basais do novo material a se apresentar, de acordo com o que sugere Livio Tragtenberg:

Pensar sobre a condição do compositor nos dias de hoje nos lança numa aventura complexa e extensa que, inevitavelmente, inclui a história e o tempo como elementos essenciais. Assim, uma análise histórica e retrospectiva se coloca como o substrato para a abordagem da linguagem musical, da estética, e mesmo das práticas envolvidas na criação musical (2012, p. 11).

Uma vez apresentada a proposta poética e também as referências técnico-musicais – tomadas aqui não somente como objetos de apreciação e análise, mas também como guias teóricos da composição – segue-se a descrição efetiva da peça composta. O terceiro capítulo traça, portanto, um cenário descritivo dos procedimentos composicionais utilizados na estruturação da obra, registrando as principais técnicas e recursos aos quais recorri durante todo o processo de criação musical. Além disso, cada seção da peça será pormenorizada, alinhando os sons da obra final com as ideias estéticas e alegóricas envolvidas.

Finalmente, nas considerações finais deixo uma pré-avaliação da obra em seu lugar cultural e sonoro. Também incluo uma reflexão sobre o ato de compor, fazendo paralelos estéticos e conceituais e alinhando tudo o que foi pesquisado e produzido musicalmente neste trabalho.

1. PROPOSTA POÉTICA DA OBRA: REFLEXÕES PANDÊMICAS

1.1. Aspectos gerais

O fazer musical, com sua bagagem de cultura e convívio social humano, vem sofrendo alterações evolutivas evidenciadas desde os primeiros registros de flautas de falanges do Paleolítico (MICHELS, 1997, p. 159), acarretando num processo de constante transformação que permanece ativo até hoje. Com o passar do tempo, abriram-se tantas opções composicionais e tecnológicas no estudo da criação musical que já não há corrente única de desenvolvimento nem uma linguagem comum, mas um leque de meios e objetivos em permanente expansão (GRIFFITHS, 2011, p. 23).

A pandemia dos últimos anos, por exemplo, tem feito com que inúmeras áreas de atividade artística e profissional se reinventem e se adaptem à nova situação mundial, forçando paradas bruscas na vida pública social e, conseqüentemente, nas práticas culturais de todo o mundo (BOTSTEIN, 2020, p. 352). Nesse contexto, a inserção cada vez mais necessária e inegável de novas tecnologias de comunicação no cotidiano global desponta como um dos exemplos mais vívidos das mudanças sociais que presenciamos.

Assim, a crise pandêmica iniciada em 2019 acabou suscitando transformações e adaptações nos hábitos das pessoas, fazendo com que fenômenos sociais modernos se deslocassem em direção às inovações tecnológicas, que se consolidam como necessidade global em todos os campos de atuação.

Já no mundo musical, segundo Noah Fram (2021, p. 1), a interação em ensaios e performances foi severamente limitada pelo tempo pandêmico, exigindo mudanças radicais nos paradigmas da prática musical. À vista dessas mudanças, a música coral interage com a tecnologia e a globalização do século XXI, produzindo modelos de ensino diferenciados por meio de novos recursos tecnológicos e sociais, via Internet (ALMEIDA, 2020, p. 51). Ao fundamentar o diálogo sobre as transformações educacionais na atualidade, Leandro Almeida (2020, p. 51) reforça que os tempos de pandemia também emprestam novo sentido à discussão sobre como integrar recursos didáticos digitais ao campo do ensino musical. Surge então a necessidade de preservar a prática musical de pessoas que, por causa do isolamento, precisam empregar tais recursos com um grau muito maior de autonomia.

Nesse contexto, o ato de fazer música coral em situação de isolamento social, apesar de aparentemente contraditório, serviu para demonstrar as possibilidades adaptativas do fazer musical, utilizando aparatos tecnológicos em um desenvolvimento técnico-criativo similar ao

caminho evolutivo da própria Música Eletroacústica desde meados do século passado. Ensaios e reuniões em videoconferência, edições de material audiovisual e distribuição do produto finalizado via Internet são algumas das adaptações que ainda permitem que a prática coral seja possível em época de pandemia.

Analogamente a tais mudanças no fazer musical, obras inéditas podem ser produzidas a partir dos novos paradigmas tecnológicos e de sua aplicabilidade nos processos sociais. A própria utilização desses recursos modernos faz com que o material sonoro não seja manipulado apenas ao vivo, por meio da direção de ensaios e da regência coral – exige-se o tratamento de arquivos digitais, numa tentativa quase desesperada de transpor a onda sonora mecânica para o universo de códigos binários, lidos e reconstituídos com auxílio de computadores. Nessa conjuntura, a partir do canto coral exercido virtualmente, surge um grande universo de matérias-primas sonoras cuja existência tem causa única na inserção de ferramentas digitais ao se fazer música durante o isolamento social.

Aqui, então, aparece uma questão estética e social relevante: as maneiras com as quais a Música Eletroacústica – sempre associada a recursos tecnológicos e inovações artísticas – trata os novos materiais sonoros que aparecem na pandemia, resultantes dessa nova interação social entre músicos. A possibilidade de um novo paradigma musical vai ao encontro do surgimento dos novos problemas estéticos guiados pela instabilidade dos tempos atuais, previstos por Enrico Fubini ainda no final do século XX:

Talvez seja mais realista falar de uma profunda mudança [...] no modo como pensamos os problemas da música a nível [*sic*] teórico, filosófico e estético. Muitos problemas clássicos da estética musical, como por exemplo o debate entre fatores da forma e fatores da expressão, são hoje pensados em outros termos, com uma nova linguagem, e as polêmicas são conduzidas em outros moldes (FUBINI, 2008, p. 151).

Nesse contexto de transformação sócio-musical, a obra a ser produzida por mim ao longo da pesquisa – e que consiste em um dos resultados finais da própria investigação – pretende explorar a questão dos novos sons que surgem com a pandemia, ao mesmo tempo que dialoga com algumas correntes composicionais utilizadas ainda no século XX.

1.2. mudanças pandêmicas e seus efeitos na sociedade atual

Ao pesquisar sobre os efeitos da crise de Covid-19 na civilização globalizada, é fácil encontrar diversas teorias, reflexões e tendências filosóficas, escritas por autores de muitos países diferentes. Enquanto muitos ensaios teóricos da sociologia e da filosofia tratam de

objetos de estudo do passado em relação à época de quem os escreve, as ideias e textos sobre a pandemia atual parecem brotar quase que instantaneamente, como se estivessem relatando os acontecimentos sociais ao vivo, à medida em que tais eventos ocorrem. Conforme aponta Pedro Duarte (2020, p. 112), nunca tantos filósofos escreveram tão rapidamente acerca de um acontecimento quanto no caso da Covid-19: desde o começo da pandemia, textos são publicados quase toda semana e divulgados ligeiramente. Há teorias para todos os gostos políticos, estéticos, sociais e ontológicos. Cachopo corrobora com esta afirmação, ao mencionar que

constituiu-se um intenso debate sobre a pandemia, pautado por três princípios: a atualização de conceitos que os autores contemporâneos vinham desenvolvendo em suas obras há anos, a interrogação sobre o futuro que nos aguarda a partir de agora, e a ênfase nas dimensões políticas e sociais do fenômeno (CACHOPO, 2021, p. 9).

Apesar disso, esses debates teóricos, travados nas mais diversas áreas, apresentam nada mais que conjecturas e análises vagas e inassertivas, sob as quais encontram-se pilares teóricos desenvolvidos em anos anteriores. Revela-se então certa insegurança na descrição sociológica do tempo pandêmico, haja vista sua natureza sem paralelo conhecido no mundo. A combinação da comunicação globalizada e instantânea – alimentada pelo desenvolvimento tecnológico veloz e impetuoso – com uma doença altamente transmissível, que atingiu quase toda a população do planeta, trouxe um panorama social sem precedentes, no qual retratar a sociedade civilizada atual se tornou um grande desafio.

Entre tantos acontecimentos, decisões políticas, transformações científicas e avanços no tratamento da doença, é esperado que se façam mais perguntas do que respostas. Ainda assim, urge que a reflexão e a interpretação do mundo deem lugar, mesmo que temporariamente, à transformação do modo de vida contemporâneo: “trata-se de interrogar o presente e transformá-lo” (CACHOPO, *op. cit.*, p. 32).

Mas, como transformar o que não se pode descrever? Inicialmente é preciso, então, traçar um perfil das principais revoluções (voluntárias ou não) que ocorreram no cotidiano das pessoas por causa da pandemia do coronavírus.

Inicialmente, há que se levar em conta a natureza generalista e ampla da pandemia: assim como no início da crise o vírus transitava facilmente entre pessoas, sem qualquer tipo de restrição, seus efeitos também perpassam indistintamente todos os âmbitos da vida humana, causando alterações em cada um deles. Cachopo (*op. cit.*, p. 59) fala em um impacto comparável a um “abalo nos alicerces da civilização”, culminando na torção completa dos sentidos humanos, enquanto Duarte (*op. cit.*, p. 36) cogita a possibilidade de uma “grande ameaça da

natureza à civilização antropocêntrica e ao domínio humano sobre o mundo”. Em meio a tais pensamentos apocalípticos, fato é que a pandemia de Covid-19 mesclou elementos naturais com o paradigma cultural do início do século XXI, trazendo a tecnologia digital ao holofote central da sociedade civilizada. Nesse processo, a comunicação digital via Internet foi imediatamente exposta a todos e, junto a ela, desnudaram-se suas falhas e virtudes.

De maneira geral, a explosão de casos de Covid-19 no planeta – num contexto pandêmico completamente inesperado pelas autoridades sanitárias – fez com que acontecimentos impensáveis tomassem conta da rotina humana na Terra: fronteiras foram sumariamente bloqueadas, a produção industrial recuou e atividades de convívio social foram completamente canceladas, em regime emergencial (CACHOPO, *op. cit.*, p. 44). A principal medida de contenção do contágio foi o isolamento social, que levou ao confinamento e estranhamento a, literalmente, todo o mundo. De acordo com Ab’Sáber,

a rápida reconfiguração do mundo e da vida que a pandemia do novo coronavírus vem produzindo nos colocou em uma posição radical de espanto, surpresa, dúvida e renovação necessária [...]. O movimento coletivo e político que tomou o planeta em 2020 se dá diante da máxima alteridade da consciência das ilusões humanas, tão vitais na constituição de nossa cultura (2021, p. 118).

Apesar disso, Duarte (*op. cit.*, p. 14) defende que nenhum vírus ou crise pode suspender os afetos, interesses e impulsos humanos, pois a vontade de viver e de conviver é quase um instinto de sobrevivência humano. Nesse sentido, o isolamento forçado criou abismos físicos e também temporais: interrompeu-se a continuidade entre o antes e o depois e arrancou-se a imprevisibilidade e a idiosincrasia de cada pessoa, forçando a civilização a constituir uma “uniformidade sem graça e distante, nos seus quadrados digitais” (DUARTE, *op. cit.*, p. 15). Durante o isolamento o futuro parece não chegar, e percebe-se o presente se esvaindo em rotinas repetitivas e um terreno criativamente estéril, que clama por inovação.

Ora, mesmo com o distanciamento sanitário, a necessidade de convivência exige adaptações e renovações comunicativas. Aí entram as tecnologias digitais como personagens ativos na pandemia: com a população dentro de casa, tenta-se aliviar o isolamento ampliando o uso de ambientes virtuais de interação social, na medida do possível. Redes como o Facebook e o Instagram são exploradas ao máximo, e plataformas de videochamadas como Google Meet adquirem posto privilegiado na rotina das pessoas. Ainda segundo Cachopo,

as restrições da quarentena global e da “nova normalidade” suscitaram o uso recorrente e prolongado de tecnologias digitais: dispositivos, plataformas e aplicações com as funcionalidades mais diversas, com a promessa comum de remediar a distância

e a demora. Seu uso impôs-se nas nossas vidas com uma frequência e intensidade inéditas. A remediação digital revelou-se uma condição de possibilidade de experiência, reconfigurando a topologia imaginária de nossas vidas (*Ibidem*, p. 22).

De certa forma, a pandemia e o próprio vírus trazem uma superficial igualdade a todas as pessoas: a doença chega a todos independente de classe social, poder aquisitivo, posição cultural, localização geográfica, entre outros. Segundo Tales Ab'Sáber (*op. cit.*, p. 128), “o vírus, ao universalizar a transmissão da morte, utilizando-se dos próprios mecanismos da vida hiperveloz do mundo contemporâneo, faz de todos os homens iguais diante de sua experiência”. Da mesma forma, a prevenção à doença também deve ser feita individualmente, mas do mesmo modo por todos: o isolamento particular se entrelaça com o destino coletivo da humanidade, e “ninguém se encontra com os outros, mas todos vivem a mesma situação” (DUARTE, 2020, p. 107). Aqui, o filósofo francês Jean-Luc Nancy retrata justamente essa posição universalista, partilhada por diversos teóricos no decorrer da pandemia:

O vírus coloca-nos em pé de igualdade, e diante da tarefa do enfrentamento conjunto. Portanto o vírus, a despeito de sua imagem em formato de coroa, teria uma lógica mais comunitária do que monárquica. O paradoxo é que o isolamento seja a maneira de experimentarmos a comunidade, uma vez que ele distancia cada um do outro, mas é também o que se espera simultaneamente de todos (NANCY *apud* DUARTE, *op. cit.*, p. 115-116).

Apesar da óbvia constatação de igualdade em relação à passividade humana ao vírus, fatores sociais e econômicos fazem com que cada pessoa precise gerenciar a pandemia de uma forma diferente: há quem precise trabalhar e sair às ruas durante o isolamento, há quem possa se abrigar em lugares seguros e reclusos, há quem não tenha oportunidade alguma de prevenção e de combate à doença. A vida em comunidade baseou-se em resistir ao vírus, um invasor abissalmente estranho e totalmente invisível (PITTA, 2021, p. 214).

Com a heterogeneidade humana e o imenso alcance geográfico da pandemia, é natural que cada pessoa receba a “torção dos sentidos” de que fala Cachopo de forma única e singular: a pandemia teve destinos muito distintos ao redor do mundo, e a heterogeneidade das preocupações e posicionamentos de cada povo é manifesta (CACHOPO, *op. cit.*, p. 16-17). Cada pessoa “se vira como pode”, tentando aproveitar ao máximo os efeitos benéficos do isolamento e evitar ao máximo seus aspectos negativos. A partir daí, a humanidade dispõe de ações transformadoras para sua própria vida e para a vida do próximo. Ainda de acordo com o mesmo autor,

tem-se a perfeita noção de que é em virtude da alteração da consciência do real que se pode dar uma transformação do real. É porque a pandemia revela as contradições do mundo – a falência do capitalismo, o descalabro ecológico do planeta, a precariedade dos equilíbrios políticos, sociais e econômicos – que ela permite antever algum tipo de transformação (*Ibidem*, p. 51).

Cabe aqui a observação de Pedro Duarte, ao dizer que “está inscrito ontologicamente no ser de cada um de nós o sentido relacional de nossa presença no mundo - nesse sentido, até o distanciamento seria ainda um modo de relação social” (2021, p. 53). Novamente traz-se à luz a grande necessidade humana por interação social - haja vista a grande acentuação da revolução digital preexistente, e que foi acarretada justamente pela impossibilidade de encontrar outras pessoas. Segundo Cachopo, as transformações reveladas e aceleradas pela pandemia já estavam em curso, e foram mais precipitadas do que provocadas por ela: “a revolução digital não é de hoje nem de ontem, e a gradual metamorfose do ser humano é inevitável”. (2020, p. 16).

Diante da impossibilidade de pressupor um “nós” generalista no mundo desigual em que se vive, as plataformas digitais aparecem como uma espécie de canal de mediação e reinvenção da linguagem do encontro. As formas de aproximação incentivadas pela remediação digital fazem crescer o contato, mesmo que distante, entre pessoas que interagem entre si antes da pandemia. “Paralelamente ao abrandamento do ritmo de saídas e entradas em casa, deu-se uma correria virtual: na reorganização do trabalho, da educação, do cotidiano, do lazer, do convívio” (CACHOPO, 2020, p. 68). Nesse aspecto, as plataformas digitais dão a promessa de equalização das distâncias entre pessoas, e a distância geográfica deixa de ser um critério relevante aos encontros.

Apesar disso, a remediação digital não aparece como substituição total e satisfatória da experiência pessoal: troca-se o contato físico por outro paradigma, que se executa necessariamente entre dois ecrãs (telas de celulares, computadores, notebooks). Devem-se, então, discernir os usos, potencialidades e perigos da tecnologia digital, para que as atividades agora adaptadas possam ser desenvolvidas com o máximo de eficiência, apesar da distância física.

Imerso nesse turbilhão de reviravoltas e novidades, o fazer musical também precisou de adaptações e evoluções paradigmáticas para persistir em sua existência. Nesse sentido, confirma-se o papel social do fazer musical como possibilidade artística, criativa e expressiva, além de ser também uma grande ferramenta pedagógica e de desenvolvimento físico e mental, independentemente do meio em que se vive. Tal noção é exemplificada por James Galway no prefácio de sua obra “A música no tempo”: segundo ele, “sabe-se que a música tem sido uma poderosa força criativa no mundo desde a aurora do homem e que, refletido no seu

desenvolvimento, encontra-se o desenrolar da história da própria humanidade” (1987, p. 10). A ideia de uma prática musical necessária e edificante é herdada por toda a trajetória do desenvolvimento humano ao longo dos séculos, e avança pela pandemia, inalterada: precisa-se fazer música.

1.3. Música coral pandêmica: cantando digitalmente

Historicamente, fazer música coral (ou, num aspecto mais geral, fazer música vocal em conjunto) é uma prática registrada desde a Antiguidade, associando-se inclusive aos ideais da dramaturgia grega, por exemplo. É possível apontar a música vocal como um dos mais relevantes fundamentos históricos no desenvolvimento cultural da humanidade, visto que o canto acompanha todas as épocas de que se tem registro. A partir da Idade Média, a prática coral já era bem estabelecida na Europa, e se alastrava cada vez mais na civilização ocidental (ZANDER, 2008, p. 161-162).

A evolução do canto coral acompanhou, de certa forma, a própria evolução da tecnologia musical e dos estudos científicos, visto que, segundo Ceição de Barros Barreto (1973, p. 15), o canto em coro desenvolveu-se aos poucos, à medida que mais se conheciam as diferenças vocais e se alargavam os conhecimentos musicais. Essa relação entre características da prática coral e o desenvolvimento histórico estreitou-se com o passar dos séculos: a incorporação de novas tecnologias implica aplicações práticas inovadoras, resultando em novos paradigmas do fazer musical. O trabalho artístico funciona então como retrato (não necessariamente fiel) de seu tempo, registrando sua época (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p. 43).

A revolução tecnológica citada anteriormente, acelerada pela pandemia de Covid-19, também teve papel indispensável na persistência da prática coral feita durante o isolamento social. Essa remediação digital da realidade surgiu como alternativa para aproximar pessoas originalmente afastadas, porém não é capaz de fornecer a proximidade garantida pela copresença pré-pandêmica (CACHOPO, 2021, p. 62-63).

Por outro lado, a “digitalização” do fazer musical, além de não acontecer exclusivamente no canto coral - música orquestral e popular também se alastraram pela Internet nos últimos anos – também não foi iniciada como consequência pandêmica: desde o início do século XXI a produção audiovisual de grupos corais já vem crescendo ininterruptamente, devido à globalização e à democratização de informação e de contatos ao redor do mundo (LIMA; PRUETER, 2019, p. 35). O distanciamento sanitário apenas modificou uma curva de

desenvolvimento que já estava em expansão, pavimentando novo caminho para que cantores, regentes e público pudessem interagir sem sair de suas casas.

O inegável desafio de se fazer música coral durante a pandemia foi despertado pela própria definição dessa atividade: a presença simultânea de várias pessoas em um mesmo ambiente é, a princípio, condição *sine qua non* para compor um grupo coral – problematicamente, trata-se justamente da proibição suprema de convivência trazida pela crise de Covid-19.

Assim, a primeira preocupação se deu em relação aos encontros periódicos para ensaiar: como realizá-los? Obviamente cada participante do grupo, em casa, teria que acessar uma plataforma digital previamente convencionada, e a prática musical efetiva não poderia ser ouvida simultaneamente por todos: os atrasos no envio de dados pela Internet tornam o resultado sonoro inviável. Foi-nos imposto contentar-nos com a audição individual de cada coralista, para só depois mixar a voz de cada um, compondo digitalmente a obra vocal completa.

Nesse contexto, a partir de 2020 grupos corais virtuais que ensaiam via Internet passaram a ser largamente utilizados. Coros que anteriormente se reuniam pessoalmente para praticar e apresentar música passaram a se reunir e apresentar seu trabalho num sistema não-presencial, informatizado. A regência foi substituída pela mixagem, e o palco foi substituído pelas plataformas de *streaming* na Internet.

Nessa etapa começou a surgir um novo universo de sons, historicamente inéditos aos fazedores de música coral: vozes de coralistas, gravadas individualmente com equipamentos caseiros, misturavam-se aos ruídos causados por falhas de conexão e pelo travamento dos sistemas operacionais. Instruções do regente se combinavam com áudios pré-gravados, que orientavam auditivamente o coralista. Nasceu assim um amálgama de *timbres pandêmicos*, não necessariamente relacionados à função primária de se fazer música, mas que se constituem como resíduo dessa convivência digital artificial – um registro histórico secundário, vagando sem rumo pelas interfaces computadorizadas utilizadas na pandemia.

Essa gama de timbres e sons inéditos deram origem, então, a uma nova estrutura material para a composição eletroacústica, indo ao encontro da definição de Flo Menezes na qual “entende-se por material toda ideia musical que estabeleça correspondências estruturais, reportando-se assim às ideias musicais mínimas que, percorrendo a arquitetura formal da obra, instituem relações” (2013, p. 70). Utilizar esse novo material sonoro significava, portanto, integrar a crise pandêmica ao rol de temas e abordagens poéticas da música eletroacústica, reiterando a estreita relação entre a obra artística e os acontecimentos de seu tempo.

1.4. Estrada Corrente: proposta poética

Uma vez descritos os fenômenos sociais e culturais que atingiram o mundo em virtude da pandemia de Covid-19 nos últimos anos, é possível utilizar esse panorama como fonte inspiradora e justificativa poética para minha composição. As inovações e esforços adaptativos feitos pelos agentes da música coral foram tamanhos que o próprio paradigma do coro musical foi alterado. Nesse sentido, minha composição pretende não somente retratar as mudanças e sentimentos instaurados ao longo do processo pandêmico, mas também incorporar a atividade transformadora dos objetos sonoros pandêmicos no discurso musical total.

Procura-se ir ao encontro da ação direcional proposta por Flo Menezes, segundo a qual “escutar objetos musicais [...] aguça a atuação intencional de nossa percepção estética, enaltecendo o fator direcional de nossa percepção mais ou menos consciente” (2013, p. 74). Não basta então escutar timbres, ruídos, melodias e paisagens sonoras: é preciso, por meio destes, elaborar uma reflexão individual sobre a vida pós-pandêmica em comunidade. A profusão de experiências sensoriais pandêmicas é apresentada de modo direto nos três movimentos da composição, seguindo uma ordem mais ou menos cronológica e anexando impressões coletivas à medida que a peça avança.

O resultado estético despertará, por sua vez, reações concordantes ou adversas do ouvinte em cada superposição tímbrica que se apresenta: a decisão de apoiar ou contradizer cada fluxo emocional depende, portanto, da vivência pessoal de quem ouve, e de sua capacidade de associação da experiência real cotidiana a essa inconstância passional, em face às mudanças globais causadas pelo vírus.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Aqui procuro tecer comentários sobre a influência de algumas peças eletroacústicas em meu trabalho, a fim de embasar historicamente e tecnicamente as decisões composicionais que tomei. Tais obras, já pertencentes ao repertório mais sedimentado da música do século XX, servem não somente como amostra de recursos composicionais mas como registro dos avanços tecnológicos na produção de peças desse tipo, fornecendo um leque de sonoridades disponíveis e exploráveis – resta, então, adaptar tal cenário ao contexto do século XXI, mesclando aspectos específicos da época atual com possibilidades já conhecidas e estudadas. O estudo histórico das tecnologias e ferramentas empregadas na composição eletroacústica se justifica, então, pela grande relevância de tais aspectos na própria estética da música eletroacústica, aliados às inovações e paradigmas que surgiram ao longo de muitas escolas e tendências composicionais:

É fato que a Música Eletroacústica nasceu permeada pelo uso de equipamentos tecnológicos inovadores para registrar e executar sua matéria basal. Nesse sentido, a própria escrita musical e sua análise adquirem a necessidade urgente de adaptação e evolução, uma vez que as próprias características estéticas da música eletroacústica impliquem de imediato a proposta de “uma superfície sensível, sem referência a um sistema, estabelecendo relações sem a intermediação da escrita” (GUBERNIKOFF, 2007, p. 3).

Além disso, também relaciono escolas de composição e os próprios compositores que, pela relevância histórica ou técnica de sua obra, direcionaram certos aspectos de meu processo criativo. Assim, confirma-se a grande importância do conhecimento histórico como estrutura edificante, que possibilita a confirmação do discurso musical como resultado artístico da criatividade. Aproxima-se então a obra de uma utópica autenticidade artística seguindo a compreensão descrita por Alfred Cortot, na qual “do mistério profundo da arte nasce, talvez, em algum momento sagrado do estudo, esse estremecimento interior que faz pressentir a proximidade da verdade artística” (1986, p. 18).

É importante destacar que não pretendo apresentar tais obras, compositores e técnicas cronologicamente, obedecendo à época em que foram publicadas: a ideia aqui é ilustrar o caminho de investigação traçado ao compor a obra, respeitando a ordem de inserção dos conceitos conforme o processo criativo foi se desenvolvendo.

Por fim, também apresento aqui referenciais acadêmicos para embasar meu método de sistematização e descrição da obra que compus, a fim de esclarecer os pontos de vista e procedimentos analíticos adotados. Nesse sentido, os estudos de interpretação musical de

Alfred Cortot e os memoriais composicionais de Flo Menezes atuam como pilares teóricos da peça eletroacústica proposta por mim.

2.1. Música eletroacústica vocal

O primeiro impulso investigador para minha composição se deu ao pesquisar a utilização da voz humana como recurso sonoro na música eletroacústica. Pela história da música de concerto ocidental, já se conhece a incomparável relevância da voz como instrumento de expressão e discurso musical, visto que “a ideia segundo a qual a música se liga indissociavelmente à palavra falada ressurgiu, sob diversas formas, ao longo de toda a história da música” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 20). Em paralelo ao uso musical, tem-se que a voz também é indispensável à comunicação da espécie humana, fazendo o papel de mediador entre emissor, mensagem e receptor – nesse sentido, a voz atua como reprodutora de referências, memórias e ideias.

A voz é o único instrumento oral e sonoro inerente ao corpo humano que, por intermédio da performance, garante o processo de comunicação. O uso da voz, em suas ilimitadas possibilidades, amplia o leque do espectro sonoro, criando poemas sonoros, resgatando a plenitude da oralidade empregada pelo homem e tornando mais ricas as ambiências sonoras (SERGL, 2006, p. 1).

Nesse contexto, a música do século XX traz novas possibilidades tímbricas, e também novas funções estruturais para o cantor que, agora, não deve necessariamente obedecer a determinada escola de interpretação ou de canto: a revolução que se inicia após a Segunda Guerra Mundial também delega à composição vocal novos paradigmas de escrita, composição, interpretação e produção sonora. Ao analisar essas mudanças significativas no fazer musical vocal, Sergl explica que

muitas das novas práticas vocais estão principalmente direcionadas para conquistar uma variedade de efeito e um contraste de timbre [...]. O timbre deve ser variado à vontade: escuro, leve, rico, doce, fino, vibrante, sem tonalidade, e assim por diante. Os compositores frequentemente indicam as transformações de timbre mais óbvias, mas espera-se que o cantor acrescente recursos próprios a estas indicações (Sergl, 2006, p. 3-4).

Integrando essa atualização histórico-sociológica à aplicação do canto como elemento relevante, juntamente ao *Zeitgeist* experimental e inovador da música do século XX, deparei com alguns compositores que, por sua exploração inovadora e extensa da voz humana, acabaram criando uma biblioteca inédita de sons, processados ou não.

2.1.1. *Gesang der Jünglinge*: Stockhausen e as primeiras vozes eletroacústicas

A primeira referência à inserção de material vocal em obras eletroacústicas vem de uma das composições mais conhecidas do gênero: *Gesang der Jünglinge*, que foi composta entre 1955 e 1956 por Karlheinz Stockhausen e marcou o início do uso da espacialidade e de diversos outros artifícios composicionais inéditos.

A obra surgiu como resposta a um impulso de Stockhausen a compor uma “missa eletrônica”, e utiliza como fonte sonora três tipos diferentes de material: sons eletrônicos provenientes de geradores senoidais, pulsos eletrônicos e ruído branco filtrado. Tal conjunto de matéria musical interage com a voz pré-gravada de um menino (sopranino), que declama um texto bíblico extraído do Livro de Daniel. Segundo Flo Menezes, “trata-se de uma das realizações mais significativas da vertente de Colônia, ponto de referência histórico da música eletroacústica” (1996, p. 39).

A inserção de vozes pré-gravadas em uma obra da escola da eletrônica alemã despertou surpresa não só por causa do ineditismo do feito, mas também por apresentar conexões – mesmo que nebulosas e subjetivas – entre a estética de Colônia e as tendências composicionais concretas de Pierre Schaeffer. Tal confluência entre as duas escolas – inicialmente antinômicas e resistentes entre si – aumentou gradativamente, possibilitando a incorporação de elementos concretos na música eletrônica e enfraquecendo substantivamente a oposição binária entre as duas vertentes da música eletroacústica (MENEZES, 1996, p. 40).

Como consequência, observou-se o nascimento de músicas com tendências estéticas mistas, aliando a “pureza” dos sons senoidais a métodos concretos de se produzir som. A partir daí, facilitou-se a inserção não só da voz humana, mas também de textos e novas significações semânticas nas obras eletroacústicas, em um sincretismo técnico e estético sem o qual o desenvolvimento da música eletroacústica provavelmente não teria ocorrido de forma tão fértil e produtiva.

Além dessa importância histórica, *Gesang der Jünglinge* também serviu como ponto de partida experimental no que diz respeito à interação sonora entre voz e sons eletrônicos. A interpolação de fonemas efetivamente falados e sons eletrônicos que sintetizam formas vocais de maneira artificial possibilitou o estudo da integração tímbrica entre os dois universos, da inteligibilidade do texto e também das diversas formas de manipulação do material vocal em computador. Os resultados dessa produção compartilhada entre voz e computador se apresentam como nova cor na paleta sonora do século XX.

2.1.1. Schaeffer e a *Música Concreta*

A pesquisa inicial sobre a música vocal no universo eletroacústico apontou não somente para a primeira incursão de Stockhausen ao universo vocal, mas também para o próprio Pierre Schaeffer que, ao sistematizar seus objetos sonoros da música concreta, já considerava a voz humana como um dos elementos sonoros principais, sempre em diálogo com os objetos concretos (MANNING, 2013, p. 25). No contexto schaefferiano, portanto, os sons naturais modificados e reorganizados que constituiriam os “objetos sonoros” dividem espaço no discurso musical com a voz humana, que também é usada, por sua vez, como objeto relevante (GRIFFITHS, 2011, p. 146).

Aqui uma grande referência sonora utilizada por mim foi o último movimento da obra *Études de bruits*, de 1948, intitulado *Étude pathétique – sauce pans, canal boats, singing, speech, harmonica, piano*. Nesse trecho, a junção de sons produzidos pela voz humana com objetos do cotidiano acontece em meio às explorações inovadoras feitas por Schaeffer na RTF (*Radiodiffusion-Télévision Française*), nos primórdios do processo que acabou por estabelecer sua concepção concreta da música (MENEZES, 1996, p. 18).

Para minha composição, a grande utilidade da obra de Schaeffer reside na junção de vozes previamente gravadas – no caso do compositor francês, em fitas magnéticas provenientes de transmissões radiofônicas –, seu tratamento e edição e, por fim, o processo completo de transformação, partindo de vozes inteligíveis com objetivo bem definido e chegando no objeto final: materiais sonoros dissociados de sua origem primitiva. Em minha obra, utilizei tal conceito construtivo do objeto sonoro schaefferiano como base teórica para utilização da voz de coralistas – não necessariamente durante a performance – como elemento concreto relevante no espectro estético da composição.

2.1.2. Elementos teatrais e políticos no pós-guerra

Já fora da música concreta, mas ainda considerando o período pós-guerra, encontrei outra referência estética na escola de compositores que, por uma ou outra razão, passaram a introduzir elementos da música de teatro em suas criações. Paul Griffiths defende que, ao se afastar da vanguarda puramente instrumental e eletrônica de compositores como Cage Stockhausen nos anos 1940, artistas como Britten, Tippett e Henze abriram espaço a formas musicais já consagradas, revisitando gêneros de balé, ópera e teatro musical com elementos

vanguardistas específicos (2001, p. 169). Tal inserção de elementos teria acontecido por diversas possíveis razões:

Alguns podem ter visto na música de teatro a oportunidade de estabelecer com o público uma relação mais estreita que a existente nos anos 50, quando as declarações e ensaios teóricos de muitos compositores pareciam concebidos para desencorajar plateias. Muitos sentiram também a necessidade de participar diretamente do debate público de questões filosóficas e políticas, o que podia ser feito de maneira direta e convincente através do teatro (GRIFFITHS, 2001, p. 169).

Nesse sentido, a expressão de ideais políticos e sociais do italiano Luigi Nono (1924-1990) encontrou vazão por meio de personagens, roteiros e tramas operísticos. Tal contexto narrativo passou a usar a voz humana como instrumento de transmissão e reforço do discurso poético-musical, em conjunto com sons sintetizados e elementos da música concreta de Schaeffer. O caminho criativo de Nono deixou um largo compêndio de obras referenciais no uso da voz. Exemplos importantes são a ópera *Il Canto Sospeso*, de 1956, a obra coral *Intolleranza 1960* e, principalmente, *La Fabbrica Illuminata*, de 1964, sua obra mais famosa.

Essa última desponta como marco histórico não apenas pela polêmica ruptura que causou entre Nono e a cena vanguardista europeia da época – que, segundo o próprio Nono, “admirava fascinada o próprio umbigo” (VALENTE, 2016, p. 1) –, mas também por seu uso amplo e versátil da voz. Diferentemente das escolas composicionais do passado, Nono lançou mão de vozes com diversas origens e propósitos: escreveu para solistas e coro, além de usar a voz de trabalhadores fabris como um dos elementos sonoros primordiais de sua composição, quase indo ao encontro da ideia de objeto sonoro de Schaeffer.

Nesse aspecto, *La Fabbrica Illuminata* serviu como inspiração principalmente a partir do modo como Nono constrói o amálgama sonoro entre voz e sons sintetizados: a estrutura de sua obra deixa latentes planos sonoros segundo os quais o discurso se apresenta ora de modo claro e objetivo – como, por exemplo, nos trechos em que a soprano solista declama seus textos –, ora de modo retorcido, propiciando situações em que a síntese sonora e os objetos concretos funcionam como ilustrações audíveis do ambiente industrial descrito pelo compositor. Para minha composição, utilizei esse conceito de planos sonoros variados e intercorrentes como base formal de transição e interação entre determinados acontecimentos temporais da peça.

2.1.3. Luciano Berio e a fonética musical

Os trabalhos de Luciano Berio (1925-2003), feitos majoritariamente nos estúdios da *Radio Audizioni Italiane*, abordaram a composição e o estudo sonoro por meio de outro paradigma, segundo o qual a técnica de produção do som não é elemento único na sistematização da obra: segundo o próprio Berio, a abordagem composicional deve sempre “estabelecer a continuidade no panorama geral de nossa cultura musical, identificando-se não somente com os meios técnicos, mas também com a motivação intrínseca da evolução musical” (1956, p. 83 *apud* MANNING, 2013, p. 68-69).

Surge assim uma nova escola de composição italiana, com participação de Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono e outros compositores. Sua corrente estética predominante acabou trazendo visões inéditas sobre o latente processo de composição da música eletroacústica: segundo Peter Manning, a escola de Milão ilustrou como o mundo de sons naturais pode ser melhorado e engrandecido pelo uso habilidoso do processamento eletrônico, fornecendo então respostas aos problemas da música concreta schaefferiana e também à música eletrônica que se fazia na Alemanha (2013, p. 69). De acordo com o autor,

a dualidade característica do Studio di Fonologia Musicale ao promover um diálogo entre a vertente francesa da *Musique Concrète* e a vertente alemã da *Elektronische Musik*, aliada à utilização de equipamentos criados exclusivamente para o estúdio, fizeram com que o mesmo se tornasse referência na Europa (CASSARO, 2019, p. 15).

Além da integração entre elementos da música concreta e da música eletrônica, a atuação de Berio também aliou o uso de materiais simples e fontes limitadas a seu interesse por áreas como fonética, etnomusicologia, eletroacústica, literatura e teatro, definindo assim sua linguagem musical de modo marcante. Nesse sentido, a composição vocal também consiste em aspecto fundamental na sua obra, ampliada pela convivência de Berio com Umberto Eco e Edoardo Sanguinetti (CASSARO, 2019, p. 10). A atuação de Berio no cenário operístico italiano também contribuiu para aumentar o interesse do compositor pela fonética e pelo uso da voz na composição. Berio, então, dá continuidade à linha da “composição verbal” que, segundo Flo Menezes, é reconhecida como um dos subgêneros da música eletroacústica desde os seus primórdios (2013, p. 125).

Assim, no contexto inovador da escola de Milão surgiram obras de referência que não só admitiam a voz humana como matéria-prima relevante na composição, mas também a utilizavam como elemento musical efetivamente significativo no contexto eletroacústico. Por

mais que a voz já tivesse aparecido como integrante de obras eletroacústicas anteriores, é só em composições como *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1958, que a matéria verbal “adquire importância estrutural – seja no nível do material musical, seja no nível relativo à semântica da forma – sem precedentes” (MENEZES, 1996, p. 41). Em minha composição, o uso de texturas vocais não só segue a tendência estética inaugurada historicamente pela escola de Milão, como também faz uso da interação entre materiais concretos “naturais” e processamento digital para criar novas paletas sonoras.

Além desse processo composicional híbrido, que leva em conta aspectos concretos e eletrônicos da eletroacústica, também adotei certos aspectos da obra de Berio como diretrizes formativas em certos movimentos de criação sonora. Dentre eles, destaca-se o estudo da expressividade e da significação da voz no contexto artístico – não necessariamente obedecendo à fala ou canto –, levando em conta métodos de decomposição do material vocal. A correlação entre música e fonologia se apresenta como constante na obra de Berio (SERGL, 2006, p. 5) e, desse modo, a aplicação de conceitos como os formantes, a constituição de fonemas e as variações linguísticas e de significado também foram inspiração para certas decisões em *Estrada Corrente*. Nesse sentido, pode-se utilizar a voz como instrumento musical capaz de inserir ou dissolver emoções, ideias e conceitos existentes no discurso musical, indo ao encontro da análise de Marcos Segl:

O nível de expressividade se acentua na medida em que a voz deixa de ser falada e passa para as fronteiras da fala/canto. Quanto mais próxima estiver do canto, maior é o nível de intensidade emocional alcançado. A emissão funciona como um filtro tradutor da emoção. Ela deixa de ser um mero elemento comunicador, uma ferramenta que comunica uma ideia com um sentido fechado. Agora está apta a transmitir um novo sentido. Nesse momento ela atinge o estado de arte (2006, p. 2).

Nesse contexto, diversas obras de Berio se apresentaram não somente como orientação estética, mas também na forma de apresentação histórica de possibilidades sonoras já conhecidas. A primeira composição que tomei como inspiração técnica foi *Thema (Omaggio a Joyce)*, de 1959. Nela, Berio gravou sua então esposa Cathy Berberian fazendo uma declamação interpretativa de trechos do texto *Ulysses*, de James Joyce. Para mim, a grande novidade aqui foram as alterações do material vocal por meio do processamento eletrônico: além do simples transverter da inteligibilidade do texto, Berio também acentua ou ameniza determinados significados sonoros por meio de seu processo composicional. Nesse sentido, a fronteira entre poesia, música, canto e fala é completamente dissolvida, dando lugar a um universo de

indefinição que, paradoxalmente, entrega o discurso musical desejado de maneira direta e impactante.

Outra ferramenta que tomei como referência para colagens sonoras específicas foi a maneira com que Berio sistematizou o timbre de diferentes fonemas em seu discurso musical: obras como *Visage* (1961), em que gestos linguísticos específicos são eletronicamente processados, formaram uma diretriz relevante perante a escolha timbrística para minha obra: ao invés de selecionar apenas sons esteticamente favoráveis a esmo, por exemplo, tentei utilizar as referências fonéticas trazidas por Berio para compor determinadas sequências e planos sonoros.

Na mesma linha de processamento e alteração do material vocal, a peça *Sequenza III* (1965), para soprano solista, também apresenta ideias interessantes relativas a diferentes possibilidades de emissão vocal: utilizando desde expressões cotidianas (como murmúrios, sussurros, exclamações e inflexões) até a comunicação de sentimentos ou ambiências cognitivas, feitas aqui por indicações na partitura; usando termos como “nervoso”, “tenso”, “impassivo”, entre outros, a peça explora diferentes sonoridades e estados emocionais da intérprete durante a performance. Elementos como notas longas associadas a vogais que vão se alterando ao longo do tempo, por exemplo, demonstram a grande versatilidade timbrística da voz humana, abrindo espaço para novas incursões nesse universo. Tais ferramentas composicionais se apresentaram como sugestões basais para o processamento eletrônico que usei em minha peça: colocando os sentimentos pandêmicos como inspiração para o aspecto tímbrico de cada elemento sonoro, pude experimentar por meio de diferentes processamentos digitais até alcançar a sonoridade almejada.

2.2 Linguística, fonética e a linguagem musical

Apesar de as referências musicais de compositores, estilos e técnicas da música eletroacústica vocal exercerem papel relevante na construção de *Estrada Corrente*, não pautei a edificação da obra apenas em diretrizes musicais. As áreas de conhecimento que tratam da linguagem e da palavra também influenciaram a criação da peça, tendo-se em vista a própria essência vocal da poética da obra.

Nesse sentido, estudos de linguística e fonética, mesmo que superficiais, mostraram-se proveitosos para embasar as sonoridades alcançadas durante a composição. Aqui, então, ocorre certa mescla de dois aspectos básicos do som: sua existência como pura impressão acústica, percebida pelo ouvido, e o papel do som como instrumento de pensamento e de comunicação.

Na quase imperceptível fronteira entre esses universos localiza-se o heterogêneo e intrigante ente chamado *linguagem*.

A cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado [...]. Qualquer que seja o lado por que se aborda a questão, sempre encontramos o dilema: ou nos aplicamos a um lado apenas de cada problema e nos arriscamos a não perceber as dualidades assinaladas ou, se estudarmos a linguagem sob vários aspectos ao mesmo tempo, o objeto da Linguística nos aparecerá como um aglomerado confuso de coisas heteróclitas, sem liame entre si (SAUSSURE, 2012, p. 40).

A jornada de imersão dos conceitos da linguística em minha bagagem composicional iniciou-se, portanto, já numa encruzilhada: deparei-me com a indecisão sobre qual profundidade epistemológica deveria tomar ao fundamentar a obra. Nesse sentido, deixei que as teorias linguísticas encontrassem reflexo em paralelo com o processo de composição: à medida que criava elementos musicais em minha peça, também estabeleci relações conceituais bilaterais entre som e linguagem.

A partir disso, dois pontos se apresentaram relevantes para a compreensão comunicativa da peça, segundo o aspecto linguístico e da fala: o distanciamento entre som e significado linguístico, que foi desejado e muitas vezes perseguido por mim ao longo da composição, e o aspecto social da língua como veículo de transmissão de ideias e elemento unificador de coletivos humanos.

2.2.1 Linguagem vocal e música eletroacústica

Inicialmente, minha composição tem nos aspectos vocais empregados pelo canto coral atual seu maior escopo linguístico e comunicativo. Assim, as matérias-primas sonoras utilizadas na peça se dividem basicamente em três espécies distintas, classificadas de acordo com sua aplicação originária: trechos de canções (eruditas ou populares), subprodutos ruidosos do canto (como sons de respiração, estalidos de língua e similares), e sons emitidos pela voz humana especificamente no ambiente do canto coral (como vocalises, exercícios de aquecimento e de condicionamento vocal).

Definidas as naturezas do material a ser utilizado, é possível estabelecer que o estudo linguístico se direcione especificamente à primeira delas: os sons provenientes diretamente de canções e do repertório coral trabalhado durante as gravações. Aqui é possível variar os níveis de inteligibilidade do texto cantado ou falado, desde trechos cuja melodia e significado são

completamente identificáveis até sons que nada têm em comum com o texto original utilizado pelos coralistas.

Coloca-se em prática então o *continuum* entre sons e ruídos evidenciado por Karlheinz Stockhausen: segundo ele, “temos vários filtros eletrônicos e moduladores disponíveis para transformar um som firme em um som que seja mais aleatório em sua estrutura interior” (2009, p. 91). Surge mais um aspecto a ser explorado em minha peça: essa região de penumbra, que representa justamente o espectro de transição entre o que se considera som “firme” e som “aleatório” ou ruidoso, no que José Miguel Wisnik descreve como “novos timbres, intensidades emergentes e frequências ocultas no molde vibratório do espaço” (1999, p. 205).

Da mesma forma que o espectro som/ruído se apresentou como palco da composição de diversos objetos sonoros, também o *simbolismo sonoro* de cada palavra presente nas gravações foi por diversas vezes questionado, alterado e até mesmo negado. Esse simbolismo é, segundo Flo Menezes, a maior ou menor semelhança do significado da palavra com relação à sua própria constituição fonológica (1996, p. 214). Aqui contesta-se a ideia já antiga de que “a obsessão de unificar o texto literário e a melodia é uma constante até hoje, principalmente na música de coro, cuja execução requer clareza de dicção para se tornar compreensível” (BARRETO, 1973 p. 19). Nesse contexto, Barreto trata a inteligibilidade do texto cantado como necessidade inquestionável – ponto de vista claramente negado e ultrapassado pela música do século XX em geral. Essa preponderância do significado textual e de sua inteligibilidade serve para execuções musicais dos coros tradicionais e populares, habitando apenas um extremo do espectro som/ruído assimilado pela música eletroacústica.

A partir daí, utilizei então o conceito de *momento fonológico*, também apresentado por Flo Menezes (2013, p. 122), como fagulha criativa para explorar as diferenças e semelhanças entre fonemas, objetivando causar ora uma sensação de ininteligibilidade, ora uma transição controlada entre palavras inteligíveis e sons ruidosos ou aleatórios, legitimando-se assim a utilização de outras partes do espectro som/ruído, além do extremo inteligível e claramente identificável.

Tais experimentos espectrais com a associação entre sons vocais e seus significados já foram largamente explorados não só por compositores da escola de Milão como Luciano Berio, conforme já mencionado anteriormente, como também por compositores em atuação: em sua obra *Profils Écartelés*, de 1988, Flo Menezes estabelece, por exemplo, diferentes perfis linguísticos e de significado às suas matérias-primas sonoras, utilizando para isto ferramentas como extensões temporais, acentuações em fonemas específicos e relações de similaridade, contiguidade e oposição entre sons de palavras (1996, p. 218).

Nesse mesmo sentido, aproveitando as noções básicas de fonética musical propostas por Menezes, também utilizei a conceituação técnica dos formantes vocais, a partir dos quais é possível “estabelecer toda uma rede de conexões entre todos os fonemas vocálicos existentes” (MENEZES, 2014, p. 216). Dessa maneira, foi possível classificar os diversos objetos sonoros utilizados em minha peça em uma lista organizada, para então distribuir cada som em seu respectivo lugar da composição.

2.2.2 Língua como elemento socializador no canto coral

O entendimento da linguagem como elemento integrante da comunicação entre seres pensantes é imprescindível no estudo do discurso musical cantado. Nesse sentido, também impera aqui o estudo da aplicação dessa linguagem no meio coral, para que o referencial linguístico também abarque as singularidades do universo musical que tomei como inspiração criativa. Portanto, além dessas noções teóricas básicas sobre a fonética e a linguística puras, baseadas nos trabalhos eletroacústicos principalmente de Stockhausen, Berio e Menezes, também referenciei a função socializadora da língua não somente no contexto geral da comunicação, mas também no ambiente especificista e fechado do canto coral, em especial no recorte temporal pandêmico de 2020 a 2022.

A grande analogia entre palavra falada e palavra cantada tem sido analisada e exposta teoricamente já há muito tempo. A linguagem, sob certos aspectos, pode se comportar de maneira similar ao discurso musical no que tange à transmissão de ideias, apresentando diversos níveis de entendimento, profundidade e complexidade, afinal, “é através da intervenção da linguagem como veículo que ocorre a comunicação de conceitos entre os indivíduos do grupo social” (SUZIGAN, 2002, p. 55).

Existem, de fato, analogias entre a música e a linguagem, manifestando-se na intensidade dos sons, variando com o grau de emoção, na modificação do timbre [...]. Causas idênticas agindo sobre a linguagem, agem também sobre a música. O canto é uma palavra mais demorada: se na palavra existe uma música implícita, esta, porém, não deriva da linguagem, mas de toda a rítmica da vida, manifestada em toda a natureza, em todas as artes (BARRETO, 1973, p. 96).

Se pelo viés tradicional o canto coral pode prezar pela inteligibilidade e clareza do texto e da palavra, dependendo da estética à qual se propõe, a abordagem da voz pela música eletroacústica não só traz o questionamento técnico do texto firme, decidido e bem pronunciado, mas também possibilita a aplicação do material vocal em contextos outros que não os de simples transmissão da palavra – a mensagem não se mostra necessariamente por meio do texto cantado,

mas pode aparecer sob vários aspectos estéticos, técnicos e poéticos. A expressão estilística do ruído, já bem debatida nas seções anteriores, persiste muito além do puro estudo da linguagem e dos fonemas: precisa-se também estudar de que forma a mensagem – ora mais, ora menos ruidosa – pode ser transmitida. Nesse contexto, a multiplicidade de leituras de determinada obra musical pode ser analisada de acordo com o conceito de Jean-Jacques Nattiez, segundo o qual

a interpretação musical não é apenas um gesto concreto que transforma um esquema gráfico em ondas acústicas, é também um ato de interpretação exegetica. [...] A menos que se adote uma concepção de objetividade primária, não haverá fidelidade em estado puro: as significações de uma obra nunca são lidas e traduzidas pelo intérprete de imediato, mas por ele repensadas e reconstruídas (NATTIEZ, 2005, p. 144).

As várias interpretações musicais passíveis de apreensão em determinada peça podem partir então de diversos contextos de leitura e tradução do próprio discurso musical. Uma obra vocal eletroacústica pode transmitir sua mensagem, entre tantas outras possibilidades, diretamente do que se canta, ou ainda carregando o texto como recurso secundário, uma mera justificativa para se usar a voz.

Nessa reflexão entre a inteligibilidade e as diferentes sonoridades, vale lembrar que a própria essência histórica da música eletroacústica convida o compositor a experimentar novas tecnologias, adaptações e técnicas para distanciar o ouvinte da forma tradicional de se fazer música. Segundo Denis Smalley,

o meio eletroacústico nos permite usar sons que, diferentemente das fontes instrumentais, podem ter ou não existência real, material [...]. Na música eletroacústica mais interessante e original, a noção tradicional do instrumento musical, tão fundamentalmente ligada à identidade causal e tão intimamente amarrada à ação humana via gesto, não mais fornece uma ligação tão dominante e fundamental (Smalley, 1996, p. 97).

Dessa forma, é possível utilizar o texto (ou a ausência do mesmo) em associação com a quebra do paradigma tradicional entre ouvinte, obra e compositor. Traça-se aqui um importante paralelo musical com a não menos notável quebra social trazida pela pandemia de 2020. A indeterminação e a dúvida que pairavam sobre a sociedade pandêmica encontraram par, então, na confusão sentida pelo ouvinte: da mesma forma que o coronavírus trouxe insegurança sobre a vida social, *Estrada Corrente* também expressa esse mesmo sentimento, usando a proposital indefinição entre a origem dos sons, sua composição física e seu lugar semântico ao longo do discurso musical. Com isso, pretendi reproduzir musicalmente relatos pandêmicos como o de Helga Fernández, nos quais os sentimentos de desespero e desconhecimento são o mote principal:

Agora estamos sozinhos. Ausentes. Faltamos em lugares onde soubemos ser necessários, felizes. Não sabemos quando voltaremos, para quê. Talvez vamos terminar descobrindo que não queremos voltar lá, que já não pertencemos a todos aqueles espaços que antes tinham sentido. Não sei. E não quero saber (FERNÁNDEZ, 2020, p. 96).

2.3. Composição e interpretação

Nos subcapítulos anteriores, apresentei obras de referência e algumas linhas de pensamento teórico que embasam largamente minha composição. A escrita do memorial descritivo, porém, exigiu planejamento e elaboração específicos da própria caracterização e efetivação da obra que compus. Carecia de fundamentação, então, a sistematização utilizada para descrever o processo composicional e seus acontecimentos relevantes.

Nesse sentido, a primeira abordagem da descrição composicional pede objetividade na contextualização da obra e seu material musical. A ideia aqui é disponibilizar, da maneira mais simples e direta possível, uma compreensão poética da obra ao leitor, usando técnicas e conceitos musicais não só como caracterizadores das ações criativas efetuadas, mas também como alicerces dos discursos sonoros utilizados na composição.

Para preencher tal lacuna metodológica, tomei então como diretrizes duas principais referências bibliográficas: o tratado de composição de Flo Menezes, chamado *Matemática dos Afetos* (2013), e o *Curso de Interpretação* de Alfred Cortot (1986). Ambos os textos, cada um em sua especificidade, forneceram ferramental epistemológico para apoiar toda a descrição acadêmica de minha peça. Por um lado, Menezes traz conceitos da composição vistos pelo aspecto técnico-criativo, guiando cada pilar que sustenta a obra musical eletroacústica. Por outro, Cortot não se refere diretamente à composição, mas sim às múltiplas possibilidades de interpretação de obras musicais diversas, conseguindo sistematizar a performance e a familiarização do músico com sua obra, contribuindo para a organização de pensamento e das ideias criativas presentes na composição e abrindo caminho para uma exposição mais eficiente do objeto de estudo.

2.3.1 Cortot e o plano-modelo

A primeira reflexão sobre como descrever o processo composicional trouxe um paradoxo envolvendo a essência musical e seu papel perante o ouvinte. Segundo Alfred Cortot,

a música não pode, por si só, descrever com precisão: seu domínio é o despertar das sensações. Ela deve permitir a cada um viver seu sonho, sob influência de uma excitação momentânea, que pode diferir segundo a disposição dos ouvintes e segundo sua mentalidade profunda (1986, p. 16).

A definição poética de Cortot vem ao encontro das diversas leituras musicais que defende Nattiez, segundo o qual “tudo que se refere à interpretação pode ser objeto de um juízo crítico por parte do ouvinte” (2005, p. 144). Assim, a própria atuação estética da obra musical não carece de maiores explicações para transmitir sua mensagem – que, por sua vez, não é necessariamente igual para todos que a ouvem. Ora, a mensagem e o significado artístico da música são eles mesmos ligados à vida dos compositores, intérpretes e ouvintes. Emerge aqui a contradição sobre a arte-ofício e a arte-vida:

Por um lado, a arte está realmente ligada com a vida, presente em toda a operosidade do homem. Frequentemente assume funções ulteriores na vida humana sem, por isso, perder a própria natureza. Por outro lado, a arte é também uma atividade específica, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios (PAREYSON, 1997, p. 40).

Daí o paradoxo da descrição textual de uma obra sonora, visto que, segundo o próprio Cortot, “a língua musical dispõe, para os iniciados, de uma eloquência bastante precisa para evitar que um contrassenso possa se estabelecer” (1986, p. 19). Explica-se assim a dificuldade encontrada ao tentar descrever o processo composicional desta obra eletroacústica que, por sua vez, cai na imprecisão descritiva mencionada: a mensagem musical, em proposital relação com o período pandêmico e o fazer coral a ele associado, não é necessariamente única e, ao mesmo tempo, fala por si só. Como abarcar em texto todas as suas possibilidades de sentido e significado, então? Resta aqui a tentativa de descrever procedimentos, ferramentas e estratégias composicionais tomando como lastro teórico as diretrizes que mais parecem apropriadas para a obra em questão.

Nesse contexto, Cortot lança mão de um sistema em que a interpretação musical demonstra a potência expressiva e as possibilidades emocionais do que será executado. Para isto, o autor recomenda listar alguns aspectos da peça musical no que chama de *plano-modelo*. A listagem proposta por Cortot era exigida por ele a seus alunos, a fim de reduzir ao mínimo as possibilidades de erro e ampliar o horizonte descritivo da peça durante a interpretação. Esse guia interpretativo é composto de informações relevantes a respeito da obra executada, e se resume a (1986, p. 20):

- Sobrenome, prenome, local e data de nascimento e de morte dos compositores;
- Suas nacionalidades;
- Títulos da obra, opus, data de composição e dedicatória;
- Circunstâncias que presidiram à composição: indicações fornecidas pelo autor;
- Plano (forma, movimento e tonalidades);
- Particularidades evidenciáveis (análise harmônica, influências sofridas, analogias, filiações);
- Caráter e sentido da obra, segundo a apreciação do executante;
- Comentário estético e técnico, conselhos para o estudo e interpretação.

Tendo-se em vista que o plano de Cortot se refere, principalmente, a peças pianísticas dos períodos clássico e romântico, adaptei seus aspectos analíticos ao contexto da música eletroacústica do século XXI, para melhor aproveitar sua conceituação teórica. Vale também ressaltar que, embora o pianista francês tivesse em mente a aplicação do plano-modelo por pianistas por ele orientados, tal procedimento pode ser utilizado tanto por compositores quanto por ouvintes, como guia para construção ou compreensão de uma peça. Restaram, então, tópicos objetivos aplicados à minha composição, quais sejam:

- Dados gerais da peça (título, data de composição e similares);
- Circunstâncias que presidiram à composição: indicações fornecidas pelo autor;
- Plano de forma, movimentos e camadas sonoras;
- Particularidades evidenciáveis (influências, técnicas, estratégias de composição);
- Materiais sonoros utilizados e sua interação;
- Caráter e sentido da obra;
- Comentário estético e técnico sobre a composição em si.

Em seu *Curso de Interpretação*, Cortot apresenta cada um desses tópicos separadamente, explorando sua relevância e suas possibilidades analíticas conforme o caso e relacionando-os com exemplos já conhecidos – obras como os *Noturnos* de Chopin e os *Prelúdios e Fugas* de J. S. Bach são frequentemente mencionados como referências nesse

contexto. No próximo capítulo, lançarei mão desse mesmo sistema, descrevendo e caracterizando minha composição a partir de tais premissas.

2.3.2 Menezes e a estrela de composição

Por se tratar de um de meus primeiros impulsos pessoais em direção à composição musical, procurei associar o processo criativo de minha obra com guias previamente estabelecidos de direcionamento teórico (muitos dos quais já foram apresentados nas seções anteriores). Assim, evitei algumas vezes o ato de compor “a esmo”, sem qualquer planejamento, e ao mesmo tempo também consegui fazer com que as guias norteassem o *feedback* criativo entre mim e a própria obra. Consegui utilizar esses conceitos teóricos para organizar a “caixa de ferramentas” da criação musical, e também para sistematizar todos os aspectos de minha obra ao longo de sua produção.

A primeira necessidade teórica com a qual me deparei foi justamente a de listar possíveis elementos composicionais sobre os quais me debruçaria ao criar uma obra musical. A grande diversidade de técnicas, recursos e materiais disponíveis no ambiente musical do século XXI, ampliados exponencialmente com a conectividade global via Internet, inviabilizam uma abordagem objetiva e unívoca sobre como compor. Peter Manning reforça essa versatilidade e expansão tecnológica ao refletir sobre o surgimento das DAWs (*digital audio workstations*):

Em muitos aspectos, isso é um reflexo da extensão em que as circunstâncias mudaram ao longo dos anos, não apenas em termos da expansão de atividades criativas [...] mas também da crescente relevância das tecnologias digitais para todos os tipos de aplicação multimídia – limites tornaram-se indistintos, pelo menos em termos da versatilidade das DAWs para acomodar um repertório de aplicações com recursos em comum (Manning, 2013, p. 395).

Nesse ponto, o conhecimento das obras de referência e a pesquisa sobre seu contexto histórico e inovativo não se mostraram suficientes para efetivamente compor minha obra: era preciso designar pontos de vista sob os quais a concepção do discurso musical pandêmico pudesse se desenvolver de maneira consciente, organizada e gradual, levando em conta os recursos tecnológicos disponíveis (como as DAW mencionadas acima) e os elementos poéticos e sonoros pretendidos. Entraram em pauta então tópicos de composição escritos por diversos autores, fornecendo subsídios teóricos para a organização da obra a ser composta.

Se Cortot propõe uma descrição quase fotográfica, estéril e pragmática da obra em questão, Menezes apresenta não só seu rol de elementos composicionais relevantes, mas

também uma contextualização semiótica do compor: discursos, ideias e técnicas necessariamente dividem espaço com o processo do fazer musical em sua essência, trazendo seu significado artístico em um campo muito mais aberto do que a mera descrição robótica de som após som. Nessa descrição de Menezes, a inserção de cada momento da obra é complementada pelos elementos de sua *estrela da composição* – e a recíproca é verdadeira: trata-se de uma relação biunívoca de signos, significados, sons e ouvintes.

Para Flo Menezes, então, há cinco elementos essenciais à composição musical que, em posição não-hierarquizada, se relacionam entre si das mais diversas formas, possibilitando ao compositor não só um embasamento conceitual – sobre o qual nos apoiamos para a composição de minha obra –, mas também uma síntese teórica do que é fazer música racional e propositadamente. Os cinco elementos são:

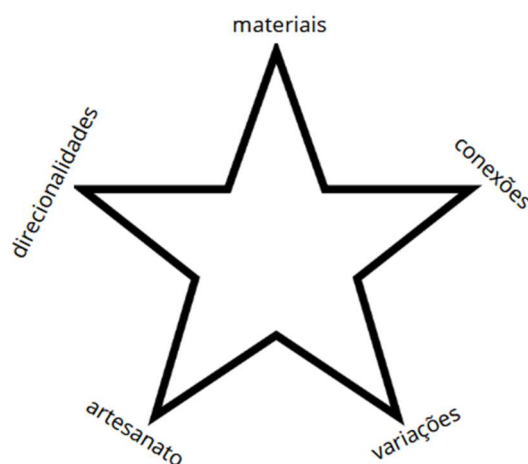


FIGURA 1: Fundamentos da composição (MENEZES, 2013, p. 69).

De forma direta, utilizarei tal disposição de elementos essenciais como conceitos integrantes da descrição poético-musical de minha obra, levando em conta tais aspectos no processo de construção dos materiais sonoros finais. Nesse sentido, vale lembrar que, por se tratar de obra eletroacústica, conceitos como o *artesanato* dialogam diretamente com a época em que a peça foi escrita: a utilização de recursos digitais, contextos pandêmicos e traços globalizados invariavelmente deslocarão cada um dos cinco elementos de forma única e atual. Assim, não trato os fundamentos de Menezes apenas como paradigma composicional, mas também como cenário para as ressignificações de cada material sonoro trabalhado em minha obra. Nesse contexto, de acordo o referido autor,

quer se tratando de música instrumental, quer de música eletroacústica [...], a composição não deveria jamais abstrair de seu horizonte os elementos essenciais dessa estrela, que não deve ser vista como “modelo” ou como abordagem sistemática para a composição musical, mas antes como um campo quântico de significados musicais de validade universal (MENEZES, 2013, p. 90).

3. A OBRA

O presente capítulo servirá não só como descrição completa da peça que justifica este Memorial, mas também como demonstração da aplicação prática de todos os conceitos apresentados na seção anterior. Técnicas de composição interagem com conceitos e musicais para gerar o cenário sonoro da peça, dando vida ao discurso poético apresentado no primeiro capítulo.

Aqui insiro os principais dados sobre a obra composta, obedecendo aos tópicos adaptados de Cortot no capítulo anterior. Ao listar cada uma das características propostas em seu guia de interpretação, tentei sintetizar de forma breve e resumida as informações essenciais sobre o material composto. De maneira quase fluida, os conceitos composicionais de Flo Menezes também dialogam com alguns aspectos extraídos da síntese de Cortot nos seguintes parágrafos, uma vez que utilizei um amálgama entre os dois paradigmas para situar minha obra na atualidade.

3.1. Dados gerais da peça

A peça se intitula *Estrada Corrente*, e foi composta entre 2021 e 2022. Utilizando matérias-primas exclusivamente vocais, é uma obra eletroacústica acusmática para sistema de som e/o (de dois canais), com duração total aproximada de 6 minutos e 38 segundos.

3.2. Circunstâncias que presidiram à composição

A peça foi escrita como forma de registro artístico do fazer musical coral durante a pandemia de coronavírus de 2020: as grandes mudanças socioculturais ocorridas por todo o planeta acarretaram em adaptações, inovações e desvios no paradigma de convivência. A atuação dos músicos corais, nesse contexto, também se modificou e se metamorfoseou, gerando assim o mote para *Estrada Corrente*.

3.3. Forma, movimento e discurso musical

A obra se divide em três movimentos bem definidos: *Afluência*, *Bombardeio* e *Corrente*. Cada uma das três partes representa, respectivamente, o fazer coral pré-pandemia, o turbilhão pandêmico e, finalmente, o retorno ao diferente: o mundo pós-pandêmico inédito.

Os três movimentos brincam com a inteligibilidade de textos e vozes, com ruídos pertencentes ao universo do canto coral, ruídos pertencentes ao universo pandêmico, e com a interseção entre todos esses conjuntos. Nesse contexto, o processamento digital trouxe não somente sonoridades do século XXI, mas também o uso de defasagens, reversões e outras técnicas como meio de expressão da confusão social causada pelo coronavírus.

O discurso musical se mostra, então, um grande arco: no início, o retrato do canto coral de inícios do século XXI mostra cantores interagindo sem problemas com o mundo digital, em uma paisagem complexa, mas bem definida. Já no segundo movimento, a inteligibilidade se mostra prejudicada e, aos poucos, o caos toma conta dos cantores. Vozes reconhecíveis são substituídas por ruídos de origem desconhecida que, por meio da repetição e variação, atestam a gravidade da pandemia mundial. Cantar não é mais a mesma atividade de momentos atrás. Já o último movimento confirma a reviravolta acontecida em *Bombardeio*, adicionando novamente componentes inteligíveis e finalizando a peça com o sentimento de dúvida: até quando teremos vencido a pandemia, se é que a vencemos?

3.4. Materiais e recursos utilizados

O material sonoro utilizado como matéria-prima geral da peça é majoritariamente *vocal*, e vai ao encontro da proposta poética da composição. Tais objetos primários se dividem em quatro tipos, no que se refere à sua natureza original:

- [A]: Sons de performances corais e execuções musicais corais, produzidas tanto Na pandemia quanto nos períodos pré e pós pandemia;
- [B]: Sons da voz falada, gerados e gravados em momentos de não-execução musical, mas que fazem parte do cotidiano coral – majoritariamente comentários e comunicações vocais entre regente, pianista, coro e público durante ensaios e apresentações;
- [C]: Ruídos produzidos pelo coro durante execuções e ensaios tradicionais presenciais – incluindo sons de batidas no microfone, respirações indesejadas, coralistas engolindo saliva, tosses, interjeições, entre outros;

- [D]: Ruídos pandêmicos, que surgiram por causa direta do isolamento social, como sons de reuniões virtuais travando, microfones de notebooks, entre outros;

Todos esses objetos primários foram processados digitalmente (em maior ou menor escala, dependendo de seu local na composição) por meio de dois *softwares*: o *Reaper*, *digital audio workstation* da Cockos, foi utilizado como principal ferramenta de edição, ajustes e mixagem sonora, enquanto o *Pure Data*, *software* de código aberto desenvolvido inicialmente por Miller Puckette, foi usado para alguns processamentos pontuais, em que a precisão rítmica de efeitos como *delay* e *reverb* se fizeram relevantes.

3.5. Técnicas e estratégias composicionais

De forma geral, os três movimentos da obra são compostos pela organização dos diferentes objetos sonoros primários provenientes da gravação do cotidiano coral, somada aos processamentos digitais planejados para fornecer o discurso estético buscado pela proposta poética apresentada no Capítulo 1.

Os processamentos digitais são técnicas já consagradas pelo uso nas últimas décadas, e foram aplicados de forma proposital e progressiva, sempre obedecendo ao discurso pandêmico pretendido. Dessa forma, as principais técnicas usadas foram de *delays*, *reverbs*, *pitch-shifting*, síntese subtrativa e filtros de diversas características. Da mesma forma, explorei a combinação simultânea entre muitas dessas técnicas, a fim de produzir timbres originais e motivos musicais diversos.

3.6. Descrição dos materiais sonoros

Aqui apresento o mapa sonoro de minha composição, registrando também as diversas etapas de assemblagem entre os diversos objetos sonoros utilizados. Vale ressaltar que o processo de tomada de decisão sobre alocação de tais objetos e a interação entre eles ocorreu de diversas maneiras ao longo da composição: ora a decisão se dava por tentativa e erro, usando empirismo para chegar na sonoridade desejada, ora se dava por planejamento do discurso e pelas características técnicas (intensidade, altura, duração, timbre) de cada objeto.

A divisão da peça em pequenas seções que, agrupadas, formam ainda três movimentos distintos, foi inspirada pela linha composicional basilar francesa, a qual “dá a nítida preferência a um pensamento ‘por blocos’ e à subdivisão da obra em seções e movimentos” (MENEZES,

2013, p. 77), para organizar e sistematizar os componentes estéticos e poéticos do discurso musical planejado.

Segue, então, a listagem dos 12 objetos sonoros já processados que foram usados por mim ao longo da composição. Tais objetos se dividem ao longo dos três movimentos da peça, alternando aparições primárias e secundárias. Na listagem apresento, além de uma breve descrição dos sons não tratados, um breve levantamento dos processamentos digitais utilizados em cada objeto.

OBJETO	DESCRIÇÃO	PROCESSAMENTOS
[1]	Respirações de coralistas, regentes e pianistas durante performances corais.	<i>Delays</i> com regulagens diversas, <i>reverb</i> , <i>panning</i> .
[2]	Respirações gravadas exclusivamente durante a pandemia, no isolamento social.	<i>Delay</i> , <i>stretching</i> , <i>panning</i> .
[3]	Ruídos pandêmicos (de softwares de reunião virtual) causados por batidas em microfones, vozes masculinas de coralistas falando e cantando durante a pandemia.	<i>Delay</i> , <i>stretching</i> , <i>pitch-shifting</i> , <i>loops</i> .
[4]	Respirações e vozes femininas captadas durante execuções musicais pré-pandemia.	<i>Delay</i> , <i>stretching</i> .
[5]	Respirações pós-pandêmicas, gravadas presencialmente, e ruídos presenciais.	<i>Reverb</i> , <i>panning</i> .
[6]	Objeto [5] com diferentes processamentos.	<i>Reverb</i> , <i>delay</i> , <i>tremolo</i> .
[7]	Ruídos vocais pandêmicos, esticados ou encurtados no tempo.	<i>Stretching</i> , <i>reverb</i> .
[8]	Execução vocal pré-pandêmica de um cantochão.	<i>Delay</i> , <i>reverb</i> .
[9]	Execução vocal pré-pandêmica de um cantochão (coro misto), com ruído ambiente dessa mesma execução.	<i>Delay</i> , <i>reverb</i> , <i>tremolo</i> .
[10]	Execução pré-pandêmica de coro misto.	Filtros (síntese subtrativa), <i>delays</i> , <i>reverbs</i> .
[11]	Respiração pandêmica de uma coralista solo, gravada em isolamento social.	<i>Delay</i> , filtros (equalização dinâmica).
[12]	Ruídos pré-pandêmicos de ensaios corais, com voz falada de regente e coralistas.	<i>Delay</i> , <i>pitch-shifting</i> .

A distribuição dos objetos ao longo dos três movimentos da peça foi feita obedecendo a critérios estéticos e principalmente ao contexto de gravação de cada som: cenas sonoras gravadas durante a pandemia, em reuniões virtuais e isolamento social, foram escolhidas majoritariamente para o segundo movimento, que representa poeticamente esse mesmo isolamento entre as vozes. Já objetos gravados presencialmente foram distribuídos nos três movimentos da peça, conforme sua sonoridade e seu propósito no discurso musical final.

OBJETO	1º MOV. <i>Afluência</i>	2º MOV. <i>Bombardeio</i>	3º MOV. <i>Corrente</i>
[1]		X	
[2]		X	X
[3]		X	
[4]	X		
[5]			X
[6]	X		
[7]		X	
[8]			X
[9]	X		
[10]	X		
[11]		X	
[12]		X	

3.6.1. Objeto [1]

O primeiro objeto sonoro utilizado foi composto por respirações antes, durante e depois da pandemia. Faz parte do segundo movimento da peça, representando a transição entre o canto coral presencial e o coral pandêmico. O som inicia-se com respirações afoitas gravadas

presencialmente, até se transformar gradativamente em reverberações, ecos e lembranças presenciais, dando vez às respirações digitalizadas do isolamento social, gravadas através dos *softwares* de reunião virtual (Google Meet, Zoom, Jitsi, entre outros).

Seu processamento usou diversos *delays*, configurados para diversos atrasos e *feedbacks*, reverberações, ecos e a distribuição espacial das respirações entre canais esquerdo e direito. A ideia poética, aqui, é representar metaforicamente o desespero, a angústia e a impotência diante do impedimento pandêmico de se cantar em um grupo coral.

3.6.2. Objeto [2]

Esse objeto utiliza exclusivamente gravações epidêmicas, tanto de execuções quanto de ensaios corais. Os sons gravados foram esticados no domínio do tempo e tiveram aspectos como altura, duração e intensidade alterados manualmente para lembrar movimentos aéreos: ventos, ventanias, brisas e lugares ermos serviram de inspiração poética para um material sonoro que aparece apenas nos dois últimos movimentos da peça.

3.6.3. Objeto [3]

Outro componente do segundo movimento da obra, este objeto se forma a partir da união de ruídos de microfones com sons emitidos durante aquecimentos vocais, ambos gravados exclusivamente em isolamento social. As camas sonoras dos drones vocais masculinos que se formaram trazem então a ameaça constante do coronavírus e do contágio para o ambiente coral, enquanto diferentes ruídos pontuais trazem surpresa ao ouvinte. Nesse mesmo sentido, os ruídos de microfone serviram quase como um *ostinato* rítmico em determinadas partes do movimento, provocando sensação de incerteza e constância durante a pandemia.

3.6.4. Objeto [4]

Originado diretamente da execução da canção Mary Cristo, de Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes, esse objeto foi gravado durante uma apresentação coral em período pré-pandêmico. O solo das vozes femininas foi processado com *delays*, *reverbs* e *phasers* até obter a sonoridade desejada: o que originalmente era uma melodia tranquila e alegre se transformou quase numa súplica desesperada pela vida, em meio a ruídos e ambiências incômodos gerados por outros objetos sonoros. A (falta de) coesão entre vozes humanas

inteligíveis e os ruídos de fundo evocam a atmosfera do *Étude pathétique* de Schaeffer, emprestando deste um cenário sonoro indefinido e forte.

O Objeto [4] aparece exclusivamente no primeiro movimento da peça, representando o pessimismo e a desesperança diante da tragédia causada pela primeira onda de Covid-19.

3.6.5. Objeto [5]

Presente no terceiro movimento da peça, o quinto objeto foi montado a partir de sons de respiração gravados presencialmente, em conjunção com ruídos pandêmicos como batidas de microfone, interjeições e outros. O arranjo de tais sons na linha do tempo foi feito quase que aleatoriamente, de modo empírico, junto à utilização de efeitos temporais como *delay* e *reverb*.

3.6.6. Objeto [6]

Este objeto trata-se de uma releitura do objeto anterior, no qual mais duas camadas de processamento digital temporal (*delays*) foram adicionadas. Aqui o propósito foi “brincar” com as configurações de tempo de atraso, *feedback* e intensidade das repetições dos *delays*, gerando uma cama sonora que serve como base para os próximos sons pontuais que vão aparecendo. Toda essa textura “respiratória” aparece como componente secundário no primeiro movimento da peça.

3.6.7. Objeto [7]

Inspirado em paisagens naturais abissais, o sétimo objeto foi produzido a partir de vozes masculinas gravadas em reuniões virtuais pandêmicas. O principal processamento digital utilizado foi o *stretching*: áudios da voz foram “esticados” ao longo do tempo, a fim de produzir sons com maior duração, menor altura e uma sonoridade mais nebulosa e assustadora. Por fim, uma camada de *delays* foi adicionada para produzir uma textura fechada e mais uniforme – tal “cama sonora” serviu como um dos planos de fundo do segundo movimento, representando o isolamento social e psicológico dos coralistas durante a pandemia.

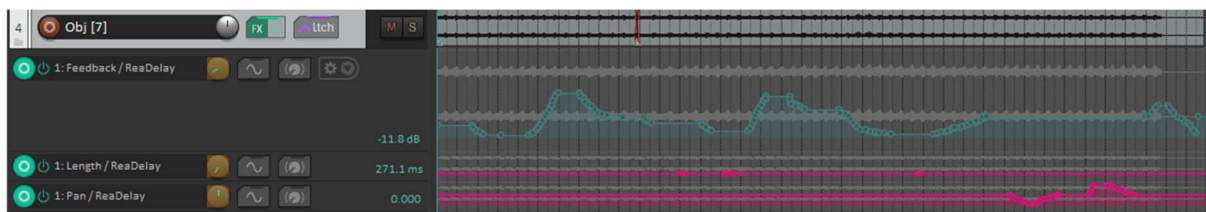


FIGURA 2: Automação da camada de *delays* aplicada sobre o Objeto [7] (Fonte: o autor).

3.6.8. Objeto [8]

O oitavo objeto funciona como representação da volta gradual das vozes presenciais após o grande ápice da pandemia de Covid-19. A gravação foi feita em um espetáculo coral ainda de 2016, no qual a composição *Motivo*, de Rael Toffolo com letra de Cecília Meireles, foi executada presencialmente. O cantochão cantado na introdução foi gravado e processado com *delays* de repetição infinita, fazendo com que a inteligibilidade do texto seja gradualmente dissolvida em um cenário sonoro monótono e insistente.

3.6.9. Objeto [9]

Também uma releitura processada do objeto anterior, aqui a cama sonora do cantochão foi realimentada e sofreu adição de interjeições femininas com o texto “Adeus!”, parte da letra da canção *Sobradinho*, de Sá e Guarabyra. Esse objeto serviu também como base harmônica do primeiro movimento da peça, antevendo a perda de vozes presenciais e de vidas de coralistas durante o primeiro momento pandêmico. Nesse sentido, explorei as direcionalidades dos objetos [8] e [9], indo ao encontro do conceito de Flo Menezes, no qual “as variações tornam-se responsáveis por um rigoroso e consciente controle, por parte do compositor, sobre as recorrências e a deserção de traços das ideias em uma linha inexoravelmente diacrônica do tempo” (2013, p. 74).

3.6.10. Objeto [10]

Um dos objetos mais distintos da obra, principalmente pelas técnicas de processamento e síntese utilizadas, essa cena sonora parte de um cantochão gravado durante um ensaio presencial para gerar uma paisagem ruidosa e propositadamente não-natural: a inspiração em

algumas sonoridades de Stockhausen e Berio aparece como elemento constituinte desse ostinato ruidoso, que perdura por todo o primeiro movimento.

Os ruídos foram gerados pela inserção de diversos filtros no som original, em uma técnica inspirada pela síntese subtrativa: frequências específicas são escolhidas para compor um timbre completamente novo, enquanto outras regiões do espectro são filtradas ou simplesmente descartadas.

3.6.11. Objeto [11]

Mais uma referência à respiração e ao aspecto aéreo contagioso da Covid-19, o Objeto [11] é um evento sonoro curto, com 8 segundos de duração. Trata-se de um suspiro gravado durante a pandemia por uma coralista. Esse suspiro aparece em diversos momentos do segundo movimento da peça, quase como uma ideia fixa, análoga à batalha por sobrevivência dos contaminados por Covid. Essa batalha foi vivida por diversos corais durante o tempo pandêmico, e se faz imprescindível na representação metafórica da obra musical.

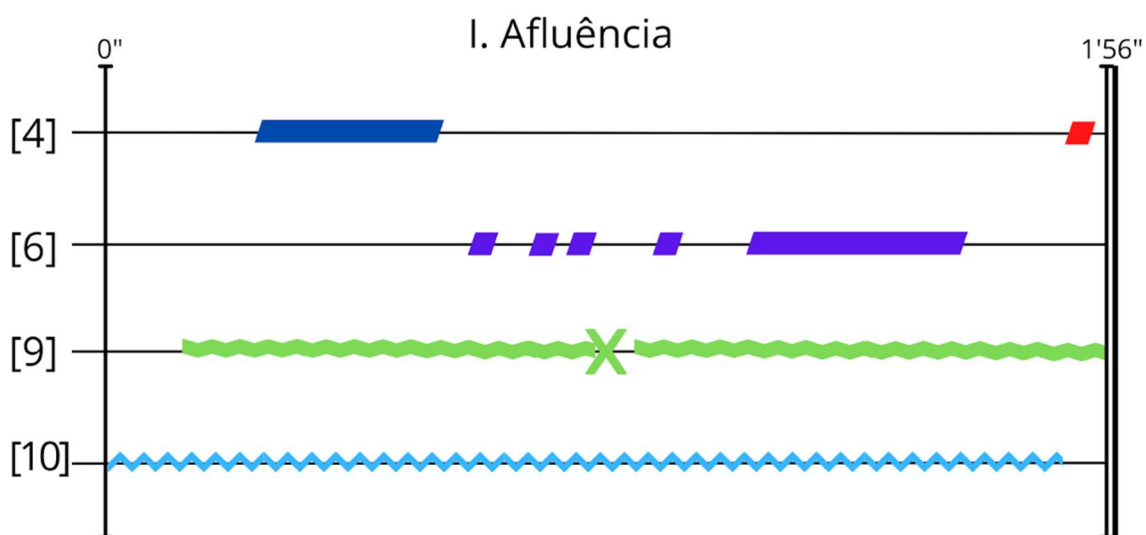
3.6.12. Objeto [12]

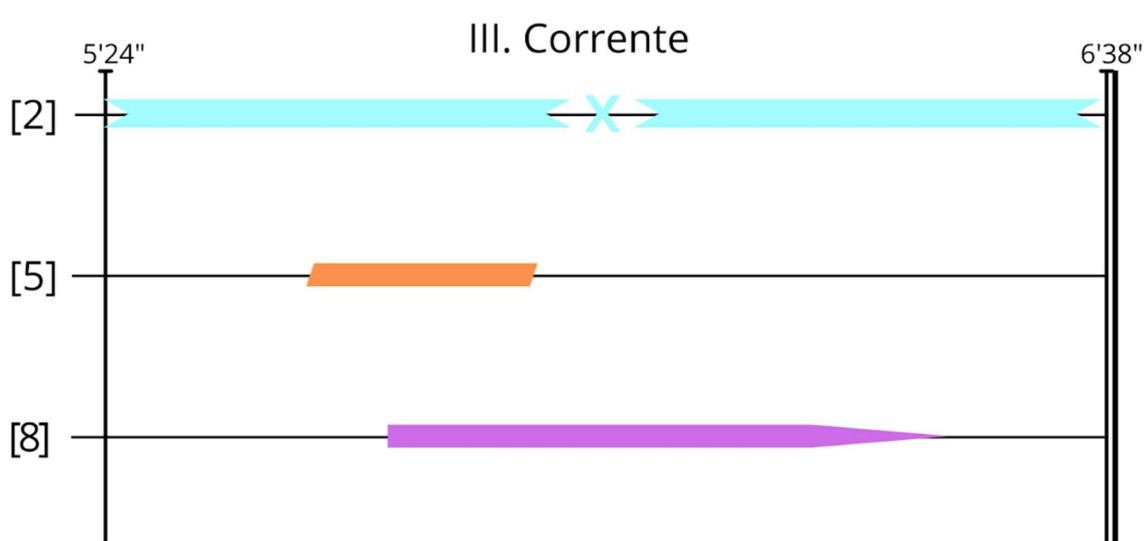
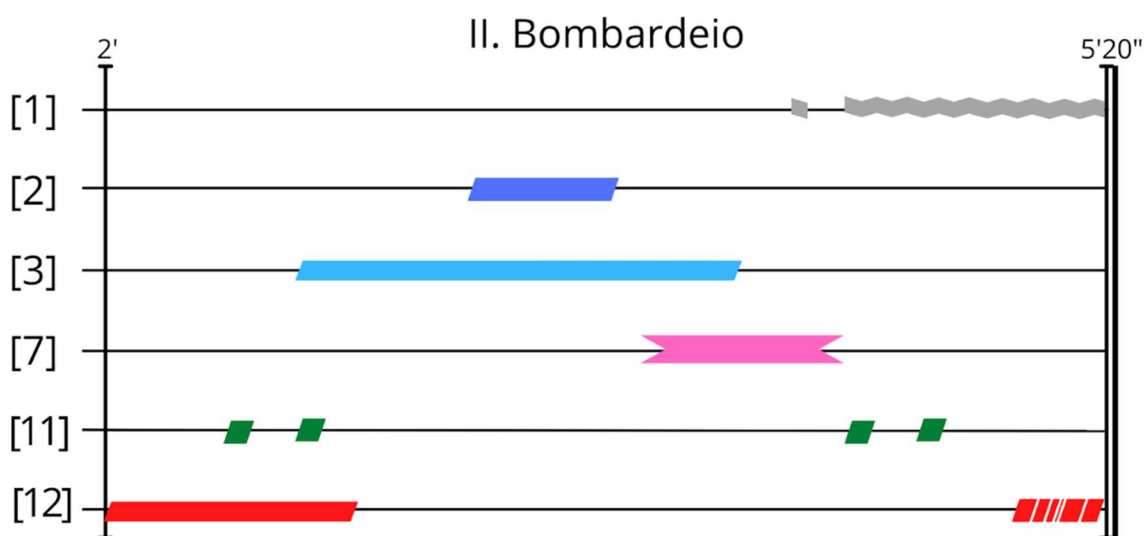
Criado a partir de comentários e canções ensaiadas presencialmente, contém sons de regente e coralistas processados por *delays*, filtros e *reverbs*. O texto é exclusivamente negativo: palavras que evocam solidão, medo, agonia e frustração se misturam ao tecido ruidoso do segundo movimento para esboçar o conjunto de sentimentos que assolou músicos corais durante a pandemia.

3.7. Representações gráficas

A seguir, apresento representações gráficas simples para cada um dos três movimentos da peça, mostrando também o processo de organização dos objetos sonoros listados na seção anterior. Esse conjunto de ilustrações não foi concebido como escritura musical ou partitura, mas sim de forma a atuar como um meio de organização visual de todos os componentes do discurso musical expresso na obra, ligando a proposta poética ao arranjo técnico de cada som para compor um cenário final fechado e resolvido em si mesmo.

Os diferentes materiais sonoros já enumerados são dispostos em linhas horizontais paralelas, com sua atuação disposta no tempo por meio de figuras geométricas e formas coloridas.





3.8. O discurso musical

A presente seção busca demonstrar toda a sequência discursiva da peça ao longo de seus três movimentos, indicando momentos relevantes para compreensão da poética da obra e expondo algumas interações entre materiais e formas. Mais do que uma simples descrição textual do resultado sonoro da peça, aqui pretendo fornecer um breve guia dos aspectos sociais que me inspiraram em cada momento da composição.

Vale lembrar que a música, em seu formato midiático de áudio reproduzido por dois canais (dois alto-falantes, portanto), é plena e completa, e se satisfaz em si mesma. Diferentes interpretações, experiências e sentimentos podem emergir no pensamento de ouvintes e agentes participantes da interface arte-público, e talvez esse seja um dos grandes propósitos desta composição: levar ao ouvinte uma reflexão sobre sua experiência de vida, trazendo a jornada pandêmica da música coral como referência e ponto de convergência de emoções.

I. Afluência

Uma cama harmônica constante e insistente abre o discurso sonoro, logo dando espaço a um cantochão distante e cantado de modo impreciso. Interjeições, respirações, ruídos e o próprio cantar se misturam em uma paisagem que define duas frentes artísticas de abordagem: o canto coral e a insegurança pandêmica. Ao mesmo tempo que vozes humanas, reconhecíveis e identificáveis, se fazem presentes, também há sons não-autóctones, que inspiram surpresa, desconfiança e receio.

II. Bombardeio

As vozes identificáveis agora não executam somente o canto: comentários, palavras de empolgação, força e pessimismo se fundem à canção antes planejada, e logo são forçadas a ceder o palco para timbres claramente artificiais, criados em laboratório: um conjunto sonoro desagradável e incômodo chega embarcado nas respirações agora digitalizadas, retratando ambientes hostis, terras inférteis e pensamentos desviados. Tentativas de sobrevivência “brigam” com barulhos e desertos por espaço, em um combate nitidamente perdido. Ataques

digitais aos sons humanizados resultam em solidão, desespero e um silêncio forçado, que chega antes do planejado.

III. Corrente

Ventos que antes anunciavam morte e destruição agora parecem trazer boas novas: o cantochão persiste, mesmo que alterado digitalmente. Surge um novo cenário mundial: a arte humana se utiliza do universo digital e o alimenta com sentimento, enquanto computadores possibilitam a conexão entre artistas, público, obras, épocas e espaço. Acompanhando a vida no século XXI, o último movimento acontece de forma apressada, sem tempo para maiores despedidas, impressões ou desejos. O novo paradigma ainda não é seguro, mas traz esperança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ato de escrever academicamente, além de um grande exercício intelectual, também se apresenta a mim diversas vezes como desafio pessoal. As dificuldades e inseguranças que inevitavelmente surgem ao se tentar transmitir ideias inicialmente intangíveis, presentes apenas na imaginação, para um texto com coesão e sentido trazem uma sensação de ansiedade que não se desfaz, mas é eventualmente abandonada em um gesto de quase desistência: o texto perfeito, completo, com descrições e raciocínios exatos sempre se mostra inalcançável; por outro lado, o texto que se tem é utilizável, no mínimo razoável, e pode servir ao propósito inicial.

Ao iniciar minha composição eletroacústica, deparei-me com dois grandes desafios: o primeiro foi o de transcrever sentimentos, discursos e mensagens com significado para uma obra musical. Não que conhecer e exercitar música me seja somente uma atividade negativa, desconhecida ou estranha. Fazer música é necessário, cotidiano e extremamente importante. Apesar disso (e justamente por causa dessa importância), a responsabilidade de transcrever ideias para um ambiente de sons inéditos e, pior ainda, tentar transmitir essas ideias a ouvintes por meio de um concerto, me pareceu um tanto pesada e difícil.

Ainda assim, insisti: por ser necessário fazer música, também o é incomodar. Incomodar ouvintes, professores, orientadores, colegas, convivas. Mas acima de tudo incomodar através da mensagem. “Somos uns intrometidos que nos infiltramos, para semear o descontentamento - os agitadores são necessários. Sem eles a civilização não avançaria”, diz Jorge Antunes (2012, p. 120). O desejo de agitar e incomodar, misturado à angústia de reger e cantar em grupos corais durante a pandemia, falou mais alto: é hora de transmitir a mensagem.

O segundo desafio, então, foi de nível técnico. Pouco convivi com obras eletroacústicas e com o ambiente da música dos séculos XX e XXI em anos passados. Minha grande ignorância na composição eletroacústica foi gradualmente desfigurada pela atuação impecável de professores, colegas e autores ao longo do curso de Especialização. Ainda assim, técnicas e ferramentas se apresentaram vagarosamente, quase que se escondendo em vãos entre os capítulos das referências consultadas. Nesse processo, a (pequena) caixa de ferramentas montada e utilizada por mim se mostrou não só um grande instrumento de minha formação profissional como músico, mas também um aprendizado divertido e complexo, cuja conclusão se mostra cada vez mais distante no futuro.

De modo geral, *Estrada Corrente* nasceu como fusão de conhecimentos adquiridos durante o curso, e também como profusão de sentimentos acumulados durante o período pandêmico. Ao longo desse processo também contribuíram imensamente as referências

mencionadas no Capítulo 2 que, além de possibilitarem uma noção estética mais apurada, permitiram apoiar minhas técnicas composicionais no lastro técnico já traçado. O estudo bibliográfico sobre as transformações sociais epidêmicas também trouxe conceitos sociológicos e até filosóficos à discussão acerca do fazer coral, ao mesmo tempo que inspirou vários momentos da composição.

Toda essa avalanche de conhecimento, técnicas e referências acabou por fazer surgir minha obra, concluída mas nunca esgotada: essa versão, oficialmente “acabada”, ainda sofrerá interpretações, releituras e destrinchamentos, tanto por minha parte quanto pelos ouvintes. Resta, então, ansiar pelas reflexões provocadas e pela passagem do tempo, que incansavelmente nos força a aproveitar o momento presente, quer esteja ele habitado pela execução de obras musicais ou não. Convido então o ouvinte a, durante a audição de peças musicais, praticar o pensamento oriental sobre o tempo, como descrito por Stockhausen:

O que conta é o aqui e agora [...]. E, por longos períodos de tempo, não se tem pensamentos sobre o passado ou o futuro, porque não há nada além do momento presente. E se uma mudança súbita ocorre na ação, então é deliciosamente entusiasmante, está se formando naquele momento (2009, p. 62).

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Tales. A aceleração da história e o vírus veloz. In: PELBERT, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz. *Pandemia crítica - Inverno 2020*. São Paulo: SESC Edições, 2021. p. 118-130.

ALMEIDA, Leandro R. *et al.* Arte e Tecnologia: o papel extensionista de um coral universitário durante a pandemia de Covid-19. In: *Redin*. Taquara/RS, v. 9, n. 1, p. 48-58, 2020.

ANTUNES, Jorge. *Eu componho*. Logo, sou um Pequeno Deus: crio e transformo. In: TRAGTENBERG, L. (org.) *O Ofício do Compositor Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 103-139.

BARRETO, Ceição de Barros. *Canto coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BOTSTEIN, Leon. The Future of Covid-19 in America: the challenge of the Covid-19 pandemic. In: *The Musical Quarterly*. Oxford, v. 102, n. 4, p. 351-360, 2020.

CACHOPO, João Pedro. *A Torção dos Sentidos: pandemia e remediação digital*. São Paulo: Elefante, 2021.

CASSARO, Dilson Colman. *Música instrumental e música eletroacústica: a influência mútua na linguagem musical de Luciano Berio*. Dissertação (mestrado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília: MusiMed, 1986.

DUARTE, Pedro. *A pandemia e o exílio do mundo*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

FERNÁNDEZ, Helga. A palavra “enquanto”. In: *Pandemia crítica - inverno 2020*. São Paulo: SESC Edições, 2021. p. 87-102.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. In: *Art Research Journal*. Brasil, v. 1, p. 1-17, 2014.

FRAM, Noah R. *et al.* Collaborating in isolation: assessing the effects of the Covid-19 pandemic on patterns of collaborative behavior among working musicians. In: *Frontiers in Psychology*. Lausanne, v. 12, 2021.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

GALWAY, James. *A música no tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GUBERNIKOFF, Carole. Metodologias da Análise Musical para Música Eletroacústica. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 11. Curitiba, 2007.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa de ilustrada de Debussy a Boulez*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

MANNING, Peter. *Electronic and Computer Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.

MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical*. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. *Música Eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Editora da USP, 1996.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de música, I*. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

NANCY, Jean-Luc. Comunovírus. In: DUARTE, Pedro. *A pandemia e o exílio do mundo*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 115-116.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PITTA, Maurício. Corona e communis. In: PELBERT, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz. In: *Pandemia crítica - inverno 2020*. São Paulo: SESC Edições, 2021. p. 213-225.

RESCALA, Tim. *A Arte e o Ofício*. In: TRAGTENBERG, L. (org.) O Ofício do Compositor Hoje. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 349-357.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

SERGL, Marcos J. Voz e performance na música de Luciano Berio. *eNCONTrO De MÚSiCa e MÍDiA*, v. 2, p. 1-27, 2006.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Sobre a música: palestras e entrevistas compiladas*. São Paulo: Madras, 2009.

SUZIGAN, Geraldo de Oliveira. *Pensamento e Linguagem Musical: música e educação*. São Paulo: G4, 2002.

TRAGTENBERG, Livio. *Prolegômenos, ao Menos*. In: TRAGTENBERG, L. (org.) O Ofício do Compositor Hoje. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 11-25.

VALENTE, Augusto. 15 de setembro de 1964. In: *Deutsche Welle*. 15 set 2016. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1964-estreia-la-fabbrica-illuminata-de-luigi-nono/a-3178534>>. Acesso em 25 set 2022.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZANDER, Oscar. *Regência coral*. 6ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 2008.

Link para a peça:

<https://drive.google.com/drive/folders/1vkiqEUvaa5p3WIsxa3SDnhPX8pQRsiMp?usp=sharing>