

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**O GESTO COMO PRINCÍPIO FORMADOR EM
COMPOSIÇÕES ELETROACÚSTICAS**

MARIA CRISTINA DIGNART

ORIENTADOR:

Prof. Dr. ANSELMO GUERRA DE ALMEIDA

GOIÂNIA
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

**O GESTO COMO PRINCÍPIO FORMADOR EM
COMPOSIÇÕES ELETROACÚSTICAS**

MARIA CRISTINA DIGNART

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música na Contemporaneidade da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Criação e Expressão.

Linha de pesquisa: Composição e Novas Tecnologias

Orientador: Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida.

GOIÂNIA
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

D575g Dignart, Maria Cristina
O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas / Maria Cristina Dignart. – Goiânia, 2007.

71p. : il. ; color.

Orientador: Anselmo Guerra de Almeida.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2007.

Bibliografia: p.69-70.

Inclui anexos: Partituras e CD

1. Música 2. Música eletroacústica – Composição 3. Música eletroacústica – Abordagens gestuais 4. Música – Gesto I. Almeida, Anselmo Guerra de II. Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas III. Título

CDU – 789.98.02

MARIA CRISTINA DIGNART

**O GESTO COMO PRINCÍPIO FORMADOR EM COMPOSIÇÕES
ELETROACÚSTICAS**

Trabalho final de curso (produção artística acompanhada de artigo) defendido e aprovado em 22 de março de 2007, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Pror. Dr. Anselmo Guerra de Almeida
Presidente da Banca

Prof Dr. Edson Zampronha

Profª Drª Marília Labossiere

AGRADECIMENTOS

A Deus por haver me acompanhado por todo tempo.

Aos meus pais que de alguma forma sempre me acompanharam em cada momento deste trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Anselmo Guerra de Almeida, liberdade e apoio no desenvolver dessa pesquisa.

Ao Ticiano Rocha, Roberto Victorio e Terezinha Prada que contribuíram significativamente para a conclusão desta dissertação.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vii
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	1
1 CONCEITUAÇÃO DE GESTO NO CONTEXTO MUSICAL	6
1.1 O Gesto na Composição Musical Atual.....	10
2 O GESTO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA	18
2.1 A música acusmática, um caso à parte.....	20
3 ABORDAGENS GESTUAIS APLICADAS À MÚSICA ELETROACÚSTICA	28
3.1 Tipologia do Gesto Instrumental de Cadoz.....	28
3.2 Abordagem Espectro-Morfológica e o Gesto.....	30
3.2.1 <i>O gesto e seus substitutos</i>	33
3.2.2 <i>O Gesto e a textura no processo de estruturação</i>	35
3.2.3 <i>Funções e níveis estruturais</i>	37
3.3 A Paisagem e o gesto em Trevor Wishart.....	41
3.3.1 <i>Estrutura Contrapontística</i>	43
4 PROCESSOS COMPOSICIONAIS	46
4.1 Trajetórias (2005)	46
4.1.1 <i>Processos e Materiais</i>	48
4.1.2 <i>Sobre a estrutura</i>	50
4.2 Metagestos (2006)	52
4.2.1 <i>Processos e Materiais</i>	52
4.2.2 <i>Sobre a estrutura</i>	57
4.3 Entre planos (2007)	60
4.3.1 <i>Processos e materiais</i>	61
4.2.3 <i>Sobre a estrutura</i>	62
CONCLUSÃO	66
BIBLIOGRAFIA	69
ANEXOS	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Arquivo <i>orchestra</i> e <i>score</i> do Instr02, exemplo de movimento unidirecional.....	49
Figura 2	Gesto instrumental escolhido da obra: piano e vibrafone no final da Seção A.....	53
Figura 3	Exemplo de <i>patch</i> do <i>OpenMusic</i> que converte um arquivo MIDI em um arquivo <i>score</i>	54
Figura 4	Arquivo <i>score</i> construído pelo <i>patch</i> do <i>OpenMusic</i>	54
Figura 5	Exemplo de <i>patch</i> de OM que sintetiza uma “CHORD-SEQ” proveniente de um arquivo MIDI.....	55
Figura 6	Acelerando do vibrafone e do piano no início da Seção B em <i>Rumo</i>	56
Figura 7	Gesto eletroacústico que faz alusão ao acelerando em <i>Rumo</i>	56
Figura 8	Percussão na segunda parte da seção B em <i>Rumo</i>	56
Figura 9	Forma de onda de “perc 2”. Movimento que faz alusão ao gesto da percussão na obra instrumental.....	57
Figura10	Acorde inicial do piano em <i>Rumo</i>	58
Figura 11	<i>Score</i> do arquivo “acordeinicial”.....	58
Figura 12	Forma de onda do arquivo “acordeinicial”.....	58
Figura 13	Parte da seção no programa <i>Cool edit</i> . Substituição da textura das cordas por uma nova ambiência.....	59
Figura 14:	Gesto formador da parte instrumental.....	62
Figura 15:	Gesto instrumental.....	62
Figura 16:	<i>Tremolo</i> do violoncelo.....	63
Figura 17:	Gesto ondulante em paralelo com o <i>tremolo</i> no violoncelo.....	64
Figura 18	Exemplo de gesto instrumental instantâneo.....	65

RESUMO

No contexto de produção musical eletroacústica, especialmente na versão acusmática, o gesto humano não irá desenvolver o seu papel primordial - o material utilizado, neste caso, não é mais obtido exclusivamente pela ação física de um agente que o produz. Nessa vertente, o discurso musical é construído a partir de sons e ruídos que não são mais obrigatoriamente provenientes de um determinado instrumento musical tocado por um *performer*, mas sim, criados e processados em estúdio. Baseada em tal premissa, a presente pesquisa tem por objetivo apontar possibilidades de aplicações do uso do gesto como um princípio estrutural na criação musical eletroacústica, por meio das composições *Trajatórias*, *Metagestos* e *Entre Planos*. As peças apresentadas enfatizam o uso do gesto sonoro como material composicional. Três abordagens gestuais são usadas no processo de criação. A primeira peça relatada é a obra acusmática *Trajatórias*, em que o uso do gesto eletroacústico é aplicado em sua forma pura, sem relações explícitas a gestos instrumentais. Outra abordagem é a peça também acusmática *Metagestos*, na qual a criação dos gestos usados como material é feita a partir de modelos gestuais instrumentais. O terceiro caso é o da peça mista para violoncelo e sons eletroacústicos *Entre Planos* em que, dentro do mesmo contexto musical, interagem os gestos instrumentais com os eletroacústicos. Com tais experiências composicionais, acreditamos que o uso de gestos como princípio formador pode ser uma estratégia frente às novas possibilidades sonoras que muitas vezes podem se relacionar com a experiência musical vivida do ouvinte que já possui em seu repertório perceptual uma gama de movimentos sonoros, que serão re-interpretados no contexto eletroacústico, sendo possível, talvez, proporcionar certa familiaridade indireta com tais movimentos.

ABSTRACT

In the context of electroacoustic music production, specially in the acousmatic version, the human gesture will not develop its primordial role - the utilized material, in this case, is obtained no longer exclusively by the physical action of an agent who produces it. In this tendency, the musical discourse is constructed by sounds and noises that no longer are obligatorily proceeding from determined musical instrument played by a performer, but created and processed in studio. Based on such premises, this present work has the intent of pointing possibilities of applications of the use of the gesture as a structural principle in the electroacoustic musical creation, through the compositions *Trajatórias*, *Metagestos* and *Entre Planos*. Three gestural approaches are used in the creation process. The first mentioned piece is the acousmatic work *Trajatórias*, where the use of the electroacoustic gesture is applied in its pure form, without explicit relations with instrumental gestures. Another approach is the also acousmatic piece *Metagestos*, where the creation of gestures used as material is done based on gestural instrumental models. The third case is the mixed piece for cello and electroacoustic sounds *Entre Planos* where, inside of the same musical context, the instrumental gestures interact with the electroacoustic gestures. With such compositional experiences, we believe that the use of gestures as structural principle may be a strategy, front to the new sound possibilities that in many times may relate with the lived musical experience of the listener, who may already possesses in his perceptual repertoire a range of sound motions that will be re-interpreted in electroacoustic context, being perhaps possible to provide a certain indirect familiarity with such motions.

INTRODUÇÃO

Na década de 50, simpatizantes da linha *Musique Concrète*, na França, e os que seguiram a linha da *Elektronische Musik*, na Alemanha, trouxeram à tona discussões que propiciaram novos meios de produção e vinculação de novas tecnologias em obras musicais. A utilização de sons gravados em diversos ambientes, manipulados e estruturados em estúdio, tanto quanto a busca da criação e recriação de sons e timbres através da síntese eletrônica, acabaram por ser incorporados ao repertório de possibilidades do compositor contemporâneo. Essa fusão de elementos de natureza distinta gerou basicamente o conceito de música eletroacústica.

Tal tendência tem como característica principal o rompimento com a supremacia dos parâmetros de altura e duração, propondo assim uma nova condição de escuta e, com isso, buscou-se inicialmente desenvolver uma percepção fenomenológica dos tipos e das morfologias do sonoro, incorporando novos conceitos derivados de um novo pensar, fazer e ouvir musical.

As novas tecnologias contribuíram para uma mudança significativa na criação musical. Além da nova escuta, pode-se citar como contribuição da música eletroacústica, a relativização da interpretação, insuficiência da partitura, introdução de elementos “extramusicais”, efemeridade da instrumentação – pode-se facilmente concluir que a composição musical passa a ter parâmetros, referências, métodos de trabalho e obras diversas das produzidas até então.

Neste contexto de produção musical eletroacústica, o gesto humano não irá desenvolver o seu papel primordial – o material utilizado por esta não é mais obtido exclusivamente pela ação física de um agente que o produz. No caso, o discurso musical é construído a partir de sons e ruídos que não são mais obrigatoriamente provenientes de um determinado instrumento musical tocado por uma pessoa, mas sim, criados e processados em estúdio. Assim, as novas tecnologias também colaboraram para o fim da causalidade do gesto instrumental, não apenas aquele presente em uma performance ao vivo, mas também todo aquele transformado em estúdio, a ponto de causar ambigüidades quanto a sua origem e seu conteúdo.

Uma das principais características da música eletroacústica, inicialmente, foi instituir um repertório de recursos expressivos revelados pela interioridade do som, captados por meio da escuta e da memória. Com a fase digital de composição eletrônica, outras perspectivas

estão se abrindo no controle da composição e o desafio da escuta permanece e defronta-se com as formas de articulação do sonoro apresentadas nesse novo tipo de criação musical. A utilização de tecnologia eletrônica e digital transformou sensivelmente o processo de produção sonora na fruição das obras musicais.

O fenômeno da música eletroacústica trouxe novas possibilidades de combinação rítmicas e sonoras, fornecendo uma nova visão da criação musical, dotada de uma diferenciada estética que, na maioria das vezes, não é compreendida pelos apreciadores de música tradicional. Dahlhaus (*apud* Menezes, 1996, p. 174) afirma que a música eletroacústica “exige uma imediatez da escuta” e que “não é o analfabetismo musical, mas a própria natureza da música eletrônica que interdita ao ouvinte uma visualização de suas estruturas que ele talvez procurasse se esta lhe fosse acessível”. Essa falta de familiaridade com a estrutura pode ser responsável por um certo distanciamento entre o público e as composições eletroacústicas.

Além de afetar os ouvintes, os meios tecnológicos têm afetado a concepção musical dos compositores. Smalley (1997, p. 107) afirma que estes têm também problemas em como traçar um trajeto estético e descobrir uma estabilidade em um mundo sonoro tolerável, como desenvolver métodos apropriados do fazer musical e como selecionar tecnologias.

Boulez (1986, p. 10) relata que a invenção musical se dá por meio das relações e reflexões com os antecedentes musicais diretos e indiretos de um indivíduo, e essas reflexões se devem a mecanismos intelectuais e mentais que são ligadas a obras tidas como modelos. Esses modelos também podem ser assumidos por quem ouve e, se a ruptura de conceitos na construção de uma obra é completa, a fruição torna-se um tanto quanto difícil.

O pensamento criativo deve ter uma postura de examinar suas próprias maneiras de trabalhar, justapondo o conhecido com o desconhecido, pode-se estabelecer um novo ambiente criativo de possibilidades infinitas.

Nos meios eletroacústicos, o conceito de *gesto* pode ser visto como essa justaposição de possibilidades conceituais. Tradicionalmente, o gesto possui uma ligação direta com a atividade humana. Na música eletroacústica, entretanto, esse conceito é questionado, devido à mudança de papel do intérprete na execução da obra. O gesto, agora, pode ser visto como uma *trajetória do movimento de energia* (Smalley, 1997, p. 111). Do ponto de vista do causador e do ouvinte, o processo gestual musical pode ser tátil e visual e, no contexto eletroacústico, a característica aural é mais marcante, podendo ser ligada a uma experiência psicológica mais detalhada.

Para Dennis Smalley (1986, p. 82), o gesto refere-se à ação direcionada de um objetivo prévio ou rumo a um novo objetivo, diz respeito ainda à aplicação de energia e suas conseqüências, sendo um sinônimo de intervenção, crescimento e progresso, ao mesmo tempo em que está intimamente ligado à *causalidade*

A causalidade efetiva ou suposta, segundo o autor, não é relacionada apenas com a intervenção física humana (como a respiração ou o manusear das mãos), mas também com eventos naturais ou construídos, analogias visuais, experiências psicológicas sentidas, enfim, qualquer ocorrência que pareça provocar uma conseqüência, ou vice-versa.

Em música eletroacústica, muitas vezes, não há um instrumento real envolvido nem nenhuma ação causal aural identificável, suposta responsável por fazer o som. A informação sobre o método de síntese ou o dispositivo de tratamento do programa de computador não são substitutos para o conhecimento da fonte e causa da interação: os gestos trabalhados no processo composicional acusmático não carregam as informações perceptuais equivalentes a um conhecimento intuitivo dos gestos físicos do fazer sonoro tradicional. Sobre esta questão, Zamprona (2005) aponta que se pode considerar o movimento de entidades sonoras no espaço como gestos. Ele ainda afirma que a criação de espaços diferenciados e a mudança de um para outro durante um concerto expande a noção de gesto para outros domínios.

Conseqüentemente, enquanto que na música tradicional o fazer musical e a percepção do som se misturam, na música eletroacústica não são comumente conectados. Sobre esta questão, Philippe Manoury (1988) afirma que, na música eletroacústica:

sobre o plano do gesto [...] o poder de predição causal pode ser completamente nulo [...], e a ausência de familiaridade com tais meios, a mobilidade que se instala [...] nos fenômenos sonoros propostos ao ouvinte sem esperança de qualquer retorno a uma situação de estabilidade, [...] faz com que o ouvinte se pergunte, hoje [...] 'o que é que foi enunciado?' (Manoury, 1988 p. 207).

Essas considerações reforçam a idéia de que a experiência de escutar instrumentos do ouvinte é um processo culturalmente condicionado, baseado em anos de treinamento audiovisual da performance instrumental. O conhecimento de gesto sonoro, conseqüentemente, é fortemente encaixado nas relações culturais. Esse fato não pode ser ignorado na criação da música eletroacústica, em que as fontes e as causas da construção dos sons tornam-se remotas ou destacadas do gesto físico conhecido.

Fundamentada nos conceitos de gesto na música eletroacústica, a presente pesquisa propõe, por meio da composição de obras eletroacústicas, apontar possibilidades de aplicações do gesto como um princípio estrutural na criação musical, em que a causalidade de

tais gestos não se refere exclusivamente à noção de movimento de um *performer*, mas sim aos gestos sonoros em si e suas idiossincrasias.

As peças apresentadas enfatizam o uso do gesto sonoro como material composicional. Esta investigação realizou-se sob a hipótese de que tal relação dará um caráter de continuidade e talvez de “humanidade” para a música eletroacústica, sem perder sua identidade particular. Ou seja, acredita-se que, com o uso de tais modelos de escuta em contextos eletroacústicos, o ouvinte aplicará sua experiência auditiva na fruição dos processos gerados nos meios tecnológicos.

Três abordagens gestuais são usadas no processo de criação. A primeira peça relatada é a obra acusmática¹ *Trajelórias*, em que o uso do gesto eletroacústico é aplicado em sua forma pura, sem relações explícitas a gestos instrumentais. Outra abordagem é a peça também acusmática *Metagestos*, na qual a criação dos gestos usados como material é feita a partir de modelos gestuais instrumentais. O terceiro caso é o da peça mista para violoncelo e sons eletroacústicos *Entre planos*, em que, dentro do mesmo contexto musical, interagem os gestos instrumentais com os eletroacústicos. Todas as obras relatadas foram compostas por mim no período de 2005 a 2007 e encontram-se em um CD anexado a este trabalho.

No primeiro capítulo serão aproximadas concepções acerca do gesto na música contemporânea sob a ótica de diversos autores e compositores, seguindo uma visão do uso do gesto em contextos composicionais na música atual. Será enfatizado também o uso do gesto na música eletroacústica com uma atenção especial à situação acusmática onde a presença do *performer* e, conseqüentemente, de gestos físicos não é real, trazendo a questão física dos gestos para características mais puramente sonoras.

Um capítulo será dedicado a abordagens acerca das tipologias e características dos gestos aplicáveis na música eletroacústica, sendo destacadas a *Tipologia do gesto instrumental* de Claude Cadoz, a *Espectromorfologia* de Dennis Smalley e a idéia de gesto dentro do conceito de *Paisagem (landscape)* de Trevor Wisart. A escolha de tais autores se deu pelo fato de cada um deles contribuir com tentativas de sistematização para descrição de características do gesto, sendo aplicáveis para a música eletroacústica. Tal capítulo irá apenas

¹ A designação “acusmática” provém da filosofia grega antiga e destinava-se aos discípulos de Pitágoras que ouviam as lições de seu mestre por detrás de uma cortina. Em outras palavras, as mesmas situações de um concerto eletroacústico com a execução de obras para fita magnética pura, sem o acompanhamento de instrumentos, e, portanto, sem a presença do intérprete humano.

relatar tais teorias enquanto que no capítulo seguinte serão aplicados e comentados estes conceitos nos meus relatos composicionais.

Em tais relatos, serão expostas também as técnicas e estratégias no processo de criação das obras. Para finalizar, será feita uma conclusão em que as principais idéias estudadas serão sintetizadas e comparadas às obras criadas, baseadas na hipótese posta em questão.

1 CONCEITUAÇÃO DE GESTO NO CONTEXTO MUSICAL

O uso do termo *gesto* na produção musical atual tem sido difuso, pois remete a diferentes significações e sentidos devido à existência de uma multiplicidade nos meios de comunicação e nas atividades relacionadas à música. Com práticas musicais diferenciadas, o uso do termo *gesto* na produção musical atual costuma aparecer como modo de descrever diferentes campos.

Antes do aparecimento dos sistemas de gravação e manipulação sonora, o contato com música se dava basicamente por meio da performance. O ouvinte, ao entrar em contato com a produção sonora, participava da realização musical ao reconstruir internamente, além das sucessões de notas produzidas pelos instrumentos musicais ou as estruturas composicionais, todo o universo gestual que o acompanha, pois a música é fruto dos corpos que a produzem e é impossível, para o ouvinte, ficar alheio à presença desses corpos. A esse respeito, Trevor Wishart (1986, p. 43) defende que parte de nosso “prazer” na escuta de música permanece na apreciação de uma fonte humana dos sons, que está em um sentido diferente da articulação de parâmetros não notáveis por meio do gesto da performance. Nesta ótica, pode-se afirmar que a experiência vivida tem um papel fundamental na percepção (e por que não recepção?) de contextos musicais.

Porém, o que a situação musical atual demonstra é que a idéia de gesto transita e se modifica entre práticas musicais distintas e diferentes tentativas de conceituação. Seu uso se conecta aos cruzamentos de dimensões como a composição, a performance e a escuta.

Leonardo Aldrovandi (2000, p. 15) ao relatar o uso da palavra gesto no contexto musical sintetiza algumas aplicações do termo tais como: movimento gestual do *performer* ou intérprete; idéia vinculada à exploração de aspectos idiossincráticos de um instrumento na composição; identificação de alguma qualidade significativa particular, de algum acontecimento sonoro, de saliências de energia (amplitude) num contexto ou de um significado convencional (estrutura musical ou extramusical); identificação de direcionamento ou confluência de certos parâmetros musicais; conjunto, agrupamento ou sistema dinâmico de eventos sonoros direcionados ou globalizados micro e macroformalmente; parte da formação do objeto sonoro; objeto singular e suas microflutuações internas; envoltória de amplitude, ou mesmo a própria amplitude, que provém da energia mecânica de um movimento gestual do corpo ou da voz em um ambiente; ato ou imagem mental; conglomerado ou estado sonoro; ato dramático do *performer*; corte ou articulação significativa de uma textura ou de um tipo de

sonoridade particular, com um conceito dentro de um discurso composicional; objeto isolado ou congelado passível de ser desenvolvido, em uma seqüência macroformal de uma peça; um signo; como afeto ou unidade dramática na música e, por fim, uma expressão.

A concepção de gesto também pode vir acompanhada da idéia de correlação entre movimento corporal e escuta, em que o termo é visto no sentido corporal-sonoro, sem necessariamente considerar o que ele significa; ou seja, o gesto do *performer* com seu público. Neste caso, o movimento gestual de um *performer* não é tratado apenas como uma simples ação, mas participa de toda uma formulação interna para a percepção final de uma obra. O ouvinte, no processo de fruição daquela obra, acrescenta o que Aldrovandi chama de “intenção de escuta”, segundo o próprio autor: “um gesto se distingue de uma ação qualquer na medida em que é uma ação com atenção ou intenção de escuta por parte do *performer*. O movimento corporal do *performer* é um correlato da escuta” (Aldrovandi, 2000, p. 28).

Vale lembrar também que a escuta pode determinar o movimento gestual do mesmo modo que um movimento gestual torna possível a revelação de um comportamento sonoro para a escuta (p. 29). Assim, a escuta tem um papel primordial na percepção de gesto musical.

O gesto musical pode ainda ser diferenciado em duas categorias: o gesto físico e o gesto mental conforme Zagonel (*apud* Iazzetta, 1996). A primeira categoria refere-se à produção do som enquanto fenômeno físico, e possui uma relação de causa entre a ação gestual e o resultado sonoro proveniente de tal movimento, este é o caso da performance instrumental no sentido tradicional. Existe também a questão do gesto corporal, que não produz, mas acompanha o som, como é o caso do regente frente uma determinada dinâmica em um trecho musical. Não se deve perder de mente que é somente por meio da experiência é que proporções entre eventos e materiais que produzem os sons são estabelecidas.

O gesto mental é aquele que faz alusão aos gestos físicos e suas relações causais, ocorrendo na forma de uma imagem ou idéia de outro gesto. A idéia deste gesto é apreendida por meio da experiência que é guardada na memória, servindo de parâmetro para que o compositor possa prever um determinado resultado sonoro no momento da interpretação. Este gesto então, não necessariamente indica apenas um plano corporal do músico, ou um movimento físico em um instrumento, mas pode indicar uma estrutura sonora característica. Porém, o gesto mental sempre fará referência a um gesto físico – musical ou não – que é apreendido anteriormente por meio da experiência.

Delalande (*apud* Cadoz e Wanderley, 2000, p. 77) sugere que o gesto não deve ser analisado de um ponto de vista estritamente motor – ele considera que sua função está relacionada com a imaginação como produção efetiva do som. Assim ele indica três níveis

gestuais, que vão desde o nível funcional até o simbólico. São eles: o *gesto eficiente*, o *gesto acompanhador* e o *gesto figurativo*². O *gesto eficiente* relaciona-se essencialmente com a produção mecânica do som. Já o *gesto acompanhador* refere-se ao emprego do corpo como um todo, mas não está apenas envolvido diretamente com a produção do som; a postura ou o gesto de um regente podem ser exemplos disso (Iazzetta, 2000, p. 265). O *gesto figurativo* é percebido pela audição sem uma correspondência clara com o movimento físico, este pode estar intimamente ligado à concepção do gesto no ato da composição e na escuta de música eletroacústica.

Outra abordagem de François Delalande trata das “Unidades Semióticas Temporais”, que podem ser consideradas como um gesto (*apud* Zampranha, 2005). Tais unidades podem ser vistas como configurações sonoras portadoras de uma significação muito específica no plano temporal (Delalande, 1996, *apud* Zampranha, 2005). Esta definição mostra que a representação do gesto não é restrita ao campo das emoções. O gesto, sob tal ponto de vista, traz significações para uma obra que é relacionada a ele, considerando-o previamente na composição (Zampranha 2005).

A partir de tais discussões, pode-se considerar que o gesto musical em si não se trata apenas de um movimento físico humano, pois ele possui determinadas características próprias, as quais permitem que surjam qualidades sonoras individuais. Na realidade, em música, a combinação do movimento físico, ou apenas sonoro, com o que se escuta é que se pode considerar realmente como um *gesto musical*.

O uso da palavra gesto, no entanto, pode ainda vincular-se à idéia de acontecimento ou como algo fundamentalmente significante, seja na escuta, na visão, no tato, no movimento etc. Em música, muitos teóricos atrelam o conceito de gesto ao movimento e a visão significante do *performer* ou uma imagem de som ou relação sonora fixa e significante (estruturalmente ou qualitativamente). Robert Hatten (2006) afirma que o gesto pode ser considerado como o movimento que é marcado por sua significância, quer pelo agente ou pelo intérprete. Este movimento (intencional ou não) é interpretável como signo, e como tal ele comunica informações sobre quem o executa. E, ainda, a dimensão particular do significado relevante do movimento gestual pode ser marcada culturalmente.

Assim, o gesto também é entendido não apenas como um movimento, mas como um movimento que expressa algo (Iazzetta, 1996, p. 25). Trata-se de movimento com uma significação especial. Mais do que uma mudança no espaço, um ato corporal ou movimento

² *geste effecteur*, *geste accompagnateur*, *geste figuré*

mecânico, o gesto refere-se a um fenômeno expressivo que se torna real por meio do movimento. Nesta perspectiva, em música, o gesto pode ser encarado como um gerador de significação e sua função é proporcional ao seu poder de expressão.

O termo gesto, no contexto musical, pode ser considerado ainda como uma força ou energia aplicada que desloca de alguma maneira o material, podendo ser captado como uma forma resultante de uma evolução no tempo. Compartilhando esta idéia, Clair Renard (*apud* Aldrovandi, 2000, p. 46) considera o gesto como uma *forma dinâmica* e, para ela, o gesto age como intermediário entre o pensamento musical e o som, sendo a qualidade do som dependente da qualidade do gesto. O gesto é visto pela autora como uma ação sobre o material empregado na composição.

Existem ainda autores que comparam certo aspecto do uso da palavra com o sentido que a psicologia da forma chama de *gestalt*³. Trata-se de uma concepção holística do termo, ao se referir à ligação de parâmetros ou planos de diferenciação conceitual dos sons, seja como modo de se referir a um objeto composto com uma característica própria (como um trecho melódico) ou como objeto singular saliente (como algo que se articula numa textura sonora), havendo ou não a relação causal entre movimento gestual do corpo e som. O gesto é então, considerado como *gestalt* quando é encarado como um todo reconhecido.

Robert Hatten (2006) é um dos teóricos que defendem tal idéia. Ele considera o gesto como uma *gestalt* temporal e textural, ou seja, uma síntese de elementos discerníveis, sendo assim um movimento significante. Segundo o autor, uma das principais competências que torna possível compreender um gesto é o aspecto da identidade gestáltica que ele possui, isto é, ou o gesto musical é o produto de um único ou conjunto coordenado de movimentos pressupostos. De acordo com sua concepção, o gesto diz respeito a um conceito holístico que sintetiza o que os teóricos analisam separadamente como melodia, harmonia, ritmo e metro, tempo e rubato, articulações, dinâmicas e fraseado em um todo indivisível. Para ele, o gesto oferece uma proximidade, de significado afetivo, de uma síntese de elementos que podem ser projetados como *gestalt* e, seguindo a evolução do significado por meio da variação em desenvolvimento de um gesto, o ouvinte é seguramente guiado pelo discurso de um movimento como se seguisse o caminho de um gênero expressivo (Hatten, 2006).

Hatten defende ainda que o gesto é molar (em analogia à química), ou seja, não se pode quebrar os ingredientes que ele sintetiza ou determinar as proporções exatas de cada um dos elementos que ajudam a concluir seus efeitos. Segundo ele, a fragmentação na cultura e

³ Aldrovandi define a *gestalt* como “uma forma global percebida como unidade devido à sua constituição formal interna, ou seja, a qualidade que une partes em um todo através da relação formal (Aldrovandi, 2000, p. 17).

no estilo musical quase nunca faz uma reconstrução de uma linguagem gestual mais fácil para interpretações.

No que se refere à escuta, o gesto possui o papel de corporificar os sons, e por isso pode ainda ser usado como uma metáfora do que foi apreendido neste processo; trata-se de uma maneira de capturar um momento ou aspecto do sonoro e relacionar uma idéia musical vinda de uma ação física (movimento gestual) apreendida pela escuta, e relacioná-la ao termo.

Ainda em relação à escuta, o gesto pode relacionar-se também com a apreensão ou imaginação de certas entidades, qualidades ou acontecimentos que ainda não possuem algum nome que os qualifique melhor em classe ou gênero; a característica singular e global de algo que se quer reconhecer ou assinalar. Pode-se sintetizar o conceito como: “tudo o que é vivenciado como movimento passagem, corte ou microforma no plano sonoro” (Aldrovandi, 2000, p. 16). Ou ainda, pretende-se indicar, por meio da palavra, a qualidade singular de um som particular, no que diz respeito à sua característica própria e irreduzível. Esta característica de relacionar os sons com a imaginação por meio da escuta e com qualidades sonoras diz respeito a um processo trazido pela música eletroacústica, que será discutido mais detalhadamente neste trabalho.

1.1 O Gesto na Composição Musical Atual

No campo da composição musical, o *gesto* tem desempenhado uma presença marcante no processo inventivo e imaginativo de criação. Tradicionalmente, a idéia de gesto possui uma ligação direta com a atividade humana. Antes do desenvolvimento dos meios eletroacústicos, a música foi basicamente criada e ensinada por meio de gestos instrumentais e formas de emissão vocal. Em uma concepção mais tradicional, o gesto sonoro refere-se à atividade humana física: um fluxo de atividades liga-se a uma causa e a uma fonte.

Como afirmado anteriormente, os meios de comunicação e a pluralidade de atividades relacionadas à música vêm alterando o campo de significação e sentido não só da idéia que se tem de gesto, mas também dos principais conceitos que se tem da música em geral. Os meios tecnológicos vieram trazer grandes transformações no processo criativo e de recepção da música. Uma das mudanças significativas é referente à concepção do gesto na composição. Antes da criação e consolidação da fixação de sons em suportes, a questão do gesto não tinha um papel primordial na criação musical, mas com o surgimento das gravações, e especialmente da música acusmática, uma maior preocupação com a questão do gesto emergiu.

Embora presente de diversas maneiras no processo musical, a questão do gesto só recentemente passa a receber alguma atenção dentro da Musicologia. Sobre esta questão, Iazzetta (1996) acrescenta:

É interessante notar que essa dimensão gestual da música só vem a tona muito recentemente à medida que essa dimensão desvanece com o surgimento da música eletrônica e dos meios de gravação e reprodução, os quais modificam ou, por vezes, eliminam completamente a existência da performance (Iazzetta, 1996, p. 25).

Após estas mudanças ocorridas na História da Música, mais e mais compositores têm usado o gesto como uma base de justificativas de escolhas composicionais e como forma de conceituar analiticamente idéias musicais.

Cada estratégia criativa faz da idéia de gesto um campo de referência próprio. Compositores que escrevem partituras costumam relacionar a idéia de gesto mais à maneira como a escrita é configurada, principalmente em relação à organização sonora ou forma musical. Outros, como no caso da acusmática, costumam aproximar o gesto com os processos de escuta. Seja como for, a idéia de gesto permeia as preocupações da criação contemporânea.

A idéia de gesto, herdada do Romantismo, influenciou muitos compositores no início do nosso século. Esta idéia está intimamente ligada à valorização de virtuosismos da prática instrumental, e freqüentemente dá uma maior importância à performance como forma de “exaltação” ao *performer*. A idéia de gesto na música romântica pode ser vista, na composição, como mais próxima do impacto trazido pela performance, como fonte criativa, do que idéias mais abstratas ou estruturas aplicadas à composição.

As composições que tomam isso como base revelam uma grande preocupação com a expressividade e dramaticidade instrumental e com o contorno melódico, numa escrita em que o movimento gestual do corpo promove valores de expressão e de construção da composição. Nesta perspectiva, o gesto, fundamentado pelo movimento do corpo, indica uma trajetória contínua no tempo; o gesto instrumental parece sugerir uma qualidade de traçado, de caminho linear, de fluxo, de trajetória, na medida em que se baseia mais nas experiências diretas com o instrumento do que no pensamento abstrato. Compositores seriais e pós seriais como Arnold Schoenberg, Luciano Berio e Anton Webern (em algumas de suas obras) compartilham deste conceito.

Hatten faz um estudo sobre características do gesto musical que influenciam na composição. Para ele, obras musicais que tematizam o gesto podem considerar a estrutura motívica de uma frase como equivalente a uma “articulação gestual” da textura. Limites

motívicos podem coincidir com limites gestuais, e ligaduras e outras indicações articulatórias podem permitir o reconhecimento da segmentação característica de uma frase.

Ele propõe o que chama de “teoria semiótica do gesto”, na qual afirma que se trata de um movimento interpretável do gesto como signo, intencional ou não que, como tal, comunica informações sobre quem o exerce. A informação passada por meio do gesto, segundo o autor, pode ser classificada pelas categorias de Charles Pierce⁴:

- *Primeiridade*: caráter qualitativo; refere-se à atitude, modalidade, estado emocional etc. do gesto;
- *Secundidade*: dinâmico, direcional, intencional, em que revela reações, objetivos e orientações;
- *Terceiridade*: simbólico; pode-se confiar nas convenções e hábitos da interpretação para se conduzir à riqueza de significados extras, além do caráter de suas características dinâmicas e qualitativas (Hatten, 2006).

Além disso, ele coloca que a intermodalidade é um aspecto fascinante do gesto, em que dinâmicas e formações gestuais podem ser expressas por meio de diferentes sentidos, todos os quais têm em comum a característica de continuidade no tempo. O gesto, em sua concepção, ainda possui o caráter evolutivo, isto é, a capacidade de mover-se e a habilidade de perceber, por meio dele mesmo, o movimento de uma composição musical.

Para completar, ele também afirma que o gesto oferece uma imediação de um significado afetivo de uma síntese de elementos musicais, que podem ser projetados por um *performer* como *gestalt*, e seguindo a evolução do significado direto, desenvolvendo a variação de um gesto, o ouvinte é seguramente guiado até o discurso de um movimento como localizou o caminho de um estilo expressivo Assim, nesta ótica, o gesto musical é um poderoso gerador de expressividade na composição musical.

Ainda segundo Hatten, existem quatro competências que fazem possível compreender os aspectos do gesto musical em uma obra. A primeira se refere ao caráter de identidade gestáltica que ele possui, (como comentado anteriormente), ou seja, um gesto musical é o produto de um ou um conjunto coordenado de movimentos pressupostos (fonte física). A segunda competência trata da qualidade de continuidade do gesto. Aqui, um gesto musical estende-se sobre a desagregação de eventos acústicos isolados, proporcionando formações

⁴ C. S. Pierce foi um filósofo Norte-Americano conhecido por suas teorias na área da filosofia e da semiótica. Para ele a semiótica é a “doutrina da natureza essencial e das possíveis variedades fundamentais de semiose.” (Martinez, 2000). Para ele, a semiose, seria a ação dos signos conforme com uma noção triádica onde um signo (que seria o primeiro) representa seu objeto (o segundo) para um interpretante (o terceiro). Deste modo, a semiose acontece em redes formadas por diversos tipos de representações, sendo multiplicadas na mente humana, na natureza e no universo em geral.

coerentes, nuançadas, variações e/ou consistência sobre possíveis parâmetros variados. Trata-se de uma fonte social/cultural ou estilística. E, um estilo musical que instiga associações gestuais pode basear a emoção no movimento que é tanto físico quanto cultural.

O gesto possui também um caráter qualitativo, como terceira competência, na qual a experiência perceptualmente densa e repleta de um gesto musical pode exemplificar as qualidades que ele possui. E, por último, como quarta competência, o gesto possui a propriedade de desenvolver uma atividade subentendida. Neste caso, o caráter qualitativo de um gesto musical, com suas continuidades, torna possível supor uma motivação precisa, ou ainda, uma modalidade, e então, uma atividade implícita. Mesmo a representação de objetos naturais (como o vento ou o mar) pode estar carregada de aspectos humanos ou ser um amálgama de motivações afetivas em uma obra musical.

No ato da composição musical, existe o caso em que o gesto é tido em uma concepção mais abstrata, em que o movimento gestual proveniente de ações humanas não é tratado como premissa significativa ou criativa, mas sim o pensamento abstrato relacionado aos sons. Não é possível excluir a possibilidade de descoberta de gestos sonoros a partir de um instrumento, como fonte para possíveis abstrações. Ao mesmo tempo, é uma ilusão conceber uma hierarquia de ordem entre pensamento e experiência, entre idéia e descoberta, mesmo porque, no ato criativo ambas costumam ser atividades mútuas (Aldrovandi, 2000, p. 141).

O compositor e teórico Edson Zampronha (2005) considera que o gesto pode introduzir significações na composição, e que ele é usado de um modo desafiante na concepção poética da música contemporânea recente. Ele pontua suposições sobre o uso do gesto na composição musical. Segundo o autor, depois da década de 80, a segmentação do som em parâmetros foi um procedimento comum em diferentes tendências composicionais. Considerava-se que parâmetros conservavam suas características inalteradas, apesar dos modos que eles eram combinados. Porém, após esta década, reconheceu-se que os modos pelos quais tais parâmetros fossem combinados afetariam a maneira que eles seriam ouvidos. Deste modo, uma busca de alternativas para a composição musical deveria ser iniciada. Uma delas, sugerida por Zampronha para esta questão, seria o uso de gesto na composição.

Zampronha coloca que a relação entre materialidade sonora e significação é muito próxima, e que o gesto está na margem entre estes dois domínios. Para ele, o veículo material é uma peça fundamental para a construção de significação musical, e na música a materialidade do som e seu movimento no tempo podem ser marca audível de um gesto em um instrumento.

Em relação à composição, Zampronha considera que o gesto chega a ser compreendido como um mecanismo de materialidade sonora que gera uma configuração delimitada reconhecida pelo ouvinte como unidade. Esta unidade é intimamente relacionada com a significação na obra. Os parâmetros tendem a não ser tratados independentemente de outros, mas sim como um conjunto, e as interferências múltiplas entre eles são levadas em conta. Neste contexto, configurações globais da escuta são apreendidas em um mecanismo de materialidade sonora e suas transformações espectrais e morfológicas são mais importantes do que uma estrutura em que sua lógica serve para organizar o microscópico em uma obra.

O autor considera ainda que o gesto responde à necessidade de uma construção musical baseada em alguma referência. Ele é visto como uma referência concreta que pode ser usada como base composicional. A coerência presente no gesto é transferida para a composição a fim de basear relações diferentes entre parâmetros.

Zampronha faz também considerações acerca da concepção poética do gesto em uma obra. Se ouvintes podem identificar o gesto como uma configuração delimitada, então de qualquer maneira os gestos podem também ser manipulados como se fossem motivos (Zampronha, 2005). E ainda propõe que o que ocorre na música de períodos anteriores, a memória pode conservar traços pertinentes que identificam um gesto e pode interpretar novos aspectos destes traços como sendo novos aparecimentos do mesmo gesto, ou similar a ele. Este fato pode conduzir gestos e motivos juntos e é o que torna possível adaptar uma variedade de processos de manipulação motívicadas de outros períodos na música contemporânea recente.

Segundo sua ótica, é possível explorar o fato de que o gesto está no limite entre materialidade sonora e significação e deduzir que algumas conseqüências musicais são de grande relevância para a música contemporânea recente. Para ele, esta relação torna possível transformar, ou melhor, re-significar as possibilidades oferecidas pela materialidade sonora: o que é não-musical em musical.

O processo de formação da escuta, que está ciente destas transformações, é a essência da trama para as re-significações. Gestos estereotipados são ineficientes para fazer isto porque estão além da materialidade sonora e, quando muito, geram um efeito anedótico quando impõem à materialidade uma musicalidade que lhe é estranha. De fato, gestos estarão bem próximos da materialidade do som, quase identificados com ele, para fazer esta transformação, para fazê-los atores desta trama.

Neste contexto, a transformação do não-musical no musical ilustra que a complexidade de uma obra não é necessariamente (ou exclusivamente) um resultado de uma

estrutura com plenitude de relações complexas. Uma obra torna-se um estágio em que acontece um diálogo complexo entre obras e diferentes partes da mesma obra.

Ao se encontrar na margem entre materialidade sonora e significação musical, o gesto volta a ser um recurso eficiente, completo, que possibilita transformar o que é não-musical em musical dentro de uma obra.

Outro compositor que utiliza o gesto como elemento central em suas composições e em muitos de seus textos teóricos é Brian Ferneyhough. Ele considera o gesto como uma unidade objetiva que possui uma configuração específica que está delimitada no tempo e no espaço, e que é uma representação icônica da emoção (*apud* Zampronha, 2005). É visto como uma classe de objetos ou estados genéricos fixos e convencionais da composição e da escuta (*apud* Aldrovandi, 2000, p. 148) que se referem a um domínio semântico particular e convencional.

Ele condena a idéia de alguns teóricos e compositores de que o gesto, em uma composição, é uma representação de emoções; para ele este fato causará um retorno ao Romantismo. Como alternativa, propõe o uso do que chama de *figura*. Para Ferneyhough, figura é o resultado da desconstrução do gesto em parâmetros e cada parâmetro é dado em um desdobramento autônomo, embora, de algum modo, sustente o gesto como um cenário de fundo (Zampronha, 2005), o conteúdo determinante, o potencial “progressista” ou renovador, composto de detalhes definidos por sua disposição no contexto e não do que é genérico.

O gesto pode ser encarado, segundo seu ponto de vista, como o congelamento da figura, um produto desta que se estabeleceu como tradição, o próprio estabelecimento das convenções (*apud* Aldrovandi, 2000, p. 148). Existe ainda o conceito de *linhas de força* que é responsável pelos detalhes do gesto. As linhas de força se desenham entre os objetos “no momento de diferenciação conceitual onde nasce a identidade, e fazem confluir a ‘impulsão conectiva’, estabelecidos no ato de ir de um objeto a outro” (*apud* Aldrovandi, 2000, p. 149). Através destas linhas de forças independentes que se cruzam constantemente, Ferneyhough busca transformar a expressão por meio de processos que criam perspectiva e discernimento por meio de linhas independentes.

O compositor também encara o gesto como a abstração ou analogia dos comportamentos do corpo, de algo já consumado e estabelecido com um poder referencial inato. Ele propõe que na composição musical deve-se tentar construir gestos em que as qualidades paramétricas pelas quais eles são compostos são liberadas no universo da música para serem capazes de fundirem em diferentes modos, ou coincidir com novas unidades gestuais. Para ele, o compositor deve ter a atitude de tornar o gesto uma imagem do

pensamento (figuralmente), sobre o qual pode-se trabalhar para torná-lo expressivamente diferente. O que é tratado como significativo e expressivo passa a ser estruturado como parâmetros em planos diferentes para que uma expressão diferenciada apareça de volta na superfície textural. Este jogo de mediação estrutural permite ir além dos limites impostos por uma situação puramente física, assim como obter independência de determinações composicionais da expressão somente por meio da imaginação ou da experiência do tempo (*apud* Aldrovandi 2000, p. 151).

Deve-se levar em conta que a utilização dos parâmetros na composição não é estruturalmente fixa; ela alterna ou sobrepõe o automatismo (relações fixas como as séries, por exemplo) e informalismo (decisões passo a passo diante do material).

Zampronha questiona a desconstrução do gesto proposta por Ferneyhough. Ele considera o fato de representações icônicas serem um meio pelo qual o gesto pode expressar diversas qualidades de emoções e sensações, mas o compositor coloca que, além destas, o gesto pode executar representações indiciais e simbólicas (ou seja, convencionais). E, nesta perspectiva, a desconstrução do gesto não parece ser uma desconstrução do gesto em si, pois conforme afirma ele, quando o gesto é desconstruído em parâmetros, são justamente as relações simbólicas que são suprimidas, particularmente em relações simbólicas estereotipadas (Zampronha, 2005). O gesto, todavia existe nesta desconstrução, e é usado como um elemento chave para relacionar os parâmetros entre si em uma unidade significativa.

A visão de desconstrução do gesto em parâmetros parece se confrontar com as idéias de Robert Hatten que considera o gesto como *gestalt*, como citado anteriormente. A desconstrução parece também ir de encontro com a visão de Rhim (*apud* Aldrovandi, 2000, p. 55) que considera que os componentes musicais (intensidade, direção, dinâmica, etc.) constituem um “átomo musical”. Estes parâmetros, para ele, constituiriam um fenômeno misto, uma continuidade que muda no tempo. O conceito de gesto, neste caso, pode se relacionar com as idéias que valorizam a idealização da formação sonora no tempo, ou de um corpo de componentes associados inerentemente.

Sintetizando essa investigação teórica pode-se relatar diferenciadas propostas de conceituação para o gesto no contexto musical. Uma aplicação muito comum do termo é a do movimento gestual do *performer*, onde se obtém uma correlação entre movimento corporal e escuta. Existe também a abordagem de Zagonel (*apud* Iazzetta, 1996) que categoriza o gesto musical em duas partes: o gesto físico – aquele que possui a relação de causa-e-efeito entre a ação gestual e o resultado sonoro – e o gesto mental que refere-se à alusão a gestos físicos, ou a imagens mentais de tais gestos.

Outra consideração acerca do termo é a de Delalande (*apud* Cadoz e Wnderley, 2000, p. 77) que afirma que o gesto tem uma função relacionada com a imaginação da produção efetiva do som, indicando três níveis gestuais: o gesto eficiente, o gesto acompanhador e o gesto figurativo. O autor considera ainda o gesto como configurações sonoras que possuem uma significação no plano temporal. Tais configurações são chamadas de “unidades semióticas temporais”, sendo que estas não estão restritas ao campo das emoções.

Outro uso da palavra gesto no contexto musical está ligado a um movimento portador de significâncias que comunica informações sobre quem o executa. O termo pode ainda ser considerado como uma ação sobre o material empregado na composição resultando em uma forma dinâmica (Renard *apud* Aldrovandi). Ou ainda, o gesto é visto como *gestalt*, quando é encarado como um todo reconhecido, mesmo sendo composto por diversos parâmetros.

Na composição musical o gesto ganha um papel preponderante e conceituações próprias. Nesta perspectiva ele pode estar baseado na expressividade e dramaticidade instrumental e no movimento do corpo, como é o caso de muitas composições do Romantismo e de alguns compositores da primeira metade do século XX. No acaso de obras que tematizam o gesto, este é considerado uma estrutura motívica de uma frase, um poderoso gerador de expressividade na composição musical (Hatten, 2006).

Na composição musical atual o gesto pode ser encarado como um mecanismo de materialidade sonora que gera uma configuração delimitada pelo ouvinte como unidade. Segundo Zampranha (2005) tal configuração está relacionada com a significação da obra. Já para Ferneyhough (*apud* Zampranha, 2005) na composição musical, o gesto trata-se de uma unidade subjetiva delimitado no tempo e no espaço que é a representação icônica das emoções. E, para evitar a referência direta a emoções, o compositor deve tornar o gesto uma imagem do pensamento, podendo trabalhar sobre ele e torná-lo expressivamente diferente.

Em seguida, no capítulo dois, vê-se que no contexto da composição eletroacústica o gesto irá apropriar-se de características próprias que influenciará a composição musical da atualidade como um todo.

2 O GESTO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA.

Com o uso dos meios tecnológicos de produção sonora, a presença de um intérprete como um agente da fonte sonora instrumental tornou-se opcional. Inicialmente, a proposta da corrente da *Musique Concrète*, liderada por Pierre Schaeffer, pregava uma experiência musical baseada na interioridade do som, em que a *escuta reduzida* servia de guia para essa experiência. A escuta reduzida sugere um tipo especial de atenção musical aos sons: uma ferramenta para avaliação dos objetos sonoros; um modo de ouvir as qualidades internas de um som, descontextualizando-o de sua causalidade e de toda referência exterior, ou seja, o objeto sonoro é percebido de maneira que:

Se a intenção da escuta estiver voltada para *o som em si mesmo* [...] indícios e valores são ultrapassados, esquecidos, renovados em proveito de uma percepção global, “acumulada”, não habitual, mas, todavia irrefutável: negligenciando-se a “proveniência” e o “sentido” (Schaeffer, 1993, p. 133).

Por outro lado, havia o grupo de Colônia – *Elektronische Musik* – que baseava suas composições na síntese de frequências puras, fundamentadas na idéia weberniana de *melodia de timbres*, na qual cada instrumento produz suas sonoridades obedecendo às bases do método serial. Porém, os músicos eletrônicos se encontraram em um grande impasse no que diz respeito à inteligibilidade das manipulações de timbres, pois a audição das estruturas seriais no nível do timbre mostra-se como uma operação essencialmente não realizável, já que era contraditória frente à própria essência do timbre. As sonoridades puras não se cristalizavam, resultando em um conjunto sonoro musicalmente inexpressivo e destituído das ricas nuances, variações e inflexões que caracterizavam os sons instrumentais.

Então, as sonoridades pré-gravadas em fita magnética passaram a ser unidas aos sons eletrônicos e também chegou a se incluir instrumentos tradicionais a essas composições. Esse novo material é redimensionado apenas quando aliado às sonoridades acústicas que, por sua vez, ganham novos atributos ao se colocar ao lado dos sons eletrônicos propriamente ditos. Sobre isso Menezes (1999, p. 13) coloca que:

Era de se esperar que, após um curto período de experimentação no terreno da composição contemporânea com os meios eletrônicos, a história musical de nosso século nos apresentasse com o advento de significativas obras em que a interação entre instrumentos e fita magnética constituísse sua principal marca.

Deste modo, nesse novo cenário composicional, o gesto passou a ter uma nova concepção no contexto musical. De um lado, a idéia de gesto está atrelada a qualidades

sonoras, no caso da música acusmática, enquanto que, de outro lado, uma preocupação com a importância do ato físico é levada em questão, tal é o caso da música interativa e da performance com as tecnologias eletrônicas.

Assim, o meio eletroacústico, em verdade, veio reforçar a questão do gesto na composição musical em todo o contexto contemporâneo. No caso da música acusmática – que será abordado mais proximamente na seção seguinte – com a supressão de uma imagem da fonte, o ouvinte pode vir a sentir certa instabilidade perceptual. E por meio das qualidades sonoras e da ocupação espacial o compositor busca uma re-significação para o gesto.

No caso das músicas interativas e das interfaces gestuais, a ação acústica aparentemente pode se dissociar do movimento mecânico, porém um aspecto visual continua presente em uma apresentação. Neste contexto, a atuação de um instrumentista ou cantor no palco em trabalhos mistos que usam sons gerados eletrônica ou digitalmente ao lado de sons produzidos por instrumentos acústicos, serve como referência física e visual na compreensão das estruturas sonoras. A performance aqui é encarada como a possibilidade de manipulação do som no tempo. E, o movimento gestual sobre os sons permite um agenciamento atento ou intencional de certas qualidades sonoras, com a possibilidade de descobertas e surpresas sonoras de interesse.

Por meio da performance no contexto eletroacústico, é possível apresentar qualidades adaptativas e espontâneas da atuação, desfazendo uma certa rigidez da gravação. Uma vantagem de tal interação é a possibilidade de flexibilidade e surpresa que a performance pode trazer – aspectos que nem sempre são conseguidos com a sistematização musical em estúdio.

Alguns compositores acreditam que computadores e instrumentos digitais desestruturam a relação causal entre o gesto e o som. Deste modo, iniciou-se uma busca por familiaridades por meio de novos dispositivos gestuais. Tentativas nesse sentido vieram a partir de extrapolações a partir do padrão MIDI. Este padrão entrou em muitos estúdios como forma de recuperação do gesto instrumental, o controle manual necessário para o ato de compor. O protocolo MIDI veio oferecer mais “instrumentalidade” do que antes era disponibilizado pelo sistema analógico. Porém, conforme Caesar (1997), “para muitos, no entanto, o protocolo MIDI foi também um canal para a reação, no sentido de que o repertório gestual das interfaces é, e soa, às vezes, por demais reminiscente do da música instrumental”.

Nesses ambientes de interação entre o movimento gestual mecânico e os sons eletroacústicos, muitas vezes pode resultar o fato de o controle entre a captação de uma fonte gestual e produção de sons passar a ser dissociável. Uma suposta relação direta entre o

movimento gestual e o som não existe em sua plenitude, proporcionando ao ouvinte relações perceptuais diferentes das de causa-e-efeito da performance tradicional.

Percebe-se então que uma parte da composição musical passa a ser a confecção de um ambiente interativo (Aldrovandi, 2000, p. 64). Não se associa mais um som a um determinado instrumento, pois as relações causais com os movimentos gestuais são perdidas. O ambiente instrumental será definido, neste caso, pela determinação da interface e dos meios de controle e produção dos sons, podendo envolver uma lógica de comportamento que pode ser composta para cada obra ou performance.

Desta maneira, apesar de existir a tentativa de retorno a uma familiaridade instrumental por meio de inserções de performances ao vivo, no contexto eletroacústico, a escuta continua a ter um papel primordial na experiência do gesto musical. O que antes era determinado pela permanência tímbrica de um instrumento tradicional, agora é reconfigurado na percepção pelas inúmeras possibilidades fornecidas pelas novas tecnologias. Isto confirma o fato do advento da música eletroacústica contribuir para uma ampliação e enriquecimento da experiência musical.

2.1 A música acusmática, um caso à parte.

Anteriormente ao surgimento da produção e criação sonora em meios tecnológicos, a música era necessariamente realizada por meio da performance, ou seja, o instrumento era o meio principal de se adquirir um conhecimento musical. A música eletroacústica modificou este quadro quando exigiu mais um conhecimento derivado de experiências praticamente restritas ao domínio mental do que a práticas corporais relacionadas à fisicalidade de objetos materiais, gestos e movimentos implícitos da performance de um instrumento. Os gestos trabalhados no processo composicional acusmático não carregam as informações perceptuais equivalentes a um conhecimento intuitivo dos gestos físicos instrumentais. Conseqüentemente, enquanto na música tradicional o fazer musical e a percepção do som se misturam, na música eletroacústica não são freqüentemente conectados.

Aparentemente, o comando e o controle de máquinas não demandam mais um conhecimento de instrumentos musicais que envolvem o uso do corpo como um fator primordial ao processo composicional. Com a interferência digital e eletrônica no ato da composição, a primazia da interação sensório-motora dá lugar a uma abstração codificada. Pierre Levy (1998, p. 20) coloca que “hoje, [...] etapas da produção musical, desde a concepção inicial até a vibração final da atmosfera, podem reduzir-se à intervenção codificada

sobre o modelo digital de um sinal físico”. Nesta conjuntura, o compositor é agora incitado a criar novos materiais musicais desconhecidos e o ouvinte a desenvolver estratégias de escuta que não faziam parte de seu repertório.

Ao excluir a presença de intérpretes, instrumentos e referências visuais e gestuais fez com que a experiência musical fosse alterada radicalmente. A relação que o ouvinte possuía com este dispositivo causal pela performance instrumental tradicional é posto em xeque com este novo material musical. A composição em meios tecnológicos não é da mesma natureza pela qual o ouvinte de música tradicional está habituado. Toda a herança técnica que o passado deixou sob a forma de leis implícitas ou explícitas demonstra-se insuficiente neste contexto.

Por muito tempo, apenas gestos instrumentais ou vocais serviram como modelos sonoros de referência nos processos cognitivos durante a audição musical. A esse respeito Manoury (1988, p. 207) afirma que “o gesto, a natureza e o lugar criam [...] o contexto no qual se irá organizar o discurso; se o ouvinte não perceber de antemão o discurso, ele poderá ao menos se certificar de certos elementos fundamentais que lhes servirão de suporte”. E, quando a música eletroacústica modificou tais parâmetros referenciais do gesto instrumental, parece que o ouvinte sentiu certa inconstância em sua percepção do discurso.

Segundo Zampronha (2005), o ouvinte pode estabelecer conexões indiciais entre o que é escutado e os gestos feitos por um *performer* em seu instrumento. Para ele, as indicialidades podem ser realizadas em concertos, e a conexão entre gestos e sons pode constituir um campo de interesse rico para o ouvinte. Mas o que acontece na música acusmática é que estas conexões não se mostram tão aparentes. Apesar de, muitas vezes, os sons criados em estúdio apresentarem características morfológicas semelhantes às de um instrumento tradicional, na maior parte dos casos, sons fabricados eletrônica ou digitalmente perdem seu princípio de identidade causal e o ouvinte não pode vinculá-los a nenhum tipo de fonte ou gesto que lhe seja familiar.

Smalley (1996, p. 108) afirma que a música eletroacústica trata de uma disposição sonora confusa que vai do real ao surreal e, para os ouvintes, as ligações tradicionais com o fazer sonoro físico são rompidas, ou seja, as formas e qualidades do som não indicam claramente fontes e causas conhecidas.

Portanto, os sons produzidos por tecnologias eletroacústicas, para quem os escuta, muitas vezes podem parecer confusos, ambíguos e um tanto quanto abstratos.

Manoury (1988) compara essa perda de referencial causal como uma situação “sobrenatural” para a escuta, pois na música eletroacústica as causas e efeitos podem ser

parâmetros independentes entre si. Para ele, no contexto da composição com máquinas “o compositor deve fazer com que o ouvinte tome consciência do fator de desvio que se instala entre a situação natural e a situação proposta, ou seja, no âmbito do gesto, da natureza e do lugar, o ouvinte deve estar consciente da presença do demônio”. (Manoury, 1988, p. 208). O “demônio” a que o autor se refere, é relativo a uma função de transferência que se dá ao gesto, à natureza e ao lugar dos sons na música eletroacústica. Trata-se de um desvio de parâmetros conceituais que ocorrem na composição eletroacústica.

O autor ainda defende que, num contexto eletroacústico, quanto mais se atinge um nível de integração dos fenômenos sonoros a um discurso determinado, existirá uma menor procura de uma causalidade de tais fenômenos. Conforme seu ponto de vista, a máquina não constitui um meio entre o criador e o ouvinte, mas ela *age* entre o gesto e o fenômeno percebido, porém essa ação é oculta, sem o conhecimento de tal ouvinte (Manoury, 1988, p. 208).

Portanto, ao mesmo tempo em que é possível afirmar que na música eletroacústica os gestos são eliminados da performance, também se pode dizer que na música acusmática o gesto físico é transcendido, e que novas possibilidades que eram impossíveis, devido às limitações corporais, tornam-se agora possíveis pois, além da criação de diferentes sons e espaços durante um concerto eletroacústico, pode-se estender a noção de gesto para outros domínios (Zampronha, 2005).

O termo gesto é agora transferido principalmente para valores de escuta, isto é, refere-se a aspectos do sonoro. Conforme Aldrovandi, na situação acusmática:

O “gesto” permanece presente, através de sua energia ou riqueza como agente energético capaz de ser percebido pelo ouvinte com graus de discernimentos variados. [...] (O) gesto passa a ser simplesmente uma maneira de se referir a um som que se pretende assinalar por sua singularidade ou significância para a escuta (Aldrovandi, 2000, p. 77).

O gesto, aqui, está intimamente relacionado à percepção aural, tanto em um processo de significação quanto de indicação e associação em relação a uma fonte pela qual o som poderia ter sido extraído, quanto ao modo pelo qual foi produzido, independentemente de um reconhecimento a alguma fonte. Assim sendo, um reconhecimento da fonte gestual não possui mais um papel tão primordial na escuta. O gesto passa a ser uma forma de se aludir a um som por sua significância ou particularidade na escuta.

Quando se relaciona o gesto com aspectos referentes à escuta, o termo passa a ter diversas visões sobre o seu uso. Uma das concepções pode ser comparada à idéia de *geste figurée* de François Delalande (*apud* Iazzetta, 2000, p. 265) em que ele diz que se trata de um

balé imaginário que constitui uma terceira dimensão do movimento sonoro, sendo também considerado como uso metafórico do gesto. Ou seja, o gesto, neste caso, relaciona-se mais ao que é percebido pelo ouvinte, do que ao movimento físico de um *performer*. A noção de gesto permanece, porém esta não se faz mais com a apresentação do corpo, mas sim de sua marca gravada, transferindo a idéia de gesto para a apresentação de qualidades sonoras. Houve uma eliminação do intérprete no sentido tradicional, mas o gesto continua lá, em forma de representação de movimentos sonoros.

Com a ausência de aspectos visuais significantes, a música acusmática incentiva um caráter de aspecto imaginativo para a escuta. A escuta traz noções de movimento e espaço por meio de sons, podendo também se apoiar na imaginação de um espaço em que transitam corpos em movimento. Na percepção, uma imagem é formada e esta permite um jogo de significações e sensações para o ouvinte. Para Smalley (1992) uma característica visual é imprescindível para a percepção do campo gestual; as correlações da trajetória de movimento-energia não podem ser imaginadas sem relações visuais (Smalley, 1992, p. 530).

Essas “imagens sonoras” formadas na percepção por meio de gestos sonoros são um resultado das experiências vivenciadas pelo ouvinte. Iazzetta (2000, p. 261) defende que o gesto adquire sua significação através da experiência com os signos que circundam o ouvinte, e esta significação é construída via interação entre o fenômeno bruto experienciado durante a vida e a maneira com que os sentidos apreendem tal fenômeno. E ele ainda afirma que o ouvinte “recebe a incumbência de aplicar sua experiência auditiva ao exercício de compreensão dos processos gerados pelas novas tecnologias e das novas configurações que elas trazem para a música atual” (Iazzetta, 1997, p. 29).

A localização espacial é um fator importante na percepção trazida pelos gestos sonoros. Diferentemente da sensação de localização que se tem por meio de uma visão de um concerto com a presença de intérpretes, a música acusmática possibilita uma concepção diferente para o espaço. Nesse caso, o espaço é imaginado na ação dos sons em si e suas trajetórias de seus movimentos. Sobre esta característica de espacialização da música eletroacústica Menezes (1999, p. 23) diz que:

Foi somente com os meios eletroacústicos que a *mobilização* dos sons no espaço pôde ocorrer como dado da própria estrutura musical. Se experiências arrojadas de repartição dos instrumentos no espaço acústico foram realizadas já há muito na transição da Renascença ao Barroco, todo e qualquer som puramente instrumental, privado de transformações através de meios eletrônicos, estava e permanecerá sempre confinado, enquanto a emissão sonora, à sua proveniência localizada no espaço, determinada pelo corpo do instrumento gerador. Na música eletroacústica, ao contrário, a própria

emissão sonora pode ser mobilizada no espaço, mediante sua transição espacial através da utilização de diferentes alto-falantes, durante a vida mesma de um único som.

Essa mobilização que o autor comenta pode ser relacionada ao gesto sonoro eletroacústico que, com o advento da música acusmática, voltou a atenção para a questão da espacialidade para a composição instrumental contemporânea, porém não convém a este trabalho aprofundar-se sobre esse assunto.

O movimento de morfologias no espaço configura-se como uma característica marcante na música eletroacústica. Segundo Caesar “Quando se trabalha deliberadamente com representações acústicas de ‘espaços’, cria-se, na composição eletroacústica, materiais de grande teor emocional” (Caesar, 2004). Nesse caso, a escuta é conduzida por campos imaginados e criados a partir do comportamento, das qualidades significativas e dos acoplamentos sonoros, bem como à espacialização dos sons, o gesto é visto neste contexto como uma *trajetória espacial* (Smalley 1986, p. 91).

Uma imaginação espacial pode ser potencializada por várias fontes espalhadas pela sala de concerto. E uma das maneiras de conseguir o potencial imaginativo do gesto provindo da sensação de espacialidade na música eletroacústica se dá pela difusão na hora do concerto. Zamprónha (2005) acredita que a difusão eletroacústica é responsável pela introdução dos gestos em si, seja pela ação de sons gravados ou ainda pelos sons processados em tempo real. A eficiência é conseguida, entre outros aspectos, quando quem ouve considera o que escuta como um resultado de gestos produzidos durante a difusão eletroacústica.

Para ele, na difusão eletroacústica, o gesto deve marcar a escuta, como se fosse a causa do que é escutado. Neste sentido, pode-se, por exemplo, criar articulações, similaridades e diferentes espaços, criar ou acrescentar contrastes, reforçar a expressividade, referir motivos musicais a deslocamentos espaciais, e outras possibilidades de articulação do espaço de diferentes conjuntos de alto-falantes disponíveis em uma sala de concerto.

Para Smalley (1986, p. 92) a difusão constitui um importante papel na articulação espacial. Um aspecto importante está envolvido com o processo auditivo no qual a música é transferida via alto-falantes para um novo espaço acústico – o ambiente escutado. Nenhum dos meios eletroacústicos de transferência nem o espaço final são neutros: ambos afetam a substância musical e a estrutura. Para o autor, esse processo é um ato de adaptação e interação espacial que envolve a re-interpretação da estrutura musical para o ouvinte, do modo que se comporta e da maneira apropriada para as dimensões e propriedades acústicas do espaço final. É uma questão de adaptar gesto e textura de modo que o foco multiunívoco seja alcançado

para tantos ouvintes quanto for possível. Para ele, a arte da *difusão sonora* é tida como frágil, constituindo-se de um meio que confia na observação e discriminação de diferenças qualitativas, em que os critérios espectrais são tanto o produto de qualidade sonora que este ato final transforma-se no mais crucial de todos.

O contexto acusmático permite as mais variadas noções de gesto. Uma interessante relação do gesto sonoro com os conceitos de *allure* e *facture* – de Schaeffer – é feita por Aldrovandi (2000) no artigo *Gesture, facture, allure: the sculptor molds the clay*. Para o autor, uma idéia de gesto aparece ao questionar a percepção do agente energético no som. A noção schaefferiana de *facture* indica para a percepção da energia originalmente aplicada no objeto de produção sonora, dando esclarecimento para a percepção do objeto sonoro. A percepção da fatura não depende de reconhecimento da fonte, isto é, de uma associação clara entre o que é escutado e um instrumento ou fenômeno ambiental conhecido. *Facture*, segundo Aldrovandi, pode ser a habilidade de perceber os agentes do processo de produção sonora original. Ele afirma que para aproximar a noção de *facture* com o movimento gestual humano, deve-se considerar os tipos de agentes e o modo de comportamento registrado nos sons como são percebidos, ou seja, sua característica formal.

Enquanto a noção de *facture* relaciona-se com o “*making-of*” do objeto sonoro, o termo *allure* indica a classe de comportamentos dos agentes como aparecem no som, seus padrões de dinâmica ou forma. O *allure* pode ser encarado como uma marca da *facture*.

O *allure* relaciona-se ainda com flutuações de um som sustentado. Segundo o autor, se o gesto humano for levado em conta, o tipo do agente será definido como *vivant*, ou seja, o agente produtor do som é vivo. Um agente humano é caracterizado como uma flutuação flexível, perceptível como um traço formal natural. A marca mecânica com a percepção de regularidades diretas e não-flexíveis, ou uma flexibilidade mínima para a escuta humana, tais como em alguns sintetizadores eletrônicos ou configurações automáticas. Existe ainda o *allure* natural, que é relacionado com uma irregularidade imprevisível, tais como em fenômenos naturais, nos quais não há controle nem intenção humana na produção de tais sons. Estas características revelam a maneira como a energia é aplicada em objetos vibrantes sem suas qualidades distintas próprias. Segundo ele, quando pessoas manipulam objetos vibrantes que produzem som, o *allure* é equivalente à noção de um comportamento sonoro regular, mas flexível, que é causado pelo agente. Assim, uma *facture* pode ser vista como marca registrada e classificável de *allure*.

Assim, a percepção do agente vivo no som é oposta ao mecânico, pelo qual geradores de sons podem não tomar o gesto como parte do processo de produção sonora. Para a nossa

escuta, isso geralmente resulta em uma qualidade diferente, normalmente de caráter fixo de regularidade no comportamento sonoro. Pode também ser o oposto de uma configuração mais 'caótica' do som, assim como em gravações de fenômenos naturais, em que o controle humano macroscópico não é realizável e o som é basicamente irregular.

Desta maneira, pode-se perceber que a música acusmática permite diversas abordagens para o gesto sonoro, e estas estão intimamente ligadas à experiência da escuta. Assim, em uma composição desta natureza pode-se planejar, controlar e tratar o material sonoro cuidadosamente no momento em que é produzido, onde o gesto pode ser um elemento chave para a composição musical.

Porém, não se deve perder de vista o fato de o gesto adquirir sua significação por meio da experiência que o ouvinte possui com os signos que o rodeiam. A significação é construída através da interação entre o fenômeno sonoro bruto experienciado durante a vida e a maneira como os sentidos apreendem tal fenômeno. E é justamente a experiência que fornece modelos perceptuais para a escuta, pois, conforme Smalley, os ouvintes podem apreender música apenas se descobrirem uma afinidade perceptual com os materiais e estruturas. Desta maneira, uma afinidade depende da parceria entre o compositor e o ouvinte, mediada pela percepção aural. Para ele, a primazia da percepção é incontestável, uma vez que, sem ela, a experiência musical não existe (Smalley, 1986, p. 63).

A música acusmática, muitas vezes, pode perder seu poder dramático e expressivo devido à ausência de intérpretes no palco. Assim, a manipulação de sons fixos, sintetizadores e computadores eliminam a materialidade do som. Sob esse ponto de vista, pode-se considerar que diferentemente dos sons produzidos por instrumentos mecânicos, sons eletrônicos não incorporam nenhum tipo de relação gestual com os dispositivos que os produzem (Iazzetta, 2000, p. 265). E, com o advento da música acusmática, em que os alto-falantes substituem o *performer*, ao eliminar as referências gestuais, representa-se uma grande autonomia e liberdade em termos composicionais mas, ao mesmo tempo, significa uma perda nas dimensões simbólicas e significativas de uma obra. Para tal perda, existe também quem defenda que práticas como a música interativa podem servir como um meio de restauração para essas perdas.

Outros consideram que em uma obra eletroacústica, na qual quase todas as representações indiciais estão ausentes, uma saída útil seria incluir certos sons que podem representar os gestos em si, sons que podem ser escutados como gestos sonoros que produzem outros sons e que possuem um grande impacto em concertos (Zamprona, 2005).

Além disso, em um contexto eletroacústico onde o reconhecimento efetuado de causalidades prevalece por outros gestos musicais – quer dizer, em que a presença de sons que representam os gestos em si prevalece – a introdução de sons de causalidades identificáveis adquire um efeito retórico importante e pode ser explorado na construção de vários discursos musicais.

O gesto, em música eletroacústica, pode ser considerado como um resultado composicional, ou ainda, como uma matéria para o discurso musical. Isto pode ser possível se o gesto permitir considerações de significações na escuta e admitir o processo de produção como um material formal de uma composição. O gesto pode ser experienciado como uma matéria composicional se for levada em conta a escuta consciente na produção do som.

O fato é que a música eletroacústica questionou sensivelmente a concepção de gesto no contexto musical. O que antes era exclusivamente relacionado a um movimento físico de um *performer*, chama a atenção para o que é puramente sonoro. Em geral, gestos instrumentais ou vocais serviram como modelo sonoro de referência nos processos de apreensão durante a audição musical. E a música eletroacústica acabou por inovar estes modelos perceptivos. Tal inovação trouxe modelos que não eram antes conhecidos, gerando uma ampliação e, talvez, certa inconstância para a experiência musical. Ao mesmo tempo, o contexto da acústica apresenta uma característica de intimidade com o gesto em si e suas particularidades, fornecendo uma experiência auditiva mais extensa.

O compositor, deste modo, deve buscar um balanço entre a exploração do potencial de imaginação do ouvinte e a criação de situações que ofereçam algum tipo de referencialidade ou unidade sonora. E o ouvinte, neste caso, deve-se apoiar na aplicação de sua experiência auditiva para a compreensão dos processos gerados pelas novas tecnologias e das novas configurações que elas trazem para a música atual.

3 ABORDAGENS GESTUAIS APLICADAS À MÚSICA ELETROACÚSTICA

3.1 Tipologia do Gesto Instrumental de Cadoz

Apesar de o objeto de estudo principal da presente pesquisa estar fundamentado na questão do gesto na composição, torna-se útil citar a teoria de uma tipologia de gestos instrumentais pelo fato de certas características apontadas pelo autor Claude Cadoz serem relevantes à construção e análise de determinados gestos eletroacústicos.

Claude Cadoz é um engenheiro e pesquisador que tem estudos sobre a configuração instrumental em novas tecnologias. Em seu artigo em conjunto com Marcelo M. Wanderley, “*Gesture – Music*” em 2000, o autor comenta diversas definições do termo gesto. Nesse estudo o autor primeiramente desenvolve conceitos como o de gesto instrumental, *continuum* de energia e desenvolve uma tipologia do gesto instrumental e depois desenvolve, juntamente com Wanderley, um estudo de caso de gestos executados na clarineta.

Para o autor, os conceitos de gesto possuem, em essência, referências diretas ou indiretas com o comportamento físico humano (Cadoz, 2000, p. 74). Afirma que é importante considerar que existe uma distinção clara entre significante e significado ou, respectivamente, gestos produzidos efetivamente e gestos evocados por meio da escuta que, na presente pesquisa, considera-se que pode ser o caso da música acusmática.

Cadoz concebe o gesto pelo que chama de *canal gestual* que se trata tanto de um meio de ação no mundo físico como um meio de comunicação em um duplo sentido: emissão e recepção de informação. O autor ainda ressalta que é impossível, neste processo, separar a *ação* da *percepção* (Cadoz, 2000, p. 78). Assim, o canal gestual pode permitir ao mesmo tempo relações comunicativas e interativas, além da emissão e recepção simultâneas.

O canal gestual é então considerado pelo teórico como dotado de três funções: *ergótica*, *epistêmica* e *semiótica*. Cada uma destas funções são dependentes e se complementam entre si. A função ergótica consiste na ação de modificação de transformação do meio. Neste caso “não existe comunicação de informação, mas apenas a comunicação de energia entre a mão e o objeto” (Cadoz, 2000, p. 78).

A função epistêmica refere-se à percepção de tal meio, em que a informação é recebida por um senso tátil. Esta função sempre está relacionada à primeira, pois necessita estar em contato com algum objeto. Por fim, a função semiótica relaciona-se com a

comunicação da informação através do meio, isto é, a função gestual *per se*. Esta função refere-se à capacidade do gesto de significar, fornecendo informações.

Transitando entre estas três funções, encontra-se o gesto instrumental, que é definido como uma modalidade específica do canal gestual. Tal gesto é caracterizado, segundo Cadoz (2000, p. 79), como sendo: 1 – aplicado a um objeto material, tendo uma relação física com este; 2 – em sua interação física, fenômenos são produzidos, cujas evoluções de formas e dinâmicas podem ser controladas pelo sujeito; 3 – este fenômeno pode então tornar-se o suporte para mensagens comunicativas e/ou a base para a produção de um material de ação.

Baseado no conceito do gesto instrumental, Cadoz desenvolve a sua *Tipologia do Gesto Instrumental*, que é construída a partir de suas funções, citadas acima. Os tipos gestuais são divididos em: gesto de *excitação*, gesto de *modificação* e o gesto de *seleção* (Cadoz, 2000, p. 79).

O gesto de excitação é aquele que fornece a energia que irá ser apresentada na percepção. Tal gesto determina os aspectos dinâmicos do som. O gesto de excitação ainda é diferenciado em três aspectos:

1. **Gesto instantâneo:** trata-se do gesto curto ou percussivo. “O som começa quando o gesto termina” (p. 80)
2. **Gesto contínuo:** quando som e gesto coexistem. Existe a diferença entre um gesto contínuo que produz uma excitação contínua e o gesto contínuo que produz uma seqüência direta de excitações.

O gesto de modificação relaciona-se com a modificação das propriedades do instrumento, sem nenhuma perda substancial de energia sendo transferida para o som final. Essa modificação afeta a relação entre o gesto de excitação e o som e, conseqüentemente, pode introduzir outras dimensões expressivas. Isto quer dizer que “gestos de modificação são elementos determinantes com respeito à forma, estrutura e função do fenômeno de informação produzido” (Cadoz, 2000, p. 80). Tal tipo gestual pode ser dividido em:

1. **Gesto de modificação paramétrica (ou contínua):** quando existe uma variação constante de parâmetros (um *vibrato*, por exemplo).
2. **Gesto de modificação estrutural:** é o caso da modificação relacionada a diferenças categóricas. É aquele que adiciona ou altera o instrumento como, por exemplo, o uso de surdinas.

O gesto de seleção refere-se à escolha entre múltiplos elementos similares em um instrumento, isto é, permite a seleção de estruturas vibrantes na execução. Tais estruturas serão selecionadas para vibrar em *seqüência* ou em *paralelo*.

Desta forma, estes tipos gestuais representam as funções gerais apresentadas em uma técnica de manipulação de instrumentos, porém, algumas características de tais articulações podem ter uma certa analogia com o movimento sonoro em si, mesmo aquele produzido em um meio eletroacústico.

3.2 Abordagem Espectro-Morfológica e o Gesto

O compositor neozelandês Dennis Smalley foi o responsável pela criação da abordagem espectro-morfológica em relação à escuta da música, especialmente da música acusmática. Em seus três artigos: *Spectro-morphology and Structuring Processes* (1986); *The Listening Imagination: Listening in the Eletroacoustic Era* (1992) e *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (1997), Smalley desenvolve sua teoria que se fundamenta na convicção sobre a existência de uma série de condicionamentos musicais e experiências cotidianas que permitem criar conexões verbais entre o mundo extramusical e o musical. Para desenvolver tal teoria, o autor usa como base a experiência perceptiva e o condicionamento cultural com relação à escuta; em sua concepção, as mudanças significativas na linguagem musical contam com uma base natural e cultural compartilhada, baseando-se na decodificação da percepção (Smalley, 1997, p. 125).

A espectro-morfologia foi criada pelo compositor como uma ferramenta para descrição e análise da experiência auditiva. Essas ferramentas também darão conta da materialidade desses sons quando usadas com flexibilidade e imaginação. Os conceitos e a terminologia das duas partes do termo condizem com a interação entre espectro sonoro (espectro -) e as maneiras que alteram e formam-se no tempo (- morfologia). O espectro- não pode existir sem a -morfologia e vice versa: algo tem que ser formado e uma forma deve ter um conteúdo sonoro (Smalley, 1997, p. 107). Deste modo, a abordagem espectro-morfológica ajusta-se em modelos, processos espectrais e morfológicos e fornece uma estrutura que compreende relações e comportamentos estruturais experimentados no fluxo temporal da música.

Nesta abordagem, o gesto tem um papel importante na construção de uma estrutura musical, pois na música acusmática as ligações tradicionais com o fazer sonoro físico são rompidas, e freqüentemente as qualidades e formas de sons eletroacústicos não indicam fontes e causas (Smalley, 1997, p. 107).

Conforme o autor, uma vez que o ouvinte pode capturar a relação entre o corpo sonoro e a causa do som, ele sente que capturou certa compreensão: o conhecimento intuitivo do

gesto físico humano envolvido está em ligação estreita com o seu conhecimento da música como uma atividade (Smalley, 1997, p. 109). Porém, a composição eletroacústica não se relaciona ao mesmo tipo de atividade; não existe corpo sonoro real envolvido nem uma ação causal aural identificável supostamente responsável por fazer o som. Para ele, apesar dos materiais eletroacústicos freqüentemente ignorarem sons vocais e instrumentais, suas influências formativas persistem por meio do gesto. E, posto que o comportamento interno do espectro do som pode não espelhar abertamente a inspiração de instrumentos e vozes, ligações tangíveis com a humanidade demandam ser preservadas por meio do gesto (Smalley 1986, p. 62).

Desta maneira, segundo o ponto de vista de Smalley, o termo *gesto* refere-se inicialmente à atividade humana, física, a qual tem conseqüências espectro-morfológicas; um fluxo de atividade liga-se a uma causa e uma fonte. Neste caso, um *agente* humano produz espectro-morfológicas por meio do movimento do gesto, usando o sentido de toque ou de um implemento, aplicando a *energia* a um *corpo sonoro*. Trata-se de um processo tátil, visual, aural e proprioceptivo⁵, um modo do fazer-sonoro ligado a uma experiência sensório-motora e psicológica. Assim a noção de gesto é vista como uma forma de relacionar aspectos do espectro com a produção dos sons originários de uma atividade física.

O gesto também é encarado por Smalley como uma *trajetória de movimento-energia* que excita o corpo sonoro, criando vida espectro-morfológica (Smalley, 1997, p. 111). Diz respeito à ação dirigida que se afasta de um objetivo prévio ou move-se em direção a um objetivo novo; refere-se também à aplicação de energia e suas conseqüências, um sinônimo de intervenção, crescimento e progresso.

Em sua ótica, o gesto também está ligado à *causalidade*. Se a causa do gesto é desconhecida, pode-se supor de seus perfis energéticos o que poderia tê-lo causado, e suas espectro-morfológicas fornecem evidências da natureza desta causa. Causalidade, real ou suposta, é relacionada não apenas com a intervenção física da respiração, mão, ou dedos, mas também com eventos naturais, analogias visuais, experiências psicológicas sentidas ou mediadas pela linguagem e paralinguagem, certamente qualquer ocorrência que pareça provocar uma conseqüência, ou conseqüência que pareça ter sido provocada pela ocorrência (Smalley, 1986, p. 81).

⁵ Referente a: os sentidos pelos quais se percebe os movimentos musculares, a sensação de tensão e relaxamento dos músculos com esforço e resistência.

Para entender melhor o papel do gesto na espectro-morfologia smalleyana, é importante conhecer a idéia que ele propõe sobre qualidades *intrínsecas e extrínsecas* do material musical. Segundo Smalley, a espectro-morfologia concentra-se principalmente em aspectos *intrínsecos* do som, isto é, trata-se de um auxílio para descrever eventos sonoros e suas relações existentes dentro de uma obra musical. Porém, como atesta o autor, uma obra musical não refere-se apenas a si mesma, ela também relaciona-se a uma extensão de experiências fora de seu contexto. Para ele, a música é um construto cultural e uma base *extrínseca* na cultura é necessária para que o intrínseco possa ter um significado. O intrínseco e o extrínseco são interativos em uma obra musical (1997, p. 110).

Conexões extrínsecas e intrínsecas não necessitam reportar apenas a experiência do sonoro. As ligações extrínsecas com o não-sonoro também são possíveis, sejam baseadas no movimento físico humano ou na experiência ambiental. É aí que o gesto se faz presente em sua teoria. A energia, que está inerente no movimento espectral, é parte da experiência do sonoro e do não-sonoro, ligada não apenas ao movimento em geral, mas também ao gesto humano.

O autor cria o termo *vínculo com a fonte*⁶ para representar a ligação intrínseca ao extrínseco, dentro da obra para a parte externa de mundo sonoro. Em suas próprias palavras, o vínculo com a fonte seria: “a tendência natural de relacionar os sons com fontes e causas supostas, e relacionar sons com outros sons por parecerem ter origens compartilhadas ou associadas” [tradução minha]⁷ (Smalley, 1997, p. 110).

A palavra “vínculo” evoca uma conexão obrigatória, inexplicável ou o familiar entre o ouvinte e o contexto musical. Os vínculos envolvem todos os tipos de construção de materiais e matérias sonoras, seja na natureza ou na cultura, ou surgidos em consequência da atividade humana. Trata-se de uma atividade perceptual inerente ao ouvinte.

Na mesma visão do conceito de vínculo com a fonte, Smalley – no artigo *The Listening Imagination*, em 1996 – elabora as noções de *rede indicativa e campos indicativos*. Os *campos indicativos* foram criados para explicar as ligações entre a experiência humana e a apreensão do ouvinte de materiais sonoros em contextos musicais (1992, p. 521). O termo ‘indicativo’ significa que a manifestação cultural de um campo reporta ou indica experiências relacionadas com o não-sonoro. Conforme Smalley, existem nove campos indicativos: o

⁶ *Source bonding* (Smalley, 1997, p.110)

⁷No original: “the *natural* tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins”.

gesto, o gesto vocal⁸; o comportamento; a energia e movimento, o objeto/substância, o ambiente, a visão e o espaço. Já a *rede indicativa* refere-se às relações existentes entre um campo específico e outros campos que giram em torno dele, pois segundo o autor, na prática, nenhuma referência está isolada em um único campo.

O campo indicativo do gesto não se relaciona apenas com o uso ou a performance de um instrumento, mas trata-se também de relações humanas, ou seja, este campo não se finaliza apenas no ato físico, mas está intimamente ligado às experiências emocionais e psicológicas (Smalley, 1996, p. 523). O autor ainda afirma que em música existe uma ligação entre a trajetória do movimento-energia e a compreensão psicológica dos contextos sonoros mesmo quando o gesto físico não está presente (como no caso da música acusmática).

Smalley acredita que é correto afirmar que a visão é o campo indicativo que serve de base para o campo gestual e que a trajetória do movimento-energia é inimaginável sem suas relações visuais (p. 530). Para ele, este fato implica a música, particularmente a música eletroacústica, não ser uma arte puramente auditiva, mas uma arte áudio-visualmente integrada, apesar de os aspectos visuais serem freqüentemente invisíveis (Smalley, 1996, p. 530). E o compositor acredita que o movimento e a expressão do gesto musical possuem uma relação indicativa profunda, extensiva e automática com a experiência não-musical, fazendo, deste modo, a rede gestual indicativa poderosamente penetrante.

3.2.1 O gesto e seus substitutos

Os gestos trabalhados no processo composicional acusmático não carregam as informações perceptuais equivalentes a um conhecimento intuitivo dos gestos físicos instrumentais tradicionais. Conseqüentemente, enquanto na música tradicional, o fazer musical e a percepção do som se misturam, na música eletroacústica não são freqüentemente conectados.

Dennis Smalley (1997, p. 112) afirma que a experiência da escuta instrumental é um processo de condicionamento cultural baseado em anos de treinamento audiovisual (inconsciente). Por esta razão, o conhecimento de gestos sonoros está solidamente incrustado na cultura. Isso não pode ser ignorado e negado quando se ouve a música eletroacústica, particularmente importante para a música acusmática, em que as fontes e as causas do

⁸No original: *utterance*

material construído tornam-se remotas ou destacadas do gesto físico e das fontes sonoras conhecidas e experimentadas diretamente.

E, devido a esta premissa, o autor desenvolve o conceito de *substituição gestual*, na qual identifica quatro níveis diferentes de afastamento da percepção do gesto sonoro. Os níveis de distanciamento do reconhecimento da fonte são: substituições de primeira, segunda e terceira ordem e substituição remota. Da primeira à terceira ordem acontece um mascaramento gradual da escuta que associa os sons a suas origens físicas.

A *substituição de primeira ordem* refere-se à projeção do nível primário do som e é concernente ao uso do objeto sonoro na obra e na execução antes de toda “instrumentação” ou incorporação em uma atividade ou estrutura musical (Smalley, 1997, p. 112). Pode-se considerar aqui o caso de instrumentos musicais e seus gestos sonoros como substitutos para gestos não-musicais, ou ainda, uma fonte instrumental transformada eletroacusticamente que mantém muito de sua identidade original. A representação de primeira ordem inclui gravações de criação sonora não pretendida para o uso musical. Por outro lado, a representação de primeira ordem pode envolver jogos gestuais mais desenvolvidos usados propositadamente como o material composicional; toda espécie de “instrumento” nascente personalizado que nunca consegue, ou pode nunca conseguir o *status* cultural instrumental completo. Mas pode-se apenas conceder a tais sons o *status* de primeira ordem se for possível reconhecer a fonte (o tipo de material) e o tipo de causa gestual.

A *substituição de segunda ordem* refere-se a uma visão do gesto instrumental tradicional, em um estágio distante da primeira ordem, onde se reconhecem as capacidades interpretativas na articulação de um registro. O gesto é suposto do perfil energético, e uma causa instrumental real não existe. A substituição de segunda ordem conseqüentemente mantém mais as suas ligações humanas pelo som em si do que pelo uso de um instrumento como extensão corporal (Smalley, 1986, p. 82). Uma música acusmática que, por exemplo, usa somente gravações de vestígios identificáveis dos instrumentos permanece na segunda ordem. Muita música que usa a simulação de sons instrumentais pode também ser considerada como segunda ordem desde que, embora o instrumento não possa ser real, seja percebida como o equivalente do real. O uso de sintetizadores também se enquadra neste caso, quando é possível reconhecer o gesto envolvido e a fonte instrumental simulada.

A *substituição de terceira ordem* se faz presente quando, em uma obra musical, o gesto é deduzido ou imaginado. Existe uma dúvida acerca da existência concreta da fonte ou da causa, mas pode-se reconhecer uma espécie de gesto propagador, assim como algumas qualidades de um objeto virtual (Smalley, 1997, p. 112).

E, por fim, a *substituição remota* acontece quando as ligações que supõem causalidade são progressivamente perdidas, tanto que a causa física não pode ser deduzida, desse modo introduz-se o domínio das interpretações psicológicas (Smalley, 1986, p. 83). A fonte e a causa tornam-se desconhecidas e irreconhecíveis assim como toda a ação humana sobre o som desaparece. O ouvinte reporta-se às ligações não-sonoras extrínsecas, sempre baseado em características espectro-morfológicas percebidas. Porém, alguns vestígios do gesto ainda podem permanecer. Para encontrá-los, deve-se recorrer a propriedades elásticas e proprioceptivas, para aquelas características de esforço e resistência percebidas na trajetória do gesto.

Segundo Smalley (1997, p. 111), a imaginação da terceira ordem e da substituição remota é uma das contribuições da união da composição com a tecnologia. Ele também informa que o único período histórico em que é possível a substituição musical de segunda, terceira ordem e remota é o nosso pois, através da música acusmática é deslocada a responsabilidade da escuta para longe da fisicalidade direta. De acordo com Smalley, é irônico observar que a era eletroacústica também é o período de importância crescente da característica física direta baseada em fontes, visto que, por meio de gravações, compositores têm acesso direto às atividades sonoras não acessíveis anteriormente como materiais musicais. Então, pela primeira vez retornamos da substituição de primeira ordem para penetrar fontes não instrumentais, conseqüentemente, temos acesso direto ao gesto, incluindo uma extensão de gestos vocais não aceitos anteriormente (Smalley, 1986, p. 83).

E, por fim, sugere que uma música eletroacústica que seja confinada à segunda ordem não explora realmente o potencial do meio, isto é, quando uma música não toma de alguma proporção cultural incrustada no gesto, parecerá à maioria dos ouvintes uma música muito fria, difícil e até mesmo árida (Smalley, 1997, p. 112).

3.2.2 *O Gesto e a textura no processo de estruturação*

Apesar de o principal objeto de estudo desta pesquisa ser o gesto musical, ao abordar a teoria espectro-morfológica de Smalley na discussão do gesto como um princípio formador de uma estrutura musical, deve-se levar em conta sua relação com a *textura*. Para o autor, os termos *gesto* e *textura* representam duas estratégias de estruturas fundamentais associadas ao foco multinível e às experiências do desdobramento de estrutura (Smalley, 1986, p. 81).

Anteriormente, foi discutida a idéia de gesto como uma ligação quase tangível da atividade humana e como uma trajetória do movimento-energia de uma espectro-morfologia. A *Textura*, por outro lado, se refere aos padrões de comportamento interno espectro-morfológico, uma energia interior ou re-injetada, por autopropagação, uma vez instigada, esta será aparentemente deixada aos seus próprios dispositivos, em vez de ser provocada para agir, ela continuará apenas funcionando. Enquanto o gesto tem suas origens inteiramente no corpo humano, a textura fundamenta-se em todos os detalhes espectro-morfológicos encontrados nas representações de primeira ordem do gesto, ou em objetos e fonemas independentes do corpo humano. Assim como o gesto, a textura encontra suas fontes e conexões em todas as atividades experienciadas compartilhadas ou observadas como parte da existência humana.

A noção de gesto como um princípio formador refere-se ao tempo induzido para frente, com o movimento de um objetivo para o outro seguinte na estrutura, sendo a energia do movimento expressa por meio da mudança espectral e morfológica. Uma música considerada gestual é então dirigida por um sentido do movimento para diante, de linearidades e de narratividade. A trajetória da energia de movimento do gesto é conseqüentemente não apenas uma história de um evento individual, mas também pode ser uma abordagem para a psicologia do tempo (Smalley, 1997, p. 113).

Se o gesto for esticado no tempo ou for enfraquecido, uma mudança no foco perceptual ocorrerá. Aos poucos as características de movimento ou fisicalidade humana vão se perdendo e uma escuta mais ambiental toma conta do contexto. Assim, quanto mais lentos forem os movimentos gestuais, mais o ouvido se concentrará nos detalhes internos, assumindo então a percepção textural de tal contexto musical. Deste modo, uma música que é primeiramente textural concentra-se na atividade interna do movimento.

As principais diferenças entre gesto e textura são as seguintes: enquanto o gesto é intervencionista, a textura é *laissez-faire*⁹; enquanto o gesto é ocupado com o desenvolvimento e o progresso, a textura é absorta em contemplação; enquanto o gesto é impulsionado para frente, a textura marca o tempo; quando o gesto é carregado pela forma externa, a textura volta à atividade interna, enquanto o gesto volta-se ao foco de alto nível, a textura volta-se ao foco de baixo nível (Smalley, 1986, p. 82).

Mas Smalley (1997, p. 113) ressalta que a música é uma mistura de gesto e textura e o foco desloca-se entre eles, ou existe algum tipo de equilíbrio colaborativo. E estes geralmente compartilham a carga da obra, mas nem sempre de igual modo. Pode-se conseqüentemente

⁹ Princípio de não intervenção

referir-se às estruturas como *carregadas por gestos* ou *carregadas por texturas*¹⁰, dependendo de qual é o mais passivo ou ativo.

Em um contexto *carregado pelo gesto*, o gesto é quem domina, ou seja, a estrutura é fortemente direcionada adiante e o ouvido se atentará mais ao movimento do que a detalhes texturais no interior do gesto. Em um gesto menos impetuoso é possível imaginar a possibilidade de atração pelo detalhe interno, criando assim um equilíbrio entre o gesto e a textura. Isto será interpretado pelo ouvido como um gesto em progresso, isto é, o gesto terá um interior mais texturado, um senso de movimento direcional permanecerá. Pode-se considerar este caso como um exemplo de *enquadramento gestual*¹¹ (Smalley, 1986, p. 82).

Quando uma obra é marcada pela contemplação de detalhes e uma detenção do tempo, ela consistirá de um contexto musical *carregado pela textura*. Quanto mais o gesto é esticado no tempo, mais o ouvido é levado a um foco textural. Quando a textura domina em um contexto, o ouvido é distanciado da memória de causalidade, e protegido de desejos de resolução, pois volta-se para a contemplação de critérios texturais internos. Eventos gestuais ou objetos podem facilmente ser introduzidos em texturas ou emergidos delas. Isto seria um exemplo de *ambiente textural*¹², onde a textura fornece o ambiente para as atividades gestuais.

Assim, conforme Smalley (1986, p. 84): “*Enquadramento gestual* e contexto *carregado pela textura* são casos de um equilíbrio suscetível de ser inclinado pelo ouvido em qualquer direção. Indicam, outra vez, áreas de tolerância limites, ambigüidades abertas a duplas interpretações e *cross-fadings* perceptuais, dependendo da atitude de escuta” [tradução minha]¹³.

O compositor ainda afirma que, no conjunto, a atividade gestual é mais facilmente apreendida e recordada devido à solidez de suas coerências. Apreciações texturais requerem uma exploração aural mais ativa e é conseqüentemente uma arte aural mais indefinível de difícil compreensão.

3.2.3 Funções e níveis estruturais

¹⁰ No original *gesture-carried* e *texture carried*

¹¹ No original *gesture framing*

¹² No original *texture setting*

¹³No original: “*gesture-framing* and *texture-setting* are cases of an equilibrium capable of being tipped in either direction by the ear. They indicate yet again areas of border tolerances, ambiguities open to double interpretation and perceptual cross-fadings depending on listening attitude.”

Todos os processos relacionados ao gesto e à textura discutidos até agora são necessários para reconhecer níveis e funções estruturais. Segundo Smalley (1997, p. 114), gestos e texturas eletroacústicas não podem ser reduzidos à nota ou ao pulso como na música tradicional, a música não é composta necessariamente de elementos discretos nem se pode encontrar medidas (consistentes) de densidade mínima do movimento, por isso não existe nenhum tipo de organização hierárquica permanente para a música eletroacústica. Para ele, existem *níveis estruturais* e estes não necessitam permanecer consistentes em número durante toda uma obra, e um único nível não necessita funcionar permanentemente durante a extensão inteira de uma peça.

De acordo com Smalley, é justo dizer que muita música eletroacústica não oferece a variedade hierárquica suficiente, isto ocorre quando os tipos de sons e a continuidade estrutural são dirigidos para a escuta contínua em uma modalidade global, de alto nível. O importante, segundo o autor, é que o ouvinte possa encontrar um interesse perceptivo no enfoque para uma variedade de níveis estruturais, seja no nível alto de contornos gestuais amplos e direcionados, seja no nível inferior do conteúdo textural. Um equilíbrio do interesse perceptual em uma variedade de níveis estruturais é infelizmente mais raro do que deveria ser.

Na música eletroacústica, as explicações da estrutura de uma obra nunca serão absolutas e definitivas, mas o autor oferece ferramentas que permitem explicar as interpretações e avaliações particulares. Assim, na abordagem espectro-morfológica, as noções de gesto e textura são aplicáveis a espaços temporais curtos e compridos em níveis estruturais inferiores ou superiores. E encontrar os níveis estruturais “corretos” ou as dimensões temporais para aplicar os atributos destes conceitos fica então por conta da experiência e intuição do ouvinte.

Funções estruturais vão se relacionar com o padrão de expectativa e se basearão no conhecimento cultural e nas mudanças espectrais percebidas de uma variedade de sons. Durante a escuta, o ouvinte tenta predizer a direcionalidade implícita na mudança espectral: qual será o rumo que tomará, se continuará se comportando da mesma maneira e, caso mude, como o fará, se gradual ou intempestivamente. Assim, as funções estruturais serão fundadas no reconhecimento das três fases temporais do contorno morfológico: o *ataque*, que nos indica como um som se põe em marcha, o *continuante*, como ele se sustenta, e a *terminação*, referente a seu fim. A partir destas fases, Smalley (1997, p. 115) cria uma lista de termos que pode auxiliar a interpretação do significado funcional de um evento ou contexto em uma obra (os quais não serão aprofundados neste capítulo). Estas funções podem ser aplicadas em níveis mais elevados e mais baixos da estrutura musical, relacionando-se, por exemplo, a uma

nota, um objeto, um gesto, uma textura, ou um tipo de processo de movimento ou crescimento dependendo do foco da atenção.

Para os diversos tipos de relações entre os níveis e as funções estruturais, Smalley cria a idéia de *comportamento*. Conforme o autor, a disposição dos sons em um contexto assegura automaticamente que alguns modos de relacionamento existam entre eles, e o termo “comportamento” foi escolhido para representar tais relacionamentos (Smalley, 1992, p. 526). Estes relacionamentos podem tratar de interações sonoras com características de conflito ou coexistência, de dominação ou subordinação, ou de simples justaposição que reflita uma total independência das espectro-morfologias.

A causalidade é um tipo de comportamento que se refere ao ato de um som sobre o outro, em que ambos causam um ao outro a ocorrência ou mudança. Pode ligar-se ao campo indicativo do gesto, tendendo a somar estímulo ao movimento futuro da estrutura. E, neste caso, a causalidade é mais imaginada do que conhecida.

A seguir, Smalley (1997, p. 115) descreve os tipos de percurso que um evento qualquer pode assumir, por meio de noções de *movimento* e *crescimento*, que são informações com tendências direcionais que conduzem à expectativa de resultados possíveis, e são guias úteis para atribuir funções estruturais. Desconsiderando quão ambígua, limitada ou complexa a orientação de um evento possa ser, as noções de movimento e crescimento ajudam a descrever o trajeto de um evento para um objetivo. Os movimentos podem ser detectados em contornos espectro-morfológicos externos, tais como os gestos, ou em comportamentos textuais internos.

Todos os movimentos podem trazer consigo um crescimento (ou decrescimento), seja causado por um estiramento ou estreitamento espectral, por um aumento ou diminuição de intensidade ou por um acúmulo ou consumo energético. Nesta conjuntura, Smalley (1997) reconhece quatro tipos básicos de movimento: unidirecional, recíproco, cêntrico ou cíclico e multidirecional.

O movimento *unidirecional* possui um caráter gestual, pois se desloca linearmente para frente em subida, descida ou para frente, dando a noção de continuidade. O movimento *recíproco* é equilibrado por um movimento de retorno e se relaciona com movimentos ondulatórios regulares ou irregulares. Neste tipo de movimento, existem as *parábolas* que freqüentemente são mais gestuais, trata de uma classe de trajetórias curvas. São comuns na música eletroacústica, provavelmente por causa das possibilidades dramáticas de variar a duração, a velocidade e a energia espectral dos caminhos externos e de retorno.

O movimento *cêntrico* é expresso em um reciclo espectro-morfológico, dando uma impressão de movimento relacionado a um ponto central, esse movimento pode ser em espiral para fora ou para dentro, tubular ou embaraçado. Os movimentos *multidirecionais* criam expectativas e a maioria tem um sentido de movimento dirigido. Podem ser considerados como tendo tendências gestuais e texturais e poderiam ser estruturas grandes em si mesmos. Referem-se, com dispersão ou aglomeração de eventos, a uma divergência ou convergência de linhas ou percursos, ou a uma dilatação ou contração da largura espectral.

Alguns movimentos sugerem um enraizamento possuindo uma base (raiz) que os “prendem a uma superfície”. O movimento para uma raiz poderia implicar uma descida espectral para a terminação, Outros movimentos são de natureza gestual, tais como movimentos “lançados” ou “flutuantes”.

Existem ainda os movimentos que evocam mais uma consistência interna, é o caso dos *movimentos texturais*. Os movimentos texturais são menos pertinentes como ferramentas para a atribuição de níveis ou funções estruturais, pois é mais difícil decompor o interior de uma textura em unidades significativas. Porém, as mudanças no comportamento interior podem dar pistas sobre as mudanças em níveis superiores. Assim, Smalley (1997, p. 117) distingue entre diferentes texturas, como o fluxo de várias camadas diferenciadas, o movimento em rebanho de objetos minúsculos dispersos ou compactados, a textura de eventos entrelaçados sem direção aparente ou a total turbulência de elementos não discerníveis.

O gesto ainda pode ser refletido em *trajetórias espaciais*. A percepção de funções estruturais pode ser esclarecida, delineada, realçada ou obscurecida por meio das funções combinadas de trajetória e textura espacial (Smalley, 1986, p. 91). Uma trajetória não é necessariamente uma concentração em uma fonte. Um gesto, ao mover-se no espaço, pode deixar resíduos para trás. Além das trajetórias poderem deixar traços, também podem ser “pintadas” em torno do espaço ou espalhadas de uma maneira mais igualitária em tal espaço. Pode-se considerar que o estabelecimento de um resíduo seja parte de uma transformação de um gesto em um cenário de propagação textural, ou seja, o cenário da propagação é introduzido por uma trajetória.

Concluindo, Smalley (1997, p. 125) afirma que a trajetória das fontes sonoras disponíveis como materiais para a música eletroacústica – o que se entende aqui como gesto musical – e o alcance da influência da espectro-morfologia demonstram um aumento da concepção de natureza da música, demandando ao compositor um profundo entendimento do papel do som na vida humana, e a necessidade de conhecimento e pesquisa interdisciplinar.

3.3 A Paisagem e o gesto em Trevor Wishart

O compositor inglês Trevor Wishart, fundamentado em estudos de processamento de sons gravados e processados em estúdio, buscou sistematizar conceitos para a criação e descrição de materiais eletroacústicos. Sua abordagem também se relaciona com a escuta do objeto sonoro. Em sua obra *On sonic art*, o compositor discute sobre novos desenvolvimentos na estética e no fazer musical trazidos pelo advento do uso dos meios tecnológicos na composição musical. Começando com uma análise crítica das suposições subjacentes à tradição musical ocidental e às teorias acústicas tradicionais de Pitágoras e Helmholtz, Wishart continua com o exame de tópicos como a organização musical de objetos sonoros complexos, sons, usando e manipulando sons realistas e as várias dimensões do gesto vocal (*utterance*).

Neste contexto, Wishart propõe que aspectos anedóticos do material sonoro possam também ser organizados coerentemente e de maneira complexa e, do mesmo modo, chegar à nossa percepção as peças supostamente mais abstratas. Porém, a abordagem é diferenciada do conceito de associação que é frequentemente usado, ligado à idéia de música programática do século XIX. Trata-se de um pensamento mais concreto que o autor descreveu como *paisagem e gesto* (Wishart, 1996, p. 7).

O conceito de paisagem (*landscape*) desenvolvido pelo compositor tornou-se uma ferramenta importante para a análise da produção eletroacústica. Ele parte do princípio de que a nossa experiência comum mostra mais frequentemente a consciência da origem de um som (Wishart, 1986, p. 41) ¹⁴. Para ele, a *paisagem* é percebida quando dá lugar às características da experiência do som relacionadas ao reconhecimento da fonte; em outras palavras, é a fonte imaginada dos sons (Wishart, 1986, p. 43), sendo a relação de causalidade uma característica marcante deste conceito.

Segundo seu ponto vista, há três componentes que não são totalmente independentes, presentes na percepção de uma paisagem: o primeiro é a natureza do espaço acústico percebido; o segundo a disposição dos objetos sonoros dentro do espaço e, por fim, o reconhecimento de fontes sonoras individuais.

Dentro da formação da paisagem, encontram-se as *morfologias dinâmicas*. Um objeto sonoro terá uma morfologia dinâmica se todas as propriedades, ou pelo menos a maioria delas, estiverem em um estágio de mudança (Wishart, 1996, p. 93). Tais objetos-sonoros

¹⁴ WISHART, Trevor. "Sound Symbols and Landscapes" (1986). In Emmerson (ed.).

dotados de morfologia dinâmica podem ser compreendidos apenas em sua totalidade e as qualidades dos processos de mudança permanecerão na percepção sobre a natureza de propriedades individuais.

Seguindo essa linha de pensamento, Wishart trata das estruturas de tais morfologias dividindo a discussão deste tópico em duas partes. Primeiro, ele define a estrutura de certas morfologias como *gesto*. O gesto aqui é encarado como a articulação do *continuum* por um agente que instiga o evento. E a segunda classificação morfológica refere-se ao *fenômeno natural percebido*. Porém, o próprio autor afirma que a distinção entre estas duas perspectivas é puramente uma conveniência, pois tanto a estrutura física como organismos vivos e o desenvolvimento de suas ações no tempo referem-se a “eventos naturais” (Wishart, 1996, p. 102).

Para ilustrar a diferença e coexistência entre essas perspectivas estruturais para a morfologia dinâmica, Wishart mostra a ação de tais estruturas na música instrumental. Segundo ele, a música instrumental é um dispositivo usado para estabilizar diretamente – com suas estruturas de ressonância – as dimensões de altura e timbre de um evento sonoro. E a estrutura da morfologia do evento é dominada pela caracterização do fenômeno natural de ressonância. Assim, a entrada energética gestual do *performer* está subordinada a esta estrutura natural particular, sendo o fenômeno natural ligado ao ato gestual intencional.

Sob esse ponto de vista, Wishart considera que existem dois níveis em que a estrutura gestual associa-se à prática da performance. O nível mais óbvio é a articulação consciente de materiais sonoros envolvida na interpretação ou na improvisação livre (Wishart, 1996, p. 102). A consciência, neste caso, permite a articulação rápida de disparos de atividades que são muito mais rápidos que a sucessão da compreensão dos atos em tempo real da performance. Isto atravessa um uso mais consciente de articulação dos detalhes mais finos do som.

A “segunda natureza” da performance (Wishart, 1996, p. 103) trata de um processo de externalização e re-internalização do processo gestual, sendo esta uma característica essencial de aprendizagem dos *performers*. Os aspectos inconscientes podem ser levados à consciência por meio da auto-examinação, auxiliando no desenvolvimento da articulação dos materiais sonoros.

É importante ressaltar que, segundo Wishart, a transferência de informação gestual de um meio (por exemplo, manual) para outro (a difusão em alto-falantes) é um aspecto importante do desenvolvimento dos instrumentos eletrônicos (Wishart, 1996, p. 105). Este fato permite articular a informação gestual a ser transferida, sem a necessidade de conceituação intelectual distanciada de um meio em que um músico está mais fluente

(tecnicamente em seu instrumento) para áreas em que ele normalmente tem pouco ou nenhum controle (como, por exemplo, a articulação da voz controlada por outros tipos de materiais sonoros).

Para Wishart, o contorno de alturas pode ser também uma indicação de entrada de energia. Como afirma o autor, apesar da prática musical conduzir a *gestalts* melódicas, a prática da performance sugere que o contorno melódico contribui com a expressão da energia gestual por meio do movimento da altura (Wishart, 1996, p. 105). É possível perceber algum núcleo gestual na estrutura de melodias, pois estas tendem a aderir a um único objeto de percepção.

Mas o que se percebe na prática ocidental moderna é uma quebra gradual no conceito de melodia, chegando até a noção de serialismo. A partir desse fato, Wishart sugere que a percepção de uma melodia verdadeira com um total coerente começa com a relação com um gesto coerentemente articulado – a codificação de práticas motívicas. Para ele, é importante pensar que o gesto em geral é essencialmente uma propriedade variante no tempo de um todo sonoro e não pode ser fragmentado da mesma forma que componentes notáveis (Wishart, 1996, p. 105).

A estrutura gestual dos sons é denominada, ainda por Wishart, como uma *morfologia imposta*, que informa algo sobre a entrada energética no sistema. A distinção entre os tipos de entrada não se trata de uma mera distinção técnica, mas relata a experiência acústica e “diz algo” sobre o objeto-sonoro mesmo que ele tenha sido gerado por um processo elétrico de uma maneira inteiramente cerebral (Wishart, 1996, p. 177).

Existe ainda a *morfologia intrínseca* que trará informações diferentes da imposta. Faz com que o ouvinte assuma fisicamente a fonte (o que não é a mesma coisa que o reconhecimento), ou seja, trata-se da resposta à entrada de energia.

3.3.1 Estrutura Contrapontística

Dentro de sua abordagem, Wishart busca um método de trabalho contrapontístico no *continuum*. Para ele, tal método trata da ênfase da separação ou re-integração de fluxos pelo uso do imaginativo do movimento espacial dos sons (Wishart, 1996, p. 115). Tais fluxos podem ser percebidos relacionados a outros ou interagindo de alguma forma durante o curso de seus desenvolvimentos.

A experiência contrapontística no sentido tradicional não é suficiente nesta abordagem, pois se trata de uma coexistência de um número de fluxos musicais. Na música tonal o contraponto envolve a flutuação de coordenação rítmica e consonância harmônica na

relação entre as partes. Idealmente, neste caso, deve-se sentir que a textura musical total parte de algum ponto.

Nesta abordagem, Wishart estabelece dois critérios para o reconhecimento de uma estrutura contrapontística. O primeiro critério é o *princípio arquitetônico* que fornece pontos de referência na progressão total do material musical, correspondendo à estrutura chave do contraponto tonal. Como segundo critério, tem-se o *princípio dinâmico* que determina a natureza do movimento.

Baseado em tais premissas, o compositor cria um modelo para o contraponto no *continuum*, onde na dimensão arquitetônica substitui-se a progressão linear do contraponto tonal pelo conceito de transformação de uma área tímbrica ou morfológica. Também a interação de consonância e dissonância é substituída pela idéia de *evolução gestual* e *interação entre fluxos separados* (Wishart, 1996, p. 115).

Neste contexto, o autor sugere que o desenvolvimento do fluxo sonoro pode ser gestualmente articulado e é possível coordenar (ou não) os gestos entre várias partes de tal modo a criar uma estrutura contrapontística variável.

Ele assume arbitrariamente que existem quatro tipos gestuais que devem ser aplicados na caracterização de um evento sonoro (Wishart, 1996, p. 120). Sabe-se que, na prática, cada gesto possui um aglomerado de características, mas tal descrição foi reduzida a quatro pólos com o objetivo de permitir que se obtenha um meio de caracterização da estrutura gestual.

A seqüência de gestos em um simples plano linear horizontal será inteiramente determinada pelo tipo particular de coerência expressiva. Isto determinará os tipos de gestos usados, a seqüência de gestos individuais e a proporção de atividade gestual.

Se essa estrutura for observada verticalmente, a proporção total de ocorrência de gestos de momento a momento será um parâmetro importante. Isso pode ser definido, por exemplo, por blocos marcados no tempo em que números iguais de gestos ocorrem contando todas as quatro partes ao mesmo tempo.

Deste modo, Wishart considera os gestos em várias partes em um curto período de tempo. Tais gestos serão classificados por suas relações com outros, sendo eles: *homogêneo*, quando as partes diferentes são similares; *heterogêneos*, quando as partes se diferenciam totalmente e por fim, *interativos* ou independentes entre si (Wishart, 1996, p. 121).

A seguir, o compositor deriva seis arquétipos para a ordem vertical de gestos, que são: gestos em *paralelo*, quando são os mesmos em todas as partes; *semiparalelo*, quando as partes seguem a mesma lógica gestual, porém de uma maneira assíncrona; *independência homogênea*, na qual as partes parecem se comportar independentemente das outras;

independência heterogênea, em que a organização vertical dos gestos é heterogênea e pode também ser independente; os gestos podem parecer ainda *iterativos*, por exemplo, por meio da disposição de acentos entre as partes que podem sugerir ligações causais ou imitativas entre eventos em diferentes partes; e, por último, os gestos podem ter a característica de *disparo*, em que um gesto, por exemplo, em uma parte, sustenta um material enquanto outra se insere quietamente e torna-se mais intensa na aceleração, destacando-se nos pontos de sonoridade máxima.

Seguindo a linha de pensamento, Wishart afirma que o conjunto de critérios horizontais e verticais para a organização do gesto permite desenvolver uma arquitetura refinada para o desenvolvimento contrapontístico da música (Wishart, 1996, p. 121). Ao mesmo tempo, é importante observar que a estrutura gestual é independente das características tímbricas dos objetos sonoros em si. Desta maneira, a articulação do gesto deve sublinhar o sentido de transformação tímbrica e ajudar a carregá-lo adiante.

Assim, por meio desta abordagem, Wishart buscou criar ferramentas para a composição com diversos tipos de materiais musicais, ao mesmo tempo em que tentou produzir uma descrição teórica do contraponto gestual. Ao trabalhar em um meio totalmente eletroacústico, a estrutura gestual pode finalmente estar envolvida com a experiência aural e necessita envolver quaisquer processos separados de conceituação (Wishart, 1996, p. 123).

4 PROCESSOS COMPOSICIONAIS

4.1 *Trajétórias* (2005)

Este capítulo descreverá os processos de composição da obra *Trajétórias*, em que a condução do trabalho se deu basicamente no estudo do gesto como material composicional. Esta temática se baseou na idéia smalleyana do gesto como um *princípio formador*. No contexto de tal composição, o gesto é utilizado para estruturar sonoridades relacionadas à criação e construção de idéias musicais, traduzidas em trajetórias de movimentos de energia.

Ao abordar o gesto na composição musical, Trevor Wishart (1998, p. 17) afirma que o gesto é fundamentalmente uma articulação do *continuum* tendo, desta maneira, um papel especial para qualquer forma artística ou abordagem para uma forma artística que lida com o *continuum*. O gesto musical é evidenciado na morfologia dos objetos sonoros e também na formação global de grupos, frases, etc.

Na obra em questão, o gesto como uma “articulação do contínuo” pode ser encarada como movimentos que possuem direções ou localizações espaciais que trazem alguma significação para o contexto. Assim, o contínuo sonoro no contexto composicional engloba desde pequenos sons dispostos no espaço até movimentos que se esticam no tempo dando um caráter mais textural para um gesto em questão.

Segundo Alves (2005, p. 602) em um processo de concepção de uma obra:

O gesto composicional emerge da experimentação e materializa-se como fragmento que guarda identidade e personalidade própria. O gesto composicional nasce no final de um ciclo que inicia com a assimilação de estímulos através da percepção e termina com o processamento destes através da memória, gerando imagens mentais.

Conforme o autor, a partir da imagem mental acontece todo o processo de experimentação cujo objetivo é localizar o gesto que melhor caracterize esta imagem (Alves 2005, p. 603). Deste modo, nesta concepção, a decisão do uso do gesto em uma composição deve estar vinculada a uma continuidade estrutural, e a similaridade com a imagem mental original.

Desta maneira, o uso do gesto em *Trajétórias* busca, entre outras características, uma noção de continuidade para a obra dentro de uma concepção a partir do momento em que as relações gestuais não possuem o seu fator primordial de causalidade real – esta pode até ser suposta – mas, sim, a importância se dá pelas relações de movimento ou disposição dentro do espaço perceptual.

A relação de similaridade que tais gestos se dão na obra em questão acontece por meio de relações de semelhança com outros eventos ou sensações de movimentos (tais como um *glissando* em espiral sentido em torno da cabeça). Esta característica de similaridade do gesto é pontuada por Iazzetta (2000, p. 262) que afirma que um gesto com característica de *similaridade* opera por meio da “criação de algumas relações espaciais e/ou temporais de similaridade com outros eventos”. Aqui podem se encaixar as noções de linhas *extrínsecas e intrínsecas* de Dennis Smalley, as quais “não necessitam consultar somente a da experiência do sonoro. As ligações extrínsecas do não-sonoro são também possíveis, baseando no movimento físico humano (...) ou na experiência relativa ao ambiente” (Smalley, 1997, p. 110). Assim, sensações de “como se” fosse ou agisse, tal evento constantemente aparece em tais gestos.

Uma das características da música contemporânea – atributo tal reforçado na composição eletroacústica – é a possibilidade de transformação de diversos sons não considerados anteriormente como aptos a uma composição musical em materiais musicais. E tal característica pode ser conseguida por meio do uso do gesto como uma matéria para a composição. Sobre esta questão, lembramos Zamprona (2005) quando afirma que: “Se o gesto é considerado na margem entre materialidade sonora e significação, isto torna possível transformar (ou seria mais correto dizer re-significar, ou ainda, trans-criar), entre as possibilidades oferecidas pela materialidade sonora, o que é não-musical em musical”. Ainda conforme o autor, os gestos podem ser a chave para induzir a escuta sensitiva para sua trama que em uma obra pode aparecer em um contexto inovador fazendo uso de fontes diferenciadas (Zamprona, 2005).

Sob esse ponto de vista, o uso de gestos sonoros em *Trajétórias* insere-se nesse novo contexto. Aqui, tais sons não visam apenas uma alusão a movimentos instrumentais, corporais ou do meio ambiente, mas sim uma releitura do movimento energético de tais estruturas sonoras. Nesse caso, a relação de causalidade do gesto não é referente à fonte que o produz, mas sim às sensações produzidas por tais gestos.

A escolha do tipo de discurso utilizado baseou-se em critérios estéticos da música acusmática, ou seja, tal obra tem como característica a supressão de instrumentos musicais e referenciais visuais na performance, fazendo com que a experiência seja fundamentalmente baseada na audição. O termo gesto é agora transferido principalmente para valores de escuta, isto é, refere-se a aspectos do sonoro.

Os materiais serão analisados fundamentados em conceitos de *Tipologia do gesto* Claude Cadoz (2000) e de *tipos de movimentos* na Espectro-morfologia de Dennis Smalley (1986 e 1997).

4.1.1 Processos e Materiais

A obra *Trajelórias* foi composta em 2005 no Laboratório de Pesquisas Sonoras da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Como afirmado anteriormente, a peça constitui-se de um caráter acusmático e busca o uso do gesto como um princípio formador para sua construção.

O processo de composição de tal obra se deu basicamente por meio de sínteses de sons e processamento dos mesmos em estúdio. Os materiais utilizados foram gestos sonoros criados digitalmente através do *software* de síntese e processamento sonoro *Csound* e processados em estúdio com o uso dos programas de edição sonora *Cool Edit Pro 2.1* para a plataforma *Windows*, e *Pro Tools LE* para a plataforma *Macintosh*. Tais programas foram usados para efeitos de reverberação, transformações – como estiramento ou compressão temporal de certos gestos – e ajuste espacial com a manipulação da panorâmica.

O uso de gestos na obra em questão teve a função de proporcionar à peça uma noção de *continuidade*, conforme o conceito de Dennis Smalley (1986). Relembrando a definição do autor, a noção de gesto é tida como um princípio formador em uma obra musical, referindo-se ao tempo induzido para frente, com o movimento de um objetivo para o objetivo seguinte na estrutura, sendo a energia do movimento expressa por meio da mudança espectral e morfológica. Uma música que possui um caráter gestual é então dirigida por um sentido do movimento para diante, de linearidades e de narratividade, ou seja, a trajetória da energia de movimento do gesto pode ser uma abordagem para a psicologia do tempo (Smalley, 1997, p. 113).

Os métodos de criação dos gestos que serviram como material composicional em *Trajelórias* se deram por meio de sínteses sonoras clássicas, tais como: síntese aditiva, modulação de amplitude e de frequência e síntese granular. Outros procedimentos de análise e re-síntese tais como o processamento de *samplers* como o *opcode* FOF e *Phase Vocoder* também foram utilizados. Além disso, foram feitos processamentos no programa *Csound*, especificamente o uso do filtro HRTF para criar efeitos de espacialização.

Grande parte dos sons trata de gestos sonoros que podem ser classificados conforme as noções de movimento da espectro-morfologia de Dennis Smalley (1986 e 1997) e da tipologia do gesto de Claude Cadoz (2000). Apesar da tipologia de Cadoz ser aplicada às noções de gesto instrumental, a classificação proposta neste trabalho busca a relação de tais conceitos com os comportamentos dos sons utilizados que podem possuir um caráter instrumental – não no sentido tímbrico, mas sim uma relação de causalidade com um corpo produtor de som, na maioria dos casos, desconhecido e de similaridade com certos resultados sonoros provindos de um movimento gestual humano ou da natureza.

Movimentos *unidirecionais* e *cíclicos* são recorrentes na obra, tais movimentos possuem basicamente um caráter gestual por possuírem trajetórias bem definidas. Um gesto apresentado aos sete segundos da peça pode ser um exemplo de movimento unidirecional; tal gesto recebe variações ao longo da peça e tem sua origem em um som sintetizado por meio de síntese FM implementado em *Csound*¹⁵. Tais tipos de movimentos são caracterizados por uma condução da esquerda para a direita (ou vice-versa) e de cima para baixo no espaço em que a música ocorre, dando o caráter de continuidade e movimento adiante (Smalley, 1997). Esses tipos de movimento são apresentados em timbres, alturas e durações diferenciadas ao longo da obra; os movimentos descendentes apresentados em 4'33", podem ser considerados como exemplos deste tipo de movimento. O movimento cíclico possui um papel importante na peça: uma primeira aparição dá início (aos 2") como um *redemoinho* (Smalley, 1997), e outro exemplo é a sua forma invertida na conclusão (em 4'1"). Certos *glissandos* com o movimento espacial em torno de um centro também servem de exemplo.

```
instr 2
kontrol expseg .05, .03, 1.85 ,2.899,0.001
amod oscil 40, 80, 1
aport oscil 15000, p4+amod,1
kfreq = p4*control
kband = (p4/p5)*(kontrol*2)
asig butterbp aport, kfreq,kband;
  out asig
endin

;SCO

f1 0 1024 10 1

i2 0 2 5000 50
i2 0 . 1350 .
i2 0 . 4270 .
i2 0 . 4050 .
i2 0 . 4050 50
```

Figura 1: Arquivo *orchestra* e *score* do Instr02, exemplo de movimento unidirecional.

¹⁵ Instr02.orc e instr02.sco, ver no Anexo

Alguns gestos foram esticados no tempo dando um caráter mais textural para tal, porém mantiveram seu caráter de direcionalidade. Trata-se de contextos *carregados por gestos*¹⁶. Por exemplo, de 20” a 25” uma textura cresce em sua dinâmica conduzindo até um novo gesto de contraste. Outros casos de texturas conduzidas por uma trajetória aparecem constantemente na obra, de forma a realçar a continuidade da mesma.

Movimentos texturais também se fazem presentes, a saber, *movimentos multidirecionais exógenos* (em 1’24”, por exemplo), e comportamentos de *dissipação*, como apresentado aos 26”.

Algumas analogias à tipologia do gesto instrumental de Cadoz (2000) também estão na obra. Um gesto de *modificação paramétrica* (Cadoz, 2000, p.80) pode ser percebido no aumento de intensidade que é apresentado de 20” a 26” – atuando juntamente com o gesto de movimento cíclico citado anteriormente. Gestos de caráter *balístico* (Cadoz, 2000, p. 75), ou seja, com característica de arremesso, também aparecem logo nos primeiros sons da peça – tais gestos também podem ser encarados como *movimentos lançados* na concepção de Smalley. Este tipo de gesto é tido como intencional e, apesar de a fonte sonora não ser conhecida, uma noção de arremesso pode ser percebida como um movimento intencional.

Alguns gestos não possuem uma trajetória bem definida; trata-se de disposições pontuais no espaço (em 2’33”, por exemplo) ou ainda gestos que têm características percussivas (em 1’11”). Apesar do conceito de Smalley aproximar-se mais de uma noção de trajetória para o gesto, tais características podem ser consideradas como gestuais pelo fato de possuírem vínculos perceptuais com a de comportamentos de percussão – insere-se em uma abordagem *extrínseca* para a percepção de tais sons.

4.1.2 Sobre a estrutura

De acordo com Smalley (1986, p. 89), deve-se evitar “a palavra ‘forma’ a qual historicamente veio implicar uma consistência relativa ao contorno estrutural comum a diversos ou a muito compositores”. Segundo ele, o consenso formal fixado é desfavorável à diversidade de materiais na música eletroacústica. Além disso, “a antiga idéia da ‘forma musical’ é baseada em valores mensuráveis e cardinais de alturas e tempo métrico” (Smalley

¹⁶ Este conceito está abordado no capítulo O Gesto e Espectro-Morfologia de Dennis Smalley

1986, p. 89). Por isso será adotado o termo “estrutura” para a maneira como os materiais foram organizados.

Apesar de não possuir uma forma tradicional, noções de “introdução”, “desenvolvimento” e “conclusão” aparecem bem definidas em *Trajétorias*. A introdução se dá no período de 0’ até 59” quando gestos de caráter percussivo anunciam o início seguido de gestos que aumentam em velocidade (movimento *cíclico*, citado anteriormente) e em intensidade, gerando uma tensão que chega a um ápice de um gesto explosivo que é seguido de um repouso (28”) e pode ser considerado como uma ressonância de tal “explosão”. Em seguida são expostos tipos gestuais que serão explorados ao longo da peça

O desenvolvimento da peça se dá no período que vai de 1’ até 3’59” . Algumas subseções são desenvolvidas, nas quais noções composicionais de contraste e tensão-repouso são exploradas ao longo do processo. Gestos percussivos e de trajetórias bem definidas se misturam em cenários texturais, dando o caráter de direcionalidade da obra.

Na subseção de vai de 1’ até 1’22” predominam os gestos com características mais percussivas e granulares, sendo entrecortadas por gestos de movimento unidirecional. A partir de 1’23” uma nova subseção é iniciada, porém com a predominância de gestos essencialmente direcionais, seja de modo unidirecional seja cíclico, ou ainda, uma textura com tendências direcionais, em que diferentes direções entrelaçam-se no contexto. Porém, alguns gestos curtos aparecem pontuados no espaço, misturados com movimentos texturais assíncronos¹⁷. Esta subseção termina em 1’59” após um aumento de intensidade textural que causará expectativa para a próxima parte.

Em 2’, mais uma subseção é iniciada e novamente contrasta com a anterior por possuir uma predominância de gestos percussivos. Porém, neste momento, os gestos percussivos rapidamente se deparam com gestos direcionais mais longos que se desdobram em texturas (também direcionais) que conduzem a um novo ambiente.

Então, em 2’33”, um padrão de gestos percussivos, que vai aumentando seus elementos ao longo desta parte, introduz a nova seção onde há o contraponto entre gestos mais longos, gestos mais pontuais e o padrão referido acima. Tal subseção, conforme se desenvolve, aumenta sua densidade de eventos, com gestos novos e gestos apresentados anteriormente. Em 3’33”, tal parte é finalizada quando se une a uma estrutura contínua – a qual muda de registro em 3’40” – que serve de “plano de fundo” para gestos que a atravessam.

¹⁷ Tal textura não se refere ao conjunto de todos os gestos nesta subseção, mas sim a *detalhes* que fazem parte de um *contorno* que possui movimento próprio.

Em seguida, em 4', um gesto com um caráter percussivo anuncia a conclusão da obra, onde diversos gestos são reapresentados. Alguns gestos da introdução (tais como o movimento em *redemoinho*) são dispostos de maneira invertida dando o caráter oposto ao de tensão apresentado no início.

Noções de movimento foram exploradas também por meio da dimensão espacial. Os *tipos de movimentos* foram buscados por meio de manipulação de efeitos estereofônicos produzidos em estúdio e noções de profundidade foram feitas por manipulações na reverberação.

4.2 Metagestos (2006)

Assim como em *Trajatórias*, a obra *Metagestos* foi criada no Laboratório de Pesquisas Sonoras da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em 2006. Tal obra também possui uma relação mais íntima com a escuta devido ao seu caráter acusmático.

A principal temática que guiou o desenvolvimento da peça esteve dentro da proposta do uso do gesto como um princípio formador, porém, neste contexto, foi levado em consideração o estudo de gestos instrumentais utilizados em uma obra instrumental. A escolha de tal temática se deu a partir da proposta citada no projeto, em que os estudos de gestos instrumentais serviriam como uma base para a criação de novos modelos sonoros em um ambiente eletroacústico. A peça escolhida foi a obra *Rumo*, composta por mim em 2004.

Relações de similaridades são buscadas por meio de modelos gestuais que se baseiam em movimentos sonoros instrumentais. Porém, vale ressaltar que o uso destes gestos neste contexto não se trata de uma reprodução ou simulação fiel de timbres de tais instrumentos, mas sim relações com os movimentos musicais em um espaço sonoro.

4.2.1 Processos e Materiais

O processo de criação da peça se deu basicamente em ambientes computacionais, onde foram realizados sínteses e processamentos sonoros. Os programas usados para as sínteses foram o *OpenMusic*, e o *Csound*. Para o processamento foram usados os programas *Cool Edit Pro 2.1* na plataforma *Windows* e o *Pro Tools* para a plataforma *Macintosh*. As fases de construção da peça se deram da seguinte forma:

1. escolhas de gestos instrumentais;
2. transformação dos gestos selecionados em gestos eletroacústicos;

3. criação de novos gestos e texturas;
4. processamentos e organização do material composicional.

O processo de transformação dos gestos instrumentais em gestos sonoros eletroacústicos ocorreu de duas maneiras. Inicialmente, gestos selecionados ao longo da peça instrumental foram transformados em arquivos MIDI para, em seguida, serem transferidos para o programa *OpenMusic*.

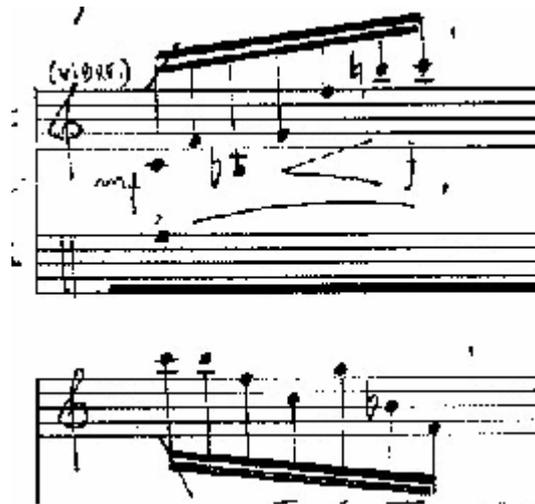


Figura 2: Gesto instrumental escolhido da obra: piano e vibrafone no final da Seção A.

O *OpenMusic* é um programa basicamente desenvolvido para a composição assistida por computador. Trata-se de um ambiente Orientado ao Objeto (OO), onde *patches* são criados tanto para a organização e criação de idéias musicais como para a síntese sonora. Uma das operações possíveis em tal programa é a criação de arquivos textos em que são especificados parâmetros que podem ser lidos em *Csound*. Tal recurso foi amplamente utilizado no processo de criação dos gestos na obra *Metagestos*. A figura abaixo mostra um exemplo onde um arquivo MIDI é codificado em parâmetros e impressos em um arquivo *score*.

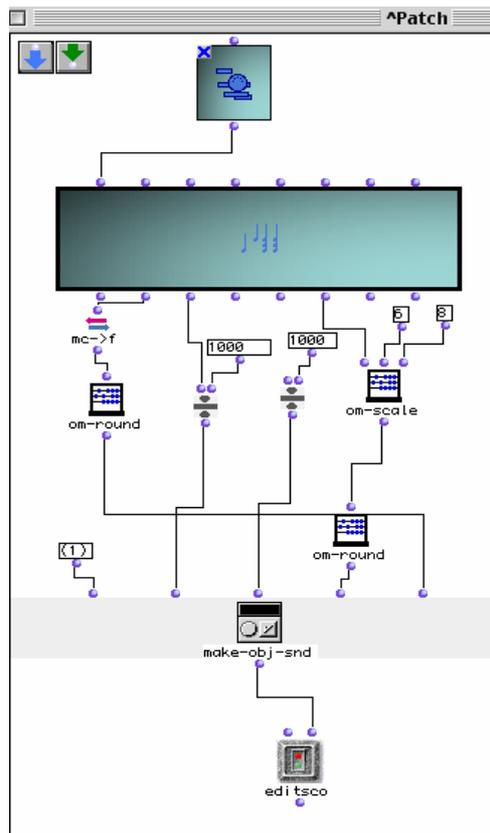


Figura 3: Exemplo de *patch* do *OpenMusic* que converte um arquivo MIDI em um arquivo *score*.

O objeto “make-obj-snd” recebe dados como frequência, *onsets* e durações de um “CHORD-SEQ” e os converte para parâmetros (p1, p2, etc.) em arquivos *.sco*. Vale lembrar que neste caso não houve a preocupação da criação de tabelas de função, pois tais parâmetros serão usados em diversos métodos de síntese.

```

;p1    p2    p3    p4    p5
i1    0      0.0890 100    1077
i1    0      0.0890 100    262
i1    0.0890 0.0900 100    1017
i1    0.0890 0.0900 100    349
i1    0.1790 0.0890 100    719
i1    0.1790 0.0890 100    233
i1    0.2680 0.0890 100    539
i1    0.2680 0.0890 100    392
i1    0.3570 0.0890 100    807
i1    0.3570 0.0890 100    698
i1    0.4460 0.0900 100    480
i1    0.4460 0.0900 100    988
i1    0.5360 0.0890 100    359
i1    0.5360 0.0890 100    1047
e

```

Figura 4: Arquivo *score* construído pelo *patch* do *OpenMusic*

Assim, depois de criados tais arquivos, foram introduzidos em diferenciadas sínteses, onde alguns parâmetros foram alterados a fim de evitar a reprodução fiel dos gestos instrumentais. Então foram criadas bibliotecas de “instrumentos” contendo arquivos *.orc* e

.sco que servirão para a criação de arquivos sonoros. É importante ressaltar que o objetivo do uso dos parâmetros criados no OpenMusic foi o de manter a idéia de *movimentos* gestuais e não sua reprodução.

Com o *OpenMusic*, ainda foi possível a realização de sínteses sonoras, onde o objeto “SINTETIZE” torna possível a leitura de parâmetros pré-estabelecidos em um arquivo de *Csound*. Neste caso, os dados conseguidos de um arquivo MIDI são sintetizados em um método estabelecido em uma matriz e convertido para um arquivo sonoro.

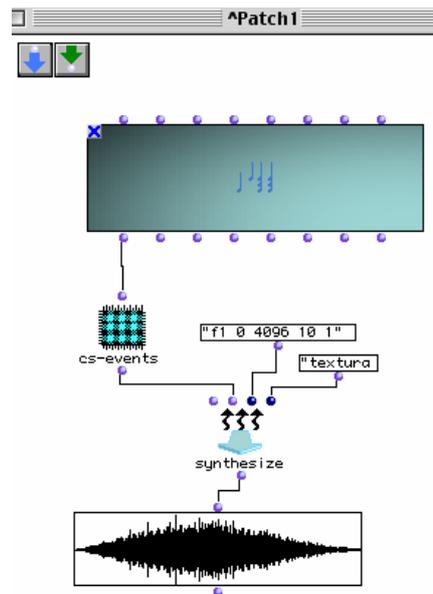


Figura 5: Exemplo de *patch* de OM que sintetiza uma “CHORD-SEQ” proveniente de um arquivo MIDI

Outra abordagem para a substituição dos gestos originais refere-se à criação de gestos que buscam apenas “alusões” aos gestos originais, ou seja, novos materiais foram criados sem o uso de parâmetros preestabelecidos – como no caso do processo anterior. Assim, a idéia gestual é reconstruída em cima de qualidades de movimento (ascendente, descendente, percussivo, lento, rápido etc.), alterando em boa medida o caráter do gesto original.

Um exemplo de gestos alusivos aparece na seção B em *Rumo* quando o vibrafone e o piano fazem um acelerando de duas notas até tornarem-se um *trinado*. Aqui, os gestos usados nos meios eletroacústicos, em *Metagestos*, foram substituídos por sons percussivos de altura definida que aceleram até se tornarem sons interativos, que continuam até chegar ao ponto de sons contínuos.

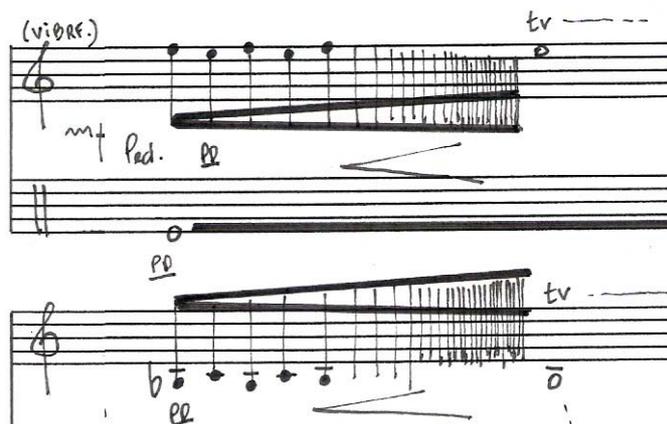


Figura 6: Acelerando do vibrafone e do piano no início da Seção B em *Rumo*.

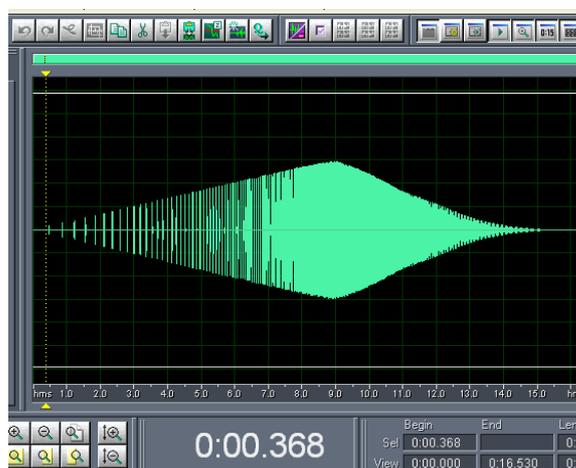


Figura 7: Gesto eletroacústico que faz alusão ao acelerando em *Rumo*

Outro caso é o do movimento do bumbo e do prato na segunda parte da seção B na peça instrumental *Rumo*, que é substituído, na peça eletroacústica, por um movimento contínuo que é repetido constantemente no início da segunda seção da obra em questão que se inicia em 1'3". Este movimento não possui uma característica percussiva como é o caso do gesto instrumental, porém os acentos realizados no prato e no bumbo foram conservados no gesto eletroacústico.

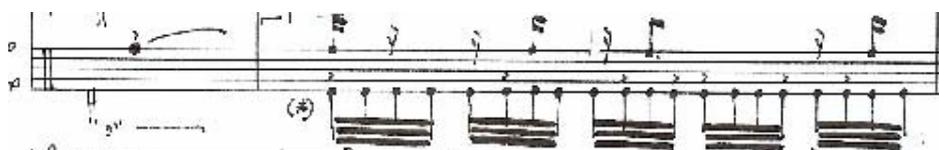


Figura 8 : Percussão na segunda parte da seção B em *Rumo*

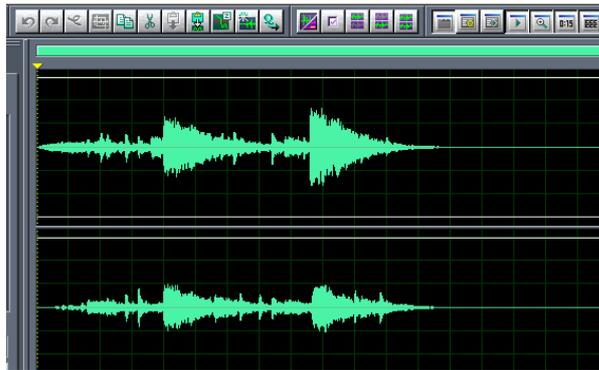


Figura 9 forma de onda de “perc 2”. Movimento que faz alusão ao gesto da percussão na obra instrumental.

Gestos novos foram criados diferentemente dos originais com o intuito de proporcionar uma maior riqueza ao contexto musical em questão. Assim, é possível classificar os gestos da peça eletroacústica em relação à peça instrumental da seguinte maneira:

- *Gestos Similares*: criados a partir do uso de parâmetros dos gestos instrumentais originais;
- *Gestos Alusivos*: criados a partir da “idéia” de um movimento gestual instrumental, sem o uso de parâmetros preestabelecidos;
- *Gestos Próprios*: criados com nenhuma referência aos gestos instrumentais.

Por fim, os arquivos foram processados e organizados no programas de edição citados anteriormente, em que algumas relações gestuais originais foram preservadas, enquanto outras foram desenvolvidas ou alteradas.

4.2.2 Sobre a estrutura

A estrutura da peça *Metagestos* também possui algumas relações com a obra instrumental, porém outras foram alteradas radicalmente. A distribuição do material, inicialmente possui certa semelhança com *Rumo*, pois deu-se uma distribuição temporal bem definida, sendo apresentada uma introdução dada por um ataque inicial em 0”, seguida com uma textura direcionada à um gesto percussivo que acontece por volta de 28”. Após tal gesto, tem-se um curto momento de transição vai de 30” até 47” que anuncia uma segunda seção. Na segunda seção são apresentados os gestos relacionados com a obra instrumental (similares e

alusivos) não necessariamente na mesma seqüência, sendo estes organizados juntamente com novos gestos (próprios). E finalizando, em 3'51" inicia-se uma seção final com a repetição de certos materiais iniciais.

Um exemplo de alteração em relação a obra instrumental a ser citado aparece bem no início da peça, quando a idéia do aglomerado de notas feitas pelo piano é transferida para uma textura com um ataque mais marcante.

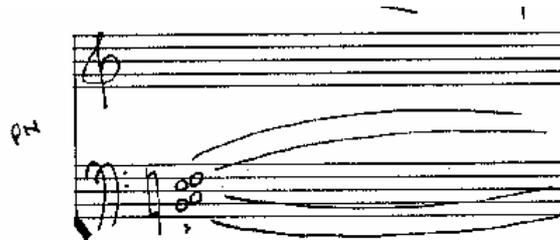


figura 10 : Acorde inicial do piano em *Rumo*

Tal textura foi criada por meio de síntese FM e a relação freqüencial foi basicamente a mesma utilizada no acorde primordial.

; sco acordeinicial, onde p4 é a freqüência em cpspch

```
f61 0 65 5 1. 64 .01
f100 0 1024 10 1
;p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10
i34 00 6 5.11 15000 .005 .8 1 .07 6
i34 00 6 6.00 15000 .005 .8 1 .07 6
i34 00 6 6.04 15000 .005 .8 1 .07 6
```

Figura 11: score do arquivo "acordeinicial"

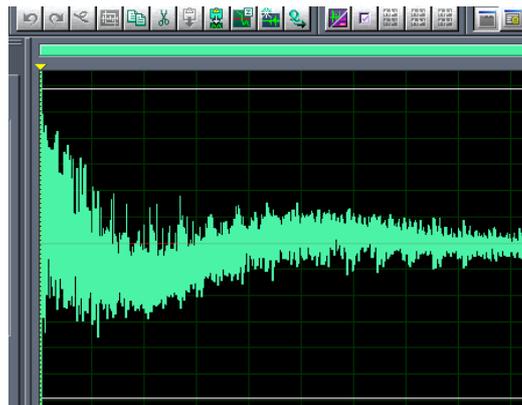


Figura 12: Forma de onda do arquivo "acordeinicial"

A textura criada pelos movimentos contínuos das cordas e da percussão na primeira seção de *Rumo* foi representada com outra textura, o que propiciou uma nova ambiência sonora para a primeira parte da obra.

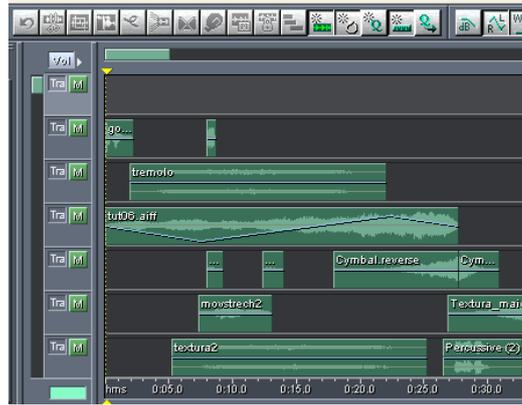


Figura 13: Parte da seção no programa *Cool edit*. Substituição da textura das cordas por uma nova ambiência.

Novamente a relação de gestos instrumentais pode ser ligada à *Tipologia de gestos instrumentais* de Cadoz e Wanderley. De acordo com esta teoria, um gesto de *excitação* é aquele que fornece a energia que pode ser apresentada no fenômeno percebido (Cadoz e Wanderley, 2000, p. 80). Este determina os aspectos dinâmicos do som e se difere em gestos em características qualitativas, sendo dos tipos *instantâneo*, *contínuo* e de *sustentação*.

Nesta perspectiva, ao mudar o contexto dos gestos instrumentais para os eletroacústicos, é possível fazer a relação de mudança de “tipos” gestuais. Por exemplo, a relação dos gestos dos violinos, da clarineta e do piano na seção A da obra instrumental com os gestos percussivos na primeira seção da obra eletroacústica (em 8”). Pode-se considerar, no primeiro caso, que os gestos dos instrumentos citados são do tipo de excitação contínuo, por possuírem características mais vibrantes e um pouco mais contínuas, apesar de serem curtos. Já no segundo caso, os gestos eletroacústicos têm um caráter mais percussivo, dando assim uma referência mais *instantânea* para um gesto, fazendo com que tal característica se encaixe no segundo tipo gestual de Cadoz.

Uma relação de semelhança com os gestos originais também pode se fazer presente, onde existe uma certa analogia sonora entre tais movimentos, ou seja, muitas vezes as características direcionais e rítmicas são atuais. Porém, é importante notar que os gestos eletroacústicos e os instrumentais se diferem em sua *natureza*, proporcionando diferentes idiosincrasias para cada contexto musical particular.

De uma maneira geral, pode-se dividir a peça em cinco seções. A primeira vai de 0’ a 1’05”, onde está subdividida em duas subseções. Na primeira subseção aparecem os gestos que foram usados na seção A da peça instrumental, em que o acorde inicial é substituído por

um gesto percussivo, como comentado anteriormente. Essa seção faz uma alusão à obra instrumental, em que texturas se contrapõem a pequenos gestos, porém gestos singulares são acrescentados e os similares são desenvolvidos.

A segunda seção inicia-se em 1'06" e termina em 1'36"; aqui as idéias da segunda parte da seção B da obra instrumental que se fazem presentes, principalmente a repetição do gesto que faz menção à percussão da peça instrumental.

A terceira seção tem seu início em *glissandos* ascendentes, em 1'36", que também buscam uma relação com o *glissando* lento do piano no início da seção C de *Rumo*. Mais uma vez o gesto não possui os mesmos parâmetros, mas a relação de alusão com a idéia original é mantida por meio do movimento. Esta seção é então finalizada com um *glissando* descendente, que se relaciona com os *glissandos* realizados pelo violino na obra instrumental.

Na quarta seção, idéias presentes na obra instrumental também são apresentadas, porém a disposição de tais idéias se dá de modo diferenciado do original. Neste caso, aparecem temas gestuais relacionados a gestos instrumentais das seções D e E da peça para grupo de câmara. A quinta seção inicia-se em 3'31" quando um gesto mais vibrante e contínuo, na região grave, serve como "fundo" para as idéias gestuais mais curtas e pontuais que se movimentam no espaço.

Por fim, em 3'50", começa o anúncio para o encerramento da obra, em que um clima mais tenso é percebido devido a "explosões" e sobreposições de gestos percussivos novos e usados em outros períodos. E, em 4'07", a idéia de gestos rápidos descendentes usados na peça instrumental, no final, é substituída por gestos percussivos que dão a idéia de movimento descendente, resultando em um grande ataque final que representa o aglomerado final de notas da peça instrumental.

4.3 *Entre planos* (2007)

Diferentemente das peças anteriores, *Entre planos* é uma obra mista para violoncelo e sons eletroacústicos fixos, na qual a temática gestual conduziu à criação da peça. Aqui a atenção da escuta divide-se entre o ato da performance de um instrumento tradicional e a escuta de sons difundido em alto-falantes.

Enquanto em *Trajelórias* buscaram-se similaridades perceptuais com sensações de movimentos extramusicais e em *Metagestos* tal relação se deu com o uso de modelos instrumentais em gestos eletroacústicos, em *Entre planos*, os gestos eletroacústicos possuem relações espaciais e temporais de semelhanças ou alusões com o gesto instrumental, bem

como com outros eventos e movimentos não necessariamente presentes na peça, ou seja, o uso das arcadas e articulações no ato da performance divide lugar com a movimentação de sons projetados no espaço perceptual.

Na parte instrumental, a atenção gestual se deu principalmente com o contorno melódico e recursos sonoros de que o instrumento dispõe, sendo explícita a causalidade de tais movimentos sonoros, caracterizando uma concepção tradicional para o gesto neste contexto. No âmbito eletroacústico, como nas outras obras, os gestos não terão relações mais de semelhança ou alusões a movimentos que vão além das percepções de altura e durações no sentido tradicional de música.

4.3.1 *Processos e materiais*

Entre planos foi composta em 2006/2007, como as obras anteriores, no Laboratório de Pesquisas sonoras da UFG, e no Studios 312 em Cuiabá - MT. Diferentemente de *Trajétórias* e *Metagestos*, esta peça é uma obra mista para violoncelo e sons eletroacústicos fixos, em que o gesto foi o que guiou o processo composicional.

Inicialmente foram criados os gestos instrumentais sendo seguido pela parte eletroacústica que foi ajustada a partir da parte do violoncelo. A parte instrumental foi o guia para a construção da estrutura de *Entre Planos*, pois o procedimento de criação dos gestos eletroacústicos foi baseado tanto na alusão aos gestos instrumentais como na criação de novos gestos, sem referência nenhuma aos gestos musicais executados pelo violoncelo. Tais gestos referem-se a movimentos sonoros criados digitalmente por meio de síntese ou processamento de sons gravados. Os *softwares* usados para a síntese foram o *Csound* e o *Absynth*, enquanto os processamentos nos programas de edição foram os mesmos usados nas composições anteriores.

As etapas de construção de *Entre Planos* ocorreram da seguinte maneira: primeiro a parte instrumental foi criada separadamente; seguiu-se então com a criação dos gestos eletroacústicos, em que gestos novos foram criados buscando uma relação com as idéias gestuais da parte instrumental. Também foram selecionados gestos de uma biblioteca criada em outro momento, mantendo as relações desejadas com o contexto de tal obra e, por fim, organizou-se o material composicional.

Diferentemente de *Metagestos*, os gestos alusivos foram criados diretamente nos programas de sínteses; neste caso não haverá gestos similares, ou seja, gestos que foram criados com o uso de parâmetros dos gestos instrumentais originais, mas sim foram construídos a partir da alusão de um movimento gestual instrumental, sem o uso de

parâmetros estabelecidos pela idéia musical. A idéia gestual é então reconstruída a partir de propriedades de movimentos e não de alturas e durações – processo idêntico ao usado em *Metagestos*.

4.2.3 Sobre a estrutura

A estrutura de tal obra não possui uma forma no sentido tradicional; o que regerá a arquitetura de *Entre planos* são as relações contrapontísticas entre os gestos e texturas eletroacústicas com as morfologias sonoras instrumentais.

Os gestos instrumentais apresentam-se por meio de contornos melódicos ou ainda por articulações (tais como golpes na caixa dos instrumentos ou tipos diferenciados de arcadas e *pizzicatos*), buscando, por meio da interação com o material eletroacústico, a noção de *continuidade*, conforme a noção de Smalley discutida anteriormente.

O que foi considerado como um gesto primordial na construção da obra instrumental foi o seguinte mote, executado em 31”:



Figura 14: Gesto formador da parte instrumental

Tal idéia será desenvolvida ao longo da peça, sendo esticada ou encurtada no tempo, ou recebendo novas idéias. Um outro contorno melódico também é apresentado em 2’55”, com certas variações, com o objetivo de obterem-se noções gestuais:

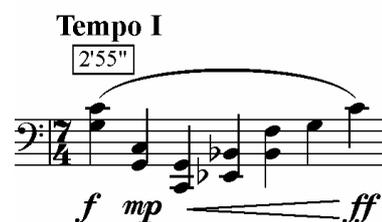


Figura 15: Gesto instrumental

Essas idéias serão desenvolvidas ao longo da peça num jogo de causalidades entre o que é conhecido culturalmente (o instrumental) e novas abordagens para movimentos sonoro-musicais (gestos eletroacústicos)

Como comentado no capítulo anterior, o compositor Trevor Wishart sugere uma abordagem para o contraponto no *continuum* – a substituição da progressão linear tonal pela transformação de uma área tímbrica ou morfológica ao mesmo tempo em que a noção de consonância e dissonância é substituída pela noção de evolução gestual ou interação entre fluxos sonoros (Wishart, 1996, p. 115).

A idéia de contraponto, por esse ponto de vista, é a base de construção de toda a obra. Buscou-se a relação dos materiais musicais por meio de relações interativas, heterogêneas, em paralelo ou semiparalelo. As relações de interação são expressas por meio de ações mútuas entre os gestos instrumentais e eletroacústicos; pode-se citar aqui os casos em que o gesto eletroacústico age como uma ressonância a certo movimento instrumental. O caso de relação heterogênea é aquele em que os gestos nos dois âmbitos se dispõem e se comportam de formas distintas entre si. Podemos considerar que as relações em paralelo são aquelas em que os gestos possuem características em comum e estão dispostos temporalmente em posições próximas.

No primeiro caso, podemos citar o momento, em 2'30", em que após um *accelerando* segue-se um *dó* em *pizzicato* Bartók, servindo como ataque para uma ressonância proveniente de um gesto eletroacústico com um comportamento de dissipação¹⁸. No caso de relações em paralelo entre os gestos, pode-se citar o ocorrido logo no início da peça, em 05", quando um *tremolo* vem de encontro a um gesto eletroacústico de caráter ondulante, dando uma idéia de paralelismo entre os dois âmbitos.



Figura 16: *Tremolo* do violoncelo

¹⁸ Conforme a classificação de Smalley (1997)

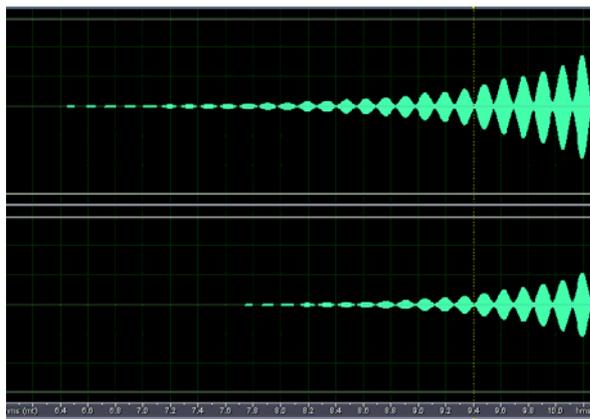


Figura 17: Gesto ondulante em paralelo com o *tremolo* no violoncelo

As relações heterogêneas acontecem em boa parte da obra, em que gestos comportam-se de formas independentes entre si no espaço perceptual. Um exemplo disso é o que ocorre no momento que vai de 2'48" até 3'13", quando os gestos eletroacústicos encontram-se em uma certa "polifonia" com os movimentos musicais do violoncelo.

Observando a obra na perspectiva de Wishart, pode-se afirmar que são apresentadas *morfologias impostas e intrínsecas*. Lembrando que a morfologia intrínseca está relacionada às informações que o objeto-sonoro traz como resposta à entrada de energia, ou seja, o ouvinte pode assumir fisicamente a fonte de tal gesto, sem necessariamente identificá-lo. Já a energia imposta trata-se da informação direta da entrada de energia no sistema, onde a diferenciação entre os tipos de entrada relaciona-se com uma experiência acústica e informando algo sobre o objeto-sonoro e o que o gerou (Wishart, 1996, p. 177).

Pode-se afirmar que gestos instrumentais são de morfologias impostas, pois os gestos instrumentais de um violoncelo são identificados culturalmente. Porém, ao relacionar-se com gestos eletroacústicos, em muitos momentos a atenção se volta mais à consequência de uma entrada de energia do que à identificação da fonte em si. Pode-se exemplificar essa questão em 4'53" quando gestos eletroacústicos percussivos estão em contraponto com *pizzicatos* do violoncelo. Neste caso, os dois âmbitos gestuais fundem-se perceptualmente e não é tão clara a fonte de onde provém tal gesto. O ataque que caracterizaria o gesto instrumental é semelhante aos gestos eletroacústicos, dando uma característica de morfologia única de caráter intrínseco.

Também podemos caracterizar certos gestos eletroacústicos como dotados de morfologia imposta, pois apesar de não ser conhecida a fonte de tal gesto, é possível presumir de onde viria a entrada de energia (o golpe causado por uma ação física é aplicável nesse

caso). É o caso do gesto percussivo que antecede o golpe no instrumento acústico, que ocorre no período em 7'.

Como nas obras anteriores, os conceitos de tipologia dos gestos instrumentais também são aplicáveis aqui, não apenas nos gestos instrumentais, como também nos eletroacústicos. Os *gestos instantâneos* aparecem tanto no âmbito instrumental como no eletroacústico. Estes são claros nos momentos de *pizzicatos* no violoncelo (em 1'08", por exemplo). E pode-se citar um caso de gesto instantâneo eletroacústico em 8' 20' quando aparece um som percussivo no extremo agudo.



Figura 18: Exemplo de gesto instrumental instantâneo

Gestos também se fazem presentes ao longo da peça. Pode-se perceber a interação entre gestos contínuos e instantâneos, por exemplo, em 6'06" quando o violoncelo faz um movimento melódico que interage com os gestos percussivos eletroacústicos.

Enfim, estes são alguns exemplos dos tratamentos gestuais usados na peça *Entre Planos*, onde, acima de tudo, a busca foi a de adquirir uma estrutura contrapontística em que os planos instrumental e eletroacústico dialogassem dentro de um contexto no qual o gesto é quem guia o pensamento composicional.

CONCLUSÃO

Ao propor o rompimento com a supremacia dos parâmetros tradicionais musicais, tais como os de altura e duração, propondo assim uma nova condição de escuta, a música eletroacústica trouxe novos conceitos derivados de um novo pensar, fazer e ouvir musical. E, com a criação de novos modelos sonoros, juntamente com o fato da supressão do intérprete no contexto acusmático, a música eletroacústica veio reformular a noção de gesto como parâmetro composicional.

Foram relatadas ao longo deste trabalho as mais diversas visões acerca do gesto na composição musical. Viu-se que a idéia de gesto transita e se transforma entre práticas musicais distintas e diferentes tentativas de conceituação. Seu uso se conecta aos cruzamentos de dimensões como a composição, a performance e a escuta. Deste modo, o gesto pode estar relacionado com o movimento gestual de um *performer*, em sua concepção mais tradicional.

O gesto também pode ser encarado como uma correspondência entre um movimento corporal e a escuta, onde o termo é visto no sentido corporal-sonoro, ou seja, o movimento gestual de um *performer* não é tratado apenas como uma simples ação, mas participa de toda uma formulação interna para a percepção final de um contexto musical.

Foi discutido também ao longo do trabalho que o termo gesto pode ainda ligar-se à idéia de acontecimento ou como algo significativo, seja na escuta, na visão, no tato, no movimento etc. e, no caso da música, o conceito de gesto pode ser atrelado ao movimento e à visão significativa do *performer* ou a uma imagem de som ou relação sonora fixa e significativa (estruturalmente ou qualitativamente). Existe também a relação do gesto com um caráter mais holístico, ou seja, como um *gestalt* temporal e textural, que se trata de uma síntese de elementos discerníveis, sendo assim um movimento significativo.

No campo da composição musical, o gesto tem exercido uma presença marcante no processo inventivo e imaginativo de criação. Cada estratégia criativa faz da idéia de gesto um campo de referência próprio. Aqui, a idéia de gesto pode estar relacionada mais à maneira como a escrita é configurada e, principalmente, em relação à organização sonora ou forma musical. Já em outras ocasiões, como no caso da acusmática, é comum a aproximação do gesto com os processos de escuta. Em muitas obras contemporâneas, o gesto é visto como uma referência concreta que pode ser usada como base composicional.

No caso da música eletroacústica, o gesto passou a ter uma nova concepção no contexto musical. De um lado, a idéia de gesto está conectada a qualidades sonoras, como se vê na música acusmática, enquanto, de outro lado, existe uma preocupação com a importância do ato físico, que é o caso da música interativa e da performance com as tecnologias eletrônicas. O que acontece é que, no contexto eletroacústico, a escuta continua a ter um papel primordial na experiência do gesto musical. O que antes era determinado pela permanência tímbrica de um instrumento tradicional, agora é re-interpretado na percepção pelas inúmeras possibilidades fornecidas pelas novas tecnologias.

Na música eletroacústica, o gesto pode ser considerado como uma matéria para o discurso musical. Isto pode ser conseguido se o gesto permitir considerações de significações na escuta e admitir o processo de produção como um material formal de uma composição. O gesto pode ser experienciado como uma matéria composicional se for levada em conta a escuta consciente na produção do som.

Assim, neste trabalho buscou-se o uso do gesto como um material composicional ou um princípio formador como estratégia composicional em meios eletroacústicos. E pôde-se perceber que um reconhecimento da fonte gestual não possui mais um papel tão primordial na escuta. O gesto passa a ser uma forma de se aludir a um som por sua significância ou particularidade na escuta.

Dois casos distintos do uso do gesto foram explorados. No primeiro caso, na composição *Trajatórias*, o gesto teve uma relação inteiramente com o seu interior, em que qualquer relação causal direta foi evitada, tendo suas relações sido feitas a partir de suas características internas e movimentos dentro do espaço sonoro.

No segundo caso, em *Metagestos*, os gestos criados foram relacionados com gestos instrumentais já existentes, porém modificados de tal forma que possuem suas próprias características internas. Aqui, a relação de casualidade do gesto não é referente à fonte que o produz, mas sim às sensações produzidas por tais gestos que influenciarão na recepção das obras.

No terceiro caso, em *Entre planos*, gestos eletroacústicos dialogam e interagem com gestos instrumentais, unindo os dois campos perceptuais: um de modelos novos implantados a partir do surgimento das novas tecnologias de produção sonora e outro, de gestos conhecidos historicamente por meio de timbre e performance instrumental.

Com tais procedimentos pode-se concluir previamente que o uso de gestos como princípio formador pode ser uma estratégia frente às novas possibilidades sonoras que muitas vezes podem se relacionar com a experiência musical vivida do ouvinte, que já possui em seu

repertório perceptual uma gama de movimentos sonoros que serão re-interpretados no contexto eletroacústico, sendo possível talvez proporcionar uma certa familiaridade indireta com tais movimentos. O gesto passa a ser uma forma de se aludir a um som referencial sonoro por sua significância em suas relações com outros sons na escuta.

Assim, com essa experiência composicional, pôde-se concluir que é possível o gesto tornar-se um fundamento para o discurso composicional frente às fontes incomuns ou pouco tradicionais, caso sejam levados em conta procedimentos detalhados na composição, e o gesto pode ser um aliado para a acessibilidade na fruição de tal linha composicional.

BIBLIOGRAFIA

ALDROVANDI, Leonardo A. V. *Gesture, facture, allure: the sculptor molds the clay*. Apresentado no VII Simpósio Brasileiro de Computação Musical. 2000 Disponível em <<http://gsd.ime.usp.br/sbcm/2000/papers/aldrovandi.pdf#search=%22Leonardo%20Aldrovandi%20geste%22>> acesso em agosto de 2006.

_____. *Gesto na Criação musical: corpo e escuta*. São Paulo: Dissertação de mestrado. PUC/SP. 2000.

Alves, José Orlando. *Invariâncias e Disposições Texturais: do planejamento composicional à reflexão sobre o processo criativo*. Campinas, SP, Tese de Doutorado, 2005.

_____. Reflexões sobre a criação gestual na peça *invariâncias n°1* a partir do planejamento parametrizado. In. *Anais do Décimo quinto Congresso da ANPPOM*.

BOULEZ, Pierre. Technology and the composer. In. EMMERSON, Simon (org). *The language of Electroacoustic Music*. New York: Macmillan Press, pp. 5-16, 1986.

Cadoz, Claude, Wanderley, Marcelo. Gesture-Music. In .Wanderley, Marcelo and M. Battier, eds. *Trends in Gestural Control of Music*. IRCAM - Centre Pompidou, pp. 71-93, 2000.

CAESAR, Rodolfo. Por que a escuta é tão generosa. In *Círculos Ceifados, mistério e revelação* Disponível em <<http://acd.ufrj.br/lamut/cropsite/cc04/cc04c.htm>> Acesso em 17 de maio de 2004.

_____. Novas interfaces e a produção eletroacústica. In: *Anais do SBCM*, Brasília, 1997. Disponível em <<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/07novin.htm>> acesso em setembro de 2006.

DAHLHAUS, Carl. Problemas Estéticos da Música Eletrônica. In MENEZES, Flo (Org.), *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

EMMERSON, Simon (org). *The language of Electroacoustic Music*. New York: Macmillan Press, 1986.

GRIFFITHS, Paul. *A Musica Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HATTEN, Robert. *Musical Gesture 1-7*. <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>> acessado em agosto de 2006.

IAZZETTA, Fernando H.. Meaning in Musical Gesture. *Trends in Gestural Control of music*. Paris: Ircam, 2000, Cdrom, ISBN: 2-84426-039-X

_____. *A Música, o Corpo e as Máquinas*. Revista Opus IV (4), 1997 pp 27-44.

_____. *Sons de Silício: Corpos e máquinas fazendo música*. São Paulo: Tese de doutorado, 1996.

LEVY, Pierre. . As tecnologias Intelectuais. In: LEVY, Pierre. *A máquina universo: criação, cognição e cultura Informática*. Tradução: Bruno Charles Magne. Porto Alegre: artmed, 1998. p. 15 a 38.

MANOURY, Philippe. O Gesto, a Natureza e o Lugar Um Demônio nos Circuitos. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MARTINEZ. José Luiz. Praticando semiótica musical. In *fórum clm 2000*. disponível em <<http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/sumario.htm>>. Acesso em julho de 2006.

MENEZES, Flo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Fundação Editora UNESP (FEU), 1999.

_____, Flo, (org). *Música Eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: USP, 1996.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SMALLEY, Dennis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*.Cambrige University, n.3, v.2, 1997, p. 107-126

_____, Spectro-morphology and Structuring Processes. In. EMMERSON, Simon (org). *The language of Electroacoustic Music*. New York: Macmillan Press, 1986.

_____. The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era. In T. H. John Paynter Richard Orton, Peter Seymor (Ed.), *Companion to Contemporary Musical Thought* (pp. 514-554). London /New York: Routledge, 1992.

TARASTI, Eero. The Emancipation of the sign: On the Corporeal and gestural Meanings of Music. Toronto: *Applied SemioticsI, 4*. <<http://www.chass.utoronto.ca/french/assa/ASSA-No4/index.htm>> acesso em setembro de 2006

VERCOE, Barry and contributors. *The Public Csound Reference Manual*. Montréal, Piché, J., Université de Montréal, 1997.

WISHART, Trevor. Sounds Symbols and Landscapes. In. EMMERSON, Simon (org). *The language of Electroacoustic Music*. New York: Macmillan Press, 1986, p.41-60.

_____. *On Sonic Art* (a new and revised edition). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

ZAMPRONHA, Edson. Gesture In Contemporary Music - On The Edge Between Sound Materiality And Signification. In. Revista Transcultural de Música/*Transcultural Music Review* 9, ISSN:1697-0101, 2005. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zanpronha.htm>> acesso em julho de 2006.

ANEXOS

PARTITURA COMPLETA DE *RUMO* (2004)

PARTITURA COMPLETA DE *ENTRE PLANOS* (2007)

CD COM AS COMPOSIÇÕES:

Conteúdo:

1. Trajetórias

Para suporte fixo

5'05"

2. Metagestos

Para suporte fixo

4'19"

3. Entre planos

Para violoncelo e sons eletroacústicos **10'51"**

Violoncelo: Roberto Victório