



Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

Letras, Linguística  
e Artes: Perspectivas  
Críticas e Teóricas 3

**Atena**  
Editora

Ano 2019

Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

Letras, Linguística e Artes:  
Perspectivas Críticas e Teóricas 3

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Natália Sandrini  
Edição de Arte: Lorena Prestes  
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins  
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima  
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso  
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará  
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste  
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia  
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

### Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri  
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí  
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande  
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
L649	Letras, linguísticas e artes: perspectivas críticas e teóricas 3 [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Letras, Linguísticas e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas; v. 3)  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-705-5 DOI 10.22533/at.ed.055190910  1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de. II. Série.  CDD 407
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br

## APRESENTAÇÃO

Neste terceiro volume, os autores apresentam suas reflexões de maneira crítica e analítica, colocando em cada trabalho uma singularidade que marca o contexto de reflexão. Colocam, ainda, à disposição das investigações no mercado editorial múltiplos conhecimentos, por isso, os vinte e oito textos que serão apresentados dialogam com as necessidades dos interlocutores deste e-book, os múltiplos leitores.

No primeiro capítulo, são apresentadas reflexões da literatura para o desenvolvimento do ser humano. No segundo capítulo, a cultura ucraniana, bem como seu contexto e trajetória são apresentados em um município do Paraná. No terceiro capítulo, há uma reflexão memorialística não homogênea configurada nas descrições de Valentine de Saint-Point. No quarto capítulo, as autoras discutem sobre plano fronteiro entre o plágio e a intertextualidade, bem como colocam em destaque as possíveis implicações para o meio acadêmico.

No quinto capítulo, é demonstrada a importância da leitura para o incentivo à participação dos alunos nas aulas de literatura. No sexto capítulo, o autor apresenta alguns encaminhamentos no trabalho com a leitura como porta que se abre para as possibilidades de um mundo possível. No sétimo capítulo, as autoras analisam, criticamente, a colocação dos pronomes oblíquos no Português Brasileiro. No oitavo capítulo, as narrativas são colocadas no campo da experiência nas propostas de ensinar e aprender teatro na escola.

No nono capítulo, são desenvolvidas reflexões sobre o posicionamento da mulher negra na noção de entre-lugar ou nos espaços de fronteiras, normalmente, resultantes de processo diaspóricos. No décimo capítulo, pesquisa-se e relata-se o legado deixado pela bailarina, coreógrafa, gestora e professora Rosa Cagliani que atuou, incisivamente, na cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba. No décimo primeiro capítulo, as autoras apresentam as peculiaridades do idioma Francês e suas repercussões político-militares. No décimo segundo capítulo, as autoras analisam a figura das beatas na literatura ficcional do livre pensador Clodoaldo Freitas.

No décimo terceiro capítulo, as teorias de Saussure e Chomsky representam o ponto de discussão. No décimo quarto capítulo, a autora apresenta breves reflexões do uso de imagens em sistemas de avaliação. No décimo quinto capítulo, a autora apresenta parte de um resultado de pesquisa do Mestrado Profissional em Artes. No décimo sexto capítulo, são suscitadas reflexões quanto ao uso da linguagem poética na visibilidade do espaço acadêmico.

No décimo sétimo capítulo é apontado uma gama de reflexões críticas sobre o processo de formação e criação do que vem sendo denominado *dança aérea* ou *vertical*. No décimo oitavo capítulo, os autores descrevem e analisam experiências pedagógicas desenvolvidas a partir de um projeto de extensão do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins. No décimo nono capítulo, propõem algumas indagações sobre a dança no universo da cibercultura. No vigésimo capítulo,

a autora relata e discute a relevância de um projeto musical a partir das canções de Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga.

O vigésimo primeiro capítulo trata-se de uma análise acerca da divulgação científica feita por dois jornais impressos. No vigésimo segundo capítulo, as autoras debatem os temas *educação* e ética como caminhos saudáveis para uma sociedade melhor. No vigésimo terceiro capítulo, o autor analisa a função do profissional tradutor e intérprete da Língua Brasileira de Sinais. No vigésimo quarto capítulo, a autora articula alguns conceitos de encenação, baseando-se em literaturas especializadas.

No vigésimo quinto capítulo, o autor analisa as proposições da música eletroacústica. No vigésimo sexto capítulo, os autores analisam o fenômeno *fake news* no contexto da campanha presidencial de 2018. No vigésimo sétimo capítulo é discutida a formação continuada de professores de educação infantil e, por fim, no vigésimo oitavo capítulo, o autor discute o termo *folclore* a partir de uma cultura diferente.

Assim sendo, que as reflexões desta obra contribuam de alguma forma com ampliação cultural e leitura dos interlocutores que pretendem tomar cada texto como fonte singular de pesquisa.

Ivan Vale de Sousa

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
A CONCEPÇÃO INTERACIONISTA DE LINGUAGEM E O ENSINO DE LITERATURA EM AULAS DE LÍNGUA INGLESA	
Gabriela Tabareli Neuvald	
DOI 10.22533/at.ed.0551909101	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>10</b>
A CULTURA UCRANIANA E SUA TRAJETÓRIA NO MUNICÍPIO DE RONCADOR – PR	
Ana Flávia Slobodjan dos Santos	
Loremi Loregian-Penkal	
DOI 10.22533/at.ed.0551909102	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>23</b>
“A DANÇA MODERNA ESTÁ POR CRIAR”: VALENTINE DE SAINT-POINT E O PROJETO DA <i>METACÓREIA</i>	
Verônica Teodora Pimenta	
DOI 10.22533/at.ed.0551909103	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>35</b>
A FRONTEIRA ENTRE A INTERTEXTUALIDADE E O PLÁGIO: ANÁLISE DE UM CASO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	
Eliane Guerreiro Nascimento	
Valeria Silveira Brisolará	
DOI 10.22533/at.ed.0551909104	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>47</b>
A IMPORTÂNCIA DA LEITURA NO INCENTIVO À INTERAÇÃO/ PARTICIPAÇÃO ENTRE OS ATORES DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM NAS AULAS DE LITERATURA	
Reris Adacioni de Campos dos Santos	
Raquel Batista Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0551909105	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>61</b>
LEITURA: PASSAPORTE PARA UM MUNDO POSSÍVEL	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.0551909106	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>74</b>
A LÍNGUA EM USO: SINTAXE DE COLOCAÇÃO	
Manuelle Pereira da Silva	
Amanda Ferreira Ferreira	
Bárbara Furtado Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.0551909107	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>85</b>
APRENDER/ENSINAR TEATRO NA ESCOLA: NARRATIVAS PARA RECRIAÇÕES DE SI COMO ARTISTA/DOCENTE	
Fernanda da Silva Araújo Mélo	
DOI 10.22533/at.ed.0551909108	

<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>95</b>
A MULHER NEGRA NO ENTRE LUGAR: LUÍSA MAHIN EM <i>UM DEFEITO DE COR</i> DE ANA MARIA GONÇALVES	
Jeane Virgínia Costa do Nascimento Elio Ferreira de Souza	
<b>DOI 10.22533/at.ed.0551909109</b>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>102</b>
AS CONTRIBUIÇÕES DE ROSA CAGLIANI PARA A DANÇA EM JOÃO PESSOA – PB ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E 2000	
Taciana Assis Bezerra Negri	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091010</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>110</b>
AS CONTRIBUIÇÕES DO IDIOMA FRANCÊS PARA A EDUCAÇÃO MILITAR NO BRASIL	
Janiara de Lima Medeiros Fabio da Silva Pereira	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091011</b>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>120</b>
AS REPRESENTAÇÕES DAS BEATAS NA LITERATURA DE CLODOALDO FREITAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX	
Camila de Macedo Nogueira e Martins Oliveira Elizangela Barbosa Cardoso	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091012</b>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>134</b>
AS TEORIAS DE SAUSSURE E CHOMSKY NO CRIACIONISMO: A LINGUAGEM COMO FATOR DE PERCEPÇÃO E CONSTITUIÇÃO DA REALIDADE	
Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes Monique Siqueira de Andrade Estéfany Ingridy Cruz de Jesus	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091013</b>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>145</b>
BREVE REFLEXÃO SOBRE O USO DE IMAGENS NOS PROCESSOS AVALIATIVOS	
Denise Pereira da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091014</b>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>157</b>
CANTOS DE TRABALHO: DAS ROÇAS PARA A SALA DE AULA. POSSIBILIDADES VOCAIS E INSTRUMENTAIS	
Cristina Maria Carvalho Nascimento	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091015</b>	
<b>CAPÍTULO 16</b> .....	<b>165</b>
CONSOLIDANDO EXPECTATIVAS: ANÁLISE “FAMÍLIA MULEMBÁ” CONSOLIDATING EXPECTATIONS: ANALYSIS “FAMILY MULEMBÁ”	
Abinair Maria Callegari	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091016</b>	

<b>CAPÍTULO 17</b> .....	<b>181</b>
CORPO NA DANÇA AÉREA/VERTICAL: RESSIGNIFICAÇÕES OU REPETIÇÃO DE PADRÕES ESTÉTICOS NA DANÇA?	
Yara dos Santos Costa Passos Raíssa Caroline Brito Costa	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091017</b>	
<b>CAPÍTULO 18</b> .....	<b>190</b>
DANÇANDO PARA APRENDER E EDUCAR: DIALOGANDO COM A ESCOLA, A COMUNIDADE E O CORPO	
Roberto Lima Sales Ana Mariza Honorato da Silva	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091018</b>	
<b>CAPÍTULO 19</b> .....	<b>200</b>
DANÇA NO UNIVERSO DIGITAL	
José da Silva Romero Kathya Maria Ayres de Godoy	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091019</b>	
<b>CAPÍTULO 20</b> .....	<b>210</b>
DORIVAL CAYMMI E LUIZ GONZAGA PARA CONJUNTO DE VIOLÕES: UM EXPERIMENTO DO ENSINO COLETIVO COM ARRANJOS AUTORAIS PARA MÚSICA BRASILEIRA	
Judith Eny Paes Leite	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091020</b>	
<b>CAPÍTULO 21</b> .....	<b>220</b>
ECLIPSE DA SUPERLUA: ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS LINGUÍSTICOS-DISCURSIVOS EM TEXTOS DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA	
Denise de Souza Assis Rainhany Karolina Fialho Souza	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091021</b>	
<b>CAPÍTULO 22</b> .....	<b>231</b>
EDUCAÇÃO E ÉTICA: RUMO À CONVIVÊNCIA SAUDÁVEL NO ESPAÇO FAMILIAR E SOCIAL	
Rosineide Rodrigues Monteiro Bruna Marjory Monteiro Mota Karine Vanessa Monteiro Mota	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091022</b>	
<b>CAPÍTULO 23</b> .....	<b>242</b>
EDUCAÇÃO E PODER: O PAPEL DO INTÉRPRETE DE LINGUA BRASILEIRA DE SINAIS NAS DISPUTAS SIMBÓLICAS PELA DEFINIÇÃO DE SURDEZ	
Elder Freitas Cunha	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091023</b>	
<b>CAPÍTULO 24</b> .....	<b>249</b>
ENCENAÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA - UM FRAGMENTO A PARTIR DE UM OLHAR FEMININO	
Júlia Sant'Anna dos Santos Veras	
<b>DOI 10.22533/at.ed.05519091024</b>	

<b>CAPÍTULO 25</b> .....	<b>259</b>
ESCUTA E ANÁLISE FUNCIONAL COMO FERRAMENTA DE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA EM MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA	
Ronan Gil de Morais	
DOI 10.22533/at.ed.05519091025	
<b>CAPÍTULO 26</b> .....	<b>274</b>
FAKE NEWS: (DES)CONSTRUÇÃO DEMOCRÁTICA?	
Holdamir Martins Gomes	
Carla de Queiroz Afonso	
Mithya Balbina Carlos Pereira de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05519091026	
<b>CAPÍTULO 27</b> .....	<b>287</b>
FORMAÇÃO CONTÍNUA PARA DIDÁTICA DE PROFESSORES DE EDUCAÇÃO INFANTIL EM REDE PRIVADA NA CIDADE DE TEFÉ	
Delva Maria Motta dos Santos	
Rosineide Rodrigues Monteiro	
DOI 10.22533/at.ed.05519091027	
<b>CAPÍTULO 28</b> .....	<b>296</b>
HARKADÁ: UMA FORMA DE EXPRESSÃO (FOLCLÓRICA?) DA DANÇA ISRAELITA	
Fernando Davidovitsch	
DOI 10.22533/at.ed.05519091028	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>308</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>309</b>

## ESCUITA E ANÁLISE FUNCIONAL COMO FERRAMENTA DE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA EM MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA

**Ronan Gil de Moraes**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG / Câmpus Goiânia)

Goiânia – Goiás

**RESUMO:** O desenvolvimento de metodologias e ferramentas para a construção interpretativa em performances musicais é importante para ampliar o escopo de oportunidades e a paleta sonora disponíveis para o intérprete em sua prática artística. O presente capítulo trata da análise da música eletroacústica mista a partir da audição, bem como de uma ferramenta específica passível de ser empregada para este gênero, a análise funcional concebida por Stéphane Roy. Toda a abordagem aqui proposta está orientada para o desenvolvimento de ferramentas de auxílio a escolhas interpretativas e construções performativas diretamente relacionadas com unidades sonoras reconhecíveis e elementos analisados através da escuta dentro do conjunto de sons fixados pela eletrônica. São abordados elementos específicos deste modelo teórico analítico e sua aplicabilidade em práticas interpretativas. Ouvir é uma forma de se acessar diferentes informações enquanto se analisa a eletrônica fixada (como tape ou outro meio de registro em tempo diferido) e se prepara a versão performativa. Este ato é também a ligação importante entre

o intérprete e os sons eletroacústicos durante a performance ao vivo, bem como entre o público e o resultado performativo como um todo. Sendo ato fundamental na apreensão da realidade artístico-musical de modo amplo, ele pode conduzir, através de procedimentos coerentes, a relações sensíveis entre artistas, público e fenômenos sonoros.

**PALAVRAS-CHAVE:** análise funcional, música eletroacústica, construção performativa.

**ABSTRACT:** The development of methodologies and tools for interpretative construction in musical performances is important to broaden the scope of opportunities and sound palette available to the performer in his artistic practice. This chapter deals with the analysis of mixed electroacoustic music from listening, as well as a specific tool that can be employed for this genre, the functional analysis conceived by Stéphane Roy. The whole approach proposed here is oriented to the development of a tool to assist interpretative choices and performance constructions directly related to recognizable sound units and elements analyzed through listening within the set of sounds fixed by electronics. Specific elements of this theoretical analytical model and its applicability in music practice are addressed. Listening is a way of accessing different information while analyzing the fixed electronics (such as tape or other

means of recording in a deferred time) and preparing the performance version. This act is also the important link between the interpreter and the electroacoustic sounds during the live performance, as well as between the audience and the performance result as a whole. Being a fundamental act in apprehending the artistic-musical reality in a broad way, it can lead, through coherent procedures, to sensitive relationships between artists, audience and sound phenomena.

**KEYWORDS:** functional analysis, electroacoustic music, performative construction.

## 1 | INTRODUÇÃO

O primeiro de todos os mandamentos é: trabalhe o seu instrumento [...]

e o segundo é semelhante ao primeiro: trabalhe o seu ouvido como o seu instrumento...

Pierre Schaeffer (CHION, 1995, p.12).

A abordagem eletroacústica tem uma importância primordial na caracterização da música dos sécs. XX e XXI. Ela foi a fonte de novos pensamentos musicais e estéticos e o estímulo a novas formas de percepção e processamento do som, com especial atenção às suas qualidades intrínsecas e constituintes. Como afirma Roy (2003), “Se o fluxo elétrico não tivesse ativado uma membrana de alto-falante, se a ranhura não tivesse fechado em si mesmo, o ambiente musical contemporâneo teria sido muito diferente” (ROY, 2003, p.21). O autor expõe ainda a importância desta música que estimulou igualmente o desenvolvimento de novas texturas e formas musicais em relação ao tratamento de sons acústicos estritos, vocais e/ou instrumentais.

Com relação à composição musical, as pesquisas eletroacústicas e o ambiente computacional contribuíram para uma infinidade de possibilidades sonoras e ferramentas para o design e o trabalho dos materiais. Como afirmado por Tristan Murail em sua entrevista com Cohen-Levinas (1992, p.19-20) “O ambiente de processamento de dados nos proporciona um universo sonoro sem limites visíveis, sem restrições. Este ponto me parece novo, fundamental e fascinante.”

Compreender o fenômeno sonoro e seus aspectos constituintes foi base do trabalho inicial de Pierre Schaeffer que resultou em um marco importante na história do séc. XX. A partir de suas atividades, várias mudanças foram ocorrendo e novas correntes estéticas e orientações artísticas foram sendo criadas. Foi assim, “através de um verdadeiro trabalho de restauração da escuta que Schaeffer tentou devolver o ‘sonoro’ à música para restabelecer a comunicação entre compositor e ouvinte.” (ROY, 2003, p.51).

A música eletroacústica foi, portanto, caracterizada desde o seu início por uma abordagem sonora guiada pelo ouvido, pela audição, escuta e consciência deste

ato. Schaeffer (1977) foi extremamente sensível a este assunto e isto é bastante perceptível em seu Tratado de Objetos Musicais (Traité des objets musicaux, ou TOM), onde um livro inteiro é dedicado especialmente à ação humana de perceber os sons (Livro II, chamado “Audição”, contendo 4 capítulos). Como disse o próprio Schaeffer, “O Tratado dos objetos musicais é, em primeiro lugar, um Tratado de escuta” (ROY, 2003, p.51) e é bastante significativo que a sua abordagem tenha evoluído gradualmente e tenha misturado a arte de fazer os sons com a arte de ouvir os sons.

Como afirma Guertin (1988):

Ouvir música nunca é um ato simples e talvez, como tal, uma das lições da música contemporânea seria confrontar-nos com os nossos limites de ouvinte – limites da nossa audição, da nossa inteligência, da nossa sensibilidade, da nossa curiosidade – e mostrar-nos que o significado nunca é concedido. (GUERTIN, 1988, p.83).

Mas esses “limites do ouvinte” como afirma o autor podem ser confrontados com a análise e, portanto, ampliados consciente e constantemente. A escuta e a análise podem influenciar-se mutuamente e assim estimular uma construção musical relacionando prática interpretativa e música eletroacústica no gênero misto (em que há uma parte instrumental ou vocal a ser associada aos sons eletroacústicos). Para Stéphane Roy, a análise eletroacústica ainda é um “empreendimento à margem” e ele diz:

Os musicólogos não se alongam muito sobre isso, muitas vezes por falta de afinidades estéticas, às vezes por falta de espírito aventureiro. É significativo a este respeito que os principais livros gerais dedicados à análise musical, como os de Brent, Cook e Dunsby/Whitall, não façam referência, mesmo que sumária, à análise de música concreta, eletrônica, eletroacústica, acusmática ou mesmo de música computacional. (ROY, 2003, p.43).

Para ele, a análise da música eletroacústica poderia trazer benefícios a “nosso conhecimento global do fenômeno musical e dos seus universais” (ROY, 2003, p.45). Se até agora esta área tem contribuído para o desenvolvimento de novos conceitos musicais e para o refinamento da compreensão do mundo dos sons, deveria se dedicar mais estudos para a sua compreensão. Alguns argumentos podem explicar por que existe uma certa lacuna entre as análises e a música eletroacústica. Para Gubernikoff (2007, p.1):

Se a música eletroacústica aparece como um desafio para a análise musical é porque a análise tem se baseado na notação, num texto escrito, e não na música efetivamente sendo tocada ou escutada. O que a análise musical tem observado é a partitura e não o resultado sonoro ou a experiência da escuta.

É possível demonstrar que partituras podem acompanhar certas composições eletroacústicas (p.ex. Studie I e Studie II de K. Stockhausen, ou a partitura visual feita a posteriori por Rainer Wehinger de Artikulation de G. Ligeti) mas os exemplos são em geral muito mais restritos que o quantitativo de obras do gênero. Mais ainda, o compositor não é obrigado a fazer uma partitura prévia para ser interpretada ou

algo escrito para ser posteriormente sonorizado. Ele constrói de certa maneira o seu trabalho numa interação constante com o material sonoro que escolhe, cria, desenvolve e/ou transforma. Há, portanto, um certo aspecto “empírico” guiado por uma escuta dificilmente redutível a qualquer tipo de notação musical, embora muitos compositores tenham tentado, cada um a sua maneira pessoal.

É evidente que o desenvolvimento do conceito de timbre e a procura de novos sons têm desempenhado um papel fundamental nesta procura por uma nova abordagem composicional eletroacústica, tal como o fato do compositor trabalhar diretamente nos sons “fabricando o material de alguma forma no sentido de um artista visual e contornando um código de escrita” (DURIEUX, 1992, p.93). A partir do momento que o compositor passou a ter acesso direto à fabricação de sons, síntese e transformação de suas propriedades intrínsecas (sendo que a escrita e a composição de partituras não passaram mais a ser modelos essenciais a priori), uma abordagem direta entre este e o seu trabalho foi claramente conectada através do ato de se ouvir e de se perceber os sons. Para Gubernikoff (2007) há portanto ao longo da história da música eletroacústica, um questionamento de elementos importantes sobre a natureza da audição e sobre a criação de uma postura próxima à “tradição oral” e “não escrita”, o que seria um possível motivo de dificuldade e uma recusa de análise entre alguns pesquisadores (GUBERNIKOFF, 2007, p.3.). Fica assim evidente que muitos aspectos da escuta podem auxiliar os procedimentos analíticos da música eletroacústica.

A escuta, por ser a relação estabelecida entre o organismo humano e o ambiente através dos seus sons, é a apropriação do mundo em forma de sons. É também a relação entre compositor e obra, entre compositor e intérprete, entre intérprete e obra, entre múltiplos intérpretes em música de câmara e, é claro, entre público e obra. Esta relação é então traduzida em música com base no conhecimento pessoal e nas condições materiais disponíveis, sendo a audição o fulcro responsável pela ligação destes diferentes elementos. Guertin (1988) oferece várias questões pertinentes sobre a audição da música contemporânea a partir da perspectiva do espectador:

Qual é o significado do que ouço? Como esses eventos de um universo sonoro que é pouco ou nada familiar para mim fazem sentido? Como isto se mantém interconectado? Como organizá-lo? (GUERTIN, 1988, p.75).

A partir dessas perguntas, é interessante propor-se outros questionamentos mais ligados ao intérprete e performer, que será usado aqui em paralelo à música eletroacústica: Qual a relação entre escuta e análise para fins interpretativos em obras de música eletroacústica mista? Qual o significado do que se ouve na eletrônica fixa em tempo diferido e como utilizar esses elementos para a construção da interpretação? Como apropriar-se desses elementos e familiarizar-se com eles para que a interpretação seja a mais refinada entre eletrônica e performer? Que aspectos da escuta podem, portanto, auxiliar a análise do trabalho para ajudar a construir o significado interpretativo? Como organizar o que é perceptível através da

escuta em ato interpretativo e conectá-lo como informação para o público durante o ato performativo?

Tudo o que foi discutido até agora pode ser resumido em três elementos: música eletroacústica, escuta e análise. É a partir da conexão desses três elementos que o ato interpretativo será identificado e discutido com o objetivo de se possibilitar uma construção musical orientada.

## 2 | ESCUTA: POR UMA BUSCA DE DEFINIÇÃO?

Se a música eletroacústica está diretamente relacionada com o desenvolvimento tecnológico, de procedimentos e utensílios computacionais, ela acabou contudo implicando novos desafios à escuta humana. Como Battier (2003, p.527) explica com muita precisão, a música eletroacústica nasceu da gravação e da audição e foi servida por todo um equipamento eletroacústico .

A escuta não é um fenômeno que pode ser resumido em poucas palavras, muito pelo contrário. Casanova (2009), por exemplo, caracteriza a definição de escuta em diferentes períodos históricos, ele menciona a origem da palavra no final do séc. IX com o termo *ascultare* do latim e percorre o fio do tempo para abordar os termos mais diferentes que foram então surgindo. Ele afirma ainda:

A palavra que hoje utilizamos tem, de fato, sentido no início do séc. XX em relação à radiodifusão e ao telefone e – será isto uma coincidência? – é contemporânea do nascimento da psicanálise que tem sido – para certos usos, não intrinsecamente – usada para estabelecer leis nas relações humanas. (CASANOVA, 2009, p.14).

É possível perceber assim como a criação e o desenvolvimento de sons de rádio, telefone, gravação e a transmissão deste mudaram tudo. A discussão de Casanova (2009) destaca este aspecto do início do séc. XX que – “será isto uma coincidência?” – está igualmente em conexão direta com o nascimento da música eletroacústica e fenômeno musical de sons fixos. Delalande (2003) compara a relação entre atividade e passividade no ato de se escutar no decurso histórico; ele expõe assim manifestações de escuta ao longo do tempo em relação às práticas dos sujeitos (enquanto sujeitos ativos ou passivos auditivamente). Sobre isto ele afirma que:

A partir do final do séc. XVI – quando as situações musicais mais específicas (deixando de lado as festas e espetáculos em que a música se integra numa ação que a mascara em parte) consistiram principalmente em “fazer” música – passamos, no final do séc. XX, para uma sociedade musical onde a “escuta” é a prática dominante. No final deste desenvolvimento, a escuta “acústica”, uma espécie de escuta pura, representa um caso limite. (DELALANDE, 2003, p.538).

O autor ainda afirma que:

o surgimento da radiodifusão e do disco [...] faz da escuta da música de longe a prática musical mais difundida. Não só o ato de tocar música não é mais a consequência primeira de uma partitura, mas ele desaparece da vista. Em última

análise, a performance instrumental, retransmitida no caso do disco, por técnicas de estúdio de sucessivos “takes” e edição, não é mais do que um trabalho burocrático de que o ouvinte nem sequer é informado. (DELALANDE, 2003, p.538).

O processo histórico da música sofreu assim claramente uma grande mudança no início do séc. XX, o que desencadeou uma mudança nas habilidades de escuta e relacionamento do ser humano com sua paisagem sonora. Esta mudança também tem sido conscientemente percebida desde o início da história da música eletroacústica, evidência que pode ser encontrada nos escritos de Schaeffer e que também está presente em todo o debate alemão sobre síntese sonora. Schaeffer questionou-se muito sobre o seu próprio ato de ouvir, e a música concreta foi uma consequência deste processo. Assim, para Battier (2003, p.560), Schaeffer, fiel à sua intuição, afirmou que o poder criativo do ouvido e a música concreta não nasce da máquina, é gerada pela escuta e pelo gesto do músico.

Para Menezes (2006), o novo fator de escuta está também relacionado com o aparecimento da dimensão espacial do som. Para ele, o potencial aberto pela música eletroacústica, que permeia o ar pelos fenômenos dos movimentos, mudanças de velocidade, cruzamento estéreo ou multifonia espacial, reverte a situação de escuta: os sons, devido à sua extrema mobilidade espacial, acabam fazendo com que o ouvinte se perceba no meio do espaço em que a escuta acontece (MENEZES, 2006, p.365-366). Assim, se o ouvinte encontra a origem dos sons instrumentais por meio de gestos diretos e muitas vezes com o suporte da visão, é a dinâmica espacial dos sons eletrônicos que permite que o indivíduo se localize no meio do espaço sonoro em que a obra se manifesta.

Clarke (2005, p.4-5) descreve então o que seria a escuta após todo este processo histórico e que ele denomina de “escuta contemporânea”, definindo-a como a experiência dos ouvintes do início do séc. XXI. Ele acrescenta ainda que as atitudes e práticas de escuta não aparecem apenas do nada, mas têm a sua própria história, surgindo através de processos históricos que continuam a exercer suas influências (CLARKE, 2005, p.9). Se, para ele, há de se considerar este aspecto histórico e comunitário, há também aspectos relacionados com a percepção individual a prefigurar o ato de escuta pessoal: o que os ouvintes ouviram mais recentemente, diferenças em como eles se concentram nos sons, sua experiência prévia ou treinamento, o que ouvem com mais frequência, “em suma, toda uma variedade de diferenças de “tratamento” baseadas em grande parte em representações mentais ou processos de memória de um tipo ou outro” (CLARCKE, 2005, p.11).

A música eletroacústica de maneira geral é consequência da consciência de um novo fator na audição humana, mas é também um agente dessa transformação,. Ela contribuiu igualmente para a discussão como um todo desde o plano teórico, estético e de composição até o plano prático, sonoro, musical e performativo.

### 3 | SCHAEFFER: ESCUTA REDUZIDA E OBJETO SONORO

Junto com o termo ‘*écouter*’ (escutar), Schaeffer pormenorizou também conceitos com os quais quis realçar diferenças à luz de sua discussão, como ‘*ouïr*’, ‘*entendre*’ e ‘*comprendre*’ (SCHAEFFER, 1977, p.104). Infelizmente estes termos em português não possuem as mesmas sutilezas quando de sua tradução. Assim, além das considerações epistemológicas e conceituais sobre esses termos, Schaeffer é responsável pela criação de dois termos ligados aos seus eixos de pesquisa e consideração sobre a audição humana: escuta reduzida e objeto sonoro.

Schaeffer tinha preocupações profundas sobre o tema da escuta humana e tentou criar uma metodologia apropriada para a separação entre o som individualizado com suas características intrínsecas e peculiaridades, chamado então de objeto sonoro, e sua fonte de origem. Para ele, essa separação poderia dar ao objeto sonoro a oportunidade de ser melhor percebido e compreendido, e ele chamou esse ato de “escuta reduzida”. Para alcançar uma parametrização dessa escuta reduzida, ele deu grande importância à descrição, caracterização e tipologia dos objetos sonoros. A definição de objeto sonoro é raramente encontrada em seu tratado (TOM); na página 95 p.ex., ele define o que não é um objeto sonoro (este não é o “instrumento que tocou” nem “parte da fita de gravação” ou “um estado de espírito” – SCHAEFFER, 1977, p.95) e afirma em outro trecho ainda:

Há o objeto sonoro quando eu consigo, tanto material quanto espiritualmente, uma redução ainda mais rigorosa do que a acústica: não só eu fico com a informação fornecida pelo meu ouvido [...]; mas essa informação diz respeito apenas ao próprio evento sonoro: eu não tento, através dela, descobrir outra coisa (o interlocutor ou o seu pensamento). (SCHAEFFER, 1977, p.268).

É então claro que a definição de objeto sonoro está diretamente relacionada com o ato de redução deste objeto, uma vez que “O objeto sonoro está na confluência de uma ação acústica e de uma intenção de escuta” (SCHAEFFER, 1977, p.271). Para Schaeffer então o objeto sonoro é o que pode ser percebido quando a intenção de escuta enfrenta o próprio som, sendo esta um ato específico de redução que nos permite alcançá-lo. Por isso, “devemos renunciar a qualquer intenção de apontar para a origem ou para a causa de um objeto que é escrutinado por si próprio” (ARBO, 2010, p.228).

Para Chion (1995), a escuta reduzida é a atitude de se apropriar do som para si próprio, como um objeto sonoro, ignorando a sua origem (real ou percebida) e o significado que poderia levar, para ele, a escuta reduzida e o objeto sonoro estão assim correlacionados entre si; eles definem um ao outro mutuamente e respectivamente como uma atividade perceptiva, e como um objeto de percepção (CHION, 1995, p.33). Esta “atividade perceptiva” visava emancipar o som das suas possibilidades denotativas, da atribuição de significados estranhos e da associação direta com outros sons ou com algum objeto específico, o que para Schaeffer correspondia à sua procura de um pensamento fenomenológico no ato de ouvir e de compreender o

significado do fenômeno sonoro.

Se Schaeffer parece ter criado uma visão completa, exaustiva e persuasiva da escuta, muitas críticas foram dirigidas às suas definições e conceitos, com muitas das suas propostas colocadas em discussão e revisão. A pesquisa de Schaeffer sobre estas “verdades universais” e “verdades intemporais” que representariam as definições sobre um som pode ser vista como um primeiro problema. Mesmo construindo argumentos abrangentes, ele fez uso de definições que acreditava serem aplicáveis a tudo e todos, independentes de contexto histórico, social e individual. Outra crítica está relacionada com a despersonalização implicada por uma escuta reduzida como a que ele vinha propagando. Ao rejeitar o envolvimento pessoal, a imaginação, as referências anteriores do indivíduo, as relações sócio culturais estabelecidas com a música, a interferência dos humores pessoais na escuta e a peculiar realidade individual, esse ato acabou por mostrar-se um exercício contra a realidade humana.

Arbo (2010) discute especificamente o objeto sonoro e critica ainda a priori o termo ‘objeto’ para implicações sonoras e musicais. Para ele, concebê-las como objetos (e não como um processo ou uma expressão de uma atividade), significa moldar unidades de tempo a partir da aceitação de uma experiência visual, o que não é o caso dos sons. Ele diz:

Por um lado, é compreensível que Schaeffer tenha recorrido para se afastar de um discurso tradicionalmente focado nas notas e acordes; mas, por outro lado, deve-se notar que, em um nível fenomenológico, este conceito envolve uma coexistência de elementos ou partes no espaço que fica desconfortável com a forma como os sons existem. Estes são normalmente vistos como eventos, ou por vezes como processos, e não como objetos. Isto não é apenas uma questão de precisão lexical: tal conceito parece de fato perturbar o discurso, escondendo o lado constitutivamente dinâmico dos sons e a sua percepção. (ARBO, 2010, p.229).

Através de uma discussão relacionada ao termo objeto, Arbo (2010) trará sua definição de objeto musical mas em suas conclusões, afirma:

O que poderia nos trazer a noção de objeto? Acho que isso nos ajudaria a focar nossa atenção em um ponto crucial, a idéia de entender a música [...] do ponto de vista de um intérprete ou de um ouvinte (nada impede, embora seja claro, que este seja ao mesmo tempo um compositor). (ARBO, 2010, p.245).

Assim, esta “ideia de entender a música” poderia estimular a definição de uma noção de escuta musical, ainda que isto se mostre um caminho longo e extremamente ramificado de sentidos possíveis e na prática com tendência ao infinito. Porém, como afirma Clarke, ouvir música é envolver-se com o sentido da música (CLARKE, 2005, p.188) e, se o ato de ouvir está ligado ao significado da música e a busca de suas acepções, é através de ferramentas analíticas auditivas que estes elementos poderão ser esclarecidos e realçados.

## 4 | ANÁLISE MUSICAL E ESCUTA

Para Dunsby (2004), os círculos da teoria musical parecem cada vez mais conscientes de que a relação entre a análise da música e da performance merece mais estudos. Para o autor, os analistas musicais “não se surpreendem ao ver a interpretação num lugar importante e evidente” (DUNSBY, 2004, p.1040). Por outro lado, com relação especificamente à análise da música eletroacústica, Delalande (1996) afirma:

Principalmente sem partitura, ou no caso de uma música eletroacústica mista, com uma notação prescritiva que torna difícil ter-se uma ideia da realização sonora. Além disso, um uso muito exploratório de seus recursos para o qual todo modelo analítico “ensaiado” em um repertório anterior é geralmente inutilizável. (DELALANDE, 1996, p.7).

Assim, pode-se perceber em seus argumentos a dificuldade do ato analítico na música eletroacústica, mesmo que haja uma partitura dada em repertório misto. Uma abordagem analítica pode levantar várias novas questões em torno da relação entre o instrumentista, a partitura que ele deve tocar e a gravação eletroacústica que ele deve “acompanhar” ou pela qual ele deve ser “acompanhado”. O elemento constitutivo desta relação e que permite ligar os diferentes constituintes pode ser o da escuta. Como se disse Aranda (2006):

Questionar a música eletroacústica, e fazê-lo da posição de ouvinte, estimula processos que vão além do mero som. Desta forma, a análise da música a partir da sua escuta envolve implicações e ressonâncias semióticas devido à sua capacidade como sinal de uma referência a algo estranho ao próprio fato sonoro, e implicações psicológicas uma vez que isto requer um input sensorial a partir do qual a nossa mente pode rearticular o que percebeu. Em ambos os casos, o indivíduo organiza o que ouviu e dá-lhe coerência e significado para além dos quadros analíticos tradicionais. (ARANDA, 2006, p.21).

É nessa perspectiva que se mostra premente o desenvolvimento de ferramentas analíticas específicas para o repertório eletroacústico misto. É através da escuta que a construção interpretativa pode ser feita e deve trazer elementos importantes ao performer e, por consequência, ao público. A análise específica para o repertório eletroacústico também é uma ferramenta essencial neste caso e deve ser realizada através de uma metodologia clara que possa estabelecer ligações entre os vários componentes para esclarecer a relação entre sons eletrônicos e sons instrumentais no repertório para o gênero eletroacústico misto. Sobre isso, Rocha (2008, p.2) afirma que:

A relação com o dispositivo eletrônico e com as características específicas desse novo repertório apresenta novos desafios para o intérprete e requer novas habilidades, incluindo a aprendizagem de novos gestos musicais e um conhecimento básico da tecnologia musical.

Assim, a compreensão do processo de criação eletroacústica e dos resultados desejados pelo compositor podem afetar as decisões de execução. A análise do material sonoro eletroacústico é, portanto, um importante ponto de referência para a

interpretação e pode representar um desafio interessante e construtivo, ou mesmo essencial, para as capacidades interpretativas do músico.

## 5 | ANÁLISE FUNCIONAL NA MÚSICA ELETROACÚSTICA E PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Para Roy (2003), a análise da música eletroacústica através da percepção auditiva requer dois níveis de abordagem, um “por cima” (“*par le haut*”) e outro “por baixo” (“*par le bas*”), onde são observáveis dois aspectos respectivamente classificados aqui como em nível macro e micro. O nível macro (por cima, “*par le haut*”) deve estar ligado a um método que permita identificar e avaliar o papel e as relações das unidades em função do contexto de aparência e desenvolvimento. O nível micro (por baixo, “*par le bas*”) pode ser elucidado por meio de uma metodologia que identifique as unidades morfológicas específicas e individuais.

Para Roy, a abordagem semiótica adotada para uma análise funcional é o produto de uma estética indutiva que coloca o ouvinte de uma obra eletroacústica em contato com sua percepção espontânea. Assim, para ele, o ouvinte não só reconhece as unidades ouvidas por suas características morfológicas, mas também pela função que elas têm e desempenham na obra.

Para Roy, uma unidade carrega uma função se tiver duas características essenciais: 1 - apresenta um mínimo de saliência para a percepção e possui limites morfológicos bem definidos (para se diferenciar de outras unidades); 2 - desempenha um papel dentro de um grupo (às vezes, a unidade também apresenta vários papéis funcionais dentro da estrutura analisada, sendo caracterizada como multifuncional). Para cumprir uma função, a unidade deve expressar dois critérios: morfológico e contextual. O primeiro está relacionado com as características individuais, constitutivas e próprias da unidade, e seus papéis funcionais dependem da presença de alguns “traços morfológicos e característicos” que determinarão suas propriedades e individualidades. O segundo está ligado às suas relações com outras unidades no tempo e no espaço acústico; segundo o autor, ele “toma forma graças à rede de relações que se tece entre as unidades tanto em um contexto local como em um contexto global de uma obra” (ROY, 2003, p.344).

As propostas advindas da análise funcional parecem assim importantes para sua aplicação à criação interpretativa e para fornecer recursos de comparabilidade, e estabelecimento de princípios e possibilidades de escolha performativa. Em sua descrição de análise funcional, Roy apresenta uma grade de quarenta e quatro funções, divididas em quatro categorias principais (Fig. 1): orientação, estratificação, processos e retórica.

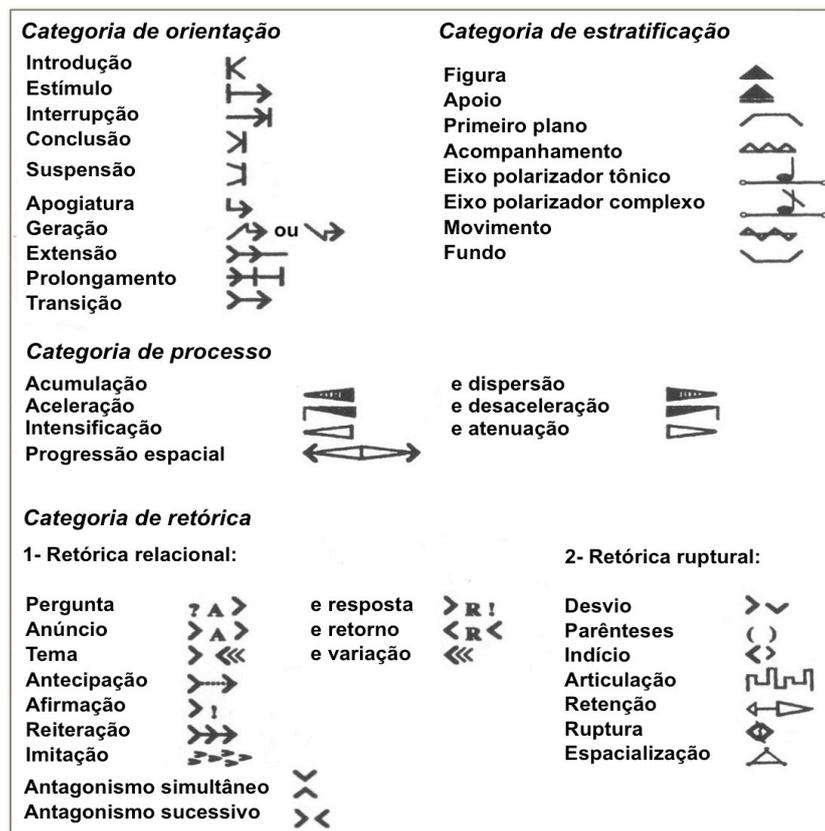


Figura 1: Grade funcional de Stéphane Roy com 4 categorias (orientação, estratificação, retórica e processos) e 44 unidades específicas de classificação .

A Figura 1 mostra a grade funcional com as quatro categorias de classificação (orientação, estratificação, processos e retórica) e as unidades específicas para cada uma delas (44 no total) estabelecidas por Roy . Para o autor, as funções da categoria orientação (com 10 tipos de unidades) têm em comum seu papel de operador, cujo propósito é iniciar, esticar, contrair, agitar, “mover-se para” e alcançar, muitas vezes inesperadamente, progressões no tecido musical local (ROY, 2003, p.344). É evidente que esse critério terá elementos que estão conectados e que ocorrem em uma estrutura horizontal e o autor descreverá as unidades de acordo com suas posições como antecedentes ou consequentes em relação ao espaço temporal. Pensando-se nas possibilidades de interação interpretativa com a eletrônica, pode-se perceber a relação entre os elementos da classe de orientação com os elementos musicais da fraseologia. As diretrizes fraseológicas podem ser guiadas por referências de escuta analisadas nesta categoria. As frases podem ter sua orientação de dinâmica, articulação e/ou velocidade desenhadas a partir do material sugerido por esta categoria. Tanto para se buscar uma similaridade quanto para se obter uma disparidade total com sons eletrônicos, este conjunto de elementos áudiomorgológicos poderia guiar recursos fraseológicos e de manifestação eminentemente temporal. Assim, os elementos da categoria orientação contribuem para a criação de percursos musicais discursivos em contexto horizontal, nos aspectos direcionais da frase e de seqüências de notas.

Por outro lado, as funções de estratificação (com 8 tipos de unidades)

correspondem antes a uma estrutura vertical com relações simultâneas, cujas unidades são organizadas em uma hierarquia perceptiva de textura estratificada. Para Roy (2003, p.345), “essas funções são pouco dependentes do critério temporal; poderiam ser definidas resumidamente como participando da formação de uma “sintaxe” de relações “verticais” organizando o eixo de simultaneidade em que a obra se desdobra.”

Em eletroacústica mista já existe um certo tipo de estratificação. Entre os sons do músico e os da mídia eletrônica já existe uma espécie de destaque à estratificação e organização de camadas de tipo e natureza diferentes. Assim, a análise da eletrônica baseada em categorias de estratificação pode dar pistas complementares sobre as possibilidades de conexões interpretativas com estas camadas e, portanto, com as origens dos sons eletrônicos. O performer teria assim várias possibilidades para se posicionar perante suas escolhas: ele pode decidir adicionar sua parte como uma camada amalgamada (buscando certa consistência e igualdade com a eletrônica), como uma camada conspícua (enfatizando sua parte com relação à eletrônica) ou como uma camada de suporte para um material mais evidente (abaixo das camadas de eletrônica p.ex.). Ele também pode decidir, nesses casos, sobre questões de timbre, seja por tratar sua parte instrumental como um estrato coeso dentro do resto (se existem possibilidades de se equalizar o timbre com a eletrônica) ou um estrato particularmente individualizado em seu aspecto sonoro em relação às demais camadas.

Com a categoria de processo (7 tipos de unidades) é observável que suas funções (assim como as da orientação) são implantadas no eixo do tempo, sendo altamente dependente de características tipo-morfológicas específicas. Segundo o autor, “O processo é definido como uma unidade dotada de um movimento dirigido para um fim, movimento que atinge ou não o seu ponto de resultado.” (ROY, 2003, p.347). Os atributos desta categoria são então caracterizados por dimensões que correm na forma de um perfil orientado, linear e com certa continuidade (elementos dinâmicos, melódicos, espectrais ou rítmicos).

Como nos requisitos da categoria orientação, as sugestões interpretativas emergem aqui em nível temporal e podem influenciar os elementos musicais intensidade, frase, andamento/velocidade e articulação. Mas, nesta categoria, a importância se concentra na definição de seções e subseções maiores; as evidências são percebidas a partir do nível macro da obra e de contextos maiores de vínculos estruturantes dentro da composição. Assim, as escolhas performativas conectarão as interseções em um nível mais amplo dentro de grandes seções, especialmente nas características que constituem uma sequência de seções, sejam elas homogêneas ou distintas. Assim, neste caso, as escolhas de aplicação de timbres específicos podem influenciar a interconexão de seções relacionadas. Por exemplo, se a eletrônica oferecer seções correlatas mas temporalmente separadas e intercaladas com outras seções distintas, o intérprete pode dar a impressão de uní-las, escolhendo a aplicação

de timbres homogêneos. Eles também podem enfatizar discordâncias entre seções divergentes sendo que, se a eletrônica apresentar seções divergentes, o intérprete pode deixar isso claro pela escolha de timbres específicos para cada seção.

Sobre a categoria retórica (com 19 tipos de unidades em duas subcategorias distintas, retórica relacional e retórica ruptural), Roy (2003, p.347-8) afirma ser a retórica geral entendida como um conjunto de recursos utilizados para tornar mais eficaz um ato persuasivo, sendo então de maneira generalizada o pano de fundo em que se destacam todas as funções de sua grade. As funções retóricas são, portanto, processos expressivos que operam, relacionando outras unidades e elementos (por referência ou por oposição) ou, pelo contrário, quebrando efeitos de ligação no fluxo musical. As morfologias e funções estão intimamente relacionadas nas categorias de orientação, estratificação e processo. Mas na categoria retórica há uma clara ruptura entre esses dois aspectos, uma vez que as dimensões morfológicas estão pouco envolvidas na atribuição funcional. Então é principalmente devido à posição de uma unidade no contexto do trabalho que esses papéis retóricos são determinados. É também em relação a este fato que o autor afirma: “Mais do que qualquer outra função, a atribuição de funções retóricas apela ao poder de interpretação do analista” (ROY, 2003, p.349).

Todas as etapas necessárias para a análise também passam pela recriação visual do equipamento eletrônico. Se o trabalho não vier acompanhado de uma audiopartitura precisa, o intérprete tem de criar a sua própria, e a análise será registrada neste suporte para agrupamento e sistematização de informações. Esta etapa pode também ser seguida pela utilização de software específico. O analista-intérprete pode assim estabelecer suas referências, suas guias e ideias performativas sobre papel e aplica-as no momento da performance.

Roy (2003) discute profundamente cada unidade funcional com suas atribuições, características e qualidades. Para cada unidade que aparece na grade da Figura 1, ele descreve com minúcias e pormenores as propriedades para que cada unidade possa ser classificada em uma ou outra categoria, e para que elas sejam individualizadas e diferenciadas entre si. Aqui preferimos deixar a relação estabelecida entre categorias, funções, características e possibilidades de conexões com o intérprete. A utilização desta ferramenta com uma análise específica será acompanhada pelas características de cada unidade de forma mais prática e com mais ampla definição em mais textos que discutirão sua aplicação na interpretação e performance. Conforme afirma Roy (2003, p.341) “Cada nova análise refina a definição de funções e tende a expandir seus números. No entanto, o número destas funções deve permanecer limitado...”. É também a cada nova análise que serão conectadas mais possibilidades de ligações entre escuta, análise e prática interpretativa.

## 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo procurou-se estabelecer relações entre escuta e análise musical em busca de ferramentas interessantes para a interpretação da música eletroacústica mista. Referiu-se à metodologia analítica funcional de Stéphane Roy própria do gênero acusmático mas, mesmo se não mencionado pelo autor, ela se mostra extremamente útil na abordagem de questões relacionadas à interpretação do gênero misto. Em música eletroacústica mista com sons fixos tratados em tempo diferido pode-se inferir que a abordagem funcional é ainda mais útil e eficaz, pois em geral o conjunto de sons organizados pelo compositor já possui uma forte pregnância e correlação com a parte instrumental. Os elementos auditivos são, de certa forma, criados para estabelecer relações e conectar intenções com a parte instrumental ou vocal. Por isso mesmo a abordagem funcional permite ao músico marcos importantes em relação à parte eletrônica diferida com que toca e às possibilidades de notação de fenômenos de escuta que podem conectar eletrônica e performer, sons fixos e sons ao vivo. A classificação das unidades sonoras ouvidas e suas potenciais conexões no tecido musical da eletrônica podem dar ao intérprete novos referenciais sobre o material sonoro com que interage e com o qual pretende estabelecer relações de concordância ou discordância, aproximação ou distância, agregação ou fragmentação.

Esta metodologia certamente parece ser aplicável a outros repertórios. Como Roy a utiliza para o gênero acusmático, nossa proposta para o gênero misto parece importante e sujeita a verificação com peças de repertório. Se as sugestões estão voltadas aqui para o repertório com sons fixos, poderia-se possivelmente aplicar esta ferramenta com a eletrônica em tempo real. As interações entre músico e computador também podem acontecer através da análise funcional dos sons compostos, e da sequência de seções e partes eletrônicas com Live electronics. Novas pesquisas e publicações esclarecerão ainda mais esta aplicabilidade possível na área e com estes repertórios específicos.

As próximas publicações tratarão diretamente da análise eletroacústica mista através da análise funcional. Os trabalhos serão analisados utilizando software de representações gráficas e mostrando as categorias funcionais e as possibilidades interpretativas de escolha a partir dessas representações. As contribuições deste trabalho podem corroborar com várias categorias artísticas ainda e ampliar as possibilidades de uso e aplicação da classificação de Roy. Isso poderia contribuir para o desenvolvimento de novas discussões no campo das artes integradas, práticas em multimeios e possibilidades de interação entre artista e tecnologia de modo amplo.

## REFERÊNCIAS

- ARANDA, Antonio Alcázar. Analyse de la musique électroacoustique, genre acousmatique, à partir de son écoute : bases théoriques, méthodologie et but de la recherche, conclusions. **LIEN Revue d'Esthétique Musicale**, L'analyse perceptive des musiques électroacoustiques, p.20-29, 2006.
- ARBO, Alessandro. Qu'est-ce qu'un "objet musicale"? **Les cahiers philosophiques de Strasbourg**, 28, p.225-248, 2010.
- BATTIER, Marc. Science et technologie comme sources d'inspiration. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). **Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle**. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p.513-532.
- CASANOVA, Vincent. Au seuil de l'écoute. In: **L'écoute, Séminaire du 13 février 2009**. Strasbourg: Ed. du Conservatoire de Strasbourg, 2009. p.7-17.
- CHION, Michel. **Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris: Éd. Buchet/Chastel, 1995.
- CLARKE, Eric F. **Ways of listening**, An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford: Oxford Press, 2005.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. Entretien avec Tristan Murail. **Les cahiers de l'IRCAM**, 1, p.19-20, 1992.
- COUPRIE, Pierre. **La musique électroacoustique: analyse morphologique et représentation analytique**. 2003. Tese (Doutorado em Musicologia) – Université Paris IV, Paris, 2003.
- DELALANDE, François. Le paradigme électroacoustique. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). **Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle**. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p.533-557.
- DUNSBY, Jonathan. Analyse et interprétation. In: NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). **Les savoirs musicaux**, Vol. 2, 2004, p.1040-1055.
- DURIEUX, Frédéric. Réseaux et création. **Les cahiers de l'IRCAM**, 1, p.90-102, 1992.
- GUBERNIKOFF, Carole. Metodologias de análise musical para música eletroacústica. **Revista eletrônica de musicologia**, 11, p.1-10, 2007.
- GUERTIN, Marcelle. Le sens de l'oeuvre musicale contemporaine depuis l'acte d'audition. **Revue Contrechamps**, 10, p.75-84, 1988.
- MENEZES, Flo. Música Maximalista – Ensaio Reunidos sobre a **Música Radical e Especulativa**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- ROCHA, Fernando de Oliveira. **Works for percussion and computer-based live electronics: aspects of performance with technology**. 2008. Tese (Doutorado em Musicologia) – McGill University, Montréal, 2008.
- ROY, Stéphane. **L'analyse des musiques électroacoustiques: modèles et propositions**. Paris: Ed. L'Harmattan, 2003.
- SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Essai interdisciplines. Paris: Editions du Seuil, 1977 (First edition: 1966).

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

**IVAN VALE DE SOUSA** - Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Analítica 267, 272

Avaliação 9, 57, 58, 89, 93, 145, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 289, 294

### B

Beatas 120, 121, 126, 127, 130, 133

### C

Chomsky 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144

Cibercultura 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 278

Criação 14, 16, 49, 89, 91, 93, 103, 106, 113, 117, 118, 134, 135, 140, 141, 144, 150, 159, 164, 179, 181, 182, 184, 192, 194, 195, 197, 198, 201, 203, 208, 223, 250, 251, 252, 256, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 296, 300

Crítica 3, 24, 27, 28, 31, 78, 83, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 132, 178, 179, 187, 212, 214, 250, 251, 266, 282, 297

Cultura 2, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 53, 89, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 107, 113, 116, 117, 118, 130, 146, 149, 157, 158, 159, 164, 165, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 190, 191, 192, 197, 199, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 213, 215, 216, 218, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 256, 257, 280, 285, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307

### D

Dança 14, 15, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 136, 163, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 257, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304

Divulgação científica 220, 221, 222, 226

Dorival Caymmi 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218

### E

Educação 2, 9, 14, 16, 21, 35, 42, 45, 49, 54, 57, 64, 70, 71, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 110, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 124, 128, 133, 134, 148, 149, 155, 157, 158, 159, 160, 164, 181, 183, 190, 192, 194, 199, 201, 208, 210, 212, 218, 219, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 259, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 308

Educação infantil 88, 116, 118, 208, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295

Eletroacústica 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 270, 272, 273

Encenação 90, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258

Ética 37, 39, 42, 44, 132, 185, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 278, 282

## F

Fake News 274, 275, 276, 277, 280, 282, 284, 285, 286

Folclore 125, 176, 296, 303, 304, 305, 306, 307

Formação 2, 3, 4, 8, 9, 14, 15, 19, 26, 29, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 104, 106, 110, 115, 117, 118, 119, 121, 124, 127, 133, 135, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 155, 157, 160, 181, 183, 185, 186, 188, 196, 198, 202, 208, 210, 211, 213, 216, 218, 227, 231, 232, 233, 240, 247, 270, 281, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 302

Francês 104, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 144, 175, 297, 298

Fronteiras 95, 96, 176, 185, 204, 206, 249, 255, 306, 307

## H

Homogênea 96, 183

## I

Intertextualidade 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 128, 131

## L

Leitura 2, 3, 4, 6, 8, 9, 36, 37, 38, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 83, 131, 148, 151, 153, 155, 156, 188, 211, 233, 298

Literatura 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 27, 31, 33, 35, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 74, 75, 79, 84, 87, 93, 113, 120, 121, 123, 126, 127, 131, 133, 146, 160, 182, 184, 203, 231, 307

Luiz Gonzaga 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218

## M

Mulher negra 95, 96, 97, 99, 100, 101

## P

Plágio 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45

Possibilidades 26, 33, 71, 76, 92, 150, 151, 153, 154, 157, 164, 185, 186, 188, 197, 198, 205, 257, 260, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 279, 288, 294

Professores 5, 7, 9, 47, 56, 57, 64, 66, 71, 72, 113, 114, 116, 117, 118, 122, 124, 154, 164, 193, 197, 202, 212, 213, 215, 216, 232, 234, 239, 241, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 302

Pronomes oblíquos 74, 75, 76, 79, 80, 83

## R

Reflexão 35, 36, 62, 64, 68, 74, 129, 135, 145, 149, 158, 171, 178, 185, 187, 201, 202, 203, 205, 207, 214, 235, 237, 243, 245, 251, 252, 253, 278, 282, 287, 288, 289, 292, 293, 294, 308

## S

Saussure 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144

Sociedade 3, 7, 26, 28, 29, 31, 55, 57, 59, 62, 67, 71, 99, 100, 111, 114, 116, 118, 120, 122, 126, 127, 130, 132, 138, 143, 158, 159, 188, 191, 192, 198, 202, 208, 209, 215, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 247, 248, 263, 275, 277, 278, 279, 282, 284, 285, 298, 300, 303

## T

Teatro 15, 24, 25, 58, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 147, 184, 234, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258

Tradutor 43, 242, 245, 246, 247

Trajectoria 10, 11, 72, 85, 86, 87, 90, 94, 102, 103, 107

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-705-5

